



VEDA  
vydavateľstvo  
Slovenskej  
akadémie  
vied

Monografia je individuálnym výstupom z kolektívneho grantového projektu VEGA 2/0074/16 *Poetika slovenskej literatúry po roku 1945*.

Vedeckí recenzenti:

Mgr. Pavel Kořínek, Ph. D.

PhDr. Marcel Forgáč, PhD.

TOMÁŠ HORVÁTH

**MEDZI INVARIANTOM  
A IDIOLEKTOM**

Detektív, dobrodružstvo, des



VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied  
Bratislava 2020

*Pátračom z Dumasovho klubu*

Jazyková redaktorka: Mgr. Lubica Hroncová, PhD.  
Návrh a spracovanie obálky: Mgr. Marek Petržalka  
Grafický návrh a zalomenie: Jana Janíková

Vydala a vytlačila VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied,  
Centrum spoločných činností SAV, Dúbravská cesta 5820/9, 841 04 Bratislava,  
v roku 2020 ako svoju 4 481. publikáciu.  
Vydanie prvé.

Všetky práva vyhradené.

[www.veda.sav.sk](http://www.veda.sav.sk)

© Mgr. Tomáš Horváth, PhD., Ústav slovenskej literatúry SAV, 2020  
© VEDA, vydavateľstvo SAV, 2020

ISBN 978-80-224-1799-0

## OBSAH

Pravidlá a udalosť: literatúra medzi invariantsom a idiolektom ..... 7

### I. časť

**Iné pátrania** ..... 81

Gombrowiczova kozmogónia a semiológia ..... 82

Prepis detektívneho žánru u Pavla Vilikovského ..... 99

Vilikovského pátranie po skutočnosti: fotografia a trpkastá  
chuť skutočného ..... 126

Uvidieť inak (*Slepý detektív Max Carrados*) ..... 144

### II. časť

**Štruktúry dobrodružstiev, dobrodružstvá štruktúr** ..... 163

Naratívne štruktúry v príbehoch z Divokého západu

(*Prípad Petrolejového princa*) ..... 164

História ako dobrodružstvo (*Hurbanove dobrodružno-historické  
prózy*) ..... 212

### III. časť

**Texty, v ktorých straší** ..... 245

Tajomný fantóm Orientu (*Viktoriánska gotika Richarda Marsha*) ... 246

Temnota vo svetle (*Mysteriózne poviedky sira A. C. Doylea*) ..... 261

Temné tieň minulosti (*Doyleova Cloomberská záhada*) ..... 277

Krik nahej duše umelca (*Przybyszewského román Krik vo svetle  
autorovej ideovo-estetickéj koncepcie*) ..... 285

Strašidelná fantastika a modernizmus (*Psychologické horory  
Stefana Grabińskiego*) ..... 309

Na pomedzí svetov (*Grabińskiego Tieň Bafometa*) ..... 328

Poľského emigranta cesta do temnôt Londýna duše  
(*Reymontov Vampír*) ..... 335

Poetika pointy (*Moderná fantastika Pavla Rankova*) ..... 342

**IV. časť**

<b>Neexistujúce miesta</b> .....	351
Fikcia ako utópia ( <i>Literárne hračky Stanisława Lema</i> ) .....	352
Lem a referencia .....	377
V iných dimenziách ( <i>Próza Antoniho Langeho medzi sci-fi a fantastikou</i> ) .....	387
Edičná poznámka .....	396
Literatúra .....	399
Resumé .....	415
Menný register .....	422

## PRAVIDLÁ A UDALOSŤ: LITERATÚRA MEDZI INVARIANTOM A IDIOLEKTOM

Budeme vychádzať z jedného prostého pozorovania, aké sa naskytá elementárnej čitateľskej skúsenosti: literatúra počas peripetií svojho vývinu vykazuje vysokú mieru *opakovateľnosti*. Jednotlivé literárne texty sa na seba do istej miery podobajú, čo znamená, že majú navzájom totožné i odlišné vlastnosti. Totožné vlastnosti pritom prevažujú a plnia hierarchicky vyššiu funkciu v štruktúre textu – organizujú hierarchicky vyššie úrovne textovej štruktúry. Oba tieto druhy vlastností literárnych textov by mala literárna veda analyzovať. *Východiskom* týchto analýz sa však musí stať opakovateľnosť, pretože až na jej základe sa jednotlivé texty od seba odlišujú svojimi príznakmi, „pridanými“ vlastnosťami alebo transformáciou niektorých opakovateľných štruktúr.

Už pri bežnej čitateľskej skúsenosti vstupuje opakovateľnosť literárneho diskurzu do hry veľmi razantne: keď si čitateľ vyberá knihu podľa jej príslušnosti k istému *typu* – napríklad žánru alebo literárnemu smeru: „rád čítam detektívky“, „fantasy ma trochu nudí“, „milujem duchárske príbehy“, „teraz mám chuť na nejaký dobrodružný román“, „zaujíma ma existencializmus“, „hypnotizujú ma surrealistické texty“.

*Opakovateľnosť* v literárnom diskurze však funguje na všetkých úrovniach textovej štruktúry: na úrovni naratívnych štruktúr, zápletiiek, opakujúcich sa tém, ďalej chronotopov (ktoré sú podľa Bachtina podstatné pre určenie žánru textu),<sup>1</sup> motívov (opakované motívy známe ako toposy) či konkrétnych verbálnych reťazcov. V prípade opakovateľnosti na úrovni jazykovej manifestácie (slovných reťazcov) sa rodia verbálne klišé, ustálené slovné spojenia: ich kombinácia môže vyústiť napríklad do katachrézy, no medzi opakovateľné verbálne reťazce patria trebárs aj kenningy v islandskej poézii – ustálené viacslovné obrazné synonymá ekvivalentné určitým slovám (jednoslovným pomenovaniám, ktoré sú kenningami nahradené).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Porov. NUNNING, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006, s. 325.

<sup>2</sup> Porov. BORGES, Jorge Luis: *Další pátrání. Dějiny věčnosti*. Praha : Argo, 2011, s. 303 – 304.

Opakovateľnosť ako princíp literárneho diskurzu operuje i na úrovni literárnych postupov: nezriedka sa takto texty programovejšie či menej programovo zoskupujú do literárnych škôl či smerov, alebo už väčšími individualizované (idiomatizované), zoskupujú sa podľa jednotlivých autorských poetík. Ako píše John G. Cawelti, „štandardizácia (...) je esenciou celej literatúry“.<sup>3</sup> A to bez ohľadu na to, či je literárny text písaný v intenciách postulátov poetiky inovácie (ako napríklad v literárnych smeroch romantizmu či v avantgardných smeroch), alebo naopak poetiky totožnosti či opakovania (napríklad klasicistickej poetiky dodržiavania pravidiel podľa vzorových textov). Hlavný rozdiel medzi týmito dvoma typmi poetík je predovšetkým v tom, že poetika inovácie a poetika opakovania sa k tejto štandardizácii vzťahujú *odlišným spôsobom*: poetika opakovania ju potvrdzuje, poetika inovácie sa ju usiluje v čo najväčšej miere popierať (čo však znamená, že z tejto štandardizácie literárneho diskurzu musí *vychádzať* a musí sa k nej vzťahovať, zaujímať voči nej postoj).

Najväčšou mierou štandardizácie sa vyznačuje tzv. populárna literatúra, využívajúca formuly (napr. konvencionalizované príbehové archetypy). No aj populárne žánre – výrazným príkladom tu môže byť detektívny žánre – sa v rámci svojej formuly usilujú o čo najvyššiu mieru variačnosti v medziach zákona žánru (napríklad o čo najprekvapujúcejšie, čo najneočakávanejšie riešenie detektívnej záhady).<sup>4</sup> Populárna literatúra je tou oblasťou, „v níž se proměnlivá vazba mezi dílem a jeho žánrem neprojevuje“<sup>5</sup> – to znamená, že konkrétne dielo (napríklad detektívka) neprekonáva žánrovú normu, ale naopak, „mistrovské dílo triviální literatury je to, jež svému žánru nejlépe odpovídá“.<sup>6</sup>

Literárna veda nie je veľmi kompetentná hľadať predpoklady či dokonca príčiny tejto štandardizácie napríklad v štruktúre ľudskej psychiky, alebo v jej archetypoch, či v biologickej štruktúre ľudskej mysle: na to sú tu iné vedné odbory. Čo však literárna veda v rámci svojich kompetencií môže a čo má, takpovediac, v popise svojej práce, je túto štandardizáciu literatúry konštatovať a modelovať jej podoby i mieru

<sup>3</sup> CAWELTI, John G.: *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1976, s. 8.

<sup>4</sup> Pri tvrdeniach o detektívnom žánri tu vychádzame z našich výskumov in: HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda*. Bratislava : VEDA, 2011. Porov. napr. s. 432 – 433.

<sup>5</sup> TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000, s. 100 – 101.

<sup>6</sup> Tamže, s. 101.



v konkrétnych prípadoch. Môže sa tiež pokúšať modelovať pravidlá a zákonitosti, ktoré túto štandardizáciu riadia.

K tomuto programu pre literárnovedný výskum pristupuje aj povaha vedy ako takej: aj samotná vedecká procedúra, respektíve istá jej súčasť, sa vyznačuje tým, že hľadá pravidelnosti, pravidlá či dokonca zákonitosti javov: napríklad fyzikálne zákonitosti. Táto tendencia funguje aj v humanitných vedách.

## I. Ukazovatele smeru

V tejto práci prinášame interpretácie jednotlivých textov predovšetkým na ich žánrovom pozadí. Ako strategicky vhodné sa preto ukázalo, aby sa do hľadáča nášho záujmu dostali aj žánre tzv. populárnej literatúry: predovšetkým detektívka, strašidelná fantastika (*weird fiction*), horor, dobrodružný román, sci-fi, utópia. (Ako rozcestník pre žánrovú orientáciu môžu čitateľovi poslúžiť názvy jednotlivých častí.) Je to preto, lebo žánre populárnej literatúry sa vyznačujú zvýšenou „gramatickosťou“ – vysokou mierou invariantnosti, ktorá dovoľuje pri ich analýze pomerne dobre uvidieť ich „čistú“ žánrovú štruktúru, no zároveň registrovať aj odchýlky od nej. Bude teda reč o textoch populárnej (formulovej) literatúry, no aj o tom, ako ich kódy využíva a transformuje tzv. vysoká literatúra. Tá vždy vzniká, ako ešte bude ďalej ukázané, *na pozadí* kódov: tým, že ich transformuje, deviuje, ohýba – literárne dielo sa situuje vždy na priesečníku všeobecnosti (kódov) a individuálnosti: „Ako dielo je síce individuálne, musí však vždy participovať v súbore (druhu, žánru), ktorý je mu nadradený, odvolávať sa na všeobecnosť (ideálnosť) významu kvôli tomu, aby vôbec mohlo začať jestvovať v priestore literatúry, aby bolo možné spozorovať ho ako dielo.“<sup>7</sup> Aj táto tzv. vysoká literatúra, paradoxne nazývaná nežánrovou, je umožnená žánrami, pluralitou žánrov. Ako znie menej populárna Derridova veta (než tá, že nejestvuje nič mimo textu): „Každý text participuje na jednom alebo viacerých žánroch, *nejestvuje text bez žánru*, vždy je nejaký žánr alebo žánre, ale táto participácia nie je nikdy prináležaním.“<sup>8</sup> Čiže v týchto dvoch sférach literatúry pôjde aj o menšiu či väč-

<sup>7</sup> MARKOWSKI, Michał Paweł: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz : Wydawnictwo Homini, 1997, s. 211 – 212.

<sup>8</sup> Cit. podľa MARKOWSKI, Michał Paweł: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz : Wydawnictwo Homini, 1997, s. 210 (zvýr. T. H.).

šiu mieru idiomatičnosti. Jednotlivé diela budeme interpretovať vždy *na pozadí* invariantu, ktorého sú realizáciou (vo vzťahu k literárnemu systému, žánrovému kódu alebo kódu literárneho smeru), a budeme sledovať prípadné *odchýlky*, akými dielo žáner transformuje. Pri vzťahu konkrétneho diela k žánru existuje možnosť „skúmať vzťah medzi systémom noriem a odchýlkami, ktoré zavádza autor“.<sup>9</sup>

Nebudeme tu teraz spomínať všetky štúdie sústredené v tejto knihe. Ako isté „ukazovatele smeru“ uvedieme len niekoľko príkladov, týkajúcich sa vzťahov invariantu (v tomto prípade žánru) a idiolektu. Pri interpretácii románu Witolda Gombrowicza *Kozmos* (1965) uvidíme jednak, ako tento román radikálne prepisuje (obracia na hlavu) detektívny žáner, zároveň tiež, ako priamo „v akcii“ konštituuje svoj idiolekt: v tomto prípade idiolekt ako vzájomné prepojenia motivických elementov (obesený vrabec – visiaca vetvička, ústa Kataše – ústa Leny atď.) a ako paralelnosti tematických sérií (séria vešania, séria úst, séria penetrácií), pričom tento idiolektický kód je skôr syntaktický než sémantický.

V prózach Pavla Vilikovského budeme sledovať menej radikálnu transformáciu detektívky v románe *Peší príbeh*, ktorý v zásade vytvára variant detektívky s malou odchýlkou, ako aj radikálnu transformáciu detektívneho žánru v prípade poviedky *Celkový pohľad na Máriu B.*, ktorá spočíva okrem iného v „očistení“ procedúry vyšetrovania od jej objektu – konkrétneho predmetu vyšetrovania a v derealizácii skutočnosti. V prípade svojskej transformácie žánru utópie vo verzii Stanislawa Lema ukazujeme, že utópia nie je len miesto situované „nikde“, ale v radikálnej Lemovej verzii je projekciou utopického sveta samotný text (kniha), aký nemožno napísať – čiže utopický projekt, ktorého uskutočnenie je nemožné.

Roland Barthes definoval idiolekt ako singulárnu konfiguráciu rôznych lexík.<sup>10</sup> S touto inštrukciou čítame román Stanislawa Przybyszewského *Krik* (1917) ako priesečník, *konfiguráciu viacerých kódov*: kódu modernizmu, kódu Przybyszewského autorskej poetiky a metafyziky, kódu literárneho smeru expresionizmu a žánrových kódov románu o umelcovi a kriminálneho románu. Podobne pri interpretácii reprezentanta viktoriánskej gotiky, románu Richarda Marsha *Záhada chrobáka* (*The Beetle: A Mystery*, 1897; v slovenskom preklade pod titulom *Pomsta posvätného chrobáka*), budeme sledovať hru žánru viktorián-

<sup>9</sup> ECO, Umberto: *Nieobecná štruktúra*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 1996, s. 276.

<sup>10</sup> Porov. BARTHES, Roland: Retoryka obrazu. In: SKWARA, Marek – WYSŁOUCH, Seweryna (eds.): *Ut pictura poesis*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2006, s. 154.

skeho románu s tajomstvom, písanom z perspektívy viacerých postáv, v prepojení s témami orientalizmu a s ďalšími (aj skrytými) kultúrnymi kódmi a s postupom produkcie hororového monštra, prepojeného s kultúrnou imagológiou.

Aj v prípade tzv. žánrovej literatúry možno hovoriť ak už nie o idiolekte, tak aspoň o svojskom variante u Stefana Grabiňského – pri jeho psychofantastike ako o variante žánru strašidelnej fantastiky. Autor detektívnych poviedok poslednej fázy holmesovského obdobia Ernest Bramah zasa do detektívneho žánru uvádza nevšedný typ detektíva – slepca, a to so všetkými konzekvenciami, ktoré z toho vyplývajú pre motivický celok vyšetrovania. V prípade strašidelných poviedok sira Arthura Conana Doylea ukazujeme v Doylovom diele konfiguráciu vedeckej metódy a mysterióznych javov, scientizmu a nadprirodzených fenoménov. A tiež žánrov strašidelnej fantastiky, hororu a detektívky v rámci jeho autorskej poetiky. V prípade analýzy románu *Petrolejový princ* Karla Maya sa snažíme čiastočne opísať aj pozíciu Mayovej tvorby v kontexte žánrov literatúry o Divokom západe.

O tom všetkom sa čitateľ dočíta v nasledujúcich statiach práce. Keďže táto kniha je koncipovaná ako súbor štúdií, prepojených témou a prístupom, ktorý ozrejmuje historicko-teoretický úvod, jednotlivé štúdie sa dajú čítať aj samostatne – podľa záujmu toho-ktorého čitateľa.

## II. Zákony a jazykoveda

V tejto úvodnej stati však chceme aspoň skicovite načrtnúť jednu kapitolku z dejín vedy: poukázať na paralely filologických vied – jazykovedy a literárnej vedy – pri hľadaní opakovateľností a zákonitostí svojho predmetu a pri riešení problému vzťahu opakovateľnosti a udalosti (neopakovateľného). A tiež upozorniť na určujúcu lingvistickú inšpiráciu v štrukturalistickej literárnej vede pri riešení tohto problému. Historický záber obmedzíme na náhľad do týchto vied od 19. storočia. Zároveň uvedieme tie metodologické momenty z tejto histórie, ktoré budú pre nás podnetné pri riešení tohto problému (vzťahu invariantu a udalosti) v našich vlastných interpretáciách textov v tejto práci.

Uvedieme najprv príklady z príbuznej disciplíny – jazykovedy a neskôr uvedieme paralely s ňou v dejinách literárnej vedy.

Už v helenistickej filológii prebiehal v rámci kladenia otázky zákonitostí jazyka spor medzi analogistami a anomalistami – analogisti hľada-

li „všeobecné, všeobecne záväzné pravdy a zásady (univerzálie), zatiaľ čo tí druhí (t. j. anomalisti – pozn. T. H.), naopak, zdôrazňovali rolu a význam individuálnych faktov a javov (individuálií)“.<sup>11</sup>

V 19. storočí historicko-porovnávacia jazykoveda začínala odhaľovať a formulovať *fonetické zákony* hláskových zmien vo vývine jazyka, ako napríklad Rasmus Rask pravidlo o spoluhláskovej rotácii v germánskych jazykoch,<sup>12</sup> resp. Grimmov zákon, ďalej napríklad Vernerov zákon, skorigovaný neskôr de Saussurom,<sup>13</sup> alebo trebárs Havlíkovo pravidlo platiace pre všetky slovanské jazyky, týkajúce sa zániku a vokalizácie jerov. Ako píše historik jazykovedy Ferenc Kovács, v prvej knihe Franza Boppa sa slová zákon či pravidelnosť nevyskytujú, ale neskôr (hlavne po korešpondencii s Humboldtom, ktorý v nej ako prvý formuloval koncepciu hláskového zákona)<sup>14</sup> už tvorca indoeurópskej porovnávacej gramatiky Bopp programovo hlásal „postulát presnosti a pravidelnosti jazykových ekvivalentností, aby sa dali uchopiť prostredníctvom vymedzených vedeckých zákonov, ktoré sú objektívne a verifikovateľné. Tieto zákony umožňujú exaktne formulovať evolúciu a vzťahy príbuznosti jednotlivých jazykov (...)“<sup>15</sup> Bopp sa ocitol pod silným vplyvom prírodných vied. Dôsledkom toho bol priemet koncepcie prírodných zákonitostí do oblasti výskumu jazyka, vďaka čomu jazykoveda sformulovala koncepciu jazykového zákona: vývin jazyka „sa odohráva podľa určitých zákonov“.<sup>16</sup> Boppovi sa však ešte nepravidelnosť v jazyku javila rovnako vplyvná ako jeho pravidelnosti.<sup>17</sup> Až neskorší mladogramatici nastolia tézu o bezvýnimčnosti hláskových zákonov.

Základný zákon, ktorý formuloval Rasmus Rask, zákon zakladajúci vednú disciplínu historicko-porovnávacej jazykovedy, znie: „Ak medzi dvoma jazykmi jestvuje podobnosť slov dovoľujúca odhaliť pravidlá, ktoré riadia záměny hlások, tak medzi týmito jazykmi jestvuje skrytá

<sup>11</sup> HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978, s. 45.

<sup>12</sup> Porov. HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978, s. 132.

<sup>13</sup> Porov. SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha : Academia, 1996, s. 174 – 175.

<sup>14</sup> Porov. KOVÁCS, Ferenc: *Struktury i prawa językowe*. Wrocław : Ossolineum, 1977, s. 201.

<sup>15</sup> HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978, s. 136.

<sup>16</sup> KOVÁCS, Ferenc: *Struktury i prawa językowe*. Wrocław : Ossolineum, 1977, s. 203.

<sup>17</sup> JANKOWSKY, Kurt R.: *The Neogrammarians*. The Hague – Paris : Mouton, 1972, s. 58.

príbuznosť.“<sup>18</sup> Tieto tzv. hláskové responzie čiže „jistá pravidla, podle nichž si odpovídají hlásky v prapříbuzných slovech (...) dvou nebo několika příbuzných jazyků“<sup>19</sup> sú potom „východiskem při rekonstrukci prehistorického hláskového stavu“.<sup>20</sup>

Prostřednictvím takto formulovaného zákona, ako ho vyslovil Rask, jazykovedcom pozorované *pravidelnosti* v zodpovedajúcich hláskach (striedniciach) rôznych jazykov umožnia nastoliť *vysvetľujúcu* hypotézu príbuznosti (čiže spoločný pôvod) týchto jazykov. Argumentom historicko-porovnávacej metódy je, že „ak tieto zhody a podobnosti sú pravidelné, nemôže ísť o náhodný jav“.<sup>21</sup> A vysvetlením je *spoločný pôvod* týchto jazykov, v ktorých sa dané pravidelné *zhody* a *podobnosti* vyskytujú.<sup>22</sup> „Tyto podobnosti jsou nejen hojné, ale především hluboce systémové (...) a lze je uspokojivě vysvětlit pouze společným genetickým původem indoevropských jazyků (...) a jejich vývojem ze společného zdroje (prajazyka).“<sup>23</sup> Spomedzi typov porovnávania (je možné aj synchronne porovnávanie systémov a porovnávanie historicko-typologické)<sup>24</sup> tu ide o porovnanie historicko-genetické, „které se dívá na podobné jevy jako na plod genetické příbuznosti a pozdějšího historicky podmíněného rozlišení“.<sup>25</sup>

Z perspektívy historicko-porovnávacej metódy sa upozorňuje, že sú to vlastne dve základné *axiómy* indoeuropeistiky, ako ich sformuloval Jean-Claude Milner: „Predpokladá sa, že podobnosti medzi jazykmi majú svoju príčinu, a po druhé, že touto príčinou je jazyk (...) vo svojej podstate je to jednoducho predpoklad existencie ‚prajazyka‘(...)“<sup>26</sup> Patrick Sériot píše, že táto teória „se zakládala na epistemologickém předpokladu, jenž nebyl nikdy jasně formulován, že shody se dají vy-

<sup>18</sup> Cit. podľa BOD, Rens: *Historia humanistyki*. Warszawa : Wydawnictwo Aletheia, 2013, s. 367. Porov. tiež ROBINS, Robert Henry: *A Short History of Linguistics*. London : Longmans, 1967, s. 171.

<sup>19</sup> ERHART, Adolf – VEČERKA, Radoslav: *Úvod do etymologie*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1981, s. 32.

<sup>20</sup> Tamže, s. 32.

<sup>21</sup> ONDRUŠ, Šimon: *Úvod do slavistiky*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1956, s. 10.

<sup>22</sup> Porov. tamže, s. 10.

<sup>23</sup> VAVROUŠEK, Petr: *O rekonstrukci praindoevropštiny*. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2009, s. 17.

<sup>24</sup> Porov. ŽIRMUNSKIJ, Viktor Maximovič: *O hrdinském eposu*. Praha : Lidové nakladatelství, 1984, s. 9 – 10.

<sup>25</sup> Tamže, s. 10.

<sup>26</sup> HELLER-ROAZEN, Daniel: *Echolalie. O zapomínání jazyka*. Gdaňsk : słowo/obraz terytoria, 2012, s. 100.

světlovat pouze na základě společného původu, v důsledku čehož se opomíjely další shody, které by mohly tento předpoklad zpochybnit“.<sup>27</sup>

Samozrejme, keďže ide o hypotézu, má táto len pravdepodobnú platnosť. Niektorí jazykovedci, ako napríklad štrukturalista Nikolaj Trubeckoj, pred genetickou príbuznosťou jazykov privilegovali jazykové zväzy, vznikajúce zblížovaním rozdielnych jazykov: títo jazykovedci tvrdili, že „např. není možno rozhodnout, jsou-li styčné body indoevropských jazyků dány jejich společným původem nebo vznikla-li postupným sblížením jazyků, jež byly původně úplně odlišné“.<sup>28</sup> Difuzionistické riešenie problému jazykových podobností znie, že „afinity vznikajú na základe prostorového kontaktu a šírení“.<sup>29</sup>

Samotní predstavitelia historicko-porovnávacej jazykovedy by však zrejme oponovali, že onen predpoklad či axióma spoločného pôvodu je v historicko-porovnávacej jazykovede silne podopretá jazykovým materiálom, respektíve hovoria pre ňu aj nepriame dôkazy: konkrétne je to diachrónny smer narastania podobností medzi jazykmi, ktorý kráča presne opačným smerom – proti chronologickému toku vývinu jazyka: „(...) fakt, že keď postupujeme smerom do minulosti, tak úmerne s tým narastajú podobnosti medzi navzájom blízkymi jazykmi ako napríklad poľština a čeština, nás vedie k domnienke, že tieto jazyky vznikli následkom odlišného vývinu ich spoločného jazykového ‚predka‘ (čiže, ako hovoria lingvisti, *prajazyka*) v rôznych teritóriách.“<sup>30</sup> Ide tu vlastne o typ abdukčného usudzovania, keď sa z *dôsledku* (systémových podobností medzi niektorými jazykmi) usudzuje na *príčinu* (spoločný pôvod v prajazyku) prostredníctvom hypoteticky nastoleného *zákona* (že spoločný pôvod jazykov sa prejavuje v ich systémových podobnostiach). Už Franz Bopp (v roku 1816) ako cieľ svojho bádania nastolil „rekonštrukciu gramatiky jazyka, ktorý sa postupne rozpadol na indoeurópske jazyky“<sup>31</sup> čiže rekonštrukciu prajazyka (*Ursprache*), ako ho nazval August Schleicher, ktorý sám ako prvý uverejnil rekonštrukciu súvislého textu v praindoeurópcine – bájky o ovci a koňoch.<sup>32</sup>

<sup>27</sup> SÉRIOT, Patrick: *Struktura a celek*. Praha : Academia, 2002, s. 116.

<sup>28</sup> HORÁLEK, Karel: *Úvod do studia slovanských jazyků*. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1955, s. 18.

<sup>29</sup> SÉRIOT, Patrick: *Struktura a celek*. Praha : Academia, 2002, s. 159.

<sup>30</sup> MILEWSKI, Tadeusz: *Językoznawstwo*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1969, s. 131.

<sup>31</sup> BOD, Rens: *Historia humanistyki*. Warszawa : Wydawnictwo Aletheia, 2013, s. 369 – 370.

<sup>32</sup> Porov. ONDRUŠ, Šimon: Súčasná komparatistika a Schleicherova indoeurópska bájka. In: *Jazykovedný časopis*, roč. 34, 1983, č. 1, s. 14 – 25. Tiež porov. VAVROU-

Keď sledujeme osud formulovania historických zákonitostí v jazykovede ďalej, následne po zakladateľoch porovnávacej gramatiky mladogramatická škola (v druhom období historicko-porovnávacej jazykovedy) formulovala (často napádanú) tézu o bezvýnimočnosti fonetických zákonov:<sup>33</sup> názov práce Augusta Leskiena z roku 1876 znel *Hlásokové zákony nepoznajú výnimky*.<sup>34</sup> Podľa Wilhelma Scherera fonetické zmeny „prebiehajú podľa stálych zákonov, ktoré pripúšťajú odchýlky len v súlade s inými zákonmi“<sup>35</sup> a Leskien tvrdil, že „musí existovať pravidlo na výnimky z pravidiel; jediným problémom je objaviť ho“.<sup>36</sup> To isté tvrdil v zásade aj Hugo Schuchardt, ktorý aj vyčíslil viaceré možnosti vzniku zdanlivých výnimiek z fonetických zákonov.<sup>37</sup> Hlásokový zákon bol povýšený až do rangu prírodných zákonov.<sup>38</sup> Historik jazykovedy Ferenc Kovács formuluje konzekvencie, aké so sebou niesla Schleicherova koncepcia jazyka ako organizmu, v druhej polovici 19. storočia – spôsob uvažovania vtedajšej jazykovedy bol takýto: „Ak je jazyk organizmom a jazykoveda patrí do prírodných vied, tak jazykové zákony, ktoré odhaľujú podstatné, charakteristické vlastnosti jazyka, musia byť identické s prírodnými zákonmi.“<sup>39</sup> Súviselo to aj s konštitúovaním pozitivistickej vedy – August Leskien tvrdil, že „ak sa pripustia náhodné, navzájom nezávislé odchýlky, tak sa tým priznáva, že objekt skúmania čiže jazyk je vedecky nepoznatelný“.<sup>40</sup> Veda je teda vedou len vtedy, ak poznáva zákonitosti – ak sa nejaký objekt správa náhodne bez zákonitostí, potom je vedecky nepoznatelný. Vo všeobecnosti pre hláskové zmeny vo vývine jazykov formuloval Leskien hláskoslovný zákon<sup>41</sup> a jeho platnosť potvrdil aj de Saussure: „Fonetická zmena sa

ŠEK, Petr: *O rekonstrukci praindoevropštiny*. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2009, s. 37 – 42.

<sup>33</sup> Porov. HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978, s. 176.

<sup>34</sup> Porov. IVIČ, Milka: *Trends in Linguistics*. London – The Hague – Paris : Mouton & Co., 1965, s. 56.

<sup>35</sup> Cit. podľa PAVEAU, Marie-Anne – SARFATI, Georges-Élia: *Wielkie teorie językoznawcze*. Kraków : Wydawnictwo FLAIR, 2009, s. 33.

<sup>36</sup> Tamže, s. 33.

<sup>37</sup> Porov. HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978, s. 181.

<sup>38</sup> Porov. HELBIG, Gerhard: *Dzieje językoznawstwa nowożytnego*. Wrocław : Ossolineum, 1982, s. 13.

<sup>39</sup> KOVÁCS, Ferenc: *Struktury i prawa językowe*. Wrocław : Ossolineum, 1977, s. 211.

<sup>40</sup> Cit. podľa HELBIG, Gerhard: *Dzieje językoznawstwa nowożytnego*. Wrocław : Ossolineum, 1982, s. 13.

<sup>41</sup> Porov. ONDRUŠ, Šimon – SABOL, Ján: *Úvod do štúdia jazykov*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1984, s. 249.



deje s matematickou pravidelnosťou a z tohto dôvodu sa často nazýva *fonetickým zákonom*.<sup>42</sup>

Následne by mala veda formulovať hypotézy, ktoré tieto zákonitosti *vysvetľujú* – v uvedenom príklade zákonov fonetických zmien mladogramatici vyžadovali „vysvetlenie príčin, ktoré viedli k pozorovaným zmenám“. <sup>43</sup> Jednotlivé fonetické zákony sú však *lokalizované*, platia pre presne vymedzený historický úsek konkrétnych jazykov, ako zdôrazňoval de Saussure: „Nejvážnejší metodologickou chybou (...) je formulovať určitý fonetický zákon v prítomnom čase, jako by fakty, které pokrývá, existovaly jednou provždy a nerodily se a nezanikaly jen v určitém časovém úseku.“<sup>44</sup> Už mladogramatik Hermann Paul sa vyjadril, že „hláskový zákon nevypovídá nic o tom, co za určitých obecných podmínek musí nastat, nýbrž konstatuje pravidelnost v rámci určitých historických jevů“.<sup>45</sup>

No pre fonetické zmeny jazykoveda nachádza aj isté *všeobecné obmedzenia* (čiže zákonitosti), už nelokalizované v čase a priestore, vyplývajúce z artikulačných vlastností foném. Formuloval to už aj de Saussure: „(...) efekty fonetickej transformácie, ktorá sa neustále odohráva vo vnútri každého jazyka, sa však situujú v istých prirodzených hraniciach. Napríklad: v najhoršom prípade sa *t* azda môže po mnohých prechodoch zmeniť na *l*, ale *p* má v ľubovoľnom dialekte nulovú šancu zmeniť sa na *l*, dokonca aj v rozpätí štyroch či piatich tisícov rokov. Vďaka stálosti všeobecných podmienok jazyka, založených na stavbe ľudských rečových orgánov, jazyk – hoci aj veľmi zmenený – nás pravdepodobne nikdy nedokáže úplne pomýliť ohľadom svojej genealógie (...)“<sup>46</sup> To znamená, že pole udalostí (ktorými sú jednotlivé hláskové zmeny) je už istým spôsobom vopred štruktúrované (artikulačnými obmedzeniami) a predurčuje to, čo môže nastať. A predurčuje to prostredníctvom zákonitostí, ktoré toto pole štruktúrujú. Toto je veľmi dôležité: lingvistiká preto môže jednak *predikovať* (chronologicky smerom dopredu), aké fo-

<sup>42</sup> SAUSSURE, Ferdinand de: *Szkice z językoznawstwa ogólnego*. Warszawa : Wydawnictwo Akademickie DIALOG, 2004, s. 248. Porov. tiež SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha : Academia, 1996, s. 173.

<sup>43</sup> PAVEAU, Marie-Anne – SARFATI, Georges-Élia: *Wielkie teorie językoznawcze*. Kraków : Wydawnictwo FLAIR, 2009, s. 35.

<sup>44</sup> SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha : Academia, 1996, s. 175.

<sup>45</sup> VAVROUŠEK, Petr: *O rekonstrukci praindoevropštiny*. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2009, s. 74.

<sup>46</sup> SAUSSURE, Ferdinand de: *Szkice z językoznawstwa ogólnego*. Warszawa : Wydawnictwo Akademickie DIALOG, 2004, s. 247.



netické zmeny jazyka v čase sú *nemožné*, a teda sa nikdy neuskutočnia,<sup>47</sup> a zároveň „na základe jedného fenoménu predpovedať iný, t. j. určiť typologické zákony“.<sup>48</sup> Zároveň túto nemožnosť (vyplývajúcu z artikuláčnych zákonitostí) premieta chronologicky spätne, smerom dozadu, pri *rekonštrukcii* nedochovaných pôvodných tvarov, praforiem (v tom aj hlások) – a následne celého prajazyka (napríklad praindoeurópciny, praslovančiny atď.). Ide o to, z akých praforiem sa dochované jazykové formy *mohli* vyvinúť: tieto praformy sú podľa Schleichera „deduktívne vyvedené“,<sup>49</sup> nedochované, sú to – ako ich označil Theodor Benfey – „hypotetické formy“.<sup>50</sup> Práve preto, že jazyk vo svojom vývine podlieha istým *zákonitostiam*, nás nemôže celkom pomýliť ohľadom svojej genealógie, ako písal de Saussure.

Pri použití fonetického kritéria pri *rekonštrukcii* prajazyka (ako jedného z viacerých kritérií)<sup>51</sup> vychádza historicko-porovnávacia jazykoveda z fonetických *zákonitostí*: „Za pôvodnú z množiny responzibilných hlások pokladáme tú hlásku, z ktorej podľa všeobecných fonetických zákonitostí a tendencií vieme vysvetliť vznik ostatných hlások.“<sup>52</sup> Takéto vypozerované a modelované „časté a typické zmeny“<sup>53</sup> umožňujú „nastolovať štatisticky najpravdepodobnejšie hypotézy ohľadom stavu (jazyka – pozn. T. H.), ktorý predchádzal pozorovanému stavu“.<sup>54</sup> Takýchto zákonitostí sa historickej jazykovede podarilo formulovať celé množstvo: len ako príklady uvedme „tendenciu skracovania morfému“,<sup>55</sup> pravidlo, že asimilačné zmeny sú častejšie ako disimilačné,<sup>56</sup> či napríklad spôsoby nepodmienенých

<sup>47</sup> Porov. USPENSKIJ, Boris: *Principy strukturnoj tipologii*. Moskva : Izd. MGU, 1962, s. 8.

<sup>48</sup> USPENSKY, Boris: *Principles of Structural Typology*. The Hague – Paris : Mouton De Gruyter, 1968, s. 12.

<sup>49</sup> HELLER-ROAZEN, Daniel: *Echolalie. O zapominaniu języka*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2012, s. 103.

<sup>50</sup> Tamže, s. 107.

<sup>51</sup> Porov. ONDRUŠ, Šimon – SABOL, Ján: *Úvod do štúdia jazykov*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1984, s. 246; tiež MILEWSKI, Tadeusz: *Językoznawstwo*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1969, s. 147 – 148; tiež ERHART, Adolf – VEČERKA, Radoslav: *Úvod do etymologie*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1981, s. 33 – 34.

<sup>52</sup> ONDRUŠ, Šimon – SABOL, Ján: *Úvod do štúdia jazykov*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1984, s. 247.

<sup>53</sup> PERLIN, Jacek: *Metodologia językoznawstwa diachronicznego*. Warszawa : Wydawnictwo akademickie Dialog, 2004, s. 75.

<sup>54</sup> Tamže.

<sup>55</sup> Tamže.

<sup>56</sup> Tamže, s. 76.

zmien hlásky, ako sú: „strata alebo nadobudnutie nejakej artikulačnej vlastnosti“,<sup>57</sup> „zmena miesta artikulácie na susedné“<sup>58</sup> atď. Všetky tieto pravidlá majú len pravdepodobnostný charakter.<sup>59</sup> Pre historicko-porovnávaciu jazykovedu je však hláskový zákon jej „najdôležitejším nástrojom“,<sup>60</sup> „jediným bezpečným základom výskumov jazyka“,<sup>61</sup> ktorý umožňuje určiť príbuznosť určitých jazykov a rekonštruovať ich východiskový prajazyk.

V oblasti sémantiky však historická jazykoveda nepracuje „s jevy ‚pravidelnými‘ tak, jak jsou pravidelné ‚hláskové zákony““. <sup>62</sup> No podarilo sa jej formulovať aspoň „typy sémantických posunov a zmien“<sup>63</sup> – ako sú napríklad zužovanie významu, rozšírenie významu, prenášanie významu, zhoršovanie významu a v etymológii používa aj „metódu sémantických paralel“,<sup>64</sup> pri ktorej – na základe princípu analógie – preukázateľný istý konkrétny sémantický vzťah medzi lexikálnymi jednotkami v rámci jedného jazyka umožňuje hypoteticky predpokladať taký istý sémantický vzťah aj medzi inými lexikálnymi jednotkami aj iného jazyka.

Predbežne zhrnuté: sú to práve *pravidelnosti*, nachádzané jazykovedcom v jeho materiáli (v jazykoch), ktoré mu umožňujú odhaliť *zákonitosti* a z týchto zákonitostí zasa formulovať vysvetľovaciu *hypotézu* (hypotézu príbuznosti jazykov, a teda existencie prajazyka). Hláskový zákon, ako ho chápal Hermann Paul, zostáva na úrovni konštatovania pravidelností v rámci konkrétnych historických javov. Zákonitosti vyplývajúce z artikulačných vlastností foném, ako ich formuloval vyššie citovaný Saussure, však majú aj predikčný charakter – nepredpovedajú síce, aká zmena za istých okolností musí nastať, ale to, aká zmena nastať za žiadnych okolností *nemôže*.

Medzi ďalšie spôsoby hľadania pravidelností v jazykoch patrí *jazyková typológia*, respektíve typologická klasifikácia jazykov – ako prvý ju realizoval Friedrich Schlegel klasifikáciou na flektívne a neflektív-

<sup>57</sup> Tamže.

<sup>58</sup> Tamže.

<sup>59</sup> Porov. tamže, s. 79.

<sup>60</sup> KOVÁCS, Ferenc: *Struktury i prawa językowe*. Wrocław : Ossolineum, 1977, s. 212.

<sup>61</sup> Tamže.

<sup>62</sup> ERHART, Adolf – VEČERKA, Radoslav: *Úvod do etymologie*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1981, s. 128.

<sup>63</sup> Tamže, s. 129.

<sup>64</sup> Tamže, s. 133.

ne jazyky<sup>65</sup> a precizoval ju jeho brat August Wilhelm Schlegel.<sup>66</sup> Svoju typológiu jazykov vypracoval aj August Schleicher.<sup>67</sup> Schlegelova morfológická typológia „si všima predovšetkým to, ako sa v jazyku tvoria gramatické tvary, resp. ako jazyk vyjadruje jazykové významy“.<sup>68</sup> Ako už bolo povedané, jazyková typológia je tiež založená na porovnávaní,<sup>69</sup> no typológia prebieha naprieč jazykovou históriou, modeluje jazykové typy (súčasná jazykoveda rozlišuje ako základné typy analytický a syntetický)<sup>70</sup> na základe *štruktúrnych* kritérií: ide „o to, aký je vzájomný vzťah medzi lexikálnou a gramatickou zložkou gramatického tvaru slova ako formy na vyjadrenie gramatických funkcií“<sup>71</sup> – jazyky sa v typológii zaraďujú „do jazykových typů podle své struktury“;<sup>72</sup> neskôr sa rozvinula štruktúrna typológia.<sup>73</sup>

Typologickú metódu však možno aplikovať aj na diachronický rad, na históriu jazyka alebo literárneho radu: tentoraz však nepôjde o rozlišovanie jazykových typov, ale o typológiu istých dynamických konfigurácií čiže *typológiu vývinových zmien*. Tak napríklad Maurice Grammont sa v roku 1933 pokúsil o kompletnú klasifikáciu fonetických zmien,<sup>74</sup> pričom základným rozlíšením je rozlíšenie na zmeny nezávislé a závislé, ako sú asimilácia, diferenciacia, interverzia (čiže metatéza) atď.<sup>75</sup> V oblasti teórie literárnej histórie zasa Oskár Čepan na nižšej úrovni literárneho vývinu nachádza tiež *isté opakovateľné vzorce*.

<sup>65</sup> Porov. HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978, s. 147. Porov. tiež ONDRUŠ, Šimon – SABOL, Ján: *Úvod do štúdia jazykov*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1984, s. 271 – 272.

<sup>66</sup> HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978, s. 148.

<sup>67</sup> Porov. HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978, s. 163. Porov. tiež IVIČ, Milka: *Trends in Linguistics*. London – The Hague – Paris : Mouton & Co., 1965, s. 45.

<sup>68</sup> ONDRUŠ, Šimon – SABOL, Ján: *Úvod do štúdia jazykov*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1984, s. 272.

<sup>69</sup> Porov. ŽIRMUNSKIJ, Viktor Maximovič: *O hrdinském eposu*. Praha : Lidové nakladatelství, 1984, s. 9 – 10.

<sup>70</sup> ONDRUŠ, Šimon – SABOL, Ján: *Úvod do štúdia jazykov*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1984, s. 273.

<sup>71</sup> Tamže, s. 272.

<sup>72</sup> HJELMSLEV, Louis: *Jazyk*. Praha : Academia, 1971, s. 84.

<sup>73</sup> Porov. USPENSKY, Boris: *Principles of Structural Typology*. The Hague – Paris : Mouton De Gruyter, 1968.

<sup>74</sup> Porov. PERLIN, Jacek: *Metodologia językoznawstwa diachronicznego*. Warszawa : Wydawnictwo akademickie Dialog, 2004, s. 25.

<sup>75</sup> Porov. tamže, s. 26.

V štúdiu *Vzťahy v literárnom vývine* (1979) modeluje (pomocou geologickej metaforiky) typy konfigurácií, aké v literárnom vývine môžu nastať: tektonická stavba, príkrovová stavba a katastrofická situácia.<sup>76</sup> Ich realizácie v konkrétnych segmentoch literárneho vývinu sú už potom, samozrejme, individuálne a špecifické.

Paralely vedných disciplín jazykovedy a literárnej vedy sú však v prípade komparácie obmedzené na typológiu, no netýkajú sa už porovnávacej genetickej metódy, ako upozornil Viktor Žirmunskij: „Srovnávací genetická metóda vládne, jak víme, v historickej jazykovedě (historickosrovnávací gramatika a lexikologie skupiny geneticky príbuzných jazyků), kdežto v srovnávací literární vědě, v takzvané ‚generální literatuře‘, musí její roli zastávat srovnání historicko-typologické (postupné střídání podobných literárních směrů a stylů, podmíněné jednotnými zákony ve vývoji lidské společnosti).“<sup>77</sup>

Takže – vo výsledku – môžeme tu rozlíšiť *dva typy* vyhľadávaných *pravidelností* v jazykovede: jednak pravidelnosti historického vývinu (sem patria pravidlá hláskových zmien) a na druhej strane pravidelnosti v štruktúrach (typológia). Hjelmslev ukázal, že „genetická a typologická príbuznosť jsou dvě zcela různé věci, které spolu nemají nic společného. Uvnitř téže jazykové rodiny můžeme nalézt jazyky zcela rozdílného typu a uvnitř téhož jazykového typu můžeme najít jazyky zcela rozdílných rodin“.<sup>78</sup> Typológia má ako svoj primárny predmet výskumu „odhaliť izomorfné fenomény, vlastné všetkým jazykom. Zároveň sa však typológia zaoberá špecifickými vlastnosťami charakteristickými pre určité jazyky. Na tomto základe je možné klasifikovať jazyky“.<sup>79</sup>

Práve modelovanie *systemových* pravidelností bolo onou saussurovskou revolúciou v jazykovede iniciujúcej štrukturalizmus – odhalenie základnej zákonitosti jazyka: arbitrárneho a *v dôsledku toho*<sup>80</sup> *diferenčného* charakteru prvkov jazykového systému: „v jazyce existují pouze rozdíly *bez pozitivních termínů*“,<sup>81</sup> ako znie okrídlená de Saussurova veta.

<sup>76</sup> Porov. ČEPAN, Oskár: *Literárnoteoretické state*. Bratislava : Veda, 2003, s. 76 – 77.

<sup>77</sup> ŽIRMUNSKIJ, Viktor Maximovič: *O hrdinském eposu*. Praha : Lidové nakladatelství, 1984, s. 10.

<sup>78</sup> HJELMSLEV, Louis: *Jazyk*. Praha : Academia, 1971, s. 87.

<sup>79</sup> USPENSKY, Boris: *Principles of Structural Typology*. The Hague – Paris : Mouton De Gruyter, 1968, s. 13.

<sup>80</sup> Porov. SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha : Academia, 1996, s. 145.

<sup>81</sup> Tamže, s. 148.

Týka sa však len, ako upozorňuje de Saussure, poriadku označujúcich a poriadku označovaných vzatých osve, zatiaľ čo spojenie označujúceho s označovaným je už pozitívnym faktom.<sup>82</sup> Saussurom modelovaný mechanizmus jazyka teda pozostáva z dvoch poriadkov, ktorých termíny sú vymedzené čisto diferenčne (poriadku označujúceho a poriadku označovaného), a zo spätia týchto dvoch poriadkov, ktoré už vytvorí pozitívne termíny (jazykové znaky tvorené spojením označujúceho s označovaným). Na rozdiel od *vývinových* hláskových zákonov túto základnú zákonitosť diferenčného charakteru de Saussure formuloval z hľadiska *synchronnej* stránky jazyka čiže systému<sup>83</sup> ako podstatu jazyka. Táto podstata jazyka je funkčná, je ňou „mechanizmus jazyka“ vytváraný syntagmatickými a asociáciami vzťahmi.

Neskoršie však diachrónna lingvistika túto zákonitosť dokázala zúročiť aj pri výskume jazykovej diachronie – jedna zmena prvku v jazykovom systéme totiž mení jeho *pozíciu* v rámci systému, v sieti jeho vzťahov, a tým vyvoláva tlak na zmenu ostatných jeho prvkov. I keď de Saussure pokladal diachrónne zmeny za odohrávajúce sa mimo systému,<sup>84</sup> a teda náhodné a nesystémové udalosti, a systém bol uňho prakticky totožný so synchroniou (Kořínek synonymicky spomína „synchronickú stránku jazyka, totiž jeho systém“),<sup>85</sup> v zásade aj systémový výskum jazykovej diachronie predvídal na niektorých miestach *Kurzu* už samotný de Saussure, keď ukázal, že „hodnotu termínu lze pozměnit, a přitom se jeho smyslu či hlásek ani nedotknout, a to jen tím, že se pozmění některý jeho sousední termín“.<sup>86</sup> Základný princíp štrukturalistickej diachrónnej jazykovedy – v tomto konkrétnom prípade „historického hláskoslovía“ – od tých čias znie: „hlásková zmena môže byť pochopená a vysvetlená iba tak, že sa objasní jej význam, jej funkcia v príslušnom jazykovom systéme.“<sup>87</sup> Jazykovú zmenu nemožno vysvetliť izolovane, vyňatú z jazykového systému, ako to robili mladogramatici.

<sup>82</sup> Tamže.

<sup>83</sup> Porov. KOŘÍNEK, Josef Miloslav: *Úvod do jazykospytu*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1948, s. 75.

<sup>84</sup> Porov. CULLER, Jonathan: *Saussure*. Bratislava : Archa, 1993, s. 82.

<sup>85</sup> KOŘÍNEK, Josef Miloslav: *Úvod do jazykospytu*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1948, s. 75.

<sup>86</sup> SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha : Academia, 1996, s. 148.

<sup>87</sup> KOŘÍNEK, Josef Miloslav: *Úvod do jazykospytu*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1948, s. 75.

Saussurovi tvoriví pokračovatelia, Pražský lingvistický krúžok, saussurovskú predstavu o vzťahu jazykovej synchronie a diachronie poopravili: akčný rádius diachronie usídlili do samotného srdca synchronie, jazykového systému. Samotný systém totiž pre nich nie je ustrnutý, ale vždy sa nachádza vo vývine. V *Tézach Pražského lingvistického krúžku* (1929) sa píše: „Změny jazykové mají zhusta zření na systém, na jeho stabilizaci, rekonstrukci atd. (...) Z druhé strany *nemůže ani synchronický popis naprosto vyloučiti pojem evoluce*, neboť i v úseku synchronicky pojatém existuje vědomí stadia mizejícího, přítomného a nastávajícícho, stylistické prvky, prožívané jako archaismy.“<sup>88</sup> Jazykový vývin sa v rámci systému podľa Jakobsona (jedného z autorov *Téz*) prejavuje najprv ako variantnosť.<sup>89</sup> Povedané terminológiou novej semiotiky, jazykový kód sa skladá z viacerých subkódov, „synchronne koexistujúcich funkčných jazykov a štýlov“.<sup>90</sup> Prvá téza v úryvku citovanom z *Téz* nastoľuje Jakobsonom formulované teleologické chápanie fonologických zmien vo vývine jazyka – na rozdiel od saussurovskej koncepcie náhodnosti zmien, ktoré do systému zasahujú deštruktívne: „Změna má své zaměření, svůj cíl, a tím může být a bývá obnovení rovnováhy systému narušeného destruktivními faktory mimosystémovými.“<sup>91</sup> Jakobson v rámci svojej koncepcie historickej fonológie vypracoval aj typológiu fonologických mutácií.<sup>92</sup> Funkčný štrukturalizmus Andrého Martineta vidí hybný princíp jazykových zmien, a teda vývinu jazyka v pôsobení dvoch protichodných tendencií, ktorému jazyk vždy podlieha: „potreby vzájomného dorozumenia sa, pocitovanej ľuďmi, a ich tendencie redukovat' duševnú a fyzickú námahu na minimum“.<sup>93</sup>

Ešte pred érou Pražského lingvistického krúžku však Saussurov *Kurz* tvorivo recipovali členovia Moskovského lingvistického krúžku i členovia petrohradského OPOJAZu.<sup>94</sup> Už v roku 1922 vznikol prvý na svete – pravdepodobne však nedokončený – nepublikovaný preklad

<sup>88</sup> Teze předložené prvému sjezdu slovanských filologů v Praze 1929. In: VACHEK, Josef (ed.): *U základů pražské jazykovědné školy*. Praha : Academia, 1970, s. 36.

<sup>89</sup> Porov. HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978, s. 290 – 291.

<sup>90</sup> KOMÁREK, Miroslav: *Studie z diachronní lingvistiky*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 178.

<sup>91</sup> Tamže.

<sup>92</sup> Porov. tamže, s. 179.

<sup>93</sup> MARTINET, André: *Podstawy lingwistyki funkcjonalnej*. Warszawa : PWN, 1970, s. 198.

<sup>94</sup> Porov. ULICKA, Danuta: *Słowa i ludzie*. Warszawa : Instytut badań literackich PAN, 2013, s. 107 – 108.

Saussurovho *Kurzu* do ruštiny od Alexandra Romma, ktorý koloval v Moskve a Petrohrade, zastupujúc nedostupný originál: exempláre originálu boli v tých časoch len dva, jeden v Moskovskom lingvistickom krúžku, druhý v OPOJAZ-e.<sup>95</sup> Roman Jakobson s Jurijom Tyňanovom v programovom článku ruskej formálnej školy *Problémy skúmania literatúry a jazyka* (1927) rozšírili problémy vzťahu synchronie a diachronie z jazykového systému aj na *systém literárny* a zhrnujúco píšú: „Dejiny systému sú takisto systémom. Čistý synchronizmus sa ukázal ako ilúzia: každý synchronický systém má svoju minulosť a budúcnosť ako neoddeliteľné prvky systému (a) archaizmus ako fakt štýlu, jazykové a literárne pozadie, chápané ako vyžívajúci sa, staromódny štýl, (b) novátorské tendencie v jazyku a literatúre, chápané ako inovácia systému.“<sup>96</sup> Literárny systém je tu myslený *v analógii* k jazykovému systému: literatúra, používajúca ako svoj *materiál* jazyk (tak znie téza napríklad pražského literárnovedného štrukturalizmu) sa – ako druhotný modelujúci systém – tvorí „na spôsob jazyka“:<sup>97</sup> druhotné modelujúce systémy „vznikli na základe jazyka (primárneho systému), pričom získali dodatočnú sekundárnu štruktúru osobitého typu. Takýmto spôsobom povaha druhotných modelujúcich systémov nevyhnutne obsahuje celý komplex vzťahov, vlastných lingvistickým štruktúram, pričom ich obohacuje o zložitejšie konštrukčné vzťahy druhého rádu.“<sup>98</sup> Táto dodatočná štruktúra, ktorú systém získava, môže byť podľa Lotmana napríklad ideologickou, etickou, umeleckou či inou štruktúrou.<sup>99</sup> Toto východisko následne umožňuje rozšíriť pole pôsobnosti systému, *langue*, aj na literatúru a následne na jednotlivé zložky literárneho systému, ako sú napríklad žánre a literárne školy a smery. To ešte podrobnejšie ukážeme ďalej. Literárne žánre a smery bude odteraz možné chápať ako kódy, systémy pravidiel a – menej striktne vzaté – literárnych konvencií, ktoré umožňujú generovať výpovede (jednotlivé literárne texty, ktoré sú situované na úrovni *parole*) – analogicky k jazykovému kódu.<sup>100</sup>

<sup>95</sup> Porov. tamže.

<sup>96</sup> TYŇANOV, Jurij – JAKOBSON, Roman: *Problémy skúmania literatúry a jazyka*. In: BAKOŠ, Mikuláš (ed.): *Teória literatúry*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1971, s. 111.

<sup>97</sup> LOTMAN, Jurij M.: *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 20.

<sup>98</sup> ŻYLKO, Bogusław: *Semiotyka kultury*. Gdańsk : slowo/obraz terytoria, 2009, s. 110.

<sup>99</sup> Tamže.

<sup>100</sup> Porov. GUILLÉN, Claudio: *Mezi jednotou a růzností. Úvod do srovnávací literární vědy*. Praha : Triáda, 2008, s. 334 – 338.



Ako však jazykovedec dospeje k jazykovému systému, *langue*, a akým spôsobom ho môže modelovať? Tak, že si všíma *opakovateľnosť* výpovedí čiže pravidelnosti na úrovni *parole*, a z týchto opakovateľností môže modelovať jazykový systém. André Martinet zdôrazňuje, že „iba ‚parole‘ konkretizuje jazykovú organizáciu. Len prostredníctvom skúmania ‚parole‘ a správania, aké vyvoláva u poslucháčov, môžeme dospieť k poznaniu jazyka“<sup>101</sup> čiže jazyka ako systému, *langue*. Napríklad fonologický systém modeluje jazykovedec na základe foném (respektíve Jakobson na základe dištinkatívnych vlastností foném), ktoré *rozlišujú význam* výrazov (a teda odlišujú znaky od seba navzájom), čiže majú dištinkatívnu platnosť (*prať* – *brať*): „Každý výraz musí obsahovať toľko foném a v tom poradí, aby sa diferencoval od každého iného výrazu.“<sup>102</sup> Potom platí, že „to, čo je u slova dôležité, není zvuk sám, ale fónické rozdíly umožňující toto slovo rozlišit od všech ostatních, protože právě rozdíly jsou nositeli významu“.<sup>103</sup> Preto, ako vo svojich *Základoch fonológie* (1939) formuloval Nikolaj Trubeckoj, „každá fonéma musí byť členom nejakej fonologickej opozície“<sup>104</sup> – „vo fonológii hlavnú úlohu nehrajú fonémy, ale dištinkatívne opozície“.<sup>105</sup> Fonémy rozlišujúce význam slov sa dajú vymedziť na základe komutačného testu. Lingvista teda musí „určiť jednotky a pravidlá kombinácie, ktoré budujú jazykový systém“.<sup>106</sup> Spôsob vypracovania modelu jazykového systému (*langue*) teda vychádza z pravidelností a opakovateľností na úrovni skúmaných výpovedí (*parole*) a umožňuje modelovať systém vzťahov a pravidiel, ktorý tieto výpovede umožňuje generovať. Zrozumiteľne to formuluje John Lyons: „(...) všetci členovia určitého jazykového spoločenstva (...) hovoriac daným jazykom produkujú výpovede, ktoré napriek svojim individuálnym variáciám možno opísať v rámci konkrétneho systému pravidiel a vzťahov: v istom zmysle majú tieto výpovede spoločné štrukturálne vlastnosti. Výpovede sú príkladmi *parole*, ktoré jazykovedec berie ako doklady pre skonštruovanie spoločnej štruktúry, ktorá je v ich základe: *langue*.“<sup>107</sup> Tento postup je obdobný

<sup>101</sup> MARTINET, André: *Podstawy lingwistyki funkcjonalnej*. Warszawa : PWN, 1970, s. 33.

<sup>102</sup> TRUBIECKI, Nikolaj Sergejevič: *Podstawy fonologii*. Warszawa : PWN, 1970, s. 38.

<sup>103</sup> SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha : Academia, 1996, s. 145.

<sup>104</sup> TRUBIECKI, Nikolaj Sergejevič: *Podstawy fonologii*. Warszawa : PWN, 1970, s. 39.

<sup>105</sup> Tamže, s. 60.

<sup>106</sup> CULLER, Jonathan: *Saussure*. Bratislava : Archa, 1993, s. 30.

<sup>107</sup> LYONS, John: *Introduction to Theoretical Linguistics*. London : Cambridge University Press, 1968, s. 52.



postupu, akým literárny vedec modeluje z rôznych variantov invariant, ktorý leží v ich základe: ukážeme to ďalej pri sledovaní postupu Vladimira Proppa, ktorým modeloval invariant žánru čarodejnej rozprávky. Takýmto spôsobom môže literárny vedec na základe jednotlivých textov modelovať invariant či dokonca „langue“ žánru, literárneho smeru či celej literárnohistorickej periódy (samozrejme, len za predpokladu, že je dostatočne homogénna).

Tento jazykový systém, ktorý je formou, nie substanciou,<sup>108</sup> chápe de Saussure ako *kód*, ktorý spája („asociuje“)<sup>109</sup> označujúce („akustický obraz“)<sup>110</sup> s označovaným („pojmom“) – jazyk v záverečnom Saussurovom poňatí, ako ho rekonštruje Koerner, „tvorí kód společenstvom prijímaný“<sup>111</sup> a reč, parole „realizuje kód (v individuálnom akte)“.<sup>112</sup> Práve tu je významný moment Saussurovej teórie, ktorým sa bude inšpirovať aj moderná literárnovedná semiotika, keď bude literatúru chápať ako druhotný modelujúci systém (Lotman) a rôzne súčasti systému literatúry, ako sú literárne žánre a literárne smery – chápať ako kódy. O tom ešte podrobnejšie neskôr.

Noam Chomsky modeloval systém jazyka na inej úrovni – nie na úrovni systému vzťahov diferencií, ale na syntaktickej úrovni (neskôr aj so zohľadnením sémantiky). Ide mu o formulovanie systému *pravidiel*, ktorý generuje všetky gramaticky správne vety jazyka. Zdá sa, že de Saussure situoval os kombinácie na parolovú úroveň – *parole* preňho bola „kombinace, jejichž prostřednictvím mluvčí užívá kódu jazyka k vyjádření své vlastní myšlenky“.<sup>113</sup> Chomsky však ukazuje, že súčasťou kódu sú aj tieto kombinácie – a formuloval pravidlá kombinácií. Chomsky podľa Rensa Boda vdýchol nový život do tradície, akú predstavoval staroveký indický jazykovedec Panini: „pomocou konečného počtu pravidiel sa pokúša obsiahnuť nekonečný počet viet“.<sup>114</sup>

<sup>108</sup> SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha : Academia, 1996, s. 150.

<sup>109</sup> Tamže, s. 129.

<sup>110</sup> Tamže, s. 97.

<sup>111</sup> MAURO, Tullio de: Poznámky k textu Kursu. In: SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha : Academia, 1996, s. 364.

<sup>112</sup> Tamže.

<sup>113</sup> SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha : Academia, 1996, s. 50.

<sup>114</sup> BOD, Rens: *Historia humanistyki*. Warszawa : Wydawnictwo Aletheia, 2013, s. 381.

### III. Zákonitosti a literárna veda

Aby sme teraz poukázali na analógiu s literárnou vedou a jej hľadáním pravidelností: treba povedať, že v literárnej vede určite prevláda štruktúrne, systémové a *typologické* modelovanie pravidelností vo formách čiže „štruktúrnych typov“<sup>115</sup> a jeho výsledkom sú literárne druhy, žánre, literárne smery, školy, typy naratívnych štruktúr, typy kompozície, chronotopy atď. a v univerzalistickom nároku štrukturalizmu modelovanie „izomorfných fenoménov“, vlastných literatúre ako celku – v Jakobsonovom pokuse ide o definovanie *literárnosti* a *poetickej funkcie* (podobne ako sa lingvistická typológia podľa Uspenského usiluje odhaliť fenomény vlastné *všetkým* jazykom). Jakobson tiež definuje poetickú funkciu pomocou modelu *mechanizmu* jej fungovania – operácie, akú vykonáva na jazykovom materiáli. Primárne je poetická funkcia zameraním na jazykový znak sám – je to „orientácia komunikátu na seba samého“.<sup>116</sup> Už v technickej realizácii v rámci poézie poetická funkcia „premieta princíp ekvivalencie z osi selekcie na os kombinácie“.<sup>117</sup> Vývin literárnej vedy od 19. storočia k prvej polovici 20. storočia prebiehal ako opustenie príčinných vysvetlení literárnych diel v pozitivistickej literárnej histórii (darwinistických, naturalistických či pomocou „ducha doby“ alebo „ducha národa“)<sup>118</sup> k hľadaniu *imanentných* zákonitostí v samotných literárnych dielach u ruských formalistov – predovšetkým *zákonitostí výstavby* literárnych diel.

Menej sa už literárna veda snažila v priebehu svojej histórie formulovať zákonitosti v diachrónnom pláne, zákonitosti literárneho vývinu, hoci nájdeme i také pokusy. Už Tyňanov s Jakobsonom v spomenutom programovom článku nastolili potrebu literárnej vedy skúmať *zákonitosti* literárnej synchrónie i diachrónie: „Analýza štrukturálnych zákonitostí jazyka a literatúry a ich vývinu nevyhnutne vedie k ustáleniu ohraničeného radu reálne daných *štrukturálnych typov*, resp. *typov vývinu štruktúr*.“<sup>119</sup>

<sup>115</sup> TYŇANOV, Jurij – JAKOBSON, Roman: Problémy skúmania literatúry a jazyka. In: BAKOŠ, Mikuláš (ed.): *Teória literatúry*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1971, s. 111.

<sup>116</sup> JAKOBSON, Roman: *W poszukiwaniu istoty języka 1*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989, s. 476.

<sup>117</sup> JAKOBSON, Roman: *Lingvistická poetika*. Bratislava : Tatran, 1991, s. 46.

<sup>118</sup> BOD, Rens: *Historia humanistyki*. Warszawa : Wydawnictwo Aletheia, 2013, s. 421.

<sup>119</sup> TYŇANOV, Jurij – JAKOBSON, Roman: Problémy skúmania literatúry a jazyka. In: BAKOŠ, Mikuláš (ed.): *Teória literatúry*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1971, s. 110.

Ak vezmeme do úvahy pokusy v histórii literárnej vedy, koncom 19. storočia sa Ferdinand Brunetièere – inšpirovaný Darwinovou evolučnou teóriou, ktorá sa preňho stáva modelom evolúcie aj v iných oblastiach, než sú živočíšne druhy – pokúšal odhaliť „zákony a podmienky riadiace evolúciu žánrov“.<sup>120</sup> Z darvinovskej teórie si vzal tézu premenlivosti druhov,<sup>121</sup> čím ako prvý vniesol do problematiky žánrov historický prístup.<sup>122</sup> Z darvinovského modelu evolúcie prevzal tiež tézu, že „podmienkou akejkolvek evolúcie je objavenie sa individua, ktoré sa niečím odlišuje od všeobecného typu svojho druhu“.<sup>123</sup>

Aj predstaviteľ historicko-porovnávacej jazykovedy August Schleicher vychádzal z Darwinovej tézy o vývine (premene) druhov a ukazoval analógiu evolúcie živočíšnych druhov s vývinom jazykov: „Tie jazyky, ktoré by bolo v terminológii botanikov a zoológov možné označiť ako druhy jedného rodu, pokladáme za potomkov jedného všeobecného základného jazyka, z ktorého sa vyvinuli cestou postupných zmien.“<sup>124</sup> Jednotlivé jazyky sa usporadúvajú do rodostromu rovnako ako u Darwina živočíšne druhy. Aj vznik jazyka ako takého Schleicher chápal v analógii k vzniku živých organizmov: ich prvotnou formou je bunka a analogicky prvotnou formou jazyka je koreň (zvuk nesúci význam): korene sú „bunkami jazyka“, ktoré ešte nemajú „orgány“ pre gramatické funkcie.<sup>125</sup> Analógiu medzi evolúciou živočíšnych druhov a vývinom jazykov nastolil aj samotný Darwin v práci *O pôvode človeka*. Písal: „Vznik samostatných jazykov a samostatných druhov, ako aj dôkazy, že jedno aj druhé sa realizovalo ako postupný proces, sú prekvapujúco zhodné.“<sup>126</sup>

<sup>120</sup> BRUNETIÈERE, Ferdinand: Teoria ewolucji i historia literatury. In: SKWARCZYŃSKA, Stefania (ed.): *Teoria badań literackich za granicą*. Tom I, Część II. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1966, s. 206.

<sup>121</sup> Porov. tamže, s. 199.

<sup>122</sup> Porov. GŁOWIŃSKI, Michał: Literárny druh. In: POPOVIČ, Anton (ed.): *Slovo, význam, dielo*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972, s. 427.

<sup>123</sup> BRUNETIÈERE, Ferdinand: Teoria ewolucji i historia literatury. In: SKWARCZYŃSKA, Stefania (ed.): *Teoria badań literackich za granicą*. Tom I, Część II. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1966, s. 201.

<sup>124</sup> SCHLEICHER, August: Teoria Darwina v primenenii k nauke o jazyke. In: ZVEGINCEV, V. A.: *Chrestomatia po istorii jazykoznanija XIX - XX vekov*. Moskva : Gosudarstvennoje učebno-pedagogičeskoje izdatel'stvo Ministerstva prosvěščenija RSFR, 1956, s. 99.

<sup>125</sup> Tamže, s. 101.

<sup>126</sup> Cit. podľa ANDERSON, Stephen: *Języki*. Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2017, s. 19.

Z premenlivosti žánrov Brunetièere vyvodzuje, že existencia žánrov je historická a keď nastane moment, v ktorom „v evolúcii žánru počet nestálych vlastností začína prevyšovať počet stálych vlastností“, <sup>127</sup> žáner sa rozpadá. Kládol si tiež otázku či premena žánrov podlieha jednému spoločnému zákonu, alebo „sa evolúcia každého žánru riadi nejakými len sebe vlastnými zákonmi“. <sup>128</sup>

V zásade vypočítava tieto tri spôsoby transformácie žánru: „žáner sa rodí, rozvíja, dosahuje svoju dokonalosť, upadá a nakoniec umiera“ <sup>129</sup> – to je prípad evolúcie francúzskej tragédie. Po druhé, jeden žáner sa môže transformovať na druhý. <sup>130</sup> A po tretie, „niektorý žáner vzniká zo zlomkov niekoľkých iných.“ <sup>131</sup> Diferencovanie žánrov sa v literárnej evolúcii podľa Brunetièera odohráva štiepením „rovnako ako diferencovanie sa druhov v prírode čiže postupne (...) vďaka zásade, nazývanej štiepenie vlastností (...)“ <sup>132</sup> Tu možno opäť vidieť analógiu so Schleicherovou (tiež evolučnou) koncepciou *Stammbaumtheorie*, „binárnou diferenciačnou rodokmeňovou teóriou“, <sup>133</sup> podľa ktorej sa prajazyk rozčleňuje na dva jazyky a z nich každý ďalej na dva ďalšie. V grafickom vyjadrení má táto teória podobu genealogického stromu (jeho prvú podobu načrtol Schleicher v roku 1853), ktorý opisuje evolúciu praindoeurópskeho jazyka jeho štiepením na jednotlivé jazyky. <sup>134</sup> „Jazyky sa vyvíjajú ako živočíšne druhy, pričom podliehajú diferenciacii, ktorej výsledkom sú jazykové rodiny.“ <sup>135</sup> Keďže teda jazyky v toku evolúcie podliehajú diferenciacii, podobne ako Brunetièerov žáner, aj jazyk sa podľa Schleichera rodí, rozvíja, dosahuje kulmináčny bod a umiera, pričom svojím zánikom „plodí ďalší, mladší jazyk, ktorý ho v behu času nahradí“. <sup>136</sup>

<sup>127</sup> BRUNETIÈRE, Ferdinand: Ewolucja rodzajów w historii literatury. In: SKWARCZYŃSKA, Stefania (ed.): *Teoria badań literackich za granicą*. Tom I, Część II. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1966, s. 182.

<sup>128</sup> Tamže.

<sup>129</sup> Tamže.

<sup>130</sup> Tamže.

<sup>131</sup> Tamže, s. 183.

<sup>132</sup> Tamže, s. 188.

<sup>133</sup> ONDRUŠ, Šimon: Súčasná komparatistika a Schlecherova indoeurópska bájka. In: *Jazykovedný časopis*, roč. 34, 1983, č. 1, s. 14.

<sup>134</sup> Porov. BOD, Rens: *Historia humanistyki*. Warszawa : Wydawnictwo Aletheia, 2013, s. 371.

<sup>135</sup> HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978, s. 163.

<sup>136</sup> IVIĆ, Milka: *Trends in Linguistics*. London – The Hague – Paris : Mouton & Co., 1965, s. 44.

Proti tejto teórii zániku jazykov a zrodenia nového jazyka zo staršieho namietali v zásade rovnakou argumentáciou Ferdinand de Saussure<sup>137</sup> aj Joseph Vendryes. Vendryes píše: „Jeden jazyk neplodí ďalší. Žiaden jazykovedec by nemohol určiť hodinu, v ktorej by sa udialo toto zrodenie. Tvrdenie, že francúzsky jazyk pochádza z latinčiny, je synonymné s tvrdením, že francúzština je forma, akú v priebehu stáročí v istej oblasti nadobudla latinčina. (...) Je však nemožné určiť okamih, v ktorom sa končí latinčina, a začína francúzština.“<sup>138</sup> Táto nemožnosť vyplýva z pomalej kontinuálnosti premien jazyka, keďže – ako v argumentácii pokračuje de Saussure – „každý jednotlivec používa nasledujúceho dňa ten istý idiolekt, aký používal včera, a tak je to vždy“.<sup>139</sup> Schleicherovský evolučný zákon umierania jazyka a zrodu nového jazyka zo starého odštiepením sa prostredníctvom „čistého a rázneho rezu“,<sup>140</sup> „náhlou kvalitatívnou zmenou“,<sup>141</sup> teda nahrádzajú zákonitosťou pomalých kontinuálnych transformácií jazyka. Ak by totiž zmeny v jazyku boli náhle, katastrofické, jedna skupina členov jazykového spoločenstva by sa odrazu nedokázala dohovoriť s druhou skupinou. Vývinový rytmus jazyka sa síce môže zrýchliť alebo spomaliť, ako to formuloval Maurice Grammont,<sup>142</sup> jazykový systém však vždy musí umožniť komunikáciu jeho používateľov (taká je totiž jeho základná funkcia a práve ona „garantuje jeho ďalšie trvanie a fungovanie“)<sup>143</sup> – to je základné obmedzenie rýchlosti jazykových zmien. Dá sa povedať, že členenie na „nominované“ jazyky je záležitosťou kultúrnej konvencie a miesta týchto foriem jazyka v historickom a kultúrnom vývine.

Keď sa vrátíme späť k Brunetièrovej koncepcii, mohlo by sa dnes zdať, že stavať problematiku vývinu žánrov a jazykov na biologickej evolučnej teórii už patrí do múzea literárnovedných a jazykovedných koncepcií. No aj v dnešnej dobe, ako upozornil Ivo Pospíšil, „objevu-

<sup>137</sup> Porov. SAUSSURE, Ferdinand de: *Szkice z językoznawstwa ogólnego*. Warszawa : Wydawnictwo Akademickie DIALOG, 2004, s. 150.

<sup>138</sup> VENDRYES, Joseph: *Język*. Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1956, s. 278.

<sup>139</sup> SAUSSURE, Ferdinand de: *Szkice z językoznawstwa ogólnego*. Warszawa : Wydawnictwo Akademickie DIALOG, 2004, s. 150.

<sup>140</sup> SÉRIOT, Patrick: *Struktura a celek*. Praha : Academia, 2002, s. 116.

<sup>141</sup> Tamže.

<sup>142</sup> Porov. PERLIN, Jacek: *Metodologia językoznawstwa diachronicznego*. Warszawa : Wydawnictwo akademickie Dialog, 2004, s. 25.

<sup>143</sup> MARTINET, André: *Podstawy lingwistyki funkcjonalnej*. Warszawa : PWN, 1970, s. 201.

jí se snahy ukázat na racionální jádro Brunetiérova pokusu“.<sup>144</sup> Tento přístup (samozrejme, s patričnými zmenami) v súčasnosti aplikoval teoretik literárnej histórie Franco Moretti: „V Darwinovė *O vzniku druhů* představují rozblhavost znaků, přirozený výběr a zánik jakési tři sudičky dějin evoluce – variety se postupně od sebe vzdalují a proměňují, poté zasahuje přirozený výběr a odsuzuje drtivou většinu k zániku. I v oblasti literatury je zřejmé, že ve skutečnosti přetrvá (přežívá) jen velmi málo textů.“<sup>145</sup> „(...) jedno procento literární produkce tvoří kánon a zbylých devadesát devět zapomenutá díla.“<sup>146</sup> Diela sú teda chápané ako entity zúčastňujúce sa súťaže o istú časť knižného trhu.<sup>147</sup> Podľa Morettiho sa to týka aj žánrov.

Hneď by sa nám však žiadalo upozorniť aj na určité hranice tejto biologickej analógie: literárne texty ani žánre sa nestávajú fosíliami, ktoré by už nebolo možné nikdy oživiť. „DNA“ textov a žánrov (čiže informácia v nich zakódovaná) je kultúre dostupná kedykoľvek, keď na to nastanú vhodné podmienky. (V opačnom prípade, keď je daná kultúra voči niektorým textom a žánrom „slepá“ a „hluchá“, je zasa absolútne nedostupná.) R. Pogue Harrison upozornil, že to, čo si daná kultúra uchová, čo si „uskladní“, nemusí byť totožné s tým, čo si daná kultúra pamätá.<sup>148</sup> Potenciál svojho dedičstva nemusí kultúra nevyhnutne v danom historickom okamihu aktivovať.<sup>149</sup> Bachtin ukazoval niečo priam protikladné oproti Morettimu: „Nikdy to nebýva tak, že by zrod nového žánru zrušil či celkom vytlačil už jestvujúce žánre. Každý nový žáner predchádzajúce žánre len dopĺňa, rozširuje ich všeobecné bohatstvo. (...) Okrem toho je možný aj konštruktívny vplyv nového žánru na predchádzajúce – samozrejme, v takom rozsahu, v akom to dovoľuje ich žánrová povaha.“<sup>150</sup> Žáner môže „ponorne“ prežívať celé stáročia – ako príklad uveďme revitalizáciu antickej menippovskej satiry u Dostojevského, na ktorú upozornil práve Bachtin v citovanej práci – „to

<sup>144</sup> POSPÍŠIL, Ivo: Genologie a žánrovost. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešoviensis*, 2005, s. 117.

<sup>145</sup> MORETTI, Franco: *Grafy, mapy, stromy*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2014, s. 71.

<sup>146</sup> Tamže, s. 78.

<sup>147</sup> Porov. tamže, s. 77.

<sup>148</sup> Cit. podľa FREEDGOOD, Elaine: *Idee w rzeczach*. Warszawa : Instytut badań literackich PAN, 2017, s. 45. (Ide o prácu HARRISON, Robert Pogue: *The Dominion of the Dead*. Chicago, 2003.)

<sup>149</sup> Porov. tamže.

<sup>150</sup> BACHTIN, Michail Michajlovič: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa : PIW, 1970, s. 408 – 409.

nie subjektívna Dostojevského pamäť si zachovala spomienku na antic-kú menippovskú satiru, ale objektívna pamäť literárneho žánru, ktorý pestoval“.<sup>151</sup> Žáner si podľa Bachtina „vždy pamätá svoje dejiny“.<sup>152</sup>

A nejde tu len o žánrovú pamäť: aj dávno zabudnuté texty môžu opätovne vyhrať v „neprirodzenom“ (čiže kultúrnom) výbere, dokonca aj vtedy, keď z ich autorských práv už nemajú prospech ani dedičia autora: súčasný záujem o viktoriánsku gotiku spolu s metodológiou postkoloniálnych štúdií revitalizovali napríklad zabudnutý román Richarda Marsha *Pomsta posvätného chrobáka* (1897), ktorý zasa v synchrónnom stave (v dobe svojho vydania) vyhral „trhový“ súboj so svojím súčasníkom, románom Brama Stokera *Dracula*, aby neskôr upadol do zabudnutia a v priebehu histórie doteraz víťazil Stokerov román (pozri našu štúdiu *Tajomný fantóm Orientu* v tejto knihe). Tento súčasný „trend“ viktoriánskej gotiky spôsobuje aj to, že i súčasní autori píšu v intenciách tohto žánru (ako napríklad Peter Ackroyd, Dan Simmons a množstvo ďalších) a popri literárne prežívších klasikoch 19. storočia Charlesovi Dickensovi a Wilkiem Collinsovi sa resuscituujú i romány predtým recepcne nie až natoľko vyťaženej Mary Elizabeth Braddonovej.

Príkladov resuscitácie a pretrvávania žánrov naprieč rôznymi literárnohistorickými obdobiami je celé množstvo. Napríklad žáner gotického románu sa od čias Walpolovho *Otrantského zámku* a Beckfordovho *Vatheka* nespočetne mnoho ráz revitalizoval – napokon, už klasická predstaviteľka gotického románu Ann Radcliffová tento žáner podstatne transformovala tým, že z jeho fikčného sveta vylúčila nadprirodzené fenomény a všetky záhady vysvetlila empirickou cestou. Románik literárneho smeru surrealizmu so žánrom gotického románu splodil surrealistický gotický román Julienu Gracqa *Na Argolskom zámku* (1938). Po žánri gotického románu siahajú spisovatelia podnes, pričom ho viac či menej radikálne transformujú – z tých najnovších spomeňme zástupne román Jennifer Eganovej *Hrad* (2006). Jeden gotický román si strihol aj taliansky majster pastišov Tommaso Landolfi, o ktorom ešte bude ďalej reč – jeho *Jesenný príbeh* (1947) svojsky kombinuje tradičné motívy – rekvizity gotického románu: starý dom labyrintového charakteru s podzemím, tajomný portrét ženy, záhadný stavec – domáci pán, vyvolávanie ducha z ríše mŕtvych, mágia, prízračná vidina, zdanlivo empirické vysvetlenie s nevysvetliteľným „zvy-

<sup>151</sup> Tamže, s. 164.

<sup>152</sup> Tamže.

škom“ nadprirodzeného (vidina), dedičné zaťaženie, rodinné tajomstvo, dvojnícky vzťah, šialenstvo, zvrátené vášne, deštruktívne pudy, smrť... Mnohých mladých čitateľov po prvý raz s gotickým románom zoznámil prvý prípad troch pátračov *Tajomstvo strašidelného zámku* od Roberta Arthura (1964). Stredoveký rytiersky román sa zasa pozoruhodne resuscitoval v 20. storočí v žánri fantasy typu *sword and sorcery* (napríklad David Eddings). Štruktúra iniciačného románu pretrváva ako súčasť množstva textov celé stáročia od stredoveku (s antickými predchodcami ako Apuleiov *Zlatý osol*) cez romantizmus až podnes.<sup>153</sup> Claudio Guillén vyslovil úprimný údiv nad dlhým trvaním niektorých žánrov ako napríklad komédie od čias Aristofana: „Mimořádná kontinuita žánrů v sobě obsahuje jak změnu, tak obranu proti všemu novému, inovaci i věrnost kořenům (...) Žánry jsou nejnápadnějšími znaky křížení a překrývání kontinuity a diskontinuity, která značí klikatou cestu literatury.“<sup>154</sup>

Niektoré texty vyhrávajú v „literárnej súťaži“ tie najvyššie ocenenia aj napriek tomu, že ich autori nikdy neoplývali tou pomerne nechutnou charakterovou vlastnosťou, akou je súťaživosť, a tak títo autori vífazia in memoriam a akosi proti svojej vôli (prípad Kafku). Už za svojho života zabudnutý poľský autor strašidelnej fantastiky (*weird fiction, niesamowita fantastyka*) Stefan Grabiński (1887 – 1936) sa dnes stal kultovým autorom fanúšikov tohto žánru, preloženým do angličtiny, nemčiny, češtiny aj slovenčiny (o tom viac v štúdiu *Strašidelná fantastika a modernizmus* v tejto knihe). „Vítazstvá“ na „jatkách literatury“ (pekný Morettiho termín)<sup>155</sup> nikdy nie sú definitívne (čo je banalita), no definitívne nie sú ani „prehry“ (čo už banalita nie je).

Žáner pre Morettiho nereprezentuje „reprezentatívny text“ (ako napríklad Walpolov *Otrantský zámok* zástupne za gotický román), ale „spektrum variácií“,<sup>156</sup> reprezentované napríklad modelom stromu. Odmieťa „platónsku ideu“ žánru – archetyp a množstvo kópií.<sup>157</sup> Jednotlivé formálne voľby (napríklad pri typoch indícií v detektívnom

<sup>153</sup> Pozri HODROVÁ, Daniela: *Román zasvěcení*. Praha : Malvern, 2014.

<sup>154</sup> GUILLÉN, Claudio: *Mezi jednotou a růzností. Úvod do srovnávací literární vědy*. Praha : Triáda, 2008, s. 118.

<sup>155</sup> MORETTI, Franco: The Slaughterhouse of Literature. In: *Modern Language Quarterly*, roč. 61, 2000, č.1, s. 207 – 227.

<sup>156</sup> MORETTI, Franco: *Grafy, mapy, stromy*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2014, s. 77.

<sup>157</sup> MORETTI, Franco: The Slaughterhouse of Literature. In: *Modern Language Quarterly*, roč. 61, 2000, č. 1, s. 217.



žánri) „sa navzájom nereplikujú, ale jedna od druhej sa *vzd'alujú*, čím premieňajú žáner na široké pole rozbiehajúcich sa postupov“.<sup>158</sup>

Pripomeňme, že pre štrukturalistov Todorova a Genetta by však bolo nevyhnutné z tohto spektra variácií abstrahovať *invariant* – to, čo je v týchto variáciách nemenné a čo majú spoločné: až tento *abstraktný model* by pre nich bol žánrom, a nie jednotlivé variácie, ktoré by boli reprezentantmi žánru. Ako to formuloval Claude Lévi-Strauss: „Štruktúrálna metóda, či už v lingvistike alebo v antropológii, spočíva v objavení invariantných foriem v rozmanitých obsahoch.“<sup>159</sup> Tu nejde o nejakú platónsku ideu, ale o *modelovanie* invariantu (toho, čo majú rozličné texty *stále a spoločné*), aby vôbec bolo možné žáner určiť a pomenovať.

Keďže žáner je podľa Morettiho historickou entitou, je „dočasnou štruktúrou“.<sup>160</sup> To, čo dielam alebo žánrom umožňuje „prežiť“ a čo Moretti sleduje (a čo pokladá za predmet literárnej histórie), nie sú konkrétne literárne diela, ale naratívne postupy a žánre<sup>161</sup> čiže už istý *výsledok* modelovania – a, dodávame, *interpretácie* textov. Napríklad konštruuje model stromu vetvenia charakteru a funkcie indícií v začínajúcom detektívnom žánri<sup>162</sup> či transformácie naratívnej techniky „voľného nepriameho štýlu“ (u nás známeho pod termínom polopriama reč).<sup>163</sup> Pomocou kvantitatívnych analýz sa snaží nájsť *zákonitosť* výmeny žánrov, pričom na materiáli anglickej literatúry 18. a 19. storočia zistil, že nenahrádza jeden žáner druhý, ale „z literárneho pole zmizí celá skupina veľmi rôznorodých žánrov a nahradí ji obdobne heterogennú skupinu“<sup>164</sup> a vidí vysvetlenie tejto „pravidelnosti pohybu literárnych žánrov“ v generačnej výmene.<sup>165</sup> Z perspektívy „dištančného čítania“<sup>166</sup> modeluje napríklad literárne cykly výmeny mužských autorov so ženskými autorkami (čiže tiež istú *zákonitosť*), pričom „tento proces lze pozorovat pouze na úrovni literárneho cyklu, jednotlivé mo-

<sup>158</sup> Tamže.

<sup>159</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude: *Štruktúrálna antropológia II*. Bratislava : Kalligram, 2000, s. 286.

<sup>160</sup> MORETTI, Franco: *Grafy, mapy, stromy*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2014, s. 21.

<sup>161</sup> Porov. tamže, s. 77 – 78.

<sup>162</sup> Tamže, s. 71 – 75.

<sup>163</sup> Porov. tamže, s. 84 – 92.

<sup>164</sup> Tamže, s. 27.

<sup>165</sup> Tamže, s. 28.

<sup>166</sup> Tamže, s. 7. K tomu porov. syntetizujúcu štúdiu DEBNÁR, Marek: Čítanie z druhej ruky. In: *World Literature Studies*, roč. 9, 2017, č. 3, s. 87 – 97.

menty vzestupu či poklesu celkový smysl nevyjevujú, spíše naopak“.<sup>167</sup> Samozrejme, *nevyhnutným predpokladom* všetkých takýchto abstraktných modelov literárnej histórie je morfológická analýza (ktorá vytvorí model literárnej formy), čo Moretti vôbec nepopiera.<sup>168</sup> *Najprv* je totižto treba analýzou literárnych textov modelovať žánre a ich vlastnosti, modelovať (*interpretovať*) funkciu indícií v detektívnom texte či odlišnú funkciu „voľného nepriameho štýlu“ v rôznych textoch. „Prvky“, dosadené do abstraktných modelov – stromov či grafov, sú totiž už *výsledkom* morfológickej analýzy (ako napríklad gotický román, špionážny román, mysteriózny román atď.).<sup>169</sup> I keď teda Moretti kladie dôraz na ich variačnosť – nato, aby jednotlivé texty vôbec mohol usporiadať napríklad do žánrového stromu, musí vytýčiť istý abstraktný model žánru (napríklad detektívnej poviedky): aby mal pravidlo, *ktoré* texty do stromu zaradiť a ktoré nie. Veľkou devízou Morettiho prístupu je však podľa možnosti empirická úplnosť textového korpusu daného obdobia v danej kultúre (napríklad detektívne poviedky na stránkach časopisu *Strand*), a nielen zohľadňovanie vybraných (kánonických) textov.

Už veľmi konkrétne analógie i hranicu analógií Morettiho žánrových evolučných stromov s biologickým diskurzom ukazuje genetik Alberto Piazza vo svojej štúdií venovanej Morettiho práci. Priamo hovorí, že chce preskúmať, „ve ktorom okamžiku prestáva byť pojem evolúcie pouhou metaforou a stáva sa nástrojom pro výzkum historie literární formy“<sup>170</sup> – a nato si treba „ověřit, zda evoluční mechanismy, které stojí za biologickými změnami (mutace, přírodní výběr, genetický drift a migrace), odpovídají těm, které zapříčiňují změny literární formy“.<sup>171</sup> Interpretuje napríklad Morettiho strom zachytávajúci „fylogenezi anglického detektívneho žánru, a zkoumané indicie tvoří onen morfológický rys (v biologii nazýván ‚fenotyp‘), který časem prochází proměnou. Jedná se o typ stromu, který sleduje ‚změny v genu‘ (...)“<sup>172</sup> Problém však spočíva „ve výběru a úplnosti uvažovaných indícií (mutací)“<sup>173</sup> – čo je podľa nášho názoru práve otázkou *interpretácie* textu (výber a prečítanie *zmyslu* týchto indícií v štruktúre konkrétnych textov). Zároveň sme presvedčení, že

<sup>167</sup> Tamže, s. 36.

<sup>168</sup> Porov. tamže, s. 71.

<sup>169</sup> Porov. tamže, s. 26.

<sup>170</sup> PIAZZA, Alberto: *Evoluce zblízka*. In: MORETTI, Franco: *Grafy, mapy, stromy*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2014, s. 102.

<sup>171</sup> Tamže.

<sup>172</sup> Tamže, s. 108.

<sup>173</sup> Tamže.

motívy indícií nemožno z detektívneho žánru takpovediac vyňať a interpretovať ich odtrhnuté od ostatných prvkov literárneho textu (v tomto prípade detektívneho), vytrhnuté z jeho štruktúry – siete vzťahov, v ktorej sú situované. „Vít'azstvo“ Doylea nad jeho súčasníkmi nezabezpečila len jeho práca s indíciami (že sú viditeľné a dekódovateľné – tak ako v nasledujúcom vývine detektívneho žánru v klasickej anglickej detektívke), ale aj plastické modelovanie postavy detektíva Sherlocka Holmesa s jeho vizuálnou charakteristikou a charakteristickými vlastnosťami, manierami a tikmi a okolím, ktoré sa stáva predĺžením detektívovej osobnosti (legendárny staromládenecký byt na Baker Street 221 B). V porovnaní so Sherlockom Holmesom sú ostatní súveví fikční detektívi (napríklad Martin Hewitt, Reggie Fortune, Max Carrados, Nayland Smith) pomerne dosť málo charakterizovaní a málo individualizovaní (aj po vizuálnej stránke). (Viac sa o tom čitateľ dočíta v štúdiu *Vidieť inak* v tejto knihe.) Výnimkou je, samozrejme, Chestertonov otec Brown (ktorý však svoj boj o čitateľské publikum celkom určite neprehral). A, samozrejme, nezanedbateľná je u Doylea tiež línia vyvíjajúceho sa priateľstva Sherlocka Holmesa so svojím „bezelstným“ (t. j. neschopným) Isti) kronikárom dr. Watsonom. Sherlockovi Holmesovi však už môžu konkurovať výrazne prekreslení detektívi klasického obdobia (ako Hercule Poirot, slečna Marplová či Nero Wolfe) a americkej drsnej školy (Phil Marlowe).

Treba tiež povedať, že i keď doylovský postup dekódovateľných indícií, relevantných pre riešenie záhady, zvíťazil v následnom období klasickej detektívky, v súčasnosti sa detektívny žánr zase odvracia od svojho rébusového charakteru v prospech reprezentácie sociálnej reality – detektívny žánr sa v súčasnosti stáva čoraz viac antropologickým svedectvom a prameňom<sup>174</sup> a kontaminuje sa so žánrom spoločenského románu.<sup>175</sup> Dekódovateľné indície a následná zásada *fair play* (záväzná v období klasickej detektívky) prestávajú byť pre súčasný detektívny žánr určujúce. Nastáva tu presne ten pohyb, akým Roman Jakobson modeloval vývin literárnej štruktúry – ide tu „o přesuny ve vzájemném vztahu jednotlivých složek systému (...)“<sup>176</sup>

<sup>174</sup> Porov. BURSZTA, Wojciech Józef – CZUBAJ, Mariusz: *Kryminalna odyseja*. Gdańsk : Oficynka, 2017, s. 70 – 71.

<sup>175</sup> Porov. LICHANŃSKI, Jakub Z.: Współczesna powieść kryminalna: powieść sensacyjna czy powieść społeczno-obyczajowa? Próba opisu zjawiska (i ewolucji gatunku). In: GEMRA, Anna (ed.): *Literatura kryminalna*. Kraków : Wydawnictwo EMG, 2014, s. 26.

<sup>176</sup> JAKOBSON, Roman: *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*. Praha : Academia, 2005, s. 90.

Piazza tiež upozorňuje, že „výběr detektivních románů a indicií by měl být nejen co nejúplnější, ale také vzájemně nezávislý“.<sup>177</sup> Aspoň tu chce „interpretačný zásah“ bádateľa minimalizovať.

Vráťme sa opäť späť k Brunetièrovi: i keď je konkrétne Brunetièrova analógia vývinu literárnych žánrov s biologickou evolúciou živočíšnych druhov silne determinovaná svojím dobovým intelektuálnym kontextom, Brunetièrom nastolené *princípy premien žánrov*, ak ich oddelíme od ich biologizujúceho základu, nie sú ani dnes celkom márne. Tzvetan Todorov ukázal, že žánre pochádzajú, rodia sa z iných žánrov: „Nový žáner je totiž vždy transformáciou jedného alebo niekoľkých starších žánrov: pomocou inverzie, presunu alebo kombinácie.“<sup>178</sup> Nestvuje akýsi „nulový stupeň literatúry“ bez žánrov. Todorov upozorňuje na analógiu medzi vývinom jazyka a vývinom žánru (ktorý je tiež v rámci semiotickej metodológie svojho druhu „jazykom“ druhého rádu, kódom), keď cituje Wilhelma Humboldta, že „jazyk nazývame prvotným len zato, že nám nie sú známe skoršie štádiá elementov, ktoré ho tvoria“.<sup>179</sup> A tiež Saussura, že „problém genézy jazyka je výlučne problémom transformácií“<sup>180</sup> – presne to isté platí aj pre žáner. V práci *Žánre diskurzu* (1977) prezentuje Tzvetan Todorov mimoriadne zaujímavú koncepciu, keď ukazuje, že žánre sa štrukturálne (nie historicky) rodia z kodifikovaných rečových aktov ich transformáciou.<sup>181</sup> Zdá sa, že táto téza môže byť rozvinutím bachtinovskej koncepcie rečových žánrov. Michail Bachtin ukázal, že žánre neprináležia len literatúre, ale sú súčasťou fungovania jazyka ako takého: „(...) každá sféra aplikácie jazyka si vypracúva vlastné *relatívne stabilné typy* výpovedí, ktoré nazývame rečovými žánrami“.<sup>182</sup> Ak sú však tieto typy výpovedí aspoň do istej miery *stabilné*, znamená to, že musia vytvárať istý *kód*, že sa stávajú súčasťou jazykového systému (i keď hierarchicky vyššou než napríklad fonologický systém). V komunikačno-pragmatickom obrate v jazykovede, ktorý sa datuje od začiatku sedemdesiatych rokov 20. storočia,<sup>183</sup> sa ukázalo, že v podstate aj tie zložky rečovej činnosti (saussurovskej

<sup>177</sup> Tamže, s. 108.

<sup>178</sup> TODOROV, Tzvetan: O pochodzeniu gatunków. In: *Pamiętnik Literacki*, roč. 70, 1979, zv. 3, s. 309.

<sup>179</sup> Tamže, s. 310.

<sup>180</sup> Tamže.

<sup>181</sup> Porov. tamže, s. 315.

<sup>182</sup> BACHTIN, Michail Michajlovič: *Estetika slovesnej tvorby*. Bratislava : Tatran, 1988, s. 266.

<sup>183</sup> Porov. HELBIG, Gerhard: *Vývoj jazykovedy po roce 1970*. Praha : Academia, 1991, s. 11.

*langage*), ktoré de Saussure pripisoval úrovni *parole*, rovne individuálnych výpovedí, sú do značnej miery súčasťou jazykového systému – aj bachtinovsky ponímané „relatívne stabilné typy výpovedí“ sú kódované. Ponímanie jazykového systému sa teda rozširuje: „V tomto smyslu je treba jazykový systém chápať ako spoločensky vypracovaný reprodukčný vzor pro základní systémy *invariantů* v intencních jazykových jednáních (...)“<sup>184</sup> Vlastne to už formuloval prvý prekladateľ Saussurovho *Kurzu* do ruštiny Alexander Romm, ktorý interpretoval Saussurovu teóriu tak, že *langue a parole* (rovnako ako synchronia a diachronia) nestoja v opozícii, ale „navzájom do seba prechádzajú“.<sup>185</sup> „V spoločensky regulovanej komunikačnej výmene podlieha *parole* gramatikalizácii a tuhne do *langue*. Proces tejto výmeny však trvá nepretržite, takže nemožno brať *langue* ako vzor alebo normu (...)“<sup>186</sup> Do takejto polohy *langue* prechádzajú aj ustálené rečové akty. Teória rečových aktov „zkošumá jazyk v súvislosti s komunikačným a spoločenským jednaním, chápe jazyk ako formu alebo prinejmenším jako předpoklad jednání (...)“<sup>187</sup> Jazyk je teda formou konania (jednou z foriem konania) – a toto konanie nie je čírou oblasťou individuálnosti, ale je upravené systémom, kódované. Jeden z hlavných predstaviteľov teórie rečových aktov John R. Searle tvrdí, že „(...) teória jazyka je časťou teórie konania jednoducho preto, lebo hovorenie je takým konaním, ktoré riadia *pravidlá*“.<sup>188</sup> A pravidlá – tie vytvárajú systém. Tieto pravidlá používania rečových ilokučných aktov (akými sú napr. tvrdenie, rozkaz, sľub atď.) sú implicitné – podobne ako hovoriaci materinským jazykom používa gramatické pravidlá bez toho, aby si ich uvedomoval: „Naučili sme sa, ako hrať hru s používaním ilokučných aktov, ale všeobecne sa to dialo bez zreteľného formulovania pravidiel (...)“<sup>189</sup> Preto práca filozofa prirodzeného jazyka spočíva aj v tom, že učiní explicitnými podmienky konkrétnych ilokučných aktov a následne sformuluje ich *pravidlá*.<sup>190</sup> Urobí teda niečo podobné ako gramatik, modelujúci gramatický systém jazyka, len to robí na vyššej úrovni – úrovni komunikácie: rečového konania, rečových aktov.

<sup>184</sup> Tamže, s. 33.

<sup>185</sup> ULICKA, Danuta: *Słowa i ludzie*. Warszawa : Instytut badań literackich PAN, 2013, s. 121.

<sup>186</sup> Tamže, s. 122.

<sup>187</sup> HELBIG, Gerhard: *Vývoj jazykovědy po roce 1970*. Praha : Academia, 1991, s. 131.

<sup>188</sup> SEARLE, John R.: *Czynności mowy*. Warszawa : Pax, 1987, s. 30.

<sup>189</sup> Tamže, s. 75.

<sup>190</sup> Porov. tamže.

Podľa Todorova napríklad žánr fantastiky, charakterizovaný základajúcim váhaním ohľadom prirodzeného alebo nadprirodzeného vysvetlenia udalostí (ako ho podrobne analyzoval v práci *Úvod do fantastickéj literatúry*, 1970), je transformáciou rečového aktu, ktorý možno vyjadriť nasledovne: „ja (...) + sloveso označujúce postoj (napr. ‚verit‘, ‚myslieť si‘ atď.) + modalizácia slovesa vyznačujúca neistotu (...) + vedľajšia veta opisujúca nadprirodzenú udalosť“.<sup>191</sup> Štruktúru žánru fantastiky je potom možné odvodiť prostredníctvom série transformácií z takto štruktúrálné opísanej výpovede. Takýto postup odvodu s Bachtinovým postrehom, že „román ako celok je rovnako výpoveď, ako repliky dialógu zo života alebo súkromný list (majú rovnakú podstatu), no na rozdiel od nich je to výpoveď druhotná (zložitá)“.<sup>192</sup> A Todorov ďalej ukazuje mechanizmus, akým literárny žánr prostredníctvom série transformácií túto zložitost' nadobúda – napríklad román je podľa neho transformáciou rečového aktu rozprávania.

Prípád transformácie jedného žánru na iný nastáva, keď sa niektoré obligatórne vlastnosti konštitutívne pre žánr zo štruktúry vylúčia a prípadne niektoré nové dodajú (čo môže byť príkladom transformácie žánru klasickej detektívky na detektívny triler, keď zo štruktúry „vypadne“ vlastnosť uvádzania všetkých indícií potrebných pre vyriešenie prípadu čiže princíp *fair play*). Žánr má svoju dominantu, to znamená zložku štruktúry, „ktorá ovláda, určuje, pretvóruje ostatní složky, sceluje tyto složky, organizuje dílo jako celistvost“.<sup>193</sup> V prípade detektívneho žánru je to špecifický typ kompozície – lineárno-návratná kompozícia (Lasić). Je to nevyhnutná, no nie postačujúca podmienka konštitúcie detektívneho žánru. Prípád vzniku žánru kombináciou z prvkov iných žánrov a zároveň ich novým konfigurovaním je prípadom zrodu detektívneho žánru.<sup>194</sup> A zánik žánru, ak sa deje vyčerpaním kombinatórických možností, inherentných žánrovej štruktúre, tiež vyplýva priamo z logiky štruktúry žánru (príkladom môže byť krížovkársky typ klasickej detektívky). Takýto „zánik“ však treba chápať metaforicky – znamená, že daný žánr (napríklad klasicistická tragédia) v istej fáze transformácií literárneho diskurzu prestáva byť produktívny, to značí,

<sup>191</sup> TODOROV, Tzvetan: O pochodzeniu gatunków. In: *Pamiętnik Literacki*, roč. 70, 1979, zv. 3, s. 319.

<sup>192</sup> BACHTIN, Michail Michaljovič: *Estetika slovesnej tvorby*. Bratislava : Tatran, 1988, s. 268.

<sup>193</sup> JAKOBSON, Roman: *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*. Praha : Academia, 2005, s. 86.

<sup>194</sup> Porov. HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda*. Bratislava : VEDA, 2011, s. 550 – 553.

že negeneruje nových reprezentantov tohto žánru (jednotlivé diela). A, samozrejme, nič nevyklučuje recepciu takéhoto žánru (i keď nemusí byť aktuálne čitateľsky či divácky „populárny“). To však vôbec neznamená, že sa takýto „mŕtvý“ žáner nemôže revitalizovať – napríklad Pavel Šidák upozorňuje, že spočiatku si kritici nepovšimli, že Tolkienova trilógia *Pán prsteňov* (1954 – 1955) aktualizuje stredovekú tradíciu rytierskej epiky.<sup>195</sup> Následný nárast popularity žánru, ktorý dostal svoje pomenovanie fantasy typu *sword and sorcery*, utvrdil a inštitucionalizoval tento zrevitalizovaný žáner. Žáner teda nikdy „nevyhynie“ tak ako živočíšny druh, ale stáva sa súčasťou kultúrnej pamäti, i keď upadne do recepcného zabudnutia, a kultúra ho môže za príhodných podmienok vyvolať zo zásobárne svojej pamäti a oživiť ho.

Keď sa vrátíme k nášmu sledovaniu modelovania zákonitostí literatúry literárnou vedou, treba spomenúť, že ruskí formalisti skonštruovali nomologický model literárnohistorického procesu,<sup>196</sup> keď nastolili zákonitosť striedania (výmeny) poetík jednotlivých literárnych smerov na základe princípu automatizácie a dezautomatizácie: „1. V pomere k automatizovanému princípu konštrukcie vynára sa dialekticky protikladný konštruktívny princíp; 2. Nasleduje jeho uplatnenie (...); 3. Rozširuje sa na najväčšie množstvo javov; 4. Automatizuje sa a vyvoláva protikladné princípy konštrukcie.“<sup>197</sup> Túto zákonitosť ovláda *hybný princíp* – „je to práve napätie medzi členy tohto dua (t. j. „nápadnosti rečovej konštrukcie“ a „automatizácie vnímania“, pozn. T. H.), jež vyvoláva literárni zmenu“.<sup>198</sup> Isteže, táto výmena literárnych poetík (smery, školy) nie je nikdy úplným nahradením jednej druhou, ale ich chvíľkovou koexistenciou, „protichůdné literárni školy – kanonizované i nekanonizované – koexistujú v každom literárni období“<sup>199</sup> a vnášajú do literárneho systému nerovnováhu a dynamiku, jeho stopu minulosti a pnutie do budúcnosti.<sup>200</sup> Viktor Šklovskij v práci *Rozanov* (1921) vytvoril model literárneho obdobia, v ktorom synchrónne koexistuje viacero literárnych škôl, „přičemž jedna z nich je kanonizovaným vrcholom.

<sup>195</sup> Porov. ŠIDÁK, Pavel: *Úvod do studia genologie*. Praha : Akropolis, 2013, s. 110.

<sup>196</sup> Porov. GRZEGORCZYK, Anna: *Nomotetyczne modele rozwoju literatury*. Warszawa – Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983, s. 117.

<sup>197</sup> TYŇANOV, Jurij: O literárnom fakte. In: BAKOŠ, Mikuláš (ed.): *Teória literatúry*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1971, s. 125.

<sup>198</sup> STEINER, Petr: *Ruský formalismus*. Brno : Host, 2011, s. 107.

<sup>199</sup> Tamže, s. 109.

<sup>200</sup> Porov. tamže.

Ostatní existují nekanonizovaně, hluše (...) V téže době však v spodní vrstvě vznikají nové formy místo forem starého umění, jež jsou už po-  
ciťovány právě tak málo jako gramatické formy v řeči (...) Mladší linie  
vtrhne na místo starší (...)“<sup>201</sup> Analógiá so saussurovským synchronným  
systémom jazyka, *langue*, je tu zjavná. Takýto systém je systémom „gra-  
matických foriem“ a prvky, ktoré ho dynamizujú, sú už rusko-formalistickým  
a pražsko-štrukturalistickým, predovšetkým jakobsonovským  
prepísaním saussurovského vzťahu synchronie a diachronie, ako už  
o tom bola reč vyššie.

Obdobne k tejto Šklovského koncepcii Mikuláš Bakoš v práci *Problém vývinovej periodizácie slovenskej literatúry* (1944) formuloval zákoni-  
tosť vzťahov medzi centrom a perifériom v rámci vývinu literárneho  
systému (vytláčanie dominantnej štruktúry jednou z koexistujúcich  
periférnych štruktúr).

Jan Mukařovský zasa v štúdiu *Estetika jazyka* (1940) ukázal ak už nie  
zákonitosti (pretože jeho model je nestrnulý, nesmierne dynamický),  
tak aspoň hru *tendencií* normovaného a nenormovaného estetična  
v literárnom vývine a istú *opakovateľnosť* v ňom: „Období, v kterých  
tendence k estetickému normování jazyka dosahuje vrcholu, bývají na-  
zývána klasickými, tendence sama pak *klasicismem*.“<sup>202</sup> Nejde tu teda  
o konkrétnu literárnohistorickú periódu klasicizmu, ale o *všeobecnú*  
tendenciu (patrí sem napríklad aj humanizmus)<sup>203</sup> a o *zákonitosť* strie-  
dania, a nie o historické rozlišovanie, ako možno usudzovať z tejto  
Mukařovského argumentácie: „V literární historii bývá také uplatňo-  
ván protiklad mezi klasicismem a romantismem; ten má ovšem jen  
oprávnění historické, nikoli obecné (...)“<sup>204</sup> Mukařovský ukazuje, ako je  
hlavným predmetom záujmu klasicizmu veta „jakožto jazykový prvek  
udržující významovou souvislost“<sup>205</sup> a obava pred slovom, jeho náho-  
dilostou,<sup>206</sup> ktorá je mu vlastná ako lexikálnemu prvku, ktorý „jakož-  
to nejmenší významová jednotka zachovává si plný význam i mimo  
kontext“.<sup>207</sup> Práve romantizmus „vzvedl (...) slovo proti větě, ale tím

<sup>201</sup> Cit. podľa BACHTIN, M. M. (MEDVEDEV, P. N.): *Formální metoda v literární vědě*.  
Praha : Lidové nakladatelství, 1980, s. 205 - 206.

<sup>202</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Kapitoly z české poetiky*. Díl I. Praha : Nakladatelství Svoboda,  
1948, s. 63.

<sup>203</sup> Porov. tamže.

<sup>204</sup> Tamže, s. 63 - 64.

<sup>205</sup> Tamže, s. 67.

<sup>206</sup> Porov. tamže, s. 68.

<sup>207</sup> Tamže.



rozbil i normu a postavil proti zákonitosti náhodu, proti obecnosti jedinečnosti“.<sup>208</sup> Nenormované esteticky ako princíp má podobnú úlohu ako formalistická (Tyňanovova) dezautomatizácia – „působit proti automatizaci mluvního aktu“.<sup>209</sup> V tomto zmysle možno tendenciu svärenia sa a pôsobenia oboch tendencií v Mukařovského teórii pokladať za tvorivé a mnohosmerné rozvinutie Tyňanovovej koncepcie zákonitosti literárneho vývinu. Jeho absolútnou zásadou je: „A tak jeví se poesie stále obnovovanou a nepřetržitě probíhající syntesou estetická nenormovaného s normovaným.“<sup>210</sup> Je to neustála hra dezautomatizácie a automatizácie či – neustály kmitavý pohyb medzi invariantom a idiolektom. (Prácu s týmito dvoma poslednými termínmi rozvineme v nasledujúcom oddieli.)

#### IV. Invarianty a poetika

V rámci svojich kompetencií môže literárna veda tiež vysloviť hypotézu *vysvetlenia* pozorovanej opakovateľnosti, štandardizácie literatúry z hľadiska teórie komunikácie podľa vzoru saussurovskej lingvistiky, rozšírenej na sekundárny modelujúci systém literatúry. Štandardizácia literatúry totiž vytvára „gramatickú“ bázu literárneho systému (druhotného modelujúceho systému, ako by povedal Lotman, ktorý je vytvorený podľa vzoru jazyka), čiže v saussurovských intenciách jazyk („langue“), literárny kód, respektíve systém literárnych kódov. Ten (v podobe štandardizácie) konštituuje *pole zrozumiteľnosti* pre čitateľa. Jacques Derrida v tejto súvislosti hovorí: „Absolútna, absolútne čistá singularita, ak taká vôbec existuje, by sa nikdy nemohla ukázať, respektíve nebola by pri čítaní dostupná. Čitateľnosť je podmienená *klasifikáciou, participáciou a príslušnosťou*. Takže sa rozdeľuje a *participuje* na druhu, žánri, kontexte, význame, pojmovej všeobecnosti významu atď.“<sup>211</sup> Až na základe tohto *poľa zrozumiteľnosti*, štandardizácie, ktorá sa nachádza na úrovni invariantu, sú možné (väčšie alebo menšie) odchýlky či deviácie v rámci estetiky inovácie.

---

<sup>208</sup> Tamže.

<sup>209</sup> Tamže, s. 70.

<sup>210</sup> Tamže, s. 76.

<sup>211</sup> DERRIDA, Jacques: Ta dziwna instytucja zwana literaturą. In: NYCZ, Ryszard (ed.): *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2000, s. 64.

Prostredníctvom identických vlastností či „rodinných podobností“ sa teda literárne texty zoskupujú do rodín, ktoré literárna veda usporiadala do hierarchických úrovní. Abstrahovaná konfigurácia identických vlastností viacerých textov (môže ísť napríklad o istý žáner, ale aj o konkrétny literárny smer), sa situuje na úrovni *invariantu*. V literárnej vede termín invariant, prevzatý z lingvistiky, znamená „základný element danej literárnej formy (napríklad literárneho žánru), ktorý nepodlieha premenám“<sup>212</sup> čiže „nemenný faktor“.<sup>213</sup> Ako uviedol Roman Jakobson vo svojej prednáške *Moje obľúbené témy*, problém invariantnosti uprostred variantov bol jeho dominantnou témou a metodologickou devízou, ktorá tkvela v základe jeho rôznorodých výskumov.<sup>214</sup> Korelácia dvoch pojmov (u Jakobsona síce v tomto kontexte ide o termíny metriky, ale tieto termíny majú v rámci literatúry omnoho širšiu platnosť, konkrétne napríklad v teritóriu problematiky žánrov), pojmov „stálej schémy“ a „jednotlivého prípadu“, „prinášala nástojčivú možnosť vymedziť invariant, ktorý básň zachováva naprieč všetkými fluktuáciami a zároveň určiť a interpretovať škálu týchto fluktuácií“.<sup>215</sup> Jakobson napríklad skúmal „zachovávané invarianty a použité varianty v rôznych dielach toho istého básnika alebo rôznych básnikov patriacich do toho istého básnického smeru, ako aj napokon metrické diferenciácie medzi jednotlivými literárnymi žánrami“.<sup>216</sup> Hra vzťahov sa tu rozohráva medzi viacerými podobami pojmov „rovnaký“ a „rôzny“: ide o skúmanie rôzneho v tom istom (*odlišné varianty v rôznych dielach toho istého básnika*) a rovnakého v rôznom (*invarianty v rôznych dielach toho istého autora alebo rôznych autorov tej istej literárnej školy*). A ide o to, modelovať invarianty, ale aj varianty (fluktuácie). Akčný rádius termínov invariant a variant (ako metodický prístup k výskumu javov rôznych hierarchických úrovní) sa rozširuje na celé teritórium jazyka aj literárneho diskurzu. Čoraz podrobnejší opis invariantov umožnil Jakobsonovi modelovať „metrické univerzálie“, „univerzálne základy versifikácie“.<sup>217</sup> Typologické porovnávanie fonologických systémov

<sup>212</sup> GŁOWIŃSKI, Michał – KOSTKIEWICZOWA, Teresa – OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra – SŁAWIŃSKI, Janusz: *Słownik terminów literackich*. Wrocław : Ossolineum, 1988, s. 202.

<sup>213</sup> Tamže.

<sup>214</sup> JAKOBSON, Roman: *W poszukiwaniu istoty języka 1*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989, s. 40.

<sup>215</sup> Tamže.

<sup>216</sup> Tamže, s. 41.

<sup>217</sup> Tamže.

ho zasa vedie k záveru, že „zvukové štruktúry jednotlivých jazykov sú premenlivými realizáciami univerzálnych invariantov“.<sup>218</sup> Taktiež aj gramatický paralelizmus, v poézii značne frekventovaný, „spočíva na kombinácii invariantov a premenných“.<sup>219</sup>

Z historického hľadiska ešte treba spomenúť, že už starovekí indic-  
kí gramatici (Patandžali, Bhartrhari) vytvorili pojem, nazývaný termí-  
nom *sphota*, ekvivalentný modernému štrukturalistickému poňatiu  
fonémy, ktorý bol chápaný ako *invariant*: termín *sphota* „označoval  
zvukovú formu, vzatú vo vzťahu k jej sémantickej funkcii a tvoriacu  
invariantný základ jej individuálnych, konkrétnych realizácií v rečo-  
vom procese (...)“<sup>220</sup> Podľa Patandžaliho je *sphota* „stálym elementom  
slova a môže byť pokladaná za jeho podstatu“<sup>221</sup> (moderná jazykoveda  
definuje invariant práve jeho *stálosťou*), pričom *dhwani* je „efemérnym  
elementom (...) Sphota zostáva nemenná a nemajú na ňu vplyv indivi-  
duálne vlastnosti jednotlivých hovoriacich“.<sup>222</sup> Podľa Bhartrhariho je  
*sphota* ako aspekt jazykovej situácie vlastne *abstraktná* jednotka, ako to  
vyplyva zo skutočnosti, že *sphota* – pre Bhartrhariho „integrálny jazy-  
kový znak“ – je znak, ktorý „nemôže byť vypovedaný ani napísaný“.<sup>223</sup>

Sú možné aspoň dva spôsoby využitia tejto (čitateľsky pozorovanej)  
opakovateľnosti, regulárnosti v literárnom diskurze: buď prostred-  
níctvom hľadania *schém*, ktoré modelujú tieto regulárnosti, alebo –  
v silnejšej podobe – formulovaním *pravidiel*, ktoré tieto opakovateľné  
realizácie umožňujú generovať.<sup>224</sup> Autor syntetickej práce o dejinách  
humanitných vied Rens Bod poukázal na silnú nomotetickú tenden-  
ciu v humanitných vedách, tendenciu, ktorá hľadá a modeluje schémy  
v predmetoch svojho výskumu.<sup>225</sup> Bod ukázal, ako táto tendencia spre-

<sup>218</sup> Tamže, s. 42.

<sup>219</sup> Tamže, s. 43.

<sup>220</sup> HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa : Państwowe Wy-  
dawnictwo Naukowe, 1978, s. 22. Porov. tiež ROBINS, R. H.: *A Short History of  
Linguistics*. London : Longmans, 1967, s. 140 – 141. Porov. tiež ONDRUŠ, Šimon:  
Kapitoly z dejín jazykovedy. 1. Staroindická a starogrécka jazykoveda. In: *Jazyko-  
vedný časopis*, roč. 26, 1975, č. 1, s. 77.

<sup>221</sup> CIEŚLIKOWSKI, Sławomir a kol.: *Teoria literatury w dawnych Indiach*. Kraków :  
Księgarnia Akademicka, 2016, s. 333. (Ide o citát z kapitoly napísanej Hubertom  
Hładijom.)

<sup>222</sup> Tamže, s. 333.

<sup>223</sup> Tamže, s. 334.

<sup>224</sup> Porov. BOD, Rens: *Historia humanistyki*. Warszawa : Wydawnictwo Aletheia,  
2013, s. 424.

<sup>225</sup> Porov. tamže, s. 23.

vádza humanitné vedy (jazykovedu, historiografiu, filológiu, teóriu hudby, teóriu umenia, logiku, rétoriku, poetiku až po novšie skonštituované vedy ako literárna veda, filmová veda či teória médií) od staroveku až po dnešné časy.

Napríklad Aristoteles vo svojej *Poetike* analýzou *vytriedil* konštitutívne *zložky* tragédie, ako sú dej (*mythos*), postavy, slovný výraz, myšlienková stránka, scénická výprava a hudba.<sup>226</sup> Následne pre jednotlivé tieto zložky sformuloval *pravidlá*, aké treba dodržať, aby spisovateľ dosiahol dobrý a účinný príbeh („děj má býti sestaven tak...“)<sup>227</sup> Modeloval tiež kompozíciu čiže syntagmatickú schému tragédie, skladajúcu sa z jednotlivých syntaktických (kompozičných) členov, „častí deja“, ako sú obrat (peripetia), poznanie (anagnoriza) a *pathos* (utrpenie),<sup>228</sup> ktoré zároveň aj definoval.<sup>229</sup> napríklad konkrétne peripetia je „změna událostí v pravý opak“.<sup>230</sup> To je *štruktúrne* určenie toho, čo je peripetia. Vypracoval tiež typológiu dejov, rozčleniac ich na jednoduché (kde sa deje prechod od scény k scéne bez obratu a *anagnorisis*)<sup>231</sup> a zapletené deje.

Toto hľadanie opakovateľností a pravidiel vo všeobecnejšej miere si zachovala literárnovedná disciplína, nazývaná poetikou, až po dnešné časy. Ako to formuloval Tzvetan Todorov, „předmětem poetiky není literární dílo samo o sobě: to, nač se ptá, jsou vlastnosti onoho specifického diskursu, jímž je literární diskurs. V každém jednotlivém díle je tedy spatřována manifestace abstraktní a obecné struktury“.<sup>232</sup> Ide jej o „poznání obecných zákonů, které řídí zrod každého díla“.<sup>233</sup> O Aristotelovej *Poetike* Todorov vraví, že bola „teorií, která se zabývala vlastnostmi jistých typů literárního diskursu“.<sup>234</sup> Na tejto hierarchicky nižšej úrovni *typov* literárneho diskurzu (napríklad žánrov – u Aristotela išlo hlavne o tragédiu) sa teda bude poetika pýtať na pravidlá, ktoré riadia zrod istého *typu* diel, konkrétneho žánru: to dôsledne realizuje napríklad Vladimir Propp pre typ (žáner) čarodejnej rozprávky, ako o tom ešte bude reč ďalej.

<sup>226</sup> ARISTOTELES: *Poetika*. Praha : GRYP, 1993, s. 15.

<sup>227</sup> Tamže, s. 23. Porov. tiež BOD, Rens: *Historia humanistyki*. Warszawa : Wydawnictwo Aletheia, 2013, s. 99.

<sup>228</sup> Porov. ARISTOTELES: *Poetika*. Praha : GRYP, 1993, s. 21.

<sup>229</sup> Porov. tamže, s. 16.

<sup>230</sup> Tamže, s. 20.

<sup>231</sup> Porov. tamže.

<sup>232</sup> TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000, s. 15.

<sup>233</sup> Tamže.

<sup>234</sup> Tamže, s. 16.

Vlastnosti literárneho diskurzu ako takého (do ktorého spadajú myriady jednotlivých literárnych diel), abstraktná štruktúra (manifestovaná v *mnohých* jednotlivých dielach), všeobecné zákony, literárne postupy – to všetko sa situuje na úrovni *opakovateľnosti*. Výskumnou procedúrou poetiky je teda *zovšeobecnenie*. Boris Tomaševskij písal, že pri tomto prístupe – prístupe teoretickom – „sa literárne javy *zovšeobecňujú*, a preto sa neskúmajú vo svojej jedinečnosti, ale ako výsledok aplikácie všeobecných zákonov výstavby literárnych diel. Každé dielo sa tu vedome rozkladá na komponenty, vo výstavbe diela sa rozlišujú *postupy* („prijomy“) takejto výstavby, t. j. spôsoby kombinácie slovného materiálu do umeleckých celkov“. <sup>235</sup> Literárne postupy sú tiež *opakovateľnosti*, aplikované v mnohých jednotlivých dielach. Podľa Jakobsona má poetika za svoj predmet nie jednotlivé diela, ale *literárne postupy*, zaoberá sa „abstraktnými štruktúrami, jimž říká ‚popis‘ nebo ‚děj‘ nebo ‚narace‘“. <sup>236</sup>

Uvedme ako príklady niektoré výrazné moderné formulácie opakovateľností a pravidiel literárneho a mytologického diskurzu. V prácach, o ktorých budeme stručne hovoriť, si budeme všímať predovšetkým postup, akým dospievajú k abstrahovaniu invariantov a pravidiel.

Joseph Campbell v práci *Tisíc tváří hrdinu* (1949) odhalil v mytologických rozprávaniach *vzorec*, ktorý sa v nich opakuje: „Hrdinovo mytologické dobrodružství se ubírá obvyklou dráhou, jež opisuje vzorec představovaný přechodovými rituály: *odloučení – iniciace – návrat*: vzorec lze označit za základní jednotku monomytu.“ <sup>237</sup> Toto je invariant, pričom jednotliví hrdinovia ako napríklad Prométheus, Iásón či Aeneas napĺňajú túto schému už konkrétnymi dejovými realizáciami: „Prométheus vystoupil na nebesa, ukradl bohům oheň a vrátil se zpět. Iásón proplul kolem srážejících se skal do moře zázraků, přelstil draka, jenž střežil zlaté rouno, a vrátil se s rounem i s odhodláním vybojovat trůn na uchvatiteli.“ <sup>238</sup> Jednotlivé sekvencie vzorca mýtickej narácie potom Campbell v rámci porovnávania jednotlivých mýtov ďalej rozčleňuje do epizód. <sup>239</sup> Titul jeho práce vlastne presne ukazuje ekonómiu vzájomného vzťahu invariantu a variantov: *Tisíc tváří hrdinu* – hrdina, to je invariant, jeho tisíc tváří sú jeho varianty – a potom Campbellovi stačí

<sup>235</sup> TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Poetika*. Bratislava : Smena, 1971, s. 11.

<sup>236</sup> TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000, s. 19.

<sup>237</sup> CAMPBELL, Joseph: *Tisíc tváří hrdiny*. Praha : Argo, 2017, s. 37.

<sup>238</sup> Tamže, s. 37.

<sup>239</sup> Porov. tamže, s. 42.

„sledovat zástup hrdinských postav během jednotlivých fází univerzálního dobrodružství“.<sup>240</sup> Campbell ďalej pracuje metódou hľadania invariantu vo variantoch a – späťne – aj metódou *konkretizovania* invariantu prostredníctvom variantov pri analýze všetkých jednotlivých fáz naratívnej štruktúry monomýtu (invariantu), i keď, samozrejme, nepoužíva túto štrukturalistickú terminológiu (termíny variant a invariant). Tak napríklad pri analýze „prvej etapy mytologickej cesty“<sup>241</sup> „osud povolal hrdinu a přesunul jeho duchovní těžiště do neznámého území, mimo hranice vymezené jeho společností. Tato osudová oblast pokladů i nebezpečí (čo je *invariant* na úrovni chronotopu – pozn. T. H.) může být vyjádřena různě (čo sú *varianty* tohto chronotopu, pozn. T. H.): jako vzdálená země, les, království pod zemí, pod vodou, nad oblaky, na tajemném ostrově (...)“<sup>242</sup> Na demonštrovanie Campbellovej metódy táto stručná ukážka postačuje.

Northrop Frye vo svojej práci *Anatómia kritiky* (1957) kladie ústrednú hypotézu, ktorá konštituuje *celok* skúmaného predmetu – „literatúru“. Literatúra „není jen nakupenou hromadou ‚děl‘, nýbrž řádem slov“.<sup>243</sup> To znamená, že literatúra nie je nakopená hromada singularít, ale *poriadok*, „poriadok slov“, čiže do istej miery koherentný *system*. Preto literatúra musí byť teritóriom opakovateľnosti a *regularít*. Jeho prístup je teda ergocentrický, imanentný a esencialistický – nevysvetľuje literatúru vonkajšími okolnosťami ani inou vednou disciplínou či teóriou (napr. sociologicky, psychologicky, existenciálne, kognitívne atď.), ani prostredníctvom jej inštitucionálneho ustanovenia (ako by to urobil pragmatizmus) alebo jej mediálnej konštitúcie (ako by to robila teória médií), ale snaží sa odhaliť, čím literatúra ontologicky *je*: a literatúra je pre Fryea „autonómny jazykom“,<sup>244</sup> čo znamená systémom, „poriadkom slov“ v tom najširšom zmysle slova. Usiluje sa preto modelovať *opakovateľnosti* a *pravidlá* tohto „sebestačného vesmíru literatúry“.

Jeho postup je vo všeobecných črtách nasledovný: zmienené pravidelnosti Frye odhaľuje na viacerých úrovniach literatúry ako celku (čiže, môžeme povedať: literárneho diskurzu): na kompozičnej úrovni (naratívnych štruktúr) realizuje taxatívnu typológiu *modov fikcie*. Tieto mody fikcie zadefinuje a induktívne odvodí z literárnych príkladov pro-

<sup>240</sup> Tamže.

<sup>241</sup> Tamže, s. 59.

<sup>242</sup> Tamže.

<sup>243</sup> FRYE, Northrop: *Anatomie kritiky*. Brno : Host, 2003, s. 34.

<sup>244</sup> Tamže, s. 405.

stredníctvom sémantickej analýzy exemplárnych diel. Následne z tejto analýzy konkrétnych diel konštruuje dejový invariant (napríklad attickej tragédie ako takej). Na základe opakovateľnosti sa dá abstrahovať napríklad *princíp tragédie*, vyskytujúci sa nielen v dráme. Táto časť Fryeovej typológie je synchronná, transhistorická: mení sa skôr okolie literatúry, „spoločenský kontext“, než že by sa menila samotná „literárna forma“: „tvŕčí princípy psaní príbehů zůstávají stejné (...) Tom Jones a Oliver Twist jsou typické postavy nízké mimésis, příběhy o jejich záhadném původu jsou však přijatelnými adaptacemi literárních postupů (formulí), jež se oblevily už u Menandra a postupně přešly do Eurípidova *Ióna* a do legend o Perseovi a Mojžíšovi.“<sup>245</sup> Jednotlivé mody fikcie Frye definuje *sémanticky*, napríklad: „Tématem komedie je integrace, jež má zpravidla formu začlenění hlavní postavy do společnosti.“<sup>246</sup>

Vyčlenenie modov fikcie potom vytvára istú „gramatiku“ príbehov, pričom tieto základné mody (invariantné organizačné princípy) sa môžu ďalej navzájom kombinovať a vytvárať zmiešané mody.<sup>247</sup> Celkovo túto svoju nomotetickú ambíciu formuluje Frye tak, že sa snaží „definovat některé gramatické zásady literárního výrazu a takové literární prvky, jež v hudbě odpovídají tonalitě, jednoduchému a složenému rytmu, kanonické imitaci a podobně. Naším cílem je racionálně objasnit některé strukturní princípy západní literatury v kontextu antického a křesťanského dědictví“.<sup>248</sup> Čiže napríklad na úrovni gramatiky archetypov pôjde o *pravidlá kombinácie* opakovateľných symbolov.

Fryeova typológia tematických modov je však už diachrónna – vymedzuje v historickom priereze „obdobie mýtov“, „romance“ či „dobu romantických hrdinov“.

Z hierarchickej úrovne naratívnej štruktúry literárneho textu ako takého zostupuje Frye v II. časti práce, nazvanej *Teória symbolov*, na nižšiu úroveň literárnej štruktúry, na úroveň *verbálnej štruktúry*. Ak Frye nachádza opakovateľnosti na úrovni literatúry ako systému (v podobe už spomenutých modov fikcie či v podobe archetypov – archetyp je opakovateľný symbol vo viacerých textoch, niečo ako ecovský „intertextový scenár“ či, tradičnejšie povedané, topos), nachádza opakovanie aj vo vnútri štruktúry jednotlivých diel: „Základem všech uměleckých děl je

<sup>245</sup> Tamže, s. 70.

<sup>246</sup> Tamže, s. 61.

<sup>247</sup> Porov. tamže, s. 69.

<sup>248</sup> Tamže, s. 155.

opakování (recurrence). Jde-li o opakování v čase, nazývá se rytmus, je-li rozloženo v prostoru, hovoříme o kompozici (pattern).“<sup>249</sup>

Literárnovednou procedúrou *vyabstrahované* mody fikcie a typy obraznosti (ako rozličné úrovne hierarchickej literárnej štruktúry) sú však v konkrétnych realizáciách literárneho systému (dielach) poprepájané, ba dokonca niektoré sú „gramaticky“ vzájomne lepšie kombinovateľné než iné: „Apokalyptická obraznosť je vhodná pro mytický modus a démonická pro poslední fázi vývoje modu ironického (...)“<sup>250</sup>

Fryeovými modmi fikcie ako invariantmi sa na pôde výskumu historiografie inšpiroval Hayden White vo svojej *Metahistórii* (1973) v projekte „poetiky histórie“. „Štyri rozdielne spôsoby konštrukcie zápletky“,<sup>251</sup> „štyri archetypálne príbehové formy“<sup>252</sup> dodávajú príbehu istý typ významu a tvoria „vysvetlenie prostredníctvom konštrukcie zápletky“.<sup>253</sup>

Ako ďalší príklad modelovania invariantu uvedieme priekopnícku prácu Vladimira Proppa *Morfológia rozprávky* (1928). Propp tiež vyšiel z veľkej miery *opakovateľnosti*, sledovanej v materiáli ruských čarovních rozprávok: „Je-li opakovanost veliká, lze použít omezeného materiálu.“<sup>254</sup> Podľa Umberta Eca patrí Proppovo dielo k takým aplikáciám štrukturálnej metódy, ktoré „nemajú za cieľ charakterizovať jedinečnosť diela, ale chcú zistiť výskyt stálych modelov“.<sup>255</sup>

Propp vyvodil z tejto opakovateľnosti radikálne konzekvencie: modeloval *invariant* príbehu čarodejnej rozprávky (*stálu* štruktúru, ktorá je všetkým jednotlivým textom čarovních rozprávok *spoločná*) a jeho naratívnu gramatiku – čiže *syntaktické pravidlá*, ktoré umožňujú žáner čarodejnej rozprávky generovať. Inicialoval tým štrukturálne výskumy naratívnych štruktúr v šesťdesiatych rokoch (C. Lévi-Strauss, A. J. Greimas, R. Barthes, C. Bremond) a vznik naratológie ako literárnovednej disciplíny. V intenciách „gramatickej“ metódy musel teda, po prvé, vyčleniť *inventár* minimálnych prvkov rozprávky. A v druhom kroku – z toho, ako sú tieto prvky kombinované v jednotlivých konkrétnych rozprávkach (variantoch), vyvodiť, podľa akých *pravidiel* sa kombinu-

<sup>249</sup> Tamže, s. 95.

<sup>250</sup> Tamže, s. 175.

<sup>251</sup> WHITE, Hayden: *Metahistorie*. Brno : Host, 2011, s. 22.

<sup>252</sup> Tamže, s. 25.

<sup>253</sup> Tamže, s. 21.

<sup>254</sup> PROPP, Vladimír Jakovlevič: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany : Nakladatelství H & H, 1999, s. 29.

<sup>255</sup> ECO, Umberto: *Nieobecná struktura*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 1996, s. 275.



jú. Zistil, že poradie prvkov je vždy rovnaké, „posloupnost funkcí je vždy totožná“.<sup>256</sup> Neskôr Propp uvádza aj varianty poradia ako napríklad „obrátenú postupnosť“ (IX. kapitola, oddiel D.). Výsledkom takéhoto postupu je potom – ako to nazýva – „morfologie, tj. popis pohádky podle jejích součástí a podle vztahů součástí k sobě navzájem a k celku“.<sup>257</sup>

Propp pri modelovaní invariantu žánru čarodejnej rozprávky postupoval zhruba takto: prostredníctvom analýzy rozložil rozprávku „na její součásti“.<sup>258</sup> No nato, aby mohol z akejkoľvek konkrétnej rozprávky vyčleniť jej súčasti, musel ju vzťahovať k *iným* konkrétnym rozprávkam. To znamená, že musel tieto rozprávky navzájom *porovnať*, aby zistil *funkčnú* analógiu jednotlivých elementov v syntagmatickej štruktúre rozprávky, do ktorej je daný element zapojený: *len* pri takejto komparácii sa ukáže, že element *a* v rozprávke *A* funguje rovnakým spôsobom ako element *b* v rozprávke *B*. Týmito základnými elementmi rozprávky sú „funkcie konajúcich osôb“.<sup>259</sup> K funkciám Propp dospel takým spôsobom, že pri porovnávaní jednotlivých rozprávok rozlíšil „veličiny stálé a proměnlivé“.<sup>260</sup> Čiže postupoval obdobne ako Jakobson – prostredníctvom abstrahovania invariantu (zo stálych veličín) a vydeľovania variantov (premenlivé veličiny). Dospel k záveru, že „mění se pojmenování (a s nimi i atributy) jednajících osob, nemění se jejich činnosti neboli *funkce*. Z toho vyplývá, že pohádka často připisuje stejné činnosti (t. j. invariant – pozn. T. H.) různým postavám“.<sup>261</sup> Tieto funkcie konajúcich osôb Propp pomenúva „podstatným menom vyjadrujúcim konanie“<sup>262</sup> ako napríklad zákaz, odchod, útek, porušenie zákazu, odlúčenie, vyzvedanie, vyzradenie, škodcovstvo, úskok, únos atď. (Propp vyabstrahoval z daného materiálu ruských rozprávok 31 funkcií).

Následne modeloval kombinačné, syntaktické pravidlá spájania týchto základných elementov-funkcií tým, že si položil otázku: „V jakém seskupení a v jaké posloupnosti vystupují tyto funkce?“<sup>263</sup> Analógia naratívnej štruktúry s vetou (syntaktickou rovinou jazyka) je tu

<sup>256</sup> PROPP, Vladimír Jakovlevič: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany : Nakladatelství H & H, 1999, s. 28.

<sup>257</sup> Tamže, s. 26.

<sup>258</sup> Tamže, s. 84.

<sup>259</sup> Tamže.

<sup>260</sup> Tamže, s. 26.

<sup>261</sup> Tamže.

<sup>262</sup> Tamže, s. 27.

<sup>263</sup> Tamže, s. 28.

namieste, pretože funkcie sú v žánri čarodejnej rozprávky kombinované podobne ako vo vete vetné členy (s ich syntaktickou platnosťou). Ako píše Meletinskij, Propp „analýzu robil na rovine sujetu (a sčasti systému postáv) a dospel k stanoveniu akejsi invariantnej sujetovej schémy“.<sup>264</sup> Z tohto hľadiska „na celý fond kouzelných pohádek je třeba pohlížet jako na řetěz variant“.<sup>265</sup> Propp formuluje syntaktické pravidlá kombinácie naratívnych syntagiem (funkcií): „(...) boj – víťazství a těžké úkoly – jejich řešení si z hlediska pozice v řadě jiných funkcí navzájem odpovídají. Mezi těmito funkcemi mění své místo pouze nepoznaný příchod a požadavky nepravého hrdiny (...), které následují po boji (...), ale předcházejí těžkým úkolům (...)“<sup>266</sup>

Aj z rozličných postáv, vystupujúcich v rozprávkach, Propp modeluje invariant – repertoár *typov postáv* (neskôr u Greimasa dostanú v gramatike narácie názov aktanty), ktoré vyčleňuje podľa ich konania v deji: sú to napríklad hrdina, pomocník, škodca, falošný hrdina a podobne.

Z tohto konečného *inventára* prvkov sa pomocou *pravidiel kombinácií* prvkov generujú jednotlivé rozprávky (varianty) a na vyššej úrovni rozprávka ako žáner (invariant). Rens Bod upozornil, že i keď sa Propp – v súlade so štrukturalistickou paradigmou – obmedzil na konečný korpus textov, „jeho systém pravidiel možno aplikovať na ďalšie rozprávky, ba dokonca aj na rozprávky, ktoré ešte len budú ‚vymyslené‘. Vyplýva z toho, že Proppova teória patrí do rovnakej kategórie ako jazykoveda Paniniho a Chomského lingvistika, v rámci ktorých je možné pomocou konečného počtu prostriedkov opísať nekonečné množstvo javov“.<sup>267</sup> Formuloval to implicitne aj samotný Propp, i keď ten hovorí síce o jestvujúcich, no dosiaľ neznámych rozprávkach: „Právě tak jako na základě obecných astronomických zákonů předpokládáme existenci neviditelných hvězd, je možno předpokládat i existenci pohádek, které nebyly sebrány.“<sup>268</sup> Proppova morfológia, ako správne upozornil Pavel Šidák, je generatívna a transformačná<sup>269</sup> – preto z nej následne mohla vychádzať gramatika narácie, ktorá rozšírila svoj model z roz-

<sup>264</sup> MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič: Štrukturalno-typologický výskum rozprávky. In: PROPP, Vladimír Jakovlevič: *Morfológia rozprávky*. Bratislava : Tatran, 1969, s. 154.

<sup>265</sup> PROPP, Vladimír Jakovlevič: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany : Nakladatelství H & H, 1999, s. 99.

<sup>266</sup> Tamže, s. 91.

<sup>267</sup> BOD, Rens: *Historia humanistyki*. Warszawa : Wydawnictwo Aletheia, 2013, s. 424.

<sup>268</sup> PROPP, Vladimír Jakovlevič: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany : Nakladatelství H & H, 1999, s. 99.

<sup>269</sup> Porov. ŠIDÁK, Pavel: *Úvod do studia genologie*. Praha : Akropolis, 2013, s. 104.

právania v jednom žánri (čarodejnej rozprávky) na rozprávanie ako také. Proppova metóda a teória, ktorá je v jej podloží, tu napĺňa ďalšiu vlastnosť vedeckého myslenia, ktorou je nielen hľadať pravidlá a zákonitosti, ale na základe týchto zákonitostí *predpovedať* budúce stavy: „Teorie je zobecnění pozorovaných faktů. Na jejich základě předpovídá budoucí stav. Jestliže se předpovědi potvrdí a navíc ještě předpoví existenci dosud neznámých jevů, je teorie uznána za správnou.“<sup>270</sup> Keďže humanitné vedy skúmajú ľudské výtvory, táto predikcia javu, ktorý sa ešte nerealizoval (možnej rozprávky či možnej gramaticky správnej vety v generatívnej gramatike) sa v nich, samozrejme, týkajú oblasti kultúry, nie fyzikálnych javov. Na vyššej úrovni zovšeobecnenia kráčala v Proppových šľapajach štrukturalistická naratológia, ktorá sa usilovala odhaliť mechanizmus narácie, „súbor pravidiel generujúcich každú potenciálnu realizáciu“.<sup>271</sup> Môže teda predpovedať vlastnosti, aké budú mať potenciálne príbehy, ktoré budú vyrozprávané.

Tieto predikcie sa týkajú v literárnej vede menšieho množstva oblastí – ako písal Lévi-Strauss, funkcia humanitných vied „už nespočíva ani tak v predikcii ako vo vysvetlení. Presnejšie, vysvetlenie samo v sebe skrýva predikciu – a to predikciu, že súčasťou iného ‚hotového‘ experimentu (ktorým sú kultúrne jednotky ako gramatické systémy, sociálne štruktúry, ale aj literárne systémy – pozn. T. H.) (...) budú niektoré vlastnosti, s ktorými sú nevyhnutne spojené iné vlastnosti“.<sup>272</sup> V literárnej vede napríklad: ak je daný text detektívkou (t. j. exemplárom prináležiacim k detektívnemu žánru), bude mať istý konkrétny typ kompozície (tzv. lineárno-zvratnej), spojenej s istými aktantmi a typmi postáv. A tiež: text napísaný v istom literárnohistorickom období v intenciách istého literárneho smeru (napríklad realistický román) bude mať isté predpovedateľné, navzájom prepojené vlastnosti (štruktúru).

Proppova *Morfológia rozprávky* mala teda, ako upozornil Grzegorz Grochowski, v dejinách svojej recepcie dve polia pôsobenia: jej pôvodným projektom (t. j. hermeneuticky povedané, jej historickým významom) bola morfológická analýza *žánru*. Jej aktualizujúcim štrukturalistickým „použitím“ (treba povedať, že historicky omnoho produktívnejším) bol naratologický model – model *narácie* ako takej.<sup>273</sup>

<sup>270</sup> LEM, Stanisław: *Summa technologiae*. Praha : Magnet-Press, 1995, s. 146.

<sup>271</sup> JAKUBOWSKI, Piotr: *Putapki tożsamości*. Kraków : Universitas, 2016, s. 7.

<sup>272</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude: *Štrukturalna antropológia II*. Bratislava : Kalligram, 2000, s. 306.

<sup>273</sup> Porov. GROCHOWSKI, Grzegorz: *Pamięć gatunków*. Warszawa : Instytut badań literackich PAN, 2018, s. 26 – 27.

Pôvodný morfológický projekt (vypracovaný v inšpiračnom dotyku s Goetheho morfológiou) bol „preložený“ do lingvistického modelu.

Claude Lévi-Strauss vo svojej kritike Proppovho formalizmu vo svojej štúdii *Štruktúra a forma* vychádzal zo širšieho etnografického kontextu, Proppovi nedostupnému, no vyvodil z neho spolu s metodologickými argumentmi dôsledky, týkajúce sa práve metodológie analýzy narácie ako takej. Z tejto kritiky tu spomenieme len zlomok – námietky, ktoré sa v zásade tiež týkali problému invariantu a variantov pri konštrukcii modelu naratívnej štruktúry: ide o to, abstrahovať invariant na tej správnej úrovni a nezahodiť jednotlivé varianty ako nedôležité. „Stanovenie (...) invariantnej sujetovej schémy“<sup>274</sup> rozprávky, čiže konštrukcia invariantu na syntagmatickej úrovni (práve na ktorej sa situuje sujet) je podľa Lévi-Straussa redukujúce: „U Proppa vedie k objavu, že v skutočnosti existuje iba jediná rozprávka. (...) Pred formalizmom sme nepochybne nepoznali, čo majú rozprávky spoločné. Po ňom už nemáme nijaký prostriedok, ako pochopiť, čím sa líšia.“<sup>275</sup> Lévi-Strauss ukazuje napríklad nemožnosť plne subsumovať konateľa (v mýtoch a rozprávkach Indiánov napríklad orla, sovu a havrana) do funkcií, i keď vykonávajú rovnakú akciu, a vylúčiť významové diferencie medzi týmito jednotlivými konateľmi ako nedôležité. Hovorí o nutnosti hľadať invariant na *sémantickej* úrovni: „To, že sa v tej istej funkcii orol objavuje vo dne a sova v noci, umožňuje definovať orla ako dennú sovu a sovu ako nočného orla, čo znamená, že relevantnou je opozícia dňa a noci.“<sup>276</sup>

Druhou námietkou, týkajúcou sa problematiky invariantu a variantov, je zasa možnosť skonštruovať invariant na *hlbšej* úrovni, než ho modeloval Propp. Lévi-Strauss sa pýta, či Propp „nehľadal formu príliš blízko pri úrovni empirického pozorovania. (...) viaceré funkcie, rozlíšené Proppom, v skutočnosti predstavujú grupu transformácií jednej a tej istej funkcie. Tak by bolo možné považovať ‚porušenie zákazu‘ za ‚opak zákazu‘ a ‚zákaz za negatívnu transformáciu ‚príkazu‘. ‚Odchod‘ hrdinu a jeho ‚návrat‘ budú prejavom jednej a tej istej funkcie: disjunkcie, vyjadrenej negatívne alebo pozitívne (...)“<sup>277</sup> Prevádza teda Proppov

<sup>274</sup> MELETINSKIĽ, Jeleazar Moisejevič: Štruktúralno-typologický výskum rozprávky. In: PROPP, Vladimír Jakovlevič: *Morfológia rozprávky*. Bratislava : Tatran, 1969, s. 154.

<sup>275</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude: *Štruktúralna antropológia II*. Bratislava : Kalligram, 2000, s. 143.

<sup>276</sup> Tamže, s. 145.

<sup>277</sup> Tamže, s. 147.

syntagmatický model štruktúry rozprávky na základnejšiu štruktúru: v nej sú vzťahy medzi prvkami usporiadanejšie a štruktúrovanejšie, s vyššou mierou invariantnosti. Tento základnejší model už nie je syntagmatický a chronologický, ale je to model štruktúry „definovaný ako grupa transformácií malého počtu prvkov“,<sup>278</sup> v ktorom „poradie chronologickej následnosti sa začlení do nečasovej matičnej štruktúry, ktorej forma je skutočne stála“.<sup>279</sup>

Čiže z metodologického hľadiska konštruovania invariantu vo vzťahu k variantom táto kritika upozorňuje, že Propp na jednej strane konštruuje príliš vysokú mieru invariantnosti na syntagmatickej úrovni (a preto sa strácajú rozlíšenia medzi jednotlivými *konkrétnymi* rozprávkami), no tiež upozorňuje aj na nekoherentnosť takto skonštruovaného invariantu (viaceré proppovské funkcie sa môžu „redukovať, t. j. splynúť do *jednej a tej istej* funkcie“).<sup>280</sup> A zároveň u Proppa absentuje sémantický invariant: „Keď sa (Propp – pozn. T. H.) zaoberá výhradne pravidlami, ktoré riadia fungovanie propozícií, nevšíma si, že neexistuje jazyk, ktorého slovná zásoba by sa dala dedukovať zo syntaxe.“<sup>281</sup> Dá sa teda povedať, že Propp vytvoril (s istou mierou nekoherentnosti, ktorú mu vytkol Lévi-Strauss) model invariantu *syntagmatickej* štruktúry čarodejnej rozprávky (jeho syntaktické pravidlá bez sémantiky) – čiže invariant syntagmatických (textových) vzťahov fungujúcich v tomto žánri. Lévi-Strauss sa posunul už na rovinu paradigmatickú (systémovú) a postuloval, že je potrebné dopracovať model paradigmatických vzťahov, ktoré sú sémantické – čiže model opozícií sémantických kategórií daného žánru (ako príklad uvádzal opozíciu dňa a noci). Štruktúrálna analýza narácie vo svojom ďalšom vývine (napr. A. J. Greimas) tieto dve roviny chápala ako komplementárne roviny rozličných úrovní – paradigmatické vzťahy opozícií sú hĺbkovou štruktúrou narácie, ktorá je projektovaná prostredníctvom syntaktických pravidiel na syntagmatickú, kombinačnú os narácie.

Lévi-Strauss sa vo svojom modelovaní štruktúry mýtu vracia k saussurovskému modelu jazykového systému ako systému diferencií. Kládie do analógie jazykový systém so sociálnou štruktúrou (napríklad význam príbuzenských pravidiel možno uchopiť len v opozícii jedných k druhým)<sup>282</sup> a naratívnu štruktúrou mýtu. Mýtémy, základné

<sup>278</sup> Tamže.

<sup>279</sup> Tamže, s. 148.

<sup>280</sup> Tamže, s. 147.

<sup>281</sup> Tamže, s. 151.

<sup>282</sup> Porov. LÉVI-STRAUSS, Claude: *Spojrznie z oddali*. Warszawa : PIW, 1993, s. 238.

jednotky mýtu, ako ich modeluje Lévi-Strauss, majú podobnú povahu ako fonémy – sú to čisto vzťahové diferenčné znaky, ktoré samy osebe nemajú význam, ale umožňujú význam vytvárať v rámci systému.<sup>283</sup> Mytémy sú „elementy konštrukcie mýtického diskurzu, ktoré sa tiež usporadúvajú do opozícií, sú vzťahové a negatívne (...) mytéma ‚slnko‘ vzatá sama osebe a pre seba nemá žiaden konkrétny význam. (...) Iba v spojeniach korelácií a opozícií, do ktorých vstupuje v rámci mýtu s inými mytémami, sa ukáže význam. Ten nie je navždy pripísaný žiadnej mytému, ale vyplýva z ich kombinácií“.<sup>284</sup>

Môžeme však povedať, že podobným spôsobom – i keď v miernejšej podobe – fungujú jazykové výrazy aj v literárnom texte: napríklad slovo v básni svoj slovníkový význam (určený jazykovým systémom, *langue*) síce nestráca<sup>285</sup> – práve preto hovoríme o miernejšej podobe oproti mýtu –, no naň sa navrstvuje okazionálny význam, aký nadobúda daný jazykový výraz v rámci vzťahov v texte, v *druhotnom kóde textu* resp. v rámci jeho idiolektu, v „konotačnom kóde básne“,<sup>286</sup> v *idiolekte* textu čiže v „jeho vlastnom privátnom kóde“.<sup>287</sup> Idiolekt textu – v štruktúralno-semiotickom ponímaní – nespočíva na „abecede symbolov daného básnika“,<sup>288</sup> ktorá „vôbec nie je individuálna“<sup>289</sup> (môže byť prevzatá napríklad z tradície), ale „najvýznamnejší je *systém vzťahov*, aký básnik ustanovuje *medzi* základnými obrazmi-symbolmi“.<sup>290</sup> V dôsledku toho navrstvený, idiolektický význam (aktualizujúci sémantické príznaky alebo odtienky) nadobúda daný výraz v opozíciách a koreláciách voči ostatným výrazom (čiže v sieti vzťahov textu, ktorého je súčasťou) a tiež vzhľadom na svoju pozíciu v rytmickej realizácii textu, na svoju pozíciu rýmovú alebo intonačnú. Štruktúra básnického textu „prepíše“ či, ako formalisticky povie Tyňanov, „deformuje“ význam slov. Napríklad o úlohe rytmu v básnickom texte píše Tyňanov v monografii *Problém básnického jazyka* (1925): „Rytmickejšia veršová rada je celým systémom podmínek, který má specifický vliv na základní a sekundární

<sup>283</sup> Porov. tamže, s. 242.

<sup>284</sup> Tamže, s. 241.

<sup>285</sup> Porov. MIKULA, Valér: *Hľadanie systému obraznosti*. Bratislava : Smena, 1987, s. 17.

<sup>286</sup> Tamže, s. 15.

<sup>287</sup> ECO, Umberto: *Nieobecná štruktúra*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 1996, s. 278.

<sup>288</sup> LOTMAN, Jurij: *Univerzum umyслу*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008, s. 161.

<sup>289</sup> Tamže.

<sup>290</sup> Tamže.

příznaky významu a na vznik kolísavých příznaků.“<sup>291</sup> Ide tu o „působení rytmu na sémantiku, *tu změnu sémantického významu slova, k níž dochází v důsledku významu rytmického*“.<sup>292</sup> Význam slova v štruktúre textu je *pozičný* – je tu „zvláštní sémantická hodnota slova ve verši podle jeho pozice“.<sup>293</sup>

Niektoré ťažiskové slová v rámci svojej opakovanej distribúcie v texte a nadradenej pozície voči iným lexikálnym jednotkám opúšťajú jazykovú rovinu a funkčne prechádzajú na vyššiu úroveň motívov – úroveň tematickú, na ktorej už nie sú striktne závislé od daného jazykového vyjadrenia, ale môžu byť pomenované aj prostredníctvom synonymie alebo figuratívne.<sup>294</sup>

Podobným smerom ako Léviho-Straussova kritika, o ktorej sme hovorili vyššie, sa vydalo aj Greimasovo prepracovanie Proppovho modelu, pričom touto jeho aplikáciou už nie je morfológia rozprávky, ale gramatika narácie ako takej. Rôzne rozprávania, príbehy „vychádzajú zo spoločnej ‚gramatiky‘“<sup>295</sup> analogickej saussurovskému jazykovému systému, *langue*.<sup>296</sup> Greimas rovnako ako Lévi-Strauss modeluje vyššiu mieru invariantnosti, než má Proppov model, ukazujúc, že viaceré Proppove kategórie sa dajú zredukovať pomocou abstrahovania toho, čo majú spoločné a stále – čiže prostredníctvom skonštruovania invariantu: napríklad proppovské funkcie „zákaz“ a „porušenie“ sa navzájom predpokladajú, a preto ich Greimas zlučuje do jednej invariantnej funkcie „zákaz-porušenie“.<sup>297</sup> Podobne „zákaz funguje ako ‚negatívna transformácia‘ príkazu“.<sup>298</sup> Dvoch Proppových aktérov (odosielateľa a otca cárovej dcéry) tiež redukuje na jedného aktanta – *zadávatel'a*, keďže plnia *rovnakú* funkciu.<sup>299</sup> Výsledkom je opäť základnejšie, štruktúrovanejšie usporiadanie.

To, akým spôsobom možno z repertoáru daných prvkov prostredníctvom ich kombinovania generovať rozprávania (a teda projektovať tieto prvky zo zásobárne, čiže paradigmy na os kombinácie, syntagmatickú os narácie), *literárnym* spôsobom ukazuje Italo Calvino v knihe

<sup>291</sup> TYŇANOV, Jurij Nikolajevič: *Literární fakt*. Praha : Odeon, 1988, s. 478.

<sup>292</sup> Tamže, s. 491.

<sup>293</sup> Tamže, s. 497.

<sup>294</sup> Porov. MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Kapitoly z české poetiky*. Díl III. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1948, s. 286 – 287.

<sup>295</sup> HAWKES, Terence: *Strukturalizm i semiotyka*. Warszawa : PWN, 1988, s. 113.

<sup>296</sup> Porov. tamže.

<sup>297</sup> Porov. tamže, s. 119.

<sup>298</sup> Tamže, s. 120.

<sup>299</sup> Porov. tamže, s. 117.

*Hrad prekrížených osudov* (1973). Tento text súvisí s Calvinovými kontaktmi s literárnou skupinou *Oulipo* (Dielňa potenciálnej literatúry), ktorá robila experimenty s formálnymi systémami generujúcimi texty (jedným z výsledkov aplikácie takýchto postupov je napríklad román Georgea Pereca *Život návod na použitie*, 1978). Príbehy tejto Calvinovej prózy sú generované dvoma balíčkami tarotových kariet. Jednotlivé karty tvoria inventár motívov. Ekvivalentné proppovským funkciám sú minimálnymi prvkami, „atómami“ narácie, ktoré v konkrétnom kombinačnom usporiadaní generujú príbeh: „Začal jsem s marseillskými tarotovými kartami a snažil jsem se při tom uspořádat je tak, aby se jevíly jako následné scény piktografického vyprávění. Když mi karty položené náhodně vedle sebe daly příběh, v němž jsem nacházel smysl, pustil jsem se do psaní (...)“<sup>300</sup> Význam elementov rozprávania (kariet) však závisí aj od ich syntagmatického kontextu – „význam každé karty závisí na umiestnení, ktoré má v posloupnosti karet jí předcházejících a po ní následujících (...)“<sup>301</sup> Tu vidíme priamo v akcii vzťah medzi invariantom (kartou, naratívnou funkciou) a variantom (okazionálnym významom tejto karty v *syntagmatickom kontexte* narácie). Takýmto kombinačným spôsobom by bolo možné kartami „vytvoriť určitou ‚zásobárnu‘ zkrížených príbehů (...)“<sup>302</sup> Pri vykladaní kariet „(...) příběhy vyprávěné zleva doprava nebo odzdoła nahoru mohou také být čteny zprava doleva anebo odshora dolů a naopak, přičemž (...) tytéž karty, když jsou představeny v jiném pořádku, mění často význam (...)“<sup>303</sup> Samozrejme, tu Calvinov postup veľmi zjednodušujeme (používame ho skôr ako ilustráciu), pretože Calvino sa pri generovaní príbehov v tejto knihe riadi mnohými ďalšími dodatočnými pravidlami.

Vychádzajúc z proppovskej inšpirácie a z francúzskej štrukturalistickej naratológie 60. rokov 20. storočia vypracoval Stanko Lasić v monografii *Poetika kriminálneho románu* (1973) štruktúrlny model detektívneho žánru, resp. užšie kompozície detektívneho románu. Analogicky k proppovským funkciám vydelil v kompozícii detektívky tzv. kompozičné bloky – príprava zločinu, vyšetrovanie, odhalenie, prenasledovanie, trest<sup>304</sup> – pričom niektoré z týchto prvkov sa v kompozičnej štruktú-

<sup>300</sup> CALVINO, Italo: *Hrad zkrížených osudů*. Praha : Volvox Globator, 2001, s. 9.

<sup>301</sup> Tamže, s. 8.

<sup>302</sup> Tamže, s. 10.

<sup>303</sup> Tamže, s. 47.

<sup>304</sup> LASIĆ, Stanko: *Poetyka powieści kryminalnej*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976, s. 169.



re vyskytujú len fakultatívne. Zakladajúcou vlastnosťou detektívneho žánru je špecifický typ jeho kompozície – tzv. lineárno-zvratná kompozícia, kde všetky elementy sujetu smerujú do budúcnosti, k odhaleniu tajomstva, ale zároveň aj do minulosti, k východiskovému bodu – vražde.<sup>305</sup> Táto štruktúra – uvedené kompozičné bloky usporiadané do lineárno-zvratnej kompozície – je invariantom jednotlivých detektívnych románov, kompozičnou štruktúrou detektívneho žánru, ktorá je zároveň jeho dominantou, riadiacou ostatné zložky textovej štruktúry.

Proppov a neskôr napríklad Lasičov model boli modelmi textového invariantu na hierarchickej úrovni žánru – a na ešte všeobecnejšej úrovni gramatika narácie, ktorej nemalú inšpiráciu poskytol práve Vladimir Propp, sa zasa usiluje modelovať schémy a generatívne pravidlá narácie ako takej (Greimas, Todorov). Napríklad Gerald Prince v práci *Gramatika príbehov* modeloval generatívne pravidlá základného príbehu. Na rozdiel od Chomského generatívnej gramatiky základnými prvkami tu nie sú kategórie tvoriace vetu (ako nominálna fráza, verbálna fráza atď.), ale udalosti – a Prince sa pýta na *pravidlá kombinácie* týchto *udalostí*, aké vytvoria minimálny príbeh. Týmito pravidlami sú: ich počet (tri udalosti) a vzťahy medzi nimi: chronologické – udalosti nasledujú za sebou, a kauzálne: druhá udalosť spôsobuje tretiu.<sup>306</sup>

Vybrané príklady sledovania opakovateľností a schém v literárnych textoch, ktoré sme uviedli, hľadali opakovateľnosti od tej najvyššej úrovne – u Northropa Fryea išlo o opakovateľnosti na úrovni celej literatúry, myslenej ako špecifický systém – až po opakovateľnosti na nižších úrovniach podsystémov, kde sa texty zoskupujú do určitých rodín, ako napríklad žánrov. Preto aj na tejto úrovni – nižšej a viac konkrétnej – bolo v prípade značne schematickeho žánru čarodejnej rozprávky možné vypracovať generatívny systém pravidiel, generujúcich nielen napísané, ale aj „ešte nenapísané“ texty daného žánru, ako to urobil Vladimir Propp. V zásade sme teda využili podobný postup, ako tieto literárnovedné práce, prináležiace k rôznym vedeckým tradíciám a metodológiám: hľadali sme v nich opakovateľnosti.

---

<sup>305</sup> Porov. tamže, s. 56.

<sup>306</sup> Porov. PRINCE, Gerald: *A Grammar of Stories*. Paris : The Hague, 1973, s. 24.

## V. Žáner ako invariant

Jedným z výsledkov tejto tendencie literárneho diskurzu k štandardizácii sú teda, ako už bolo spomenuté, literárne *žánre*. A jedným z druhov invariantov, ktoré literárna veda modeluje, je žáner. (Vyššie sme už hovorili o žánri v súvislosti s formulovaním zákonitostí jeho vývinu a transformácií. V tejto chvíli tu budeme o žánri hovoriť z tejto vymedzenej perspektívy našej práce ako o invariante a kóde, systéme pravidiel umožňujúcom generovať jednotlivé výpovede, komunikáty – texty. Samozrejme, nie je to jediná dimenzia žánrovej problematiky.) Ako príklad modelovania žánrového invariantu si môžeme vziať práve vyššie ukázaný postup Vladimira Proppa pri modelovaní žánru čarodejnej rozprávky. Podľa Proppovej definície v jeho neskoršej štúdii *Žánrová sústava ruského folklóru* (1964) pod žánrom „rozumíme souhrn děl, kterým je společný poetický systém, užití v denním živote, způsoby provedení a hudební stavba“.<sup>307</sup> „Společný poetický systém“ je práve invariant, a *použitie* v bežnom živote je už pragmatickou dimenziou žánru, ktorú vo svojej kritike formalizmu akcentoval ako primárnu (pre žáner konštitutívnu) Bachtin/Medvedev,<sup>308</sup> keď chápal žáner ako „spůsob vidění a poňatia skutečnosti“<sup>309</sup> – dnes by sme v týchto intenciách asi skôr povedali, že žáner je svojským *spôsobom reprezentácie*. Bachtin/Medvedev vo svojej kritike vychádza od *primátu* žánru (ako „formy celku prehovoru“)<sup>310</sup> pred literárnymi postupmi. No keď píše (stále akcentujúc primát žánru ako prehovoru obráteného voči skutočnosti), že „každý žánr disponuje svými způsoby, svými prostředky vidění a pojetí skutečnosti, jež jsou dostupné pouze jemu“,<sup>311</sup> vlastne tým priznáva, že žáner disponuje *literárnymi postupmi* (lebo „spůsoby, prostředky vidění a ponímání skutečnosti“ v rámci literárneho diskurzu ničím iným ako literárnymi postupmi byť nemôžu), ktoré sú vlastné *len* jemu. A teda žáner pri jeho analýze možno s týmito „spôsobmi, prostriedkami“ (literárnymi postupmi) metodologicky stotož-

<sup>307</sup> PROPP, Vladimír Jakovlevič: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany : Nakladatelství H & H, 1999, s. 305.

<sup>308</sup> O tom, že o autorstve viacerých „bachtinovských“ prác stále nie je definitívne rozhodnuté, porov. ULICKA, Danuta: *Stowa i ludzie*. Warszawa : Instytut badań literackich PAN, 2013, s. 30 – 40.

<sup>309</sup> BACHTIN, M. M. (MEDVEDEV, P. N.): *Formální metoda v literární vědě*. Praha : Lidové nakladatelství, 1980, s. 173.

<sup>310</sup> Tamže, s. 168.

<sup>311</sup> Tamže, s. 173.

niť (keďže podľa Bachtina žiadny iný žáner rovnakými literárnymi postupmi nedisponuje). Treba však povedať, že to nie je overená hypotéza – jednotlivé literárne postupy predsa môžu prechádzať z jedného žánru do druhého, i keď sa tým mení ich význam v rámci štruktúry toho-ktorého žánru (napríklad lineárno-zvratná kompozícia prechádzajúca z gotického románu cez román s tajomstvom do detektívneho žánru). Takisto motívy ako elementy výstavby literárneho textu môžu prechádzať z jedného žánru do druhého, pričom „jedno a totéž téma (motiv) nabýva rôznych významů podle žánru, v němž se objevuje“.<sup>312</sup>

Samozrejme, žáner (teda viac žánrov – a najlepšie, ak sú usporiadané v systéme) umožňuje literatúru *klasifikovať* – „žáner je jeden z článků klasifikace“.<sup>313</sup> Napríklad v rámci literárnohistorickej periódy si môžu navzájom diferencne situované žánre „rozdeliť“ jej teritórium a literárne ho „obhospodarovať“. Literárny systém je tu opäť myslený analogicky k jazykovému systému, *langue*, založenému na diferenciách. Philippe Lejeune v tejto súvislosti zdôrazňuje, že „literárne žánre nie sú entitami samy osebe, ale v každom období tvoria svojho druhu vnútorný kód, prostredníctvom ktorého a vďaka ktorému môžu byť dieťa minulosti aj tie súčasné čitateľom recipované a klasifikované“.<sup>314</sup> Už celkom v analógii so štruktúrnou lingvistikou hovorí, že je potrebné skúmať, akým spôsobom žánre jedného obdobia „vstupujú do vzájomných opozícií (synchronný výskum) a tiež akým spôsobom sa žánre konštituujú a modifikujú (diachrónny výskum)“.<sup>315</sup> Žáner je však podľa Tyňanova situovaný v dvoch systémoch simultánne: jednak v literárnom systéme (diferencne situovaný voči ostatným žánrom) a jednak v systéme (neumeleckej) rečovej činnosti: „Žánry se jako systémy navzájem liší ve dvou směrech: za prvé jsou ve vzájemném vztahu uvnitř literárního systému; za druhé jsou ve vztahu k té či oné orientaci řečové činnosti.“<sup>316</sup> V takomto modeli „evoluce žánru spočívá ve změně vztahu mezi členy systému (...)“<sup>317</sup> Zároveň samotný žáner je systémom – ale systémom dynamickým, „žáner se *posouvá*; nemáme před sebou

<sup>312</sup> ŠIDÁK, Pavel: *Úvod do studia genologie*. Praha : Akropolis, 2013, s. 68.

<sup>313</sup> PROPP, Vladimír Jakovlevič: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany : Nakladatelství H & H, 1999, s. 309.

<sup>314</sup> LEJEUNE, Philippe: *Wariacje na temat pewnego paktu*. Kraków : Universitas, 2001, s. 57.

<sup>315</sup> Tamže, s. 78.

<sup>316</sup> TYŇANOV, Jurij Nikolajevič: *Literární fakt*. Praha : Odeon, 1988, s. 114.

<sup>317</sup> Tamže.

vývojovou prímkou, ale lomenou čáru“.<sup>318</sup> Čo nás potom oprávňuje hovoriť o žánri napriek jeho premenám, čo je tým invariantom, pretrvávajúcím naprieč jednotlivými zmenami? „Je-li zachován (...) konstruktivní princip, zůstává zachováno i povědomí o žánru; konstrukce se však při zachování konstruktivního principu může značně posouvat (...)“<sup>319</sup> Konštruktívny princíp, či – ako to neskôr sformuluje Tzvetan Todorov – pravidlo.

Z hľadiska klasifikácie – na prvý pohľad, píše Todorov, „sú žánre triedami textov“.<sup>320</sup> No žáner ako *teoretický konštrukt* je „abstrakciou od rôznych divergentných rysov, pokladaných za nedôležité“,<sup>321</sup> je *literárnou štruktúrou* situovanou na abstraktnej úrovni<sup>322</sup> a jednotlivé diela sú jej *prejavmi*.<sup>323</sup> V tomto zmysle je žáner *invariantom* – tou štruktúrou, ktorá je vyabstrahovaná z *rôznych* diel ako to *spoločné* v nich a čo v nich pretrváva naprieč všetkými štrukturálnymi transformáciami tohto radu diel. Michał Głowiński upozorňuje, že invariantný základ, „opakovateľnosť (...) prvkov v dlhšom časovom úseku“,<sup>324</sup> zabezpečuje žánru jeho identitu v toku histórie v jeho historických premenách: druhy „invarianty sú jedným zo základných predpokladov historickosti literárneho druhu, sú podmienkou vývinovej kontinuity a súčasne predpokladajú existenciu zmien (...)“<sup>325</sup>

Ako upozorňuje Pavel Šidák, termín žáner sa už na tejto základnej úrovni používa dvojznačne – je definovaný „buď jako souhrn (reálně existujících) textů s podobnými znaky, nebo jako souhrn těchto (abstraktních) znaků“.<sup>326</sup> Napríklad u Paula Hernadiho, píše Ivo Pospíšil, „žánr je chápán jednak jako reálně existující entita, jednak jako model reálních děl“.<sup>327</sup> Bachtin/Medvedev kritizoval formalistickú koncepciu

<sup>318</sup> Tamže, s. 126 – 127.

<sup>319</sup> Tamže, s. 126.

<sup>320</sup> TODOROV, Tzvetan: O pochodzeniu gatunków. In: *Pamiętnik Literacki*, roč. 70, 1979, zv. 3, s. 310.

<sup>321</sup> TODOROV, Tzvetan: Poetika. In: *Česká literatura*, roč. 19, 1971, č. 5 – 6, s. 510.

<sup>322</sup> TODOROV, Tzvetan: *Úvod do fantastické literatury*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2010, s. 22.

<sup>323</sup> Tamže.

<sup>324</sup> GŁOWIŃSKI, Michał: Literárny druh. In: POPOVIČ, Anton (ed.): *Slovo, význam, dielo*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972, s. 445.

<sup>325</sup> Tamže. Poľský termín „gatunek“ je v danom prípade do slovenčiny preložený ako „druh“ – v literárnovednej terminológii znamená rovnako druh ako aj žáner.

<sup>326</sup> ŠIDÁK, Pavel: *Úvod do studia genologie*. Praha : Akropolis, 2013, s. 17.

<sup>327</sup> POSPÍŠIL, Ivo: Genologie a žánrovost. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešoviensis*, 2005, s. 118.

žánru ako „náhodnú kombináciu náhodných postupov“,<sup>328</sup> no Tzvetan Todorov, vychádzajúc z ruského formalizmu, už žáner chápe ako „konfiguráciu literárnych vlastností“<sup>329</sup> a túto štruktúru riadi isté pravidlo<sup>330</sup> alebo celý systém pravidiel – žánre sú, ako píše Michal Głowiński, „literárnou gramatikou“<sup>331</sup> ako „súbor návodov, zásad a zvyklostí, intersubjektívne existujúci v danej dobe“. <sup>332</sup> Keďže ide o súbor *návodov* – či, technicistickejšie povedané, algoritmov – a zvyklostí, znamená to, že Głowiński predostiera generatívnu poetiku žánru. *Konfigurácia* literárnych postupov, ovládaná pravidlami, potom už nie je náhodnou kombináciou náhodného, ale *štruktúrou*.<sup>333</sup> Zložitý žáner, ako upozorňuje Todorov, je spojením viacerých vlastností.<sup>334</sup> Napríklad detektívny žáner kombinuje postup lineárno-zvratnej kompozície (ktorá je jeho dominantnou) so štruktúrou rébusu (ktorého syntagmatickými členmi sú problém a riešenie) a so zásadou fair play (povinnosť uviesť všetky stopy, indície potrebné pre vyriešenie).<sup>335</sup> Tieto literárne postupy sa síce možno vo vývine literárneho diskurzu skombinovali náhodne, metódou pokusu a omylu (jestvuje množstvo textov, ktoré ešte nie sú celkom detektívkou, no sú nábehom k nej<sup>336</sup> – ako napríklad Hoffmannova novela *Slečna Scuderi* (1819)), no táto kombinácia sa ustálila do pomerne stabilnej konfigurácie (žánru klasickej detektívky). Pred týmto stabilizovaním žánrovej štruktúry vznikalo množstvo hybridných, žánrovo nečistých textov.<sup>337</sup> Zložitý žáner vzniká *spojením* viacerých vlastností.<sup>338</sup>

Žáner myslený ako *literárna gramatika* v analógii s jazykovým kódom, ako sme to videli u Michala Głowińskiego, je ďalším styčným

<sup>328</sup> BACHTIN, M. M. (MEDVEDEV, P. N.): *Formální metoda v literární vědě*. Praha : Lidové nakladatelství, 1980, s. 174.

<sup>329</sup> TODOROV, Tzvetan: *Úvod do fantastické literatury*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2010, s. 120 (zvrát. T. H.).

<sup>330</sup> Porov. tamže. Tiež porov. TODOROV, Tzvetan: Poetika. In: *Česká literatura*, roč. 19, 1971, č. 5 – 6, s. 510.

<sup>331</sup> GŁOWIŃSKI, Michał: Literárny druh. In: POPOVIČ, Anton (ed.): *Slovo, význam, dielo*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972, s. 436.

<sup>332</sup> Tamže.

<sup>333</sup> Porov. TODOROV, Tzvetan: *Úvod do fantastické literatury*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2010, s. 120.

<sup>334</sup> Porov. tamže, s. 16.

<sup>335</sup> Porov. HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda*. Bratislava : VEDA, 2011, s. 550.

<sup>336</sup> Porov. tamže, s. 549.

<sup>337</sup> Porov. tamže, s. 361.

<sup>338</sup> Porov. TODOROV, Tzvetan: *Úvod do fantastické literatury*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2010, s. 16.

bodom štrukturalistickej jazykovedy a literárnej vedy – napríklad pre Miroslava Červenku rovnako ako pre Głowińskiego je žáner „súbor inštrukcií“<sup>339</sup> a „vzťah konkrétného diela a žánru je analogický vzťahu langue a parole“.<sup>340</sup> V literárnovednom štrukturalizme – ako upozorňuje Grzegorz Grochowski – bol „žáner chápaný ako špecifická verzia *langue*, tvoriaca „nadradenú systémovú inštanciu“ jednotlivých komunikátov.“<sup>341</sup> Žánrová abstraktná štruktúra je teda rovnako inštrukciou pre písanie, ako aj pre recepciu textu – v tomto zmysle je jej funkcia plne analogická s jazykovým kódom. Głowiński píše: „V najvšeobecnejšej rovine sa dielo má k druhu ako sa má výpoveď k jazykovému systému, parole k langue v klasickej de Saussurovej terminológii.“<sup>342</sup> V Jakobsonovej komunikačnej terminológii sa má žáner k dielu ako kód ku komunikátu. Takto „gramaticky“ je žáner chápaný už v klasickej *Teórii literatúry* (1949) Welleka a Warrena: „Žánr představuje takříkajíc sumu použitelných estetických prostředků, které jsou k dispozici autorovi a kterým čtenář již rozumí. Dobrý spisovatel je zčásti konformní s existujícím žánrem, zčásti jej rozšiřuje.“<sup>343</sup> Toto je už vykročenie ku komunikačnej teórii žánru, implikované v samotných štrukturalistických východiskách – veď aj saussurovský systém jazyka, *langue*, je určený na komunikáciu: „literárny žáner“ je „prostředek komunikace: stojíme zde na samém počátku aplikace komunikativní estetiky na genologii“,<sup>344</sup> píše Ivo Pospíšil o koncepcii vedeckého časopisu zameraného na genológiu *Zagadnienia rodzajów literackich* z konca 50. rokov minulého storočia. Samozrejme, analógia žánru s jazykovým systémom má aj isté obmedzenia: „jazykový systém má univerzálny charakter, determinuje všetky prehovory formulované v danom jazyku, naproti tomu druhový systém má čiastkový charakter“.<sup>345</sup> Analogicky k pozícii *langue* sa ocitá

<sup>339</sup> ŠIDÁK, Pavel: *Úvod do studia genologie*. Praha : Akropolis, 2013, s. 123. Tiež porov. JENNY, Laurent: *Strategia formy*. In: *Pamiętnik Literacki*, roč. 79, 1988, zv. 1, s. 273.

<sup>340</sup> ŠIDÁK, Pavel: *Úvod do studia genologie*. Praha : Akropolis, 2013, s. 124. Porov. tiež s. 67.

<sup>341</sup> GROCHOWSKI, Grzegorz: *Pamięć gatunków*. Warszawa : Instytut badań literackich PAN, 2018, s. 24.

<sup>342</sup> GŁOWIŃSKI, Michał: Literárny druh. In: POPOVIČ, Anton (ed.): *Slovo, význam, dielo*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972, s. 442.

<sup>343</sup> WELLEK, René – WARREN, Austin: *Teorie literatury*. Olomouc : Votobia, 1996, s. 336.

<sup>344</sup> POSPÍŠIL, Ivo: *Genologie a proměny literatury*. Brno : Filozofická fakulta Masarykovy Univerzity, 1998, s. 16.

<sup>345</sup> GŁOWIŃSKI, Michał: Literárny druh. In: POPOVIČ, Anton (ed.): *Slovo, význam, dielo*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972, s. 443.

skôr celý žánrový systém literatúry, vytvárajúc tak literatúru ako systém s rôznymi subkódmi, podobne ako spočíva jazyk vo svojej synchrónii (ako ukázal Benveniste) na prepojení rôznych subkódov.<sup>346</sup>

Systémom však môže byť, ako upozorňuje Głowiński, aj poetika literárnej školy alebo aj individuálna poetika.<sup>347</sup> Tieto systémy sa oproti systémom žánrov vyznačujú veľmi krátkym trvaním a istým spôsobom so žánrovou štruktúrou spolupracujú, predovšetkým to ony ju prepracúvajú a transformujú najradikálnejším spôsobom (ako napríklad Landolfiho autorská poetika prepracúva gotický román).

Podobne možno aj literárny smer modelovať ako kód, ako to navrhuje Douwe W. Fokkema<sup>348</sup> – sociokód, „kód vytvorený skupinou spisovateľov“.<sup>349</sup>

Žánre i literárne smery v tomto „lingvistickom“ chápaní patria medzi subkódy literárneho systému, ktorý sám je *podmienkou možnosti* generovania i recepcie textov. Výpoveď, komunikát – literárne dielo je totiž závislé od predchádzajúceho jestvovania kódov a konvencií – tento fenomén nazýva novšia literárna veda intertextualitou: pri texte ide o jeho nevyhnutnú, takpovediac apriórnu „účasť diela v istom priestore výpovedí a o jeho pomer ku kódom, ktoré tvoria potenciálnu formalizáciu tohto priestoru“.<sup>350</sup> Jonathan Culler v tejto súvislosti hovorí o „literárnej kompetencii“: „Poetika popisujúca literárni kompetencii by sa zaměřovala na konvence umožňujúci vznik literárni struktury a významu: co jsou tyto kódy či systémy konvence, jež čtenářům umožňují identifikovat literárni žánry, rozpoznávat osnovy (*plots*) (...)“<sup>351</sup> Tzvetan Todorov píše, že žánre sú „styčnými body, kterými dílo navazuje spojení se světem literatury“<sup>352</sup> – sú teda súčasťou, jednou z dimenzií intertextuality – konkrétne architextualitou, ako ju nazýva Gerard Genette. Podľa neho tu ide o väčšinou explicitne neartikulovaný vzťah (textu k žánru), pričom určenie žánrového statusu textu býva záležitosťou

<sup>346</sup> Porov. tamže, s. 450.

<sup>347</sup> Tamže, s. 443.

<sup>348</sup> Porov. FOKKEMA, Douwe W.: *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*. Warszawa : Instytut Kultury, 1994, s. 16.

<sup>349</sup> GUILLÉN, Claudio: *Mezi jednotou a růzností. Úvod do srovnávací literární vědy*. Praha : Triáda, s. 337.

<sup>350</sup> CULLER, Jonathan: Presupozycje i intertekstualność. In: *Pamiętnik Literacki*, roč. 71, 1980, zv. 3, s. 299.

<sup>351</sup> CULLER, Jonathan: *Krátký úvod do literární teorie*. Brno : Host, 2002, s. 71.

<sup>352</sup> TODOROV, Tzvetan: *Úvod do fantastické literatury*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2010, s. 11.

čitateľa či literárneho vedca.<sup>353</sup> Podobne ako v saussurovskom modeli *langue*, aj v intertextuálnom priestore sú primárne *vzťahy* medzi textami – a práve z nich vychádza Genette pri svojej definícii žánru:<sup>354</sup> „Genette vidí, že existujúci texty (umělecké i neumělecké) jsou provázány nejrůznějšími vztahy; tyto vztahy podle své povahy a síly vytvářejí určité skupiny textů, v jejichž pomyslném centru je tzv. architext (...)“<sup>355</sup> Architext je reálne neexistujúci, pretože zovšeobecnený, „ideální ‚čistý‘ žánr, suma všech znaků daného žánru (...)“<sup>356</sup>

## VI. Literárne dielo ako udalosť a idiolekt

Popri všetkom tomto sledovaní opakovateľností v literárnom diskurze, schém, pravidiel a kódov v teritóriu literatúry i ich reflexie v literárnej vede a jazykovede, však – prinajmenšom v niektorých literárnych dielach – pozorujeme aj opačný pól literárneho diskurzu: na druhej strane literárne texty v rámci literárneho diskurzu zároveň tiahnu k *idiomatickosti*, k tomu, zanechať svoju signatúru, svoj priechy vryp v pravidelnom opakujúcom sa vzorci literárneho diskurzu, prípadne sa usilujú štandardizovaný vzorec istým spôsobom prekresliť na ornament, potiahnuť ktorúsi jeho líniu iným smerom či vnútiť jej isté zvláštne zakrivenie. Výrazne to akcentoval Jacques Derrida (vo výklade jeho stanoviska Geoffreym Benningtonom): „Literatúra ašpiruje na idiomatickosť. Literárny text (...) má neinštitucionálnu definíciu len ako idiom (a to, čo je literárne, suspenduje každú inštitúciu vrátane inštitúcie literatúry). Ako spisovateľ chcem písať tak, ako nepíše nikto iný, chcem presadiť svoje vlastné meno či skôr môj podpis (lebo absolútne vlastné a idiomatické písanie musí byť brané ako podpis).“<sup>357</sup> Potom by celý môj text bol „obrovský monumentálny podpis“,<sup>358</sup> „neimitovateľný“, no tým pádom aj nečitateľný.<sup>359</sup> Táto túžba sa však spája s „možnosťou čítania čiže imitovania“.<sup>360</sup> Podľa tejto koncepcie nanú-

<sup>353</sup> GENETTE, Gerard: *Palimpsesty*. Gdańsk : slowo/obraz terytoria, 2014, s. 10.

<sup>354</sup> Porov. ŠIDÁK, Pavel: *Úvod do studia genologie*. Praha : Akropolis, 2013, s. 88.

<sup>355</sup> Tamže.

<sup>356</sup> Tamže.

<sup>357</sup> BENNINGTON, Geoffrey: *Jacques Derrida*. Warszawa : Wydawnictwo Genesis, 2009, s. 149.

<sup>358</sup> Tamže, s. 150.

<sup>359</sup> Tamže.

<sup>360</sup> Tamže.



tiť jazyku svoj idiom znamená preľstíť jazyk,<sup>361</sup> podobne ako Roland Barthes hovoril o literatúre, že „fixl'uje“ s jazykom, ktorý nie je môj vlastný, pretože som ho dostal a prevzal: jazyk má spoločenský charakter (*langue* je sociálna inštitúcia, „je to produkt, ktorý jedinec registruje pasívne“)<sup>362</sup> a „dostávam ho ako zákon“.<sup>363</sup> Takýto spôsob fixl'ovania s jazykom sa môže prejavovať v *štýle*, v ktorom by malo byť rozpoznateľné to, čo píšem, ako *maje*.

Už sme však hovorili o tom, že táto singularita diela sa podľa Derridu nedá dosiahnuť bez *participácie* na všeobecnosti (jazyku, žánri, kódoch): „(...) literárne dielo sa vždy objavuje ako *udalosť* na priesečníku jednotlivosti a všeobecnosti, na skrížení idiomu a inštitúcie, textu a zákona (...)“<sup>364</sup>

Derek Attridge sa v práci *Singularita literatúry* (2004) snaží uchopiť práve túto – najťažšie uchopiteľnú – stránku diela: „Iná, doposiaľ nemajúca obdoby, nepredstaviteľná dispozícia kultúrneho materiálu, ktorá môže vzniknúť v udalosti invencie, je vždy singularná, napriek tomu, že túto singularitu možno zakúsiť iba ako proces, pri ktorom sa na ňu adaptujú normy a zvyky, vďaka ktorým je rozpoznateľná, potvrdzovaná a – aspoň čiastočne a dočasne – prisvojovaná.“<sup>365</sup> Vidíme, že singularita diela je udalosťou – tým, čo sa udeje len raz, a udeje sa to pri čítaní tohto textu<sup>366</sup> ako udalosť *momentálneho* prepojenia interpretačných kódov čitateľa s dielom. Tento značne technicistický opis udalosti v jazyku semiotiky azda nie je až tak veľmi vzdialený tomu, čo Hans Ulrich Gumbrecht nazýva v existenciálnom (sekularizovane teologickom) jazyku *epifániou*: keďže podľa Attridgea singularita diela je udalosťou a otvorením sa voči inému, je *neprediktabilná*: o epifánii Gumbrecht píše, že „ak sa už udeje, nevieme, akú formu nadobudne a nakoľko bude intenzívna“.<sup>367</sup> Táto výpoveď (dielo) nespočíva už plne implikovaná v kóde (systéme literárnych konvencií) ako jeho možnosť (ako by bola veta už implikovaná v pravidlách Chomského generatívnej

<sup>361</sup> Tamže.

<sup>362</sup> SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha : Academia, 1996, s. 50.

<sup>363</sup> BENNINGTON, Geoffrey: *Jacques Derrida*. Warszawa : Wydawnictwo Genesis, 2009, s. 150.

<sup>364</sup> MARKOWSKI, Michał Paweł: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz : Wydawnictwo Homini, 1997, s. 212.

<sup>365</sup> ATTRIDGE, Derek: *Jednostkowość literatury*. Kraków : Universitas, 2007, s. 95.

<sup>366</sup> Porov. tamže, s. 90.

<sup>367</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich: *Produkcja obecności*. Poznań : Wydawnictwo naukowe UAM, 2016, s. 127.

gramatiky) – singularne dielo, to sú „dvere vedúce k inakosti“,<sup>368</sup> čiže toto dielo je „nepredstaviteľné“, „doposiaľ nemajúce obdobu“,<sup>369</sup> ale zároveň musí byť recepčným kódom prisvojované – aby vôbec mohlo byť prečítané. Zároveň však touto svojou inakosťou singularita diela v akte, akým je prisvojovaná, transformuje samotný literárny systém (literatúru), „vedie ku kultúrnym zmenám, ktoré sú nevyhnutné na jej prisvojenie“.<sup>370</sup> Dielo ako singularita teda nie je osihotené – naopak, aby mohlo byť prečítané práve ako singularita, musí byť *situované diferencne* voči iným dielam, od ktorých sa ako singularita radikálne *odlišuje*: ba vlastne práve táto diferencia od iných diel ho ako singularitu vôbec *umožňuje*: „Singularita kultúrneho objektu spočíva v tom, že sa odlišuje od všetkých ostatných takýchto objektov (...)“<sup>371</sup> Takže aj dielo ako singularita je situované v systéme diferencií, literárnom systéme diel, ktorý veľmi pripomína saussurovský model systému jazyka, *langue*.

A tak ako pre Derridu, aj podľa Attridgea táto „singularita funguje ako signatúra“.<sup>372</sup> Gilles Deleuze parafrázuje Prousta, že spisovateľ „vynachádza v jazyku nový jazyk, svojho druhu cudzí jazyk. Zviditeľňuje nové gramatické alebo syntaktické sily. Vykĺbuje jazyk z jeho obvyklých vyjazdených koľají: vyvoláva jeho šialenstvo“.<sup>373</sup> Stáva sa „nomádom a prístěhovalcom a cikánem ve svém vlastním jazyce“.<sup>374</sup> Tento nový, *iný jazyk* v rámci predchádzajúceho prirodzeného a literárneho jazyka však nemusí pracovať len na jazykovej (štylistickej) úrovni, ale aj na úrovni „druhotného“ jazyka, systému literárnych kódov a konvencií. Môže transkribovať a transformovať nielen úroveň jazyka v bežnom zmysle slova (deviačná syntax), ale aj žánrové konvencie (deviačná dektívka), literárnu etiketu. Dôležitý moment tohto „nového jazyka“, v terminológii semiotiky druhotného (modelujúceho) systému, spočíva v tom, že tento jazyk nie je odtrhnutý od „starého jazyka“ (primárneho systému), ale vzniká ako jeho *prepracovanie*: „Menšinové literatúry necharakterizuje lokálny jazyk, ale zaobchádzanie, akému podrobujú väčšinový jazyk.“<sup>375</sup>

<sup>368</sup> ATTRIDGE, Derek: *Jednostkowość literatury*. Kraków : Universitas, 2007, s. 90.

<sup>369</sup> Tamže.

<sup>370</sup> Tamže, s. 96.

<sup>371</sup> Tamže, s. 95.

<sup>372</sup> Tamže, s. 97.

<sup>373</sup> DELEUZE, Gilles: *Krytyka i klinika*. Łódź : Oficyna, 2016, s. 3.

<sup>374</sup> DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *Kafka. Za menšinovou literaturu*. Vimperk : Herrmann & synové, 2001, s. 36.

<sup>375</sup> DELEUZE, Gilles: *Krytyka i klinika*. Łódź : Oficyna, 2016, s. 92.

Toto všetko znamená jednu vec: konkrétny literárny text prejavuje v toku literárneho vývinu tendenciu stať sa *udalostou*. V tomto prípade udalosťou v zmysle diskurznej udalosti – Michel Foucault rozšíril pojem udalosti aj na teritórium reči, diskurzu: „To, čo sa deje v niekoho hlave, v hlavách skupiny osôb alebo v diskurze, ktorý vypovedajú, tvorí súčasť skutočnej histórie: vypovedanie niečoho je udalosťou. Vypovedanie vedeckého diskurzu sa nesituuje nad históriou alebo vedľa nej; patrí do histórie rovnako ako vojenská bitka, vynález parného stroja alebo epidémia. Isteže, nie sú to identické typy udalostí, ale sú to udalosti. Lekár, ktorý vypovie nejakú hlúposť na tému šialenstva, je súčasťou histórie rovnako ako bitka pri Waterloo.“<sup>376</sup> Michel Foucault svoju analýzu diskurzu, ako ju vypracoval v práci *Archeológia vedenia* (1969), vymedzuje okrem iného aj voči jazykovej analýze: tá, ako sme už videli, síce musí vychádzať z istého súboru výpovedí, aby z nich vyvodila pravidlo<sup>377</sup> – no len nato, aby modelovala „systém vzťahujúci sa k možným výpovediam“.<sup>378</sup> „Možné výpovede“ však, nazdávame sa, práveže nie sú výpovedami, ale *vetami*, „prípustnými kombináciami slov“,<sup>379</sup> ktoré sú preto súčasťou *jazyka ako systému*. Identická formulácia (identická veta) môže byť rôznymi úplne odlišnými výpovedami, „ak sa prvý raz objaví v poli vedeckého diskurzu, druhý raz literárneho a tretí raz v poli filozofického diskurzu atď.“<sup>380</sup> No analýza diskurzu skúma len jestvujúce výpovede (reálne *vypovedané*) v ich vzájomných vzťahoch aj s medzerami medzi nimi, v ich udalostnom rozptyle, no zároveň s ich pravidelnosťami – pracuje „s diskursy jakožto pravidelnými a odlišnými sériami udalostí“.<sup>381</sup> Analýza jazyka vždy kladie otázku: „Podľa akých pravidiel bola daná výpoveď vytvorená, a teda, podľa akých pravidiel by bolo možné vytvoriť iné podobné výpovede? Opis udalostí diskurzu kladie úplne inú otázku: akým spôsobom sa deje to, že sa objavuje práve táto výpoveď, a nie nejaká iná na jej mieste?“<sup>382</sup> Takže analýza výpovedí sa „snaží určiť tú zásadu, na základe ktorej sa

<sup>376</sup> FALKOWSKI, Tomasz: *Mysł i zdarzenie*. Kraków : Universitas, 2013, s. 185.

<sup>377</sup> Porov. FOUCAULT, Michel: *Archeologia wiedzy*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977, s. 51.

<sup>378</sup> Tamže.

<sup>379</sup> TODOROV, Tzvetan: O pochodzeniu gatunków. In: *Pamiętnik Literacki*, roč. 70, 1979, zv. 3, s. 310.

<sup>380</sup> FALKOWSKI, Tomasz: *Mysł i zdarzenie*. Kraków : Universitas, 2013, s. 216.

<sup>381</sup> FOUCAULT, Michel: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1994, s. 29.

<sup>382</sup> FOUCAULT, Michel: *Archeologia wiedzy*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977, s. 51.

mohli objaviť iba tie sémantické zoskupenia, ktoré boli vypovedané. Snaží sa určiť zákon ojedinelosti“.<sup>383</sup> Preto aj analýza výpovedí – udalostí formuluje *pravidlá* a zákonitosti. Takýmto pravidlom je archív: „Archív je predovšetkým zákon toho, čo môže byť povedané, systém ovládajúci objavovanie sa výpovedí ako individuálnych udalostí.“<sup>384</sup> Vo sfére výpovedí totiž nikdy nemôže byť vypovedané všetko. Archív tiež spôsobuje, že sa výpovede istým spôsobom zoskupujú, organizujú a vstupujú do vzájomných vzťahov.<sup>385</sup> I keď sú teda výpovede udalosťami, sú podriadené istej regularite – archív funguje na úrovni „praktiky odhaľujúcej veľké množstvo výpovedí ako regulárne udalostí“.<sup>386</sup> „Je to všeobecný systém formovania a pretvárania výpovedí.“<sup>387</sup> Takže i keď Foucault vo svojej analýze diskurzu kladie eminentný dôraz na udalosti, snaží sa prostredníctvom nich uchopiť aj formy regularity<sup>388</sup> – no iné než dovedajšia lingvistika a rétorika (akými boli tradične napr. dielo autora alebo žánre): budú to vzťahy medzi výpovedami navzájom či vzťahy medzi zoskupeniami výpovedí a výpovedami a udalosťami inej povahy.<sup>389</sup> Akurát že tento zákon objavovania sa udalostí, o ktorý ide Foucaultovi, nemožno pokladať za kód: „Otázka, ktorú kladiem, sa netýka kódov, ale udalostí: zákona nastania udalostí, toho, čo ich umožňuje – ich práve toto, a nie iné miesto; podmienky jednotlivého objavovania sa; ich korelácie s inými udalosťami – tými, ktoré nastali skôr alebo zároveň, diskurzívnymi či nediskurzívnymi.“<sup>390</sup>

Ako príklad Foucaultovej analýzy *udalosti* môžeme uviesť *objavenie sa vyznania* v medicínskej praxi. V roku 1840 psychiater Francois Leuret vyžaduje (respektíve vynucuje si) od svojho pacienta *akt potvrdenia*: „Som šialený.“<sup>391</sup> Zo všeobecného dobového pozadia, keď medicína inventarizovala symptómy ako „prirodzenú“ reč choroby a pravdivý diskurz o chorobe mohli vypovedať iba lekári,<sup>392</sup> sa vynára *udalosť*, ktorá toto dobové pozadie (všeobecnú medicínsku prax) istým spôsobom

<sup>383</sup> Tamže, s. 152 – 153.

<sup>384</sup> Tamže, s. 164 – 165.

<sup>385</sup> Porov. tamže, s. 165.

<sup>386</sup> Tamže.

<sup>387</sup> Tamže.

<sup>388</sup> Porov. tamže, s. 53.

<sup>389</sup> Porov. tamže.

<sup>390</sup> Cit. podľa FALKOWSKI, Tomasz: *Mysł i zdarzenie*. Kraków : Universitas, 2013, s. 229.

<sup>391</sup> Porov. FOUCAULT, Michel: *Zło czynić, mówić prawdę. Funkcja wyznania w sprawiedliwości*. Kraków : Wydawnictwo Znak, 2018, s. 21.

<sup>392</sup> Tamže, s. 23.

narúša – totiž práve v tomto období, „práve vtedy Leuret uvádza medzi chorobu a lekára diskurz chorého (...)“<sup>393</sup> Vyznanie má síce, ako pripomína Foucault, svoju dlhú historickú tradíciu – no udalosť sa vynára práve ako *priesečník* tejto starej tradície a nových praktík: je to zvláštna, *singulárna scéna*,<sup>394</sup> „v priesečníku dlhej tradície (vyznania – pozn. T. H.) a takej nedávnej praktiky (psychiatrickej – pozn. T. H.)“<sup>395</sup>

Foucaultovi pokračovatelia v diskurznej analýze (napr. Jean Pierre Faye, Jacques Rancière, Arlette Farge a ďalší) kladú niektorí viacej dôraz na regularitu diskurzu (Faye), druhí zasa na jeho neredukovateľnú udalostnosť (A. Farge). Tak napríklad Jean Pierre Faye sa z hľadiska regularít diskurzu snaží vypracovať „diskurzívnu maticu totalitného jazyka“, jeho „generatívnu naratiku“.<sup>396</sup> Arlette Farge zasa analyzuje policajné výsluchy z 18. storočia, kde „slová vypovedané počas výsluchu sú efektmi historicky skonštituovaného disciplinárneho mechanizmu (...)“<sup>397</sup> ktorý takúto reč „vzbudzuje a spôsobuje“ (A. Farge)<sup>398</sup> napríklad aj tým, že ju provokuje, vyzýva k nej (informátori, provokatéri, vytváranie atmosféry upodozrievania), respektíve si ju vynucuje (výsluchy). Ide tu o diskontinuitné diskurzívne formy, ako sú klebety, udania, obviňovania, podozrivé výpovede a pod.<sup>399</sup>

V oblasti literárneho diskurzu jednotlivé diela, „výpovede“, sú takto udalosťami – začínajúc od menej radikálnej podoby „jednotlivého prípadu“ (napríklad reprezentanta populárneho detektívneho žánru – konkrétnej detektívky) až po ambiciózne „literárne *umelecké* dielo“, snažiac sa o svoju *singularitu*, diferenčné vymedzenie sa voči ostatným textom, o samostatnú *pozíciu* v sieti vzťahov medzi textami. No udalosťou nemusí byť len dielo ako celok, ale aj udalosti nižšieho rádu: objavenie sa nového literárneho postupu, nových pravidiel generovania textu, odlišnej témy (dovtedy z literatúry vylúčené – väčšinou sa takto objavovali dovtedy tabuizované témy ako nízkosť, chudoba, sexualita, perverzita), nového motívu, zvláštného slovného spojenia, metafory – no aj udalosti vyššieho rádu: nástup nového literárneho smeru, konštitúcia nového žánru. Keď sa však vrátíme k „strednej“ perspektíve literárneho diela, tak z hľadiska tradičných zoskupení

<sup>393</sup> Tamže.

<sup>394</sup> Tamže, s. 24.

<sup>395</sup> Tamže.

<sup>396</sup> FALKOWSKI, Tomasz: *Mysl i zdarzenie*. Kraków : Universitas, 2013, s. 230.

<sup>397</sup> Tamže, s. 218.

<sup>398</sup> Tamže, s. 219.

<sup>399</sup> Porov. tamže, s. 220.

výpovedí diskurzu – žánrov – môže tak dielo – udalosť urobiť napríklad aj radikálnou transformáciou niektorej žánrovej štruktúry (alebo viacerých žánrových štruktúr), ako to robí napríklad román Witolda Gombrowicza *Kozmos* s využitím žánrovej štruktúry detektívneho žánru, pokusom o vytváranie si svojich vlastných pravidiel. Vo všeobecnosti, ako píše genológ Pavel Šidák, práve „miesta v žánrove krajine, kde se žánry stýkají a kde v konkrétních textech dochází k modifikacím a akomodacím, jsou místy umělecké progrese: „na švu“ žánrů se často objevují díla nad jiné významná“.<sup>400</sup> Každé „veľké dielo“ je situované v medzpriestore medzi dvoma poriadkami pravidiel – Todorov píše, že takéto dielo „překonává žánrovou normu, jež ovládala dřívější literaturu, a současně zavádí normu nově vytvořeného žánru“.<sup>401</sup> Môžeme tu vidieť analógiu s individuálnou jazykovou zmenou, ktorá je udalosťou a výpoveďou (*parole*) rovnako ako takéto dielo. V saussurovskom modeli jazyka však existuje striktný protiklad medzi systémom a udalosťou.<sup>402</sup>

Analógia s jazykovým kódom je tu v tom smere, že práve žánrová norma, ktorú ono dielo prekonáva, sa stáva systémom konvencií, *vzhľadom na* ktorý je dané dielo zrozumiteľné, čiže je *podmienkou možnosti* čiastočnej zrozumiteľnosti inovatívneho diela. Takéto dielo je akoby výpoveďou *sčasti* zakódovanou v známom jazyku, ktorý sa prelieva do nečakaného, neznámeho jazyka. (Spočiatku sa pri čítaní zdalo, že je to detektívka, ale je to detektívka obrátená na hlavu.) Ten neznámy jazyk (novú poetiku tohto diela) možno sčasti dešifrovať tak, že segmenty textu písané v „neznámom jazyku“ (inovatívnom kóde, idiolekte) vzťahujeme k segmentom, kde k nám dielo miestami hovorí známym jazykom (k žánrovej norme). (Tieto segmenty nechápeme ako „časti“ diela v jeho lineárnej štruktúre, ale skôr ako simultánne koexistujúce enklávy, navrstvené na seba či prelievajúce sa do seba.) Ak dielo radikálne prepisuje nejaký žánrový kód, môžeme ho prečítať *len na pozadí* tohto žánrového kódu – tak, že tento kód žánru k nemu priložíme ako dešifrovaciu mriežku: len vtedy uvidíme, akým spôsobom dielo daný žánr prekračuje a transformuje, inovuje. Porušenie istého pravidla predpokladá existenciu daného pravidla. Gramatická báza je nevyhnutná pre každú výpoveď, aby sa stala výpoveďou (hoc i gramaticky

<sup>400</sup> ŠIDÁK, Pavel: *Úvod do studia genologie*. Praha : Akropolis, 2013, s. 99.

<sup>401</sup> TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000, s. 100.

<sup>402</sup> Porov. SAUSSURE, Ferdinand de: *Szkice z językoznawstwa ogólnego*. Warszawa : Wydawnictwo Akademickie DIALOG, 2004, s. 246. Tiež SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha : Academia, 1996, s. 117.

deviačnou), a nie šumom. Semiotik Jurij Lotman vo svojom dynamic-  
kom modeli literárneho textu z roku 1969 v tejto súvislosti modeluje  
individuálny text ako súhrn mechanizmov dvoch kódov: v jednotlivom  
texte „môžeme rozlíšiť štruktúru, ktorá bude spájať tento text so skor-  
šou literárnou tradíciou. Bude to štruktúra čitateľského očakávania.  
Druhú vrstvu tvorí podštruktúra spájajúca prvky, ktoré sa nachádzajú  
mimo danej tradície (...) V recipovanom texte budú takto fungovať dva  
mechanizmy: jeden bude vo vedomí publika stále udržiavať reminis-  
cenciu určitej tradičnej organizácie textu, čím bude vymedzovať istú  
štruktúru očakávania, a druhý bude túto štruktúru rozbíjať, dezauto-  
matizovať recepciu, vytvárať na podklade všeobecnej konštrukcie in-  
dividuálnu konštrukciu.“<sup>403</sup> Nie je náhodné, že Lotman tu používa for-  
malistický termín dezautomatizácie.

Napríklad nečakané sémantické spojenia surrealistického automa-  
tického písania splodeného „čistým psychickým automatizmom“<sup>404</sup>  
môžu byť nečakané *len* zato, že sú založené na zrozumiteľnosti lexikál-  
nych významov slov, ktoré automatický text šokujúco „zráža“ v „aglu-  
tinačnom type obraznosti“,<sup>405</sup> väčšinou zároveň pri naplnení vzťahov  
syntaktickej štruktúry, pričom však „spojky predstírajú tu toľko svou  
obvyklou funkci svorníků větné architektury (...)“<sup>406</sup> Žoržeta Čolakova  
ukazuje Nezvalovu surrealistickú metaforickú techniku ako „mys-  
lotvorný mechanismus“ (čiže mechanismus generujúci zmysel), kto-  
rý produkuje štruktúru surrealistického textu: „Jednotlivé verbální  
jednotky mají samy o sobě přímý nepřenesený smysl, avšak jakmile  
se dostanou na společnou sémantickou plochu, dochází mezi nimi ke  
vztahům typu metaforické konstrukce. Celý text se tak stává rozsáhlou  
metaforou. Jeho jednotlivé prvky však mají větší samostatnost, a pro-  
to mohou fungovat jako fragmenty. V důsledku toho se zvyšuje stu-  
peň smyslové nesrozumitelnosti a celý text začíná fungovat jako non-  
sens.“<sup>407</sup> Jan Mukařovský písal o vymaňovaní sa významových úsekov

<sup>403</sup> LOTMAN, Jurij: *Kultura, historia, literatura*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2017, s. 217.

<sup>404</sup> NEZVAL, Vítězslav: *Moderní básnické směry*. Praha : Československý spisovatel, 1969, s. 160.

<sup>405</sup> ČOLAKOVA, Žoržeta: *Český surrealismus 30. let*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 1999, s. 119.

<sup>406</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Kapitoly z české poetiky*. Díl II. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1948, s. 271.

<sup>407</sup> ČOLAKOVA, Žoržeta: *Český surrealismus 30. let*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 1999, s. 118.

zo vzájomnej závislosti v rámci surrealistického textu (rozboru podrobil Nezvalovu básnickú zbierku *Absolutní hrobař*), čím „vstupují ve volné a nepředvídatelné významové vztahy, které porušují jednotnost situace“.<sup>408</sup> Takže, interpretujúc vyššie uvedený výklad Žoržety Čolakovej, môžeme povedať: hierarchicky najvyššia štruktúra celku textu, fungujúca sémanticky ako nonsens, je založená na verbálnych jednotkách, ktoré majú priamy doslovný zmysel. A v rámci štruktúry textu, akonáhle sa tieto verbálne jednotky s doslovným zmyslom dostanú na „spoločnú sémantickú plochu“ s ostatnými verbálnymi jednotkami, prichádzajú s nimi do konfrontácie a vytvárajú metaforické vzťahy: tieto metaforické vzťahy vymkávajú verbálne jednotky z ich doslovného zmyslu, vďaka čomu môže celý text začať fungovať ako nonsens.

Aj vytvorený umelecký nový jazyk, ako napríklad slovtvoričstvo a neskôr zaumný jazyk Velemíra Chlebnikova, *vychádza* z „gramaticky korektného“ jazyka, ktorý pretvára, transformuje. V menej radikálnej podobe u Chlebnikova „slovtvoričství neporušuje zákony jazyka“,<sup>409</sup> ale „Chlebnikov z kořenů slov vyvozuje novotvary a gramatické sloučeniny“,<sup>410</sup> realizuje – ako to pomenoval Jakobson – „básnickú etymológiu“.<sup>411</sup> A v tej radikálnejšej podobe zaumného jazyka zvuková hodnota (význam) hlások, ktorú nastoľuje zaumný jazyk, tiež vychádza z *už existujúcich* slov: „Vezmeme-li nějaké slovo, rekněme *číška*, tu nevíme, jaký význam má pro celé slovo každý jednotlivý zvuk. Ale kdybychom sebrali všechna slova s počátečním zvukem *č* (*číše*, *čelo*, *čber*, *čepec* atd), pak všechny ostatní zvuky se vzájemně vyhladí a společný význam, který mají tato slova, bude významem *č*. Porovnáme-li tato slova na *č*, zjistíme, že všechna označují nějaké těleso obalené druhým; *č* znamená obal, povrch.“<sup>412</sup> Zároveň v „kóde“ zaumného jazyka platia dva predpoklady: že „1. První souhláska obyčejného slova řídí celé slovo, přikazuje ostatním zvukům. 2. Slova začínající touž souhláskou sjednocují se jedním a týmž pojmem (...)“<sup>413</sup> Zaumný jazyk teda má svoj dešifrovací kľúč, v konečnom dôsledku založený na istých pravidlách transformácií prirodzeného jazyka. Vytvára, povedané s Deleuzom,

<sup>408</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Kapitoly z české poetiky*. Díl II. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1948, s. 288.

<sup>409</sup> CHLEBNIKOV, Velemír: *Čmáranice po nebi*. Praha : Odeon, 1974, s. 256.

<sup>410</sup> TAUFER, Jirí: Předmluva. In: CHLEBNIKOV, Velemír: *Čmáranice po nebi*. Praha : Odeon, 1974, s. 23.

<sup>411</sup> Tamže.

<sup>412</sup> CHLEBNIKOV, Velemír: *Čmáranice po nebi*. Praha : Odeon, 1974, s. 258.

<sup>413</sup> Tamže.



nový jazyk v jazyku; jazyk, ktorý je výsledkom operácií, čo *prepracúvajú* východiskový jazyk. Takže – čo je dôležité – *idiolekt*, ktorý takéto dielo ako singularita vytvára, nie je situovaný na úrovni jednotlivej výpovede, komunikátu, *parole*, ale na úrovni *kódu*. Formuluje to Gérard Genette: „(...) idiolekt z definície nie je *parole*, diskurz, komunikát, ale práve jazyk, to znamená kód, v ktorom sa špecifické vlastnosti komunikátu dajú zovšeobecniť.“<sup>414</sup> Práve vďaka tejto štruktúrálnej vlastnosti sú možné imitácie, pastiše či paródie diela (že sa nadväzovateľ pokúša písať v jeho idiolekte) – práve takto môže dielo ako singularita *zakladať* nový literárny smer či iniciovať nový žáner. Dielo – singularita, *udalosť* teda zakladá nový *kód* – idiolekt. Dielo – udalosť (udalosť ako to, čo je z definície neopakovateľné) je teda podľa Derridu vždy už infikované štruktúrou opakovania, aby vôbec mohlo byť prečítané: „Ak akt invencie môže nastať len raz, tak vynájdenný artefakt sa musí zo svojej podstaty dať opakovať, transponovať a odovzdávať ďalej. (...) Invenčia je vytváraním opakovateľnosti a mašinérie na reprodukovanie (...)“<sup>415</sup> Ak sme vyššie citovali Benningtonovu interpretáciu Derridovej koncepcie literatúry ako idiomu, môžeme vidieť, že idiom vo svojom bežnom význame je zvláštnou kondenzáciou individuálnosti a opakovateľnosti: idiom znamená „frazeologické spojenia charakteristické pre daný jazyk a doslovne nepreložiteľné do iného jazyka“.<sup>416</sup> To znamená: v danom jazyku (kóde) je idiom *opakovateľný*, je preň charakteristický, nie je však doslovne preložiteľný do iného kódu, iného jazyka. To platí rovnako pre jazykový idiom, ako aj pre literárne dielo ako idiom: idiolekt diela sa v ňom samom reprodukuje napríklad v štýle. Idiom je teda jedinečnou súčasťou daného jazyka (nepreložený do iného jazyka), zároveň však vo svojom domovskom jazyku (kóde) musí byť opakovateľný.

Vyššie sme uviedli dva extrémnejšie príklady z transformácií literárneho diskurzu (surrealizmus, zaum). Príklad absolútneho idiolektu diela, individuálneho kódu bez východiska v známej gramatickej báze, a zároveň nemožnosti takéhoto idiolektu nastolil už spomínaný taliansky spisovateľ Tommaso Landolfi v poviedke *Rozprava o vyšších systémoch* (1937) z rovnomennej poviedkovej zbierky. Treba povedať,

<sup>414</sup> GENETTE, Gerard: *Palimpsesty*. Gdańsk : slowo/obraz terytoria, 2014, s. 92.

<sup>415</sup> Cit. podľa MARKOWSKI, Michał Paweł: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz : Wydawnictwo Homini, 1997, s. 221. (Citovaná je Derridova kniha *Psyche*).

<sup>416</sup> MARKOWSKI, Andrzej: *Wykłady z leksykologii*. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012, s. 30.

že to nie je číra literárna fikcia bez akéhokoľvek teoretického základu. Dôsledky absolútneho idiolektu sú tu vyvodzované konzekventne na základe dobových diskurzov jazykovedy a literárnej kritiky: Landolfi ako absolvent štúdia filológie,<sup>417</sup> autor diplomovej práce o Anne Achmatovovej<sup>418</sup> a neskorší prekladateľ Gogolových *Petrohradských poviedok*<sup>419</sup> a ruských klasikov postupuje v „rozprave“ v tomto texte ako školený filológ, i keď poviedke nechýbajú ani parodické motívy – predovšetkým v postave Veľkého kritika. V tejto próze priateľ rozprávača Y. vyrozpráva svoj príbeh, ako ho istý kapitán naučil údajne perzský jazyk. Napokon však zisťuje, že kapitán ho naučil akýsi iný jazyk, ktorý však žiaden jazykovedec nedokáže identifikovať a, koniec-koncov, neidentifikuje ho ani inkriminovaný učiteľ jazyka – kapitán: „(...) *výrazy, které uvádíte, jsou mi zcela neznámé a připadají mi, nezlobte se, jako výplody Vaší bujně fantasie.*“<sup>420</sup> Y. teda zostáva so záhadným jazykom úplne sám – nikto iný ním nehovorí, nikto druhý mu nerozumie: z tohto dôvodu Y. začal písať, ako správne skonštatoval Peter Michalovič vo svojej interpretácii tejto poviedky, v privátnom jazyku.<sup>421</sup> Takisto písmo, ktorým Y. tento privátny jazyk zapisuje, pravdepodobne nie je identifikovateľné so žiadnym historicky existujúcim písmom. Y. však v danom jazyku napísal tri básne, do ktorých vložil to najlepšie zo seba samého,<sup>422</sup> nepreložiteľné, ako len báseň môže byť (v preklade báseň stráca všetko),<sup>423</sup> ktorých umeleckú hodnotu teda (ako v parodickej línii tejto poviedky napokon priznáva postava Veľkého kritika) môže posúdiť iba samotný ich autor.<sup>424</sup> „*A co moje tři básně? (...) Když jsem je napsal v neexistujícím jazyce, jako bych je nenapsal vůbec!*“<sup>425</sup> Y. totiž zničil všetky svoje poznámky, na základe ktorých by sa dala zostaviť gramatika tohto jazyka a jazykový systém.<sup>426</sup> Zároveň z daných básní, keďže sa v nich žiaden výraz neopakuje, nemožno ani rekonštruovať jazyk (systém) stojaci v ich základe.

<sup>417</sup> Porov. WOŽNIAK, Monika: *Przestrzenie fantastyki. Twórczość Tommaso Landolfiego*. Kraków : Universitas, 2001, s. 14.

<sup>418</sup> Porov. tamže.

<sup>419</sup> Porov. tamže, s. 36.

<sup>420</sup> LANDOLFI, Tommaso: *Rozprava o vyšších systémech aneb Švábí moře*. Praha : ANNO, 1997, s. 15.

<sup>421</sup> MICHALOVIČ, Peter: *Orbis terrarum est speculum ludi*. Bratislava : SCCA, 1999, s. 41.

<sup>422</sup> LANDOLFI, Tommaso: *Rozprava o vyšších systémech aneb Švábí moře*. Praha : ANNO, 1997, s. 16.

<sup>423</sup> Tamže, s. 23.

<sup>424</sup> Tamže, s. 24.

<sup>425</sup> Tamže, s. 16.

<sup>426</sup> Tamže, s. 18.

Filológ Landolfi ústami rozprávača hovorí: „*Jazyk rekonštruovaný podľa niekoľkých nápisov môže byť hodnoverný, len za predpokladu, že z zmienených znakov je možno zostaviť tento jediný jazyk a žiadny iný. V našom prípade by sa však na základe tak omezeného souboru údajov mohol zostaviť či zrekonštruovať ne jeden, ale sto jazykú.*“<sup>427</sup> A keďže sa za týmito básňami skrýva len „*rozmar*“,<sup>428</sup> nie je garantovaný stály význam jednotlivých výrazov.<sup>429</sup> Tri básne napísané *neznámym písmom v neznámom jazyku*, ktorý jestvuje len v týchto básňach a pritom v ňom nie sú pozorovateľné ani opakovateľnosti výrazov: to je *absolútny idiolekt*.

Daniel Heller-Roazen vysvetľuje túto špecifickosť privátneho jazyka v Landolfiho poviedke prostredníctvom zabudnutia jazyka: buď tento zvláštny jazyk zabudol kapitán („*anglický kapitán zapomnel dočista všetchno, čo si pred dvoma lety vymyslel*“),<sup>430</sup> alebo zabudol jazyk samotný Y. a v izolácii „si postupne vytvoril svoj vlastný jazyk“.<sup>431</sup> Z hľadiska Landolfiho poetiky (čiže, aby sme to využili: landolfiovského idiolektu) však jestvuje ešte viac možností: keďže Landolfi vo svojej tvorbe nezriedka využíva aj motív „*denníka šialenca*“,<sup>432</sup> zostáva tiež možnosť, že tento jazyk je jazykom *halucinovaným*. V tomto prípade ním *nikdy* spolu nekomunikovali dvaja ľudia a „*takový jazyk neexistuje a nikdy neexistoval!*“<sup>433</sup> Takýto čudsný jazyk je tiež vykľbený z akéhokoľvek historického kontextu – pri mŕtvych jazykoch, rekonštruovaných z nápisov, možno totiž – ako argumentuje filológia ústami Landolfiho rozprávača – z etnologických znalostí vyvodit’ „*že daný výraz platí nejenom v jistej pozícii, ale také v každom postavení analogickém*“.<sup>434</sup> Stráca sa tak pozícia tohto textu medzi inými textami – a preto o ňom nemožno čokoľvek usudzovať. Áno, poznáme jeho znenie, môžeme vycítiť jeho rytmus, ale toto všetko nezakúšame ako hovoriaci týmto jazykom, ale ako cudziniec, ktorý počúva neznámy jazyk. Keď Pierre Bayard vo svojej značne parodickej knihe svojich nečitateľov učil, *Ako hovoriť o knihách, ktoré sme nečítali* (2010), exponoval vlastne *intertextuálnu podmienku možnos-*

<sup>427</sup> Tamže, s. 19.

<sup>428</sup> Tamže, s. 20.

<sup>429</sup> Porov. tamže.

<sup>430</sup> Tamže, s. 18.

<sup>431</sup> HELLER-ROAZEN, Daniel: *Echologie. O zapomínaní jazyka*. Gdaňsk : słowo/obraz terytoria, 2012, s. 195.

<sup>432</sup> Porov. WOŹNIAK, Monika: *Przeźrzenie fantastyki. Twórczość Tommaso Landolfiego*. Kraków : Universitas, 2001, s. 74.

<sup>433</sup> LANDOLFI, Tommaso: *Rozprava o vyšších systémech aneb Švábí moře*. Praha : ANNO, 1997 s. 14.

<sup>434</sup> Tamže, s. 20.

ti jednotlivého textu (knihy): „to, čo je na knize dôležité, je jej vzťah ke knihám, ktoré ji obklopujú. Pro vzdelaného človeka tak není dôležité, že nějakou knihu nečetl, protože i když nemá přesné informace o jejím obsahu, dokáže rozpoznat její *polohu*, tedy její vzťah k ostatním knihám.“<sup>435</sup> A práve toto *situovanie* voči iným textom v intertextuálnom priestore sa z landolfiovských idiolektických básní stráca. Ak totiž knihu môžeme situovať medzi inými knihami, v kultúrnej encyklopédii, vtedy možno niečo usudzovať aj o knihe napísanej neznámym písmom v neznámom jazyku – ako napríklad v prípade tajomného Voynichovho rukopisu. Aj o ňom sa totiž dá niečo povedať: „Rukopis do značné míry pripomína herbáře obvyklé v té době, přestože zobrazené rostliny ani jejich popisy dnes nemůžeme jednoznačně identifikovat.“<sup>436</sup> Situovanie Voynichovho rukopisu medzi knihami herbárov alebo v iných teóriách medzi grimoármí (čiže vlastne situovanie, naznačujúce *žánrový kód* neznámej knihy) o ňom už niečo dovoľujú povedať. Ak sa o nejakom mne neznámom texte dozviem, aké je jeho žánrové určenie, dozvedel som sa o jeho situovanosti, *pozícii* v istej rodine textov v rámci vzťahov literárneho univerza. Ak mi niekto povie, že inkriminovaný neznámy text je klasická detektívka, detektívka drsnej školy, rytiersky román, gotický román, tragédia, elégia, *space opera*, *weird fiction* či komédia mravov, niečo podstatné som sa o ňom dozvedel (čosi o jeho vlastnostiach a štruktúre), i keď mi zatiaľ uniká jeho singularita.

Práve situovanie textu v intertextuálnom priestore, jeho pozícia medzi ostatnými textami a textovými invariantmi (do čoho spadajú aj žánre) umožňuje Stuartovi Kellymu napísať *Knihu stratených kníh* (2005) – knihu o knihách, ktoré sa nám nedochovali. Súčasný kánon totiž nepodmieňuje len fakt, ktoré texty neupadli do zabudnutia – ktoré podľa Morettiho „vyhrali“ v literárnej súťaži –, ale aj (a oveľa fatálnejšie, pretože nezvratiteľne) podmieňuje kánon samotná *materialita* média: to, ktoré knihy sa *fyzicky* dochovali až do dnešných čias. „Filozofia náhody“ Stanisława Lema zrejme neplatí len pre evolúciu života a človeka, ale aj pre materiálne dochovanie kníh. Stuart Kelly píše: „Vyhlásený ‚kánon západnej literatúry‘ (...) jestvuje náhodou, a nie nevyhnutne – vrchol skaly, ktorá šťastnou zhodou okolností vytŕča z oceánu strát. (...) Tí, ktorých sa zmocnila ničivá sila Času, také šťastie nemali.“<sup>437</sup> Vďaka

<sup>435</sup> BAYARD, Pierre: *Jak mluvit o knihách, které jsme nečetli*. Brno : Host, 2010, s. 26.

<sup>436</sup> LENKOVÁ, Jitka: *Tajemství Voynichova rukopisu*. Bratislava : CAD Press, 2012, s. 44.

<sup>437</sup> KELLY, Stuart: *Księga ksiąg utraconych*. Warszawa : W. A. B., 2008, s. 15 – 16.

situovanosti stratenej knihy medzi ostatnými knihami možno stratenú knihu aspoň zlomkovite *rekonštruovať*: vďaka zmienkam o nej v iných knihách, komentárom k nej, citátom z nej, vďaka poznaniu iných diel daného autora (jeho autorského kódu: „každá kniha je podřízena určité logice“),<sup>438</sup> vďaka jej historickej situovanosti, jej žánrovej charakteristike. Napríklad Pierre Bayard ukazuje, akým spôsobom mohol v Ecovom románe *Meno ruže* William z Baskervillu takýmto spôsobom čiastočne rekonštruovať stratenú druhú časť Aristotelovej *Poetiky*, týkajúcu sa komédie.<sup>439</sup>

Ako potom môže z tejto neriešiteľnej situácie – situácie absolútneho idiolektu – vyklížiť spisovateľ? Jedine, opäť s Barthesom povedané, fixovaním s jazykom: Landolfi síce vo fonetickom prepise i v doslovnom preklade jednu z týchto básní – idiolektov v plnom rozsahu cituje, tým sa však nič nerieši: básni totiž nikto nerozumie a nikto si nemôže vychutnať jej estetické nuansy, dostupné iba v origináli. Landolfi ako spisovateľ však v pravom slova zmysle nepíše túto báseň v absolútnom idiolekte – len ju kryptocituje. Landolfi totiž predovšetkým píše *poviedku* o troch básňach v neexistujúcom jazyku: takže spisovateľským riešením nie je napísať báseň v absolútnom idiolekte, ale poviedku o nemožnosti takéhoto idiolektu, ktorý je v nej citovaný – a tým sa zároveň ocitnúť na jeho hrane.

Ako riešil vzťah systému a udalosti, ktorá vyvoláva v systéme zmeny, samotný Ferdinand de Saussure? (V prípade literárneho diskurzu pôjde homologicky napríklad o vyššie spomenutý vzťah žánrovej štruktúry k dielu, ktoré žánrovú normu sčasti narúša či transformuje, alebo môže ísť o nástup novej literárnej školy v rámci určitého literárnohistorického obdobia.) Systém a udalosť sú uňho striktne oddelené: „Žiaden systém sa nesýti udalosťami (...) a naopak, žiaden celok udalostí, keď ich berieme v ich vlastnom poriadku, nekonštituuje systém.“<sup>440</sup> Podľa de Saussura „udalosť je sama osebe vždy neopakovateľná“.<sup>441</sup> Reč, *parole* (výpoveď) je na jednej strane založená na systéme (komunikát je realizáciou kódu), systém (kód) ju vôbec umožňuje: *Parole* je „kombinace, jejichž prostřednictvím mluvčí užívá kódu jazyka k vyjádření své vlastní myšlenky“.<sup>442</sup> Na druhej strane však *parole* (výpoveď, v prípa-

<sup>438</sup> BAYARD, Pierre: *Jak mluvit o knihách, které jsme nečetli*. Brno : Host, 2010, s. 56.

<sup>439</sup> Porov. tamže, s. 57 – 58.

<sup>440</sup> SAUSSURE, Ferdinand de: *Szkice z językoznawstwa ogólnego*. Warszawa : Wydawnictwo Akademickie DIALOG, 2004, s. 247.

<sup>441</sup> Tamže, s. 246.

<sup>442</sup> SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha : Academia, 1996, s. 50.

de literatúry konkrétne dielo) prináša zmenu, *inováciu*: „Právě v mluvě se nalézá zárodek všech změn: s každou z nich napřed začíná jisté množství jednotlivců, než se dostane do obecného úzu.“<sup>443</sup> V prípade relevantného štatistického nárastu takejto zmeny, pri prekročení kritického prahu množstva parolových realizácií, keď preniká „do všeobecného úzu“ – keď „sa nájde zodpovedajúci počet používateľov jazyka“, <sup>444</sup> ktorý bude používať zmenený výraz „dostatočne často“<sup>445</sup> – vpisuje sa takáto zmena do systému jazyka (*langue*) a mení jeho konfiguráciu, usporiadanie, jeho sieť vzťahov: „v historii každé inovace vždy nacházíme dva rozdílné momenty: (1) moment objevení se u jednotlivých mluvčích; (2) moment, kdy se stává faktem jazyka, vnějškově totožná, avšak přijímaná celým společenstvím.“<sup>446</sup> Práve tu sa v saussurovskej paradigme situuje aj pôsobenie štýlu – ako istá operácia vykonávaná na jazyku, ako jeho prepracúvanie. Manfred Frank píše, že de Saussure „štýl definuje kombinatorickým pôsobením na výrazovom materiáli. Ak teraz každý typ znaku spočíva len na takejto zásadne nestálej a odvolateľnej syntéze označovanej a označujúcej, môže individuálna kombinácia štýlu hocikedy otriasť kódom“<sup>447</sup> – práve táto operácia môže byť v prípade jazyka oným deleuzeovským „stávaním sa iným“.<sup>448</sup>

Tzvetan Todorov porovnáva realizáciu jazykového systému s literárnym systémom a upozorňuje na jeden závažný rozdiel: „Jednotlivá veta nemění gramatiku a ta musí umožnit, aby se z ní daly odvodit vlastnosti dané věty. V oblasti umění nebo vědy tomu tak není. Vývoj se zde řídí úplně jiným rytmem: každé dílo modifikuje celek možností, každý nový příklad proměňuje celý druh. Dalo by se říci, že máme co do činění s jazykem, jehož každá výpověď je v okamžiku svého vypovídání mluvnický nesprávná.“<sup>449</sup> Takpovediac úplnú „gramatickú správnosť“ dosahujú len výpovede (diela) žánrov populárnej literatúry (príklad: reprezentant klasickej detektívky presne podľa pravidiel). Naopak, ambiciózne dielo literárny systém (napríklad žáner, literárny smer, dobový literárny kánon a pod.) do istej miery *trans-*

<sup>443</sup> Tamže, s. 125.

<sup>444</sup> ANDERSON, Stephen: *Języki*. Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2017, s. 41.

<sup>445</sup> Tamže.

<sup>446</sup> SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha : Academia, 1996, s. 125.

<sup>447</sup> FRANK, Manfred: *Štýl vo filozofii*. Bratislava : Archa, 1995, s. 25.

<sup>448</sup> DELEUZE, Gilles: *Krytyka i klinika*. Łódź : Oficyna, 2016, s. 12.

<sup>449</sup> TODOROV, Tzvetan: *Úvod do fantastické literatury*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2010, s. 9.

formuje, zavádza od neho istú *odchýlku*. Todorov píše, že „významné dílo do jisté míry vytváří nový žánr a současně překračuje žánrová pravidla, jež platila doposud“. <sup>450</sup> „Do istej miery“ tu môže znamenať len toľko, že takéto dielo projektuje žánr ešte nejestvujúci („zavádí normu nově vytvořeného žánru“) <sup>451</sup> – individuálnu štruktúru, ktorá má *potencialitu* stať sa žánrom, a to za predpokladu, že bude „kontrasignovaná“ ďalšími dielami (ak bude iniciovať generovanie ďalších diel), ktoré túto štruktúru budú zdieľať – replikovať a prípadne rozvíjať. (Keďže *žánrová štruktúra* je štruktúra, ktorú má spoločnú *viacero* diel, nemôže byť žánrom *sensu stricto* jediné dielo. Podobne aj Głowiński prízvukuje, že „konkrétne dielo nemožno chápať ako druh“, <sup>452</sup> pretože realizuje len *niektoré* prvky a zložky druhového systému.) Je to naozaj analogická situácia so saussurovským ponímaním jazykovej zmeny, ktorá prostredníctvom *parole* v istých prípadoch môže transformovať jazykový systém. Samozrejme, toto nie je jediný spôsob konštituovania žánru. Napríklad detektívny žánr sa ustaloval postupne ako množstvo posunov štruktúry a jej postupného ustalovania, a zároveň polygeneticky, preberajúc zložky a literárne postupy z iných žánrov. <sup>453</sup>

Čo znamená v prípade vývinu literárneho systému, že sa nejaká inovácia, napríklad skonštituovanie nového žánru, dostane do „všeobecného úzu“? Vyššie sme videli, že Tzvetan Todorov síce definuje žánr na základe štruktúrnych kritérií ako invariant a systém generatívnych pravidiel, no v práci *Žánre diskurzu* (1977) okrem „*opakovateľnosti* určitých vlastností výpovede“ <sup>454</sup> je podľa neho pre konštitúciu žánru potrebné, aby sa táto opakovateľnosť *inštitucionalizovala*, „a vtedy sú individuálne texty zároveň vytvárané, ako aj vnímané vzhľadom na normu, diktovanú takouto kodifikáciou. Literárny či neliterárny žánr je práve kodifikáciou vlastností výpovede“. <sup>455</sup> Nazdávame sa, že kodifikácia je už externým aktom voči imanentnému pohybu transformácií štruktúry – je jeho inštitucionalizáciou v rámci literárneho poľa (literárnej prevádzky). Ryszard Nycz obe vlastnosti

<sup>450</sup> TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000, s. 100.

<sup>451</sup> Tamže.

<sup>452</sup> GŁOWIŃSKI, Michał: Literárny druh. In: POPOVIČ, Anton (ed.): *Slovo, význam, dielo*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972, s. 443.

<sup>453</sup> Porov. HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda*. Bratislava : VEDA, 2011, s. 550.

<sup>454</sup> TODOROV, Tzvetan: O pochodzeniu gatunków. In: *Pamiętnik Literacki*, roč. 70, 1979, zv. 3, s. 312.

<sup>455</sup> Tamže.

žánru prepája, keď priamo hovorí o žánri ako o „zínštitucionalizovanom invariante“.<sup>456</sup>

V neustálej oscilácii medzi systémom a udalosťou, kódmi a singularitou literárny diskurz funguje ako dynamický fenomén. Jednotlivé literárnovedné metodológie zväčša akcentujú jeden z týchto pólov: napríklad štrukturalizmus kladie dôraz na literárny systém, kódy, dekonštrukcia zasa na udalosť, singularitu diela. Aj jednotlivé literárnovedné disciplíny si rozdelili túto oblasť: genológia si všíma viac systémovú dimenziu literatúry, interpretácia sa zasa väčšmi prikláňa k jednotlivému dielu. Akcentovanie, ako bolo možné vidieť, však neznamená ignorovanie druhého pólu. V citovaných výrokoch nám o singularite diela štrukturalista Todorov nepovedal o nič menej, než dekonštruktivista Derrida o jeho opakovateľnosti.

---

<sup>456</sup> NYCZ, Ryszard: *Tekstowy świat*. Warszawa : Instytut Badań Literackich, 1995, s. 70.



I. ČASŤ

# INÉ PÁTRANIA

## GOMBROWICZOVA KOZMOGÓNIA A SEMIOLÓGIA

„- Aké máte plány do budúcnosti?  
- Hrob.“

Posledné interview Witolda Gombrowicza  
v mesiaci jeho smrti

Keď v tom čase už vo svete slávny poľský emigrantský spisovateľ Witold Gombrowicz (1904 - 1969) opúšťa roku 1963 Argentínu po dvadsiatich troch rokoch a dvesto dvadsiatich šiestich dňoch (vypočítal si to rovnako ako jeho literárna postava Leon) a vracia sa na európsku pôdu do západného Berlína, na palube lode má so sebou v kufříku okrem iného aj ešte nedokončený rukopis svojho posledného románu *Kozmos*. I keď je jeho plavba spätným „trans-atlantikom“, vlastne sa nevracia - veď Poľska, ktoré opustil v predvečer druhej svetovej vojny, sa jeho noha už nikdy nedotkne (nemal záujem vrátiť sa do socialistickej krajiny) a žije potom aj naďalej ako emigrant vo Francúzsku. Jeho knihy síce vychádzajú aj poľsky, ale v parížskom vydavateľstve poľskej emigrácie Instytut Literacki (prípadne na pokračovanie v poľskom emigrantskom mesačníku *Kultura*) a v prekladoch do francúzštiny, španielčiny, nemčiny; jeho hry sa inscenujú na západných scénach. A nevracia sa ani literárne - literárni kritici, ktorí si naňho zvykli ako na parodistu, rozbíjajúceho spoločenskú formu, boriaceho národné mýty a hrajúceho sa s literatúrou, pri jeho dvoch posledných románoch zistili, že Gombrowicz nechce zostať Gombrowiczom, akého si vybájili vo svojich predstavách. Odvracia sa od neho aj jeho dovtedy nadšený „tanečník“ Artur Sandauer. Vplyvný kritik Jan Błoński, inak znalec Gombrowiczovho diela, v tých časoch neskrýval svoju fascináciu *Kozmom*, ale priznával sa, že mu nevelmi rozumie. Na Gombrowiczov posledný román zrazu nemožno až tak pohodlne „aplikovať“ celú gombrowiczovskú „metafyziku“ s jej obsesívnymi pojmami ako „mladosť“, „nevyzretosť“, „nízkosť“, „forma“ (i keď všetky tieto prvky nájdeme v reziduálnej podobe aj tu) a ktorú literárna kritika, podľa hnutí sugestívnosti Gombrowiczových autokomentárov, nekriticky prijala. Forma tu zra-

zu prestáva byť – ako doposiaľ – ustrnutou spoločenskou a literárnou konvenciou a stereotypom – tu sa zrazu svet rozpadá na tie najmenšie elementy formy: svet formy, s ktorým bolo doteraz treba bojovať, ktorý bolo treba parodovať, sa odrazu rozpadol na atómy a teraz ho treba, *naopak*, znovu stvoriť.

Forma napokon zvíťazila aj v tomto prípade (ako vždy) – Gombrowiczovi sa za tento román dostalo uznania v podobe významnej Medzinárodnej literárnej ceny (vraj hneď „druhej po Nobelke“) a Gombrowicz sa napokon stal – ako sa ironicky postťažoval v závere svojho *Testamentu* – sluhom. Totiž, sluhom „oficiálneho Gombrowicza“.

Gombrowicz neskôr – ako to už on zvykol – podal nejaké svoje autointerpretácie románu a literárna veda sa začala s labyrintom *Kozmu* zmáhať (gombrowiczológia je, podobne ako kafkológia, dodnes prekvitajúcou disciplínou, ktorá si už stačila vypracovať aj svoje kliše a stereotypy). Po štyridsiatich rokoch od jeho prvého vydania už máme dostatok recepčných návodov – mnohé sú invenčné a brilantné a žiaden z nich, samozrejme, „nevysvetľuje“ román úplne – estetická kvalita textu sa preverila svojou odolnosťou voči literárnovedným a literárno-kritickým interpretačným „nájazdom“. Ja sám by som rád tento svoj komentár vpísal na okraje predchádzajúcich, častokrát ďaleko dôkladnejších interpretácií – čím mám ambíciu zároveň podať informáciu o niektorých zaujímavejších peripetiách recepčnej púte Gombrowiczovho románu. Nemožno spomedzi nich vynechať ani Gombrowiczovo vlastné čítanie svojho diela.

Bol totiž autorom, ktorý svoje texty vykladal veľmi často a hneval sa, keď ho kritici „nechápali“ (ako sa bol sám raz vyslovil: „niet asi umelca, ktorý by nakoniec nepochopil, že kritik je nepriateľ, dokonca aj keď chváli“). Autorské interpretácie, pravdaže, nemožno brať nekriticky za bernú mincu – dôležitejšie však je, že jeho autointerpretácie sú veľmi inteligentné a presvedčivé (hoci občas aj mystifikačné): takže všetci interpretátori Gombrowiczových textov sa voči nim musia vymedzovať či už súhlasne, alebo polemicky. A predovšetkým je Gombrowicz vo svojich komentároch veľmi konkrétny a „technický“ – tak ako azda každý remeselne zdatný autor (napr. Nabokov). Neakceptuje vágnu literárnokritickú dojmológiu, ani prešpekulované „hlboké“ a symbolické interpretácie svojich textov (zvykol vravieť: „Vôbec nebývam symbolický.“) – svojich interpretátorov zráža k zemi: „Metafyzika ano, ale musíte začít fyzikou.“<sup>1</sup> Preniknite najprv do štruktúry, odhaľte, ako

<sup>1</sup> GOMBROWICZ, Witold: *Denk II, III*. Praha : Torst, 1994, s. 139.

funguje mechanizmus textu, až potom začnite stavať svoje metafyzické konštrukcie a známkovať od jedna po päť.

Jeho debutová zbierka poviedok *Pamäti z obdobia dospievania* (1933) bola síce prijatá prevažne kladne (objavili sa len tri vyslovene záporné recenzie), ale s takým nepochopením, že autor s odstupom času v *Testamente* štylizovane hovoril o „somárskom ryku“ kritikov. A predovšetkým jeho neskoršie texty, vydané počas doživotnej emigrácie, boli v Poľsku v čase ich vydania prijímané problematicky: „Len s ťažkosťami Gombrowicz v Poľsku získaval a napokon získal širšie uznanie. Jeho umenie muselo prekonať obrovský odpor, ktorý mu kládla poľská tradícia (...) národného mesianizmu a martýrstva, láskavosti a pokrytectva.“<sup>2</sup>

Pozrime sa teda, ako nás Gombrowicz naviguje pri čítaní svojho enigmatického posledného románu: „To dílo rád nazývám ‚románem o vytváření se skutečností‘. A protože detektivka je právě tím – pokusem o organizaci chaosu – má *Kozmos* tak trochu formu kriminálního románu.

Určuji dvě východiska, dvě anomálie, jež jsou si velmi vzdáleny: a) oběšený vrabec, b) asociace úst Kataše s ústy Leny.

Ty dvě záhady se začnou domáhat smyslu. V směřování k celku jedna pronikne druhou. Začne proces dohadů, asociací, indicií, něco se začne tvořit, ale je to spíše nestvůrné embryo...“<sup>3</sup> Postup generovania sujetu je teda taký, že z enkláv „bez-zmyslu“ sa má – prostredníctvom ich spájania – vytvárať zmysel v stave zrodu.

Na začiatku románu rozprávač Witold „púšťa“ svoj opis prostredia akosi neochotne, čírym priradovaním lexikálnych jednotiek vyviazaných zo syntaktického poriadku, pretože vidí len to, čo videl už stovky ráz predtým. Do tohto perцепčného stereotypu (a aj stereotypu literárneho – veď mladý rozprávač práve „rebelantsky“ opustil rodičov) zrazu vpadá motív *anomálie*: obesený vrabec, „vec vyviazaná zo vzťahov, uzavretá v sebe samej, nečitateľná, excentrická a oddelená“.<sup>4</sup> Je to zázračno spôsobujúce údiv, ktoré je podľa Michela de Certeaua „dáno absenciou významu, ‚trhlinou v čase‘, v níz se rozpadá naše kontextuálne chápanie sveta“.<sup>5</sup> Takže nasledujúc (v gombrowiczológii pomerne

<sup>2</sup> DREWNOWSKI, Tadeusz: *Literatura Polska 1944 – 1989*. Kraków : Universitas, 2004, s. 224.

<sup>3</sup> GOMBROWICZ, Witold: *Deník II, III*. Praha : Torst, 1994, s. 384.

<sup>4</sup> MARKOWSKI, Michał Paweł: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2004, s. 111.

<sup>5</sup> PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a osobnost*. Pardubice : Nakladatelství Mgr. Marie Mlejnkové, 1996, s. 111.

dosť novátorskú) postštrukturalistickú interpretáciu gombrowiczovskej monografie Michała Pawła Markowského *Čierny prúd* povieme, že táto udalosť, fakt bezo zmyslu vymykýna svet z koľají, z jeho ustálených štruktúr zmyslu a stáva sa trhlinou vo svete, cez ktorú doň vpadá temný kozmos. Rovnako začínal predchádzajúci autorov román *Pornografia*, kde v scéne omše v kostole počas svätokrádežnej prítomnosti démonického Fryderyka „začal byť prítomný kozmos“.<sup>6</sup> Kozmos bezo zmyslu je však pre človeka neznesiteľný, preto u rozprávača prepuká paranoidná interpretačná činnosť, „šialenstvo nekonečnej exegézy“<sup>7</sup> – hľadania zmyslu a predovšetkým usúvzťažňovania a asociovania znakov. Wojciech Karpiński píše, že „ak sa spolu s rozprávačom správyame k celému kozmu ako k súboru alúzií vyžadujúcich si dešifrovanie (...), vzniká bludný kruh, ktorý vedie tiež k úplnej mnohoznačnosti: najmenšia udalosť obsahuje lavínu alúzií, všetko môže odkazovať ku všetkému (...) Potopa významov zakončujúca knihu sugeruje, že v prvotnom intencionálnom zahliadnutí obeseného vtáčika bol obsiahnutý celý bezmedzný kozmos alúzií: obesenie kocúra, obesenie Ludwika, imaginárne obesenie Leny, obesenie... zároveň však táto očisťujúca potopa sugeruje, že stačí zmeniť prvotnú intenciu pohľadu, aby sa všetko rozvírilo ako v kaleidoskope, zložilo sa do iných usporiadaní a významov“.<sup>8</sup> Román – ako zdôrazňoval aj sám Gombrowicz – vyšiel v čase, keď na západe žal úspechy štrukturalizmus ako metodológia humanitných vied a Gombrowicz sa nevyhýbal kontextovému usúvzťažneniu svojho diela s touto metodológiou.<sup>9</sup> Cez raster štrukturalistickej metodológie čítali *Kozmos* viacerí súveki interpretátori, písali, že „celý príbeh *Kozmu* je lingvistické, respektíve metalingvistické dobrodružstvo“.<sup>10</sup> M. Benoit hovoril o „hre znakov“, o tom, že „svet *Kozmu* je svetom symptómov, kde je všetko symbolom, ba dokonca nad-znakom“.<sup>11</sup>

Veci sa z horizontu sveta človeku vynárajú ako ustálené (tak ako sa postupne ustáľuje vyvolávaná fotografia) prostredníctvom kultúrnych percepčných a jazykových schém (Gombrowicz by povedal: pro-

<sup>6</sup> GOMBROWICZ, Witold: *Pornografia*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1987, s. 18.

<sup>7</sup> MARKOWSKI, Michał Paweł: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2004, s. 40.

<sup>8</sup> KARPIŃSKI, Wojciech: *Gombrowiczowska przestrzeń*. In: *Gombrowicz i krytycy*. Kraków – Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1984, s. 179.

<sup>9</sup> Porov. KOWALSKA, Aniela: *Conrad i Gombrowicz w walce o swoją wybitność*. Warszawa : PIW, 1986, s. 186.

<sup>10</sup> Tamže.

<sup>11</sup> Tamže, s. 186 – 187.

stredníctvom spoločenských konvencií *formy*) – tak ako v motíve Witoldovho pozorovania oblohy konvenčne ustálené (kódmi astrológie a astronómie) súhvezdia. Avšak *za touto* formou sa skrývajú *iné* možné kombinácie konštituovania súhvezdí – a rovnako aj vecí: vpád kozmu do sveta odhaľuje veci ako nie dané, ale práve sa rodiace, konštituujúce prostredníctvom *vzťahov* (veci v stave ešte tekutom, „nestuhnutom“ do nejakej formy), veci tvoriace sa prostredníctvom mobilných konfigurácií, v ktorých sa provizórne situujú. (Napríklad sieťka popolníka sa konštituuje *vo vzťahu* k drôtenému pletivu postele, na ktorom ležala Lenina noha.) Preto Gombrowicz hovorí o „vytváraní skutočnosti“: zdomácnený, zrozumiteľný svet po vpáde bez-zmyslu kozmu podlieha deštrukcii a treba ho nanovo konštituovať. Hodí sa tu vysvetlenie Viléma Flussera: človek „hľadá v hloubi chaotických jevů nějakou strukturu, díky které by jevy, chaoticky ‚komplikované‘, mohly být ‚explikovány‘. Tato struktura (...) musí umožňovat fixaci každého jevu v rámci obecného schématu, musí tedy sloužit jako systém odkazů; a musí umožňovat vzájemnou koordinaci jevů, musí sloužit jako systém pravidel.“<sup>12</sup> Táto usporadujúca štruktúra je totožná s jazykom<sup>13</sup> – preto je literárny priestor pre ukázanie konštituovania sveta mimoriadne vhodný. Je to spôsobené aj ľudskou konštitúciou: ako na jednom mieste hovorí rozprávač Witold – z chaosu zrodení, nikdy sa s ním nemôžeme stretnúť tvárou v tvár: pod naším pohľadom sa ihneď rodí poriadok, forma; tvoríme (ustalujeme) si veci už ako na ne, ontologicky neostré („fuzzy“), zaostrujeme pohľad. Každá vec (les, strom) je v skutočnosti mnohosťou, zástupom (toto trošku korešponduje s Deleuzom) – ale my abstrahujeme jeden atribút ako centrálny a pomenúvame ju, a tým zotročujeme. Jean-Pierre Salgas v tomto textovom mieste nachádza Gombrowiczovu inšpiráciu Epikuroom: ako z atómov vznikajú telesá? „Objavenie clina-menu, ‚odchýlky‘ atómov, zmien v dráhe ich letu, nám hovorí nielen o ‚tvorení skutočnosti‘, ale tiež aj o ľudskej slobode“<sup>14</sup> pri ich interpretácii.

Čitateľ, ktorý dočítal *Kozmos*, však vie, že tieto rozprávačove „pokusy o zmysel“ a „testovanie zmyslu“ (Bartoszyński) zostávajú neúspešné – prepisujúc žáner detektívky, voči ktorému svoj román situoval aj samotný Gombrowicz, pátranie napokon neodhalí pôvodcu tajomných

<sup>12</sup> FLUSSER, Vilém: *Jazyk a skutečnost*. Praha : Triáda, 2005, s. 7.

<sup>13</sup> Tamže, s. 9.

<sup>14</sup> SALGAS, Jean-Pierre: *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*. Warszawa : Czytelnik, 2004, s. 209.

znakov, ani ich význam, ani tajomstvo Ludwikovho obesenia, kompozične situovaného tesne pred záverom: „V *Kozme* (na rozdiel od detektívky, pozn. T. H.) neustále zlyháva sémantická funkčnosť znakov.“<sup>15</sup> Sužet prebieha ako „oscilačný proces: od absurdity k pokusom o dodanie zmyslu a naspäť“.<sup>16</sup> Ak je násilná smrť človeka v detektívke naratívnu premisou, z ktorej sa odvodzuje nasledujúci dej pátrania, v motivickej štruktúre *Kozmu* je peripetiou pred záverom, ktorá však (na rozdiel od tej klasicistickej) neposúva dej k rozuzleniu. Premisou nasledujúceho rozprávania, prvou „vraždou“, je – naopak – „zavraždený“ vrabec. Tento text teda nesie výrazné črty anti-detektívky. Vyšetrovateľ sa v ňom, podobne ako v niektorých Robbe-Grilletových románoch, stáva spolupáchatelom (motív Witoldovho obesenia Leninho kocúra) a napokon takmer vrahom:<sup>17</sup> úbohá Lena netuší, čo ju čakalo a že jej lejak a angína vlastne zachránili život.

Pripomeňme, že Gombrowicz sa so žánrom detektívky už raz, a to za mladých čias, vyrovnával: v poviedke *Úkladný zločin* (*Zbrodnia z premedytacją*) zo svojej debutovej zbierky *Pamiętnik z obdobia dośpiewania* (1933). V nej vyšetrojúci sudca označí prirodzenú smrť za vraždu (pričom sám vie, že žiadna vražda spáchaná nebola) a vykonštruuje teóriu a z nej vyplývajúceho vraha, ktorého psychologickým nátlakom dotlačí k tomu, že nevinný syn zosnulého je nútený – aby nepokazil konštrukciu – dodatočne zaškrtiť mŕtvolu. Takto zaplní jedinú trhlinu teórie a „dodá“ svoje odtlačky prstov, ktoré ho usvedčia.

Táto poviedka *prevracia* (obracia na hlavu) v prvom rade dejovú chronológiu detektívneho žánru, že najprv je vražda a potom ju vyšetrovanie a teória rekonštruuje. Tu naopak: najprv je hypotéza, a potom nasleduje dodatočná „verifikácia“ tejto hypotézy v podobe simulovania vraždy.<sup>18</sup>

*Kozmos* zasa prvýkrát obracia na hlavu detektívnu schému v motíve, keď Witold sám pridá svoj čin k predchádzajúcim obeseniam a obesí Leninho kocúra: stáva sa takto jednak spolupáchatelom neznámeho páchatela, situuje sa už nie na póle vyšetrovania, ale na póle záhady (v „sfére hieroglyfu“), z interpretátora sa mení na tvorca, z rekonštrukcie „zločinu“ sa stáva, podobne ako v *Úkladnom zločine*, konštrukcia,

<sup>15</sup> BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: Kosmos i antynomie. In: BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: *Teoria i interpretacja*. Warszawa : PWN, 1985, s. 305.

<sup>16</sup> Tamže, s. 294.

<sup>17</sup> Porov. JARZĘBSKI, Jerzy: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa : PIW, 1982, 490 – 491.

<sup>18</sup> Podrobnejšiu interpretáciu poviedky podávam in: HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda*. Bratislava : Veda, 2011, s. 652 – 653.

*vytváranie skutočnosti* – i keď Witold sám netuší, v čom to vlastne „ide“. V psychologickom kóde textu má jeho akt zasa funkciu kompenzačnú, zástupnú (ide o jeho zástupné „dobýjanie sa k Lene“, do ktorej sa zaľúbil). A podobne ako v pervertovanej detektívnej logike *Úkladného zločinu* – tu zasa Witold, i keď vie, že čin spáchal sám, začína z neho upodozrievať ostatných obyvateľov vily: veď v detektívke sú predsa podozrivými *všetci*, napriek tomu, že páchatelom je len jeden z nich (vynímajúc *Vraždu v Orient-exprese* Agathy Christie). V detektívke – ako ukázal Slavoj Žižek – „mŕtvolu plní funkciu predmetu, zjednocujúceho jednotlivé indivíduá do skupiny: konštituuje ich ako skupinu (podozrivých) (...) – každý z nich *mohol byť vrahom* (...) Funkcia detektíva spočíva opäť na odvrátení všeobecného pocitu viny (...) – tým, že ju situuje len v jednom subjekte, a týmto zbavuje viny všetkých ostatných“.<sup>19</sup> Práve o tomto je brilantná poviedka Agathy Christie *Štyria podozriví*: prípad zostal nevyriešený, a preto na *každom* zo štyroch podozrivých ľpie vina (lebo nikto nie je *zbavený viny*). Preto vyriešenie prípadu *po rokoch* slečnou Marplovou prinavracia nevinnosť tým trom, ktorí nezabili.

Podobne ako v poviedke *Úkladný zločin*: keď Witold uvažuje, či Ludwika neobesil Zelenáč – pričom vie, že vďaka jeho alibi je to nemožné – *prevracia* logiku detektívneho úsudku: to nie časová medzera, rozbitie alibi dokazuje páchatelstvo, ale *naopak* – ak sa ukáže, že páchatelom je Zelenáč, tak potom sa už nejaká časová medzera nájde...

Avšak Witoldovo interpretačné šialenstvo nie je *len* záležitosťou maniackej projekcie túžob subjektu do sveta, bludom: predsa záhadné znaky (obeseného vrabca, visiacu vetvičku, údajne aj obesené kurča) „vysiela“ niečo *iné* ako on sám, samotný kozmos, stojaci oproti nemu, prostredníctvom svojho „emisára“ – čiže niektorého z podozrivých obyvateľov zakopanskej vily, ktorí tvoria uzavretý okruh (na tomto mieste sa text opäť pridŕža schémy detektívneho žánru). Witoldova interpretácia, ako aj jeho činy, sú uchopiteľné skôr prostredníctvom modelu *hry*, ktorý v Gombrowiczových textoch nachádza jeho vplyvný monografista Jerzy Jarzębski: je to svet „napoly vnútorný, napoly vonkajší, čiže svet hry, jestvujúci vždy iba čiastočne ‚objektívne‘, čiastočne zasa tvoriaci stavebný materiál skrytých plánov a zámerov hráčov“.<sup>20</sup> Problém paranoidnej interpretácie je skôr v tom, že nemožno určiť, *v ktorom momente* dešifrátor vkladá do znakov svoj význam a konštru-

<sup>19</sup> ŽIŽEK, Slavoj: *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 2003, s. 95.

<sup>20</sup> JARZĘBSKI, Jerzy: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa : PIW, 1982, s. 337.



uje svoje vlastné súvislosti: sú aj oje a údajná šípka tiež zámerne zinscenovanými znakmi? (To sa týka aj epickej faktúry románu, ktorá sa len nedostatočne oslobodzuje od jazykovej úrovne textu: o mnohých motívoch ťažko rozhodnúť či patria do motivického plánu „deja“, alebo sú výsledkom jazykových operácií, asociácií rozprávača – analogické postupy využíval pred Gombrowiczom Raymond Roussel a paralelne s Gombrowiczom napríklad Claude Simon.) Takýmto spôsobom by sa azda dal dosiahnuť aj kompromis medzi rôznymi *typmi* literárnovedných interpretácií tohto románu: či v ňom ide o výstavbu sveta (ako to tvrdia vykladači–„kozmogonisti“), o podstatu sveta (ontologisti), alebo napokon o ukázanie toho, akým spôsobom človek spoznáva svet (epistemologisti):<sup>21</sup> človek totiž „poznáva“ stavbu sveta vždy len takým spôsobom, že tento svet konštituuje, vytvára, a to tak, že sa snaží organizovať chaos (elementov formy) prostredníctvom „dvojitých spojení“. Rekonštrukcia „povahy sveta“ (v tomto zmysle je tento román určite aj „epistemologickou detektívkou“) je potom vždy konštrukciou tohto sveta (kozmogóniou), ale tá nie je číro v moci subjektu (ako onanistické telo-univerzum postavy Leona), pretože subjekt musí organizovať vždy také karty (také elementy formy), aké mu boli rozdané: Ryszard Nycz správne nazýva tento typ práce – v intenciách Lévi-Straussa – brikolážou,<sup>22</sup> „majstrovaním“.

Nebol to v tých časoch len Witold Gombrowicz, ktorý takto preveroval vzťah človeka a sveta. Jeho úsilie vyznieva ako do istej miery solidárne s úsilím predstaviteľa tzv. nového románu Alaina Robbe-Grilleta, ktorý rovnako v románovej praxi, ako aj vo svojich teoretických proklamáciách kritizoval „metafyzický pakt“ človeka a vecí, keď človek projektuje svoje významy do sveta na veci a svet si takýmto spôsobom poľudšťuje. A to Robbe-Grillet striktne odmieta: „Svět totiž nemá ani význam, ani není absurdní. Prostě je.“<sup>23</sup> Absurdno, hovorí Albert Camus vo svojom *Mýte o Sifyfovi*, vzniká ako jediné *spojivo* človeka a sveta – z konfrontácie „tejto iracionality (sveta) a tej šialenej túžby po jasnosti, ktorej volanie sa ozýva z najhlbších útrob človeka“.<sup>24</sup> Túto vetu Gombrowicz určite čítal.

<sup>21</sup> KĘPIŃSKI, Tadeusz: *Witold Gombrowicz. Studium portretowe*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1988, s. 261.

<sup>22</sup> NY CZ, Ryszard: *Sylwy współczesne*. Kraków : Universitas, 1996, s. 93.

<sup>23</sup> ROB BE-GRILLET, Alain: *Za nový román*. Praha : Odeon, 1970, s. 14.

<sup>24</sup> CAMUS, Albert: *Mýtus o Sifyfovi. Pád. Caligula*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993, s. 19.

Rozprávač *Kozmu* sa potáca chaotickým *nadbytkom* vnemov, ktoré naňho doliehajú, a nadbytkom súvislostí, ktoré medzi nimi *možno* konštruovať, pretože „*možnosti prepojení, kombinácií boli neobmedzené*“. Je mu daná vždy len označujúca časť znaku (obesený vrabec), ale nedokáže dospieť k zmyslu tohto znaku (kto obesil a prečo). Naopak, jednotlivé znaky, ktorými sa hmýri román, neodkazujú k zmyslu, ale označujúce odkazuje vždy k inému označujúcemu (obesený vrabec k visiacej vetvičke, k šípke, k ojom, „svinské“ Katašine ústa infikujú svojou prítomnosťou ústa Leny atď.). Ako to zovšeobecňuje Markowski: „štruktúra zmyslu u Gombrowicza je horizontálna, nie vertikálna, čo znamená, že zmysel nie je skrytý, schovaný pod povrchom vecí a udalostí ako u Freuda, ale vzniká ako výsledok vzťahov medzi nimi.“<sup>25</sup>

Gombrowiczova kozmogónia, „svetatvorba“, je teda *signifikáciou*, produkciou znakov v ich vzájomných vzťahoch. Gombrowicz podáva takýto komentár: „Vzhľadom k tomu, že budujeme naše svety tak, že spájame jevy, nedivil bych se, kdyby na počátku všeho byla *dvojitá asociace*. Ta určuje počátek v chaosu a je počátkem řádu.“<sup>26</sup> Je tu teda veľmi presne definovaný aj charakter tejto „konštitúcie sveta“ prostredníctvom znakovkej produkcie: obesený vrabec odkazuje k visiacej vetvičke, ale tu sa reťazec označovania nezastavuje (visiaca vetvička nie je „zmyslom“ vrabca, veď je predsa rovnako absurdná), pretože visiaca vetvička odkazuje ďalej k budúcemu obeseniu Ludwika, avšak visiaca vetvička nenadväzuje znakové spojenie len s obeseným vrabcom, ale poukazuje na ňu aj šípka (tu máme tú „dvojitú asociáciu“) – vetvička však odkazuje aj k pere, znetvorená pera Kataše zasa k pere Leny – *ad infinitum*. „Dvojité spojenie“ je takpovediac *základnou* molekulou tohto reťazca signifikácie. Je to situácia, akú opisuje francúzsky etnológ Claude Lévi-Strauss: svet začína signifikovať predtým, než ktokoľvek vie, čo signifikuje. Rozprávač je odosielaný od jedného označujúceho k ďalšiemu, bez toho, aby dospel k jeho zmyslu (napríklad: kto spáchal tieto činy a aká bola jeho motivácia – ako to býva v rámci riešiacej scény v detektívke).

Proces konštitúcie sveta prostredníctvom znakovkej produkcie, proces kozmogónie prostredníctvom signifikácie sa začal – ako si spomíname – anomáliou, vymknutím sveta z ustáleného zmyslu (z udomácnených znakových systémov jeho reprezentácie): obeseným vrabcom

<sup>25</sup> MARKOWSKI, Michał Paweł: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2004, s. 149.

<sup>26</sup> GOMBROWICZ, Witold: *Denk II, III*. Praha : Torst, 1994, s. 385 – 386.

(a hneď nato „vykláznutím“ Katašinej pery). Vrabec je na jednom mieste pomenovaný – na prvý pohľad komicky – ako excentrik: u Gombrowicza však ex-centricnosť znamená „vykročenie mimo dosahu usporadujúcich, zmysel generujúcej moci štrukturálneho centra“.<sup>27</sup> Ryszard Nycz zároveň aj formuluje príčinu, *prečo* znaky po tomto vymknutí sa sveta z ustálených koľají strácajú význam a odkazujú navzájom na seba: incidenty, anomálie deštruujú poriadok sveta a spôsobujú, ako hovorí Gombrowicz v *Testamente*, „rozpad sveta na elementy formy“. „Prvky, pozastavené v napĺňaní svojich dovtedajších funkcií, nadobúdajú vtedy svoj signifikačný potenciál (čiže strácajú význam), vytvárajúc svojho druhu dispozičný rezervoár prostriedkov vystavených nadbytku usporiadaní, vstupujúcich do hry – a nie nadbytku zmyslu.“<sup>28</sup> Veci dovtedy situované v zmysluplnom celku sveta, čiže znaky, strácajú svoj konvenčný ustálený význam a stávajú sa otvorenými voči vstupu do mobilných vzájomných konfigurácií.

Tieto reťazce označujúcich (znakov bez významov) sa *formálne* organizujú do sérií: série obesení, série úst, série dobýjania sa, série „bembergovania“ atď. Práve túto *formálnu*, *seriálnu* logiku Gombrowiczových „znakových hier“, oprostenu od zmyslu, akcentuje Andrzej Falkiewicz: výsledkom „nie je ‚zmysel‘, nie je naplnenie, ale séria, *regulárnosť*, ktorej eventuálne zodpovedá nejaká iná regulárnosť“.<sup>29</sup> Rozprávačovi sa *spájajú* série vešania a úst – a spájajú sa „v ňom“, keď vkladá prst do úst obeseného Ludwika: je to doslova spojenie prostredníctvom *styčnosti* – a v tomto motíve sa na dve spomenuté série napája ešte aj séria zástupných penetrácií (Witoldovo dobýjanie sa k Lene, prienik do Katašinej „nemravnej“ izby opisovaný ako sexuálna penetrácia, Witoldova túžba naplúť Lene do úst ako zástupný akt sexuálneho prieniku, Katašine zabodnutia ostrých predmetov). Gombrowiczov text teda vynachádza *nový kód*, *idiolekt* – ako to napokon od invenčného umeleckého textu vyžadujú semiotické teórie Umberta Eca či Jurija Lotmana –, čiže nové vzájomné spojenia, korelácie elementov (obesený vrabec – visiaca vetvička, ústa Kataše – ústa Leny, drôtená sieťka postele – sieťka popolníka, „tamten dom“ – horská chata, séria vešania – séria úst atď., atď.), pričom tieto spojenia sú skôr *syntaktickým systémom* (práve sa rodiacimi pravidlami *spájania* elementov) než systémom sémantickým (rozprávačovi uniká *zmysel* týchto spojení). Michał Głowiński takto pomenoval

<sup>27</sup> NYCZ, Ryszard: *Sylwy współczesne*. Kraków : Universitas, 1996 , s. 96.

<sup>28</sup> Tamže.

<sup>29</sup> FALKIEWICZ, Andrzej: *Polski Kosmos*. Wrocław : Wydawnictwo A, 1996, s. 16.

formálny organizačný princíp tohto textu: „Kozmos je vystavaný na zásade nárastu niekoľkých zvolených a zreteľne označených elementov, na zásade *crescendo*, ktoré vedie k mohutnému *fortissimo* v závere.“<sup>30</sup>

Witoldovo šialenstvo pred záverom, motív jeho túžby obesiť Lenu (po náleze obeseného Ludwika sa Witold mení na stopovacieho psa a Lena na cieľ), je tiež vpísané aj do tejto logiky štrukturálnej regulárnosti: Witoldovu interpretáciu a zároveň kreáciu znakov možno totiž chápať ako znakovú výmenu (komunikáciu) medzi Witoldom a neznámym, skrytým protihráčom. Protihráčovými (pre Witolda nepochopiteľnými) *tahmi v hre* boli v rámci série obesení obesenie kocúra, zavesenie vetvičky – a Witold odpovedá ťahom obesenia kocúra. (Nevie, aké sú pravidlá hry, ani aká hra to je, ale participuje na nej protiťahom podľa kľúča analógie). Protihráč odpovedá obesením Ludwika – a Witold chce odpovedať ťahom obesenia Leny alebo seba samého. Nie je to, ako pred záverom uvažuje rozprávač, klasická logika psychologickéj motivácie, ale logika dosť svojská (formálna, štrukturálna – a z hľadiska zdravého rozumu sa javí ako šialená). U Gombrowicza – napríklad v *Pornografii* – sa však páchajú vraždy podľa symetrie a „do rýmu“, prípadne v *Transatlantyku* má vražda za cieľ vyprodukovať predstavenie, „znak“.<sup>31</sup> Ďalšou vystopovateľnou regulárnosťou série obesení je jej gradualita, stupňovanie: vrabec – kocúr – človek. Rozmanité znaky „vešania“ zároveň istým spôsobom pripravujú a anticipujú obesenie Ludwikovo.

Znaky však v Gombrowiczovom *otvorenom* (Eco) texte fungujú vo viacerých režimoch simultánne – rovnako ako vo vyššie opísanej formálnej organizácii fungujú (čiže sú interpretovateľné) aj v režime hlbinej psychologickéj motivácie, ako ju vyložil vo svojej kontroverznej interpretácii *Kozmu* Antoni Libera. Ten sa zamerá na interpretáciu siete vzťahov medzi postavami. Libera na základe autobiografických Gombrowiczových textov nastoľuje hypotézu, že autor trpel istými zábránami vo sfére erotiky – pravdepodobne impotenciou nervového pôvodu: a túto vlastnosť pripisuje aj rozprávačovi románu. Upozorňuje na *kompENZAČNÝ* charakter erotiky u viacerých postáv: Leonovo „bemborgovanie“, Katašino vbodávanie ostrých predmetov, Gul'kino mlátenie. Gombrowicz sám hovorí – mimo románu, kde o tom rozprávač mlčí – o Witoldovej osudovej láske k Lene.<sup>32</sup> Rozprávač „chce Katašine ústa, symbolizujúce práve zmyselnú stránku vášne, naštepiť

<sup>30</sup> GŁOWIŃSKI, Michał: *Gry powieściowe*. Warszawa : PWN, 1973, s. 286.

<sup>31</sup> JARZĘBSKI, Jerzy: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa : PIW, 1982, s. 417.

<sup>32</sup> GOMBROWICZ, Witold: *Testament*. Warszawa : Res Publica, 1990, s. 38.

Lene, ktorej pôvabné ústa naproti tomu symbolizujú to, čo je vo vášni duchovné“.<sup>33</sup> Avšak Witoldova túžba po Lene sa môže realizovať tiež len v kompenzačnej podobe (napľutí do úst, dobýjaní sa k nej, v symetrickom kopírovaní pohybov jej rúk – čím s ňou vytvára jednostranné „sprisahanecko“, angažuje ju, nevedomú, ako figúrku vo svojej hre), pretože – ako sám tvrdí – „*nechcelo sa mi*“ (rozprávač je tu *paciensom* deja), je „*chorý*“, má symbolický „*ekzém*“.<sup>34</sup> Všetko sú to – podľa Liberu – šifrované znaky Witoldovej neurotickej impotencie. V tomto psychologickom kľúči motivuje Libera aj Witoldovu túžbu obesiť seba alebo Lenu po Ludwikovej smrti: totiž jeho vzťahu s Lenou už teraz nebráni Lenino manželstvo, a tak by vyšla najavo jeho impotencia...<sup>35</sup> Liberovo vysvetlenie túžby obesenia je ekonomické v tom ohľade, že vysvetľuje fakt, prečo chce Witold obesiť Lenu *alebo* seba. Jeho slabinou však je, že ako dôvod Witoldovej túžby obesiť Lenu uvádza jeho vetu „*ved' ak som ju chcel zabiť, tak ona ma musela milovať*“.<sup>36</sup> Túto vetu čítal Libera tak trochu naopak: predsa nie to, že Lena miluje Witolda, spôsobuje Witoldovu túžbu obesiť ju (v zmysle: chcem ju zabiť, lebo ona ma miluje a ja túto lásku nebudem môcť naplniť), ale naopak, jeho túžba zabiť Lenu *dokazuje*, že ho Lena miluje. A to je čisto šialená logika, neopodstatnená maniakálna *projekcia* túžby subjektu do okolia, do druhej osoby – je to klinicky popísaný typ erotického bludu, tzv. de Clérambaultov syndróm, keď si subjekt neopodstatnene nahovára, že ho istá osoba miluje. Tento blud sa ukazuje v motíve, keď si rozprávač predstavuje, ako mu Lena sama vykračuje naproti, nastražujúc znaky (kresliac šípku, posúvajúc oje): v reči rozprávača tu vlastne funguje nevedomý mechanizmus *prevrátenia rolí*, keď Witold pripisuje Lene to, čo urobil vlastne on sám pre ňu (nastražil na ňu znak v podobe obeseného kocúra; to on sa v noci dobýjal k nej, a nie ona k nemu). V reči nevedomia funguje tento mechanizmus *prevrátenia rolí* napríklad vo sne, ktorý je splnením túžby – Witold v skutočnosti vysiela znaky k Lene, ale imaginárne si plní túžbu takým spôsobom, akoby znaky vysielať Lena jemu.

Libera sa situuje výrazne *nad* rozprávačom, „odhaľujúc“ jeho nevedomé popudy a „pravé“ motivácie – celú tú jeho interpretačnú paranoju pokladá v zásade za *maskovanie* hlavného problému a „detektívna“ záhada „kto obesil vrabca a čo to vôbec znamená“ ho ani nezaujímá,

<sup>33</sup> LIBERA, Antoni: „Kosmos“ (wizja życia - wizja wszechświata). In: *Gombrowicz i krytycy*. Kraków - Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1984, s. 408.

<sup>34</sup> Tamže, s. 410.

<sup>35</sup> Porov. tamže, s. 411.

<sup>36</sup> GOMBROWICZ, Witold: *Kozmos*. Bratislava : Slovart, 2006, s. 150.

akoby bola v texte úplne nepodstatná (ale veď vrabca predsa neobesil sám rozprávač kvôli svojej impotencii!). Podobne Janusz Pawłowski v rozsiahlej štúdií *Gombrowiczova erotika* tvrdí: „Dá sa ľahko dokázať, že celé poznávacie úsilie hrdinu *Kozmu*, zdanlivo spojené s rozličnými elementmi predmetného sveta (napr. visiacim vrabcom, vetvičkou a pod.), je fakticky nasmerované na Lenu. Avšak tento hrdina tak veľmi túži zamaskovať vlastný záujem o Lenu, že svoje poznávacie potreby týkajúce sa jej osoby extrapoluje na vonkajšiu skutočnosť, na celý kozmos.“<sup>37</sup> Obe tieto interpretácie sa snažia urobiť enigmatický text *jednoznačným*, vykladajú ho v podstate v alegorickom kľúči. Alegorický výklad však nikdy nerobí estetike pluralitne zakódovaného umeleckého diela dobrú službu. S týmito psychologickými (a vlastne aj akýmikoľvek inými) interpretáciami text v zásade už ironicky vopred počíta a diskredituje ich – ako to formuluje Jerzy Jarębski: „Literárny vedec, podoberajúci sa analyzovať gombrowiczovské dielo, nemá pred sebou „panenský“ text – proces interpretácie v ňom už začal, ba dokonca je jeho integrálnou súčasťou; vedecké procedúry sú vopred vpísané do tejto pyramídy hier.“<sup>38</sup> Rozprávač samotný interpretuje záhadné znaky i konanie ostatných postáv, aj svoje vlastné, ako text, ktorý treba prečítať, dešifrovať – pričom každá z jeho interpretácií je sčasti presvedčivá a sčasti nedostačuje (presne tak ako tá Liberova). Vezmime si len celý trs jeho záverečných interpretácií Ludwikovho obesenia: samovražda? (Ludwik si predtým od neho pýtal žiletku, potom povraz.) Čo s tou incestnou motiváciou, ktorú rozprávač vyblafol len tak mimochodom: zato, že Leon spáva s Lenou? (Je to len jedna z *možných* kombinácií – v situácii, keď je každá kombinácia možná, alebo má Witold takéto tvrdenie niečím podložené?) Alebo tá doslova detektívne pravdepodobná motivácia, ktorú vyslovuje rozprávač, že Ludwika niekto niečím vydieral a všetky tie znaky vešania boli odkazom od neznámeho protivníka preňho, aby sa obesil, lebo inak niečo vyjde najavo? Takéto brilantné riešenie by racionálne, „detektívne“ vysvetlilo celú jednu líniu záhad tohto románu s tajomstvami – samozrejme, keby tak tento text bol detektívkou, keby sa len chcel vtisnúť do našich žánrových a pochopiteľných schém. Alebo to bola vražda? V takom prípade: kto ju spáchal? Mohla do chaty tajne prísť Kataša? Alebo to spravil ten, kto obesil aj vrabca? Prípadne – to už dodávam ja: aj Gul'ka sa vyhrážala, že ak by

<sup>37</sup> PAWŁOWSKI, Janusz: *Erotyka Gombrowicza*. In: *Gombrowicz i krytycy*. Kraków-Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1984, s. 553.

<sup>38</sup> JARĘBSKI, Jerzy: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa : PIW, 1982, s. 335.

Ludwik ublížil Lene, zabila by ho. Prípadne: ak rozprávača, trpiaceho obsesiou obesenia, čoraz viac zachvacuje šialenstvo, mohol počas výpadku vedomia obesit' Ludwika aj on sám? Prípadne rozprávačov kamarát Zelenáč (Fuks), ktorý tiež trpí obsesiou vešania? (Mimochodom, zvláštne je, že sa na Ludwika počas jeho neprítomnosti nikto nepýta, akoby nikto okrem rozprávača jeho neprítomnosť neregistroval. Možno však, že Ludwik ostatným oznámil, že musí naliehavo odísť, pričom rozprávač o tom nevie. Ach, tie možnosti...)

Rozprávač ponúka tieto svoje racionalizácie, ale ani jedna z nich nie je plne uspokojivá. Gombrowiczovské znaky fungujú *simultánne* vo viacerých režimoch (v štrukturálne-seriálnom – a áno, aj v tom hlbinnom psychologickom), avšak v žiadnom z nich nie úplne (Liberova psychologická interpretácia je síce veľmi presvedčivá, ale má aj trhlinu, ako som sa snažil ukázať). Gombrowicz napríklad na margo asociácie vešania s ústami prostredníctvom Witoldovho vloženia prsta do Ludwikových úst predvída aj psychologickú interpretáciu a hovorí: „Prirodzene sa v takomto zákroku môže skrývať celá spleť impulzov, má to aj charakter sexuálneho aktu a pod. Interpretácie môžu byť rozmanité, pre mňa je dôležité to, že jestvujú činy, ktoré konáme nie z nejakých vonkajších príčin, ale preto, aby sme v nás samotných prekliesnili cestu určitým asociáciám, určitej organizácii skutočnosti. Sú to činy, vykonávané na nás samotných.“<sup>39</sup> Takže opäť: najprv fyzika, až potom metafyzika hlbinného psychologického razenia...

Vráťme sa teraz k žánrovej forme textu – vo vzťahu k detektívnemu žánru, voči ktorému sa niektorými svojimi vlastnosťami situuje, je tento román *antidetektívkou*: tajomstvám sa nedostane korelačného náprotivku v podobe segmentu riešenia. Je to teda „detektívka“, v ktorej sa nielenže nedozvieme, kto je vrahom, ale ani to, či nejaká vražda vôbec bola spáchaná... Avšak tento text prepisuje aj pravidlá klasického románu – v tomto zmysle jeho úsilie situoval Tadeusz Drewnowski ako solidarne s francúzskym „novým románom“:<sup>40</sup> samotný rozprávač si kladie na jednom mieste otázku, či je to vôbec príbeh, toto „ustavičné... zoskupovanie a rozklad... elementov“<sup>41</sup> (a tým aj veľmi presne pomenúva konštrukčný princíp tohto textu). Román sa končí momentom sklamaného očakávania, po prípravnom dramatic-

<sup>39</sup> GOMBROWICZ, Witold: *Testament*. Warszawa : Res Publica, 1990, s. 39.

<sup>40</sup> Porov. DREWNOWSKI, Tadeusz: *Literatura Polska 1944 – 1989*. Kraków : Universitas, 2004, s. 227.

<sup>41</sup> GOMBROWICZ, Witold: *Kozmos*. Bratislava : Slovart, 2006, s. 141.



kom motíve, ako sa Witold hodlá obesiť Lenu – podobne končí román *Trans-Atlantyk* v tom najdramatickejšom okamihu nie riešením konfliktu, ale slovnou hračkou: bezuzdný smiech prekleenie aj tie „najväčšie“ generačné antinómie a „národné“ problémy. V tomto zmysle sa záverečná „zaprávaná sliepka“ stala v Poľsku už takmer literárno-vedným folklórom...

Motív Leninej angíny sa vyvážuje z dovtedajšej obsesívnej logiky rozprávača (ako sám hovorí, je to „niečo úplne iné“),<sup>42</sup> nezapadá do celkového obrazu skladačky tej série obesení, znakov a úst – a v zásade mu umožňuje oslobodiť sa od toho všetkého a odísť: vrátiť sa naspäť do onoho útešne-bezútešného domáceho, zrozumiteľného sveta, kde bude naďalej zvädzať večné boje s otcom a matkou. Toto vyviazanie spôsobuje zdanlivo náhodný motív lejaku, ktorý ako *deus ex machina* zmáča všetky postavy (podľa Jarzębského ide o „záverečnú intervenciu chaosu“<sup>43</sup>) – ale možno je onen záverečný mohutný lejak tou práčne vydobytou Leonovou ejakuláciou (spustí sa po zavŕšení Leonovej masturbácie pred výletnou spoločnosťou), jej gargantuovská mohutnosť a hyperbolizácia môže byť spôsobená tým monštruózne dlhým odkladom (dvadsať sedem rokov bez jedného mesiaca a troch dní od legendárneho Leonovho „špásovania“ s kuchárkou). Jej premietnutie do univerza, „kozmu“, do motivického plánu prostredia (lejak) zasa môže byť spôsobené tým, že sa „špásovanie“ Leonovi ukrýva za slovo „Berg“ (nemecky znamená „Berg“ horu, čiže motív spadajúci do plánu prostredia – tam sa odohralo Leonovo špásovanie – a zároveň „bergen“ znamená nemecky „ukrývať“: toto slovo, nezmyselné z hľadiska jedného kódu, kódu poľského jazyka, je teda z hľadiska iného kódu úplne motivované) a oná Lenina „angína“ je možno len tabuizovaným pomenovaním (podobne ako slovo „berg“) pre „niečo úplne iné“. (Takto by sa preukazovala oprávnenosť výpovede, ktorú rozprávač prehodil len tak mimochodom, že Leon spáva s Lenou.) Tento motív je takýmto spôsobom zakódovaný – napokon, ako väčšina motívov v tomto texte – *prinajmenšom* v dvoch režimoch.

Až keď Leon hovorí o „bembergovaní“, vtedy sa výraz „berg“<sup>44</sup> – v zapojení do „fonetickej“ série napr. s výrazom „ti-ri-ri“ – čiastočne desémantizuje, nastáva tu „zvrät späť k fonéme, k ‚pôvodu‘, k ‚detskému

<sup>42</sup> Tamže, s. 154.

<sup>43</sup> JARZĘBSKI, Jerzy: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa : PIW, 1982, s. 502.

<sup>44</sup> GOMBROWICZ, Witold: *Kozmos*. Bratislava : Slovart, 2006, napríklad s. 102, s. 111, s. 117 – 120, s. 138 – 139 .



veku' slova“,<sup>45</sup> i keď, s ohľadom na vyššie povedané, by som netvrdil ako Jean-Pierre Salgas, že „hlavné slovíčko ‚berg‘ môže znamenať všetko“.<sup>46</sup> Môže, ale nemusí... Bartoszyński túto Leonovu tvorbu jazykových novotvarov chápe ako ekvivalentnú k Leonovým zmyselným zábavkám, „drobnôstkam“:<sup>47</sup> je to vlastne priemet Leonovho hravého gesta s predmetmi (chlebovými gulôčkami i s vlastným telom) do teritória jazyka.

Podobne kňaz, absurdne sa zjavujúci na horskom chodníku, v jednom kóde funguje ako absurdný „votrelec“, analogický s „čajníkom“,<sup>48</sup> v zapojení do druhého kódu však v neskoršej fáze rozprávania umožňuje, aby Leonovo masturbačné svätenie nadobudlo charakter „goticko-románovej“ čiernej omše<sup>49</sup> – mimochodom, konexiám Gombrowiczových textov s gotickým románom (predovšetkým jeho programovo brakového románu *Posadnutí*, vydaného pod pseudonymom Niewieski, ale aj „vážneho“ románu *Pornografia*) venovala rozsiahlu štúdiu *Gotická forma Gombrowicza* Maria Janion.<sup>50</sup>

Bolo už povedané, že erotika je v tomto Gombrowiczovom románe sublimovaná do svojich zástupných reprezentácií, ktoré sú pomerne svojské, ba občas vyvolávajú aj smiech, sú to priam „paródie' erotického aktu“:<sup>51</sup> tak napríklad Leonove penetrácie jazyka do medzizubných priestorov, ktorými si môže takto pekne „bembergovať“ na očiach ženy a dcérky – čím všetkým sa dá dosiahnuť uspokojenie: keď nemáš to, čo ľúbiš, postačia chlebové gulôčky! Prostredníctvom týchto „utajených“ činností však subjekt robí aj čosi vážnejšie: konštituuje svoju identitu. Leon chce dosiahnuť „spolusprisahanectvo“ Witolda – chce zo svojho privátneho kódu urobiť prinajmenšom argot, tajný jazyk pre zasvätených – aby sa Leon mohol takto verifikovať *prostredníctvom* druhého človeka, spoločníka, ktorý sa naučil pravidlá tohto jazyka. Pretože, ako to formuloval rozprávač Gombrowicz v *Pornografii*, kde nie je verifikácia cez druhého, tam hrozí prepuknutie šialenstva. Rozprávač Witold zasa predstavuje reverzný pokus konštituovať sa ako subjekt: prostredníctvom niečoho, čo je „čisto jeho“, iba „jeho vlastné“ (a tým

<sup>45</sup> SALGAS, Jean-Pierre: *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*. Warszawa : Czytelnik, 2004 , s. 214.

<sup>46</sup> Tamže.

<sup>47</sup> BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: *Lektury Kosmosu*. In: BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: *Kryzys czy trwanie powieści*. Kraków : Universitas, 2004, s. 350.

<sup>48</sup> BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: *Kosmos i antynomie*. In: BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: *Teoria i interpretacja*. Warszawa : PWN, 1985, s. 287.

<sup>49</sup> JARZĘBSKI, Jerzy: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa : PIW, 1982, s. 492.

<sup>50</sup> JANION, Maria: *Romantyzm i jego media*. Kraków : Universitas, 2001, s. 461 – 549.

<sup>51</sup> JARZĘBSKI, Jerzy: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa : PIW, 1982, s. 475.

má byť práve obsesia úst): rozprávač sa až hystericky bráni voči tomu, že by niekto iný (Leon či kňaz) mohol poznať „tajomstvo úst“ („*Bolo to moje!*“). Takáto subjektivita je však z hľadiska gombrowiczovskej „antropológie“ nemožná: človek je totiž *vytváraný* druhými ľuďmi.<sup>52</sup> Ako to Gombrowicz formuloval v predslove k *Trans-Atlantyku*: „kým vy sa nazdáвате, že /človek/ žije svojimi vlastnými pocitmi, má vlastné myšlienky a názory, podľa môjho presvedčenia nemá nič úplne vlastné, nič čisto svoje...“<sup>53</sup> „Nikdy nie si sebou“,<sup>54</sup> človek vždy musí hrať nejakú úlohu, nasadiť si nejakú masku (formu), „byť človekom znamená byť umelý/neprirodzený/hraný /sztuczny/.“<sup>55</sup> Preto názov jedného jeho parodického auto-interview znie *Bol som prvým štrukturalistom* – ved' predsa človek, ktorý sa „prejavuje prostredníctvom určitých štruktúr, ktoré sú od neho nezávislé, také ako štruktúry jazyka“<sup>56</sup> už oddávna obýval práve jeho vlastné knihy...

Dajme teraz do súvislosti obe línie interpretácie *Kozmu*, kozmogonickú i gnozeologickú: takže ak človek musí „organizovať chaos“, znamená to dvojitú operáciu – nielen konštitúciu sveta jeho ozmyselňovaním, označovaním, ale aj to, že sa človek musí skonštituovať ako subjekt.

Avšak možno bude na záver dobré – proti všetkým interpretačným navrstveniam, i tým Gombrowiczovým vlastným – vrátiť sa na chvíľu na začiatok kozmogónie. Nie k Slovu – ved' na počiatku bol obesený vrabec. A ponechať svet, ako aj literatúru „vymknuté, vykĺznuté z formy“: ved' pre literárnych kritikov bol spočiatku aj celý román takým „obeseným vrabcom“, ktorý ich síce fascinoval, ale s ktorým dosť dobre nevedeli, čo si počať. Vychutnať si text *práve* v jeho povrchovej bizarnosti, v bez-zmysle.

Ucítiť ľadový závan kozmu.

<sup>52</sup> GOMBROWICZ, Witold: *Testament*. Warszawa : Res Publica, 1990, s. 42.

<sup>53</sup> GOMBROWICZ, Witold: *Trans-Atlantyk*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1988, s. 129.

<sup>54</sup> GOMBROWICZ, Witold: *Testament*. Warszawa : Res Publica, 1990, s. 30.

<sup>55</sup> Tamže.

<sup>56</sup> GOMBROWICZ, Witold: Byłem pierwszym strukturalistą. In: GLAZ, Kazimierz: *Gombrowicz w Vence*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1989, s. 131.

## PREPIS DETEKTÍVNEHO ŽÁNRU U PAVLA VILIKOVSKÉHO

Vyvážme na začiatok našu „nízku“ tému aspoň preventívnou dávkou snobizmu: F. M. Dostojevskij, A. P. Čechov, William Faulkner, J. L. Borges, Friedrich Dürrenmatt, Emilio Gadda, Karel Čapek, Witold Gombrowicz (ale veď vlastne už hneď Edgar Allan Poe), Vladimir Nabokov, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Umberto Eco, J. G. Ballard, Paul Auster, Jean Echenoz, Pavel Vilikovský – jestvuje celá plejáda autorov tzv. vysokej literatúry, ktorí vo svojej tvorbe siahli po tom azda najväčšmi skodifikovanom a najschematickejšom žánri tzv. populárnej literatúry – po detektívke. Akiste títo veľduchovia (čiže spisovatelia *aj* nežánrovej literatúry) nenapísali každý stovky strán len s tou prízemnou motiváciou, aby sa tomuto „nízke mu“ žánru vysmiali: na to by pokojne stačila jednostránková literárna kritika. Takže detektívka, tvoriaca žánrový pôdorys ich textov, zrejme nebude v textovej štruktúre niešť *len* funkciu opovrhnutiahodného plebejského príbuzného, ale tento žánrový režim bude istým spôsobom zapojený do štruktúry ich textov (bude jej súčasťou). Isteže, nezriedka bude trošku (viac či menej) posunutý, presunutý, transformovaný, „prepísaný“. No dôvod, prečo aj tzv. nežánroví autori tak radi a tak často siahajú po detektívke, bude zrejme tkvieť v interných štrukturálnych vlastnostiach tohto žánru samotného.

V tomto zdanlivo banálnom žánri je totiž napriek všetkému zdaniu v stávke pomerne dosť veľa:

1) Je to gnozeologický žáner – ide v ňom o to, získať poznanie: ide o rekonštrukciu minulej udalosti.

Vo Vilikovského prepisoch detektívneho žánru ide o snahu prebiť sa k tomu, čo je skutočné – doslova k tomu, čo *je*, čo *bolo* (*Celkový pohľad na Máriu B.*: „*Ostatné je možno vymyslené. Ale smrť bola.*“<sup>1</sup>) Samozrejme, s nevyhnutnou dávkou deziluzívnej skepsy v závere: „*Ale čo sa naozaj stalo, tá skutočná podoba udalosti ostane aj tak skrytá v ľudskej hlave.*“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> VILIKOVSKÝ, Pavel: *Krutý strojvodca*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1996, s. 11.

<sup>2</sup> VILIKOVSKÝ, Pavel: *Peší príbeh*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1992, s. 126.

2) Ide v ňom o prinavrátenie rovnováhy sveta a zadostučinenie spravodlivosti.

I keď to prinavrátenie rovnováhy má u Vilikovského ironicko-cynickú podobu odvolania hlupáka riaditeľa, stránického kádra: „*Aspoň sa nedá povedať, že Bachan umrel celkom nadarmo, pomyslel si naposledy s trpkým úsmevom (...)*“<sup>3</sup>

3.) Je to žáner, pre ktorý je zakladajúca *problematizácia narácie* – nemožnosť vyrozprávať príbeh lineárnym spôsobom:<sup>4</sup> príbeh sa rozkladá do dvoch príbehov (príbehu vraždy a príbehu jej vyšetrovania)<sup>5</sup> a narácia sa musí rozvíjať lineárno-zvratným pohybom,<sup>6</sup> t. j. svojím smerovaním dopredu sa vyšetrovanie vracia späť k minulej utajenej udalosti (vražde).

U Vilikovského je to juxtaopozícia troch fokalizácií narácie v *Prvej vete spánku*, pretržitá narácia s preskúmaním možností, aj kombinatoriky možných udalostí v *Celkovom pohľade na Máriu B.* či klasicky detektívne lineárno-zvratná kompozícia románu *Peší príbeh*, vyrozprávaná cez fokalizáciu rozličných postáv – reflektorov.

4.) Zároveň je tento žáner istou „previerkou“ naratívnej technickej zdatnosti pisateľa: ideálom detektívky je dosiahnuť koreláciu motívov, kde každý dielik presne zapadne na správne miesto skladačky (kôň na poschodie, slepec do Vrábľov).

U Vilikovského je to zručne vystavaný naratívny rébus a jeho riešenie v *Pešom príbehu*, ako aj nečakaná abdukcia v kriminálnom riešení *Prvej vety spánku*.

Pokladám preto za produktívne aj v textoch, ktoré detektívny žáner problematizujú, prípadne ho využívajú aj pre iné ciele, než je len vy-pátranie fikčného vraha, reštituovať ich žánrový pôdorys. Ba dokonca si dovoľím tvrdiť, že interpretácie (prípadne literárne kritiky) takýchto textov, pokiaľ nevezmú do úvahy ich žánrový pôdorys, respektíve architekturnosť (jej rozličné modality – spôsoby „prepracovania“ detektívneho žánru: či už je to odvolávanie sa na detektívny žáner, jeho kritika, parodizácia, hra s ním, prípadne – ako je to v prípade Vilikovského *Pešieho príbehu* – viac afirmatívne využitie detektívneho žánru), jednoducho opomenú jednu dôležitú zložku štruktúry textu, ktorým sa zaoberajú. Občasné rozpačité, prípadne až odmietavé prijatie Vilikovského

<sup>3</sup> Tamže, s. 128.

<sup>4</sup> ŽIŽEK, Slavoj: *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 2003, s. 80.

<sup>5</sup> Porov. TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000, s. 105 – 106.

<sup>6</sup> LASIĆ, Stanko: *Poetyka powieści kryminalnej*. Warszawa : PIW, 1976, s. 56.

románu *Peší príbeh* dobovou literárnou kritikou v prvej polovici 90. rokov bolo v zásade priamym následkom ignorovania jeho detektívnej zápletky, prípadne paušálnou kritikou detektívneho žánru ako príliš ľahkého, banálneho: tento text bol pomeriavaný paradigmatom „spisovateľ Pavel Vilikovský“ (jeho dovtedajšou tvorbou), nie paradigmatom žánrovou. Akoby si akýkoľvek autor nemohol len tak pre radosť „strihnúť“ detektívku, napísanú na štylistickej úrovni s eleganciou – bol to vtedajší recenzent, Vilikovského spisovateľský kolega Peter Pišťanek, ktorý za „hlavnú postavu“ tohto textu označil „radosť z rozprávania“.<sup>7</sup> Navyše, ako ukázali neskoršie interpretácie Petra Zajaca a Petra Darovca, aj tento text rozvíja Vilikovského paradigmatiku tém. Detektívnu zápletku románu docenila až monografia Petra Darovca *Pavel Vilikovský*. Navyše, spisovateľ Vilikovský je autorom rôznorodých poetík (i keď, samozrejme, môžeme v jeho tvorbe nájsť i spoločné prvky), takže jeho „najuznávanejšie“ kusy neprejudikujú charakter, aký budú mať všetky ostatné jeho texty.

Vilikovského román *Peší príbeh* v zásade má väčšinu žánrových atribútov detektívky – fakticky detektívkou je a dá sa takto prečítať – ako píše recenzent Ladislav Čúzy, táto kniha je spomedzi Vilikovského prác „detektívkam najbližšou“.<sup>8</sup> Peter Pišťanek už píše rovno, že *Peší príbeh* je detektívka.<sup>9</sup> Generátorom deja je záhadná vražda: prvou udalosťou zasa nález časti tela obete – odseknutej hlavy v aktovke v pisoári verejných toaliet na Kollárovom námestí v Bratislave. Kapitán S. (ironicky tu rezonuje iniciála Vilikovského „kapitána Snoriča“ z poviedky *Celkový pohľad na Máriu B.*) so svojím detektívnym tímom (ktorý tvoria ešte poručík a práporčík) rozbieha vyšetrovanie tejto vraždy: hlava mŕtvoly je najprv identifikovaná manželkou – obeťou je Bachan, majster v autodielni. Vyšetrovanie následne predbežne vymedzí okruh podozrivých, ktorý sa skladá z dvoch podmnožín: rodina a susedia (sem spadá Bachanova manželka, ktorú kapitán nechá rutinne sledovať, a jej rodičia – Bachanovi svokrovci a sused) a zamestnanci autoopravovne – pedantnejšie vykreslené i zľahka načrtnuté typy. Kompozícia tohto románu je striktno lineárno-zvratná, dej poháňa *dopredu* vyšetrovanie, ktoré sa *vracia* k minulej udalosti – vražde, ktorú sa snaží rekonštruovať: všetky

<sup>7</sup> PIŠŤANEK, Peter: Pavel Vilikovský: Ďalší príbeh s tajomstvom. In: *Dotyky*, roč. 5, 1993, č. 1, s. 33.

<sup>8</sup> ČÚZY, Ladislav: Konfrontácie. In: *Romboid*, roč. 28, 1993, č. 3, s. 48.

<sup>9</sup> PIŠŤANEK, Peter: Pavel Vilikovský: Ďalší príbeh s tajomstvom. In: *Dotyky*, roč. 5, 1993, č. 1, s. 32.

motívy sa napokon podieľajú v ekonómii riešenia, pričom vedľajšia zápletká (motív krádeží áut v autoopravovni) je v tejto ekonómii nato, aby hlavnú zápletku vyšetrovania vraždy komplikovala a poskytovala jej sériu falošných stôp. (To nemožno povedať napríklad o Vilikovského románe *Prvá veta spánku*, kde síce iniciálny motív príbehu tvorí vyšetrovanie vraždy dievčaťa, no sujet sa od dejovej línie vyšetrovania odkláňa rôznymi smermi a „rozrieduje“ ju aj na štylistickej rovine.) Vrah je v závere románu odhalený v jednej zo zúčastnených postáv, ktorá sa – celkom ako podľa prvého prikázania (pre písanie detektívok) pátra Knoxa – objaví včas na začiatku príbehu.<sup>10</sup> Vilikovského text tiež nezatajuje čitateľovi stopy, potrebné pre vyriešenie záhady – ako to postuluje ôsme Knoxovo,<sup>11</sup> prípadne hneď prvé Van Dineovo pravidlo.<sup>12</sup>

Viaceré prepísania kódu detektívneho žánru v tzv. vážnej literatúre inkorporujú do logickej naratívnej schémy detektívneho žánru *náhodu*, ktorá túto logickú schému deštruuje či aspoň spochybní. To je prípad takých diel, ako sú napríklad Dürrenmattov román *Slub*, romány Stanislawa Lema *Vyšetrovanie* a predovšetkým *Nádcha*, román *Temná energia* od Juli Zeh (v ňom záhadný dej fatálne rozbieha prosté prepočutie), či menej radikálne sa to deje v románe *Meno ruže* Umberta Eca. Len *pars pro toto*: V Dürrenmattovom románe *Slub* bude komisár Matthäi márne na pumpe čakať na vraha malých dievčatiek, ktorého automobilovú trasu presne racionálne vypočítal – pretože vrah náhodne zahynul pri autonehode... V klasickej detektívke je, naopak, náhoda plne integrovaná do ekonómie riešenia prípadu.<sup>13</sup>

Pozrime sa preto na funkciu náhody (čiže, konkrétne, náhodných udalostí v dejovej štruktúre) vo Vilikovského detektívnom románe *Peší príbeh* (vyšlo v 1992 – podľa slov autora zhruba prvých 90 strán vzniklo v roku 1971, záverečných štyridsať dopísal o dvadsať rokov neskôr). Budeme preto sledovať vzájomné vzťahy medzi dejovými motívmi, ktoré sa vpisujú do logickej a kauzálnej schémy detektívneho príbehu (vzťahy medzi takýmito motívmi sú príčinnno-dôsledkové), a motívmi, ktoré zasahujú do racionálne vedeného vyšetrovania ako náhody, pretínajúc jeho líniu.

<sup>10</sup> Porov. ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivek*. Asociace detektivní a dobrodružní literatury (bez udania miesta vydania), 1990, s. 59.

<sup>11</sup> Porov. tamže.

<sup>12</sup> Porov. tamže, s. 56.

<sup>13</sup> Podrobnejšie o tom píšem in: HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru*. Bratislava : Veda, 2011, s. 645 – 655. (Kapitola Logika a náhoda: Prepis kódu detektívneho žánru v literatúre).

Vo svete vyšetrovania Vilikovského *Pešieho príbehu* tiež šarapatí náhoda (ako princíp – čiže v empirickej realizácii v deji tohto románu sú to viaceré navzájom nesúvisiace náhody), no logickú schému celkom nerozbíja, pretože – podobne ako v klasickej detektívke – je náhoda do zápletky inkorporovaná len ako jej zrnko a komplikácia, čiže napokon integrovaná do riešenia. A nakoniec je to práve náhoda, ktorá prináša rozuzlenie a riešenie detektívnej záhady – nečakaným priznaním páchatelky. No toto priznanie zasa nie je tou „zlou“ náhodou, takou trestuhodnou pre autora detektívok – ako píše kodifikátor pravidiel detektívky, pisateľ *Desatora prikázaní pre autorov detektívok* páter Knox vo svojom 6. pravidle: „K riešeniu nesmie detektívovi dopomôcť náhoda...“<sup>14</sup> Riešenie u Vilikovského je totiž predsa len „predpripravené“ racionálnym pátraním z viacerých strán – takže potom nie je celkom náhodné, že sa práve v dome páchatelky (ktorý bol zároveň domovom obete vraždy) prekrížia línie viacerých pátrajúcich postáv (kapitána, praporčíka strážiaceho Bachanová a automechanika z brzďárne Doubka) i postáv z okruhu zainteresovaných (otec Bachanovej). „Hlavným vinníkom – náhodou“, trochu neskutočnou, čo naznačuje aj ironický autorský komentár „*Vtom sa, ale tentoraz už naozaj naposledy, ozval vonku pri dverách zvonec, a rozprávke bol koniec*“<sup>15</sup> (v ňom Peter Darovec dešifruje Vilikovského „gesto odstupu od žánru“<sup>16</sup>), je motív, že sa v dome obete a páchatelky zainteresovaní stretnú *v tom istom čase*. Táto koincidencia vedie psychicky labilnú páchatelku k tomu, že sa nervovo zosype a k vražde (v skutočnosti skôr zabitiu) svojho manžela sa prizná.

Z hľadiska striktno kodifikovaných pravidiel detektívneho žánru zlatého veku takéto riešenie nie je celkom „kóšer“, nedodržiava všetky zásady *fair play* s čitateľom (k odkrytiu totožnosti páchatel'a by mal dospieť detektív racionálnym vyšetrovaním a predložiť myšlienkový postup, ktorý ho doviedol k páchatel'ovi), no nie je ani celkom iracionálne a náhodné – viaceré stopy totiž viedli práve sem, k Bachanovej (napríklad vystopovanie trasy výhražného lístku Doubkom, otcovo domáhanie sa kľúčov od záhrady). Každý z „pátračov“ (aj Bachanovej otec „pátrajúci“ po stratených kľúčoch) prišiel k Bachanovej, pretože sa

<sup>14</sup> Cit. podľa ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivky*. Asociace detektivní a dobrodružní literatury (bez udania miesta vydania), 1990, s. 60.

<sup>15</sup> VILIKOVSKÝ, Pavel: *Peší příběh*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1992, s. 126. Ďalej pri citátoch z tejto knihy budem uvádzať len stranu.

<sup>16</sup> DAROVEC, Peter: *Pavel Vilikovský alebo Prepísať sa k citu, prečítať sa k zmyslu*. Bratislava : Kalligram, 2007, s. 121.

jej potreboval na „niečo dôležité“ opýtať – niečo, čo skryto (ako kľúče od záhrady) alebo otvorene (výhražný list) súviselo s prípadom. A, napokon: nebolo vari potrebné aj v tej najklasickejšej detektívnej klasike vyriešiť zdanlivo nemožnú záhadu desiatich zavraždených na izolovanom ostrove (v *Desiatich malých černoškoch* od Agathy Christie) tiež pomocou listu od páchatela?

Náhoda teda zasahuje do príbehu takým spôsobom, že réžia udalostí nepodlieha celku vrahovho plánu (respektíve, ako sa ukáže v rozuzlení, skôr „neprítomnosti“ plánu), ale prípad komplikujú jeho náhodné prieniky s inými udalosťami, ako je krádež aktovky či séria krádeží áut v autoopravovni, o ktorú sa náhodne obtrie automechanik Doubek, keď kontroluje, či je zadná brána opravovne zamknutá, a obzerá si autá bez poznávacích značiek, odstavené na dvore. Keď je neskôr na ulici napadnutý tromi výrastkami, spojí si ich s učňom, ktorý ho nevraživo pozoroval pri kontrolovaní brány. (Doubek totiž preveruje svoju hypotézu, či bezhlavé telo, prípadne ďalšie jeho časti, nemohol vrah preniesť cez zadnú bránu či prehodiť cez plot – za predpokladu, že bol Bachan zabitý v autoopravovni, čo je jedna z kapitánových verzií, ktorú preveruje.) Toto napadnutie spolu s motívom záhadných neoznačených áut, parkujúcich na pozemku autoopravovne, zapadne ako dielik do skladačky v epizóde, ktorá náhodnosť diania explicitne reflektuje: „*Taká náhoda*“ (s. 114). Tu pri rutinnej cestnej kontrole („*Na embéčke nebolo nič podozrivé, išlo o rutinnú kontrolu*“, s. 114) polícia náhodne chyť mladých zlodejov áut. Prekrižovanie tejto dejovej línie s líniou Doubkovho vyšetrovania je tu reflektované, i keď jeho vysvetlenie odkladá na neskôr: „*Táto drobná motoristická epizóda na prvý pohľad nijako nezapadá do príbehu, v ktorom sa väčšinou chodí pešo. Ale len na prvý pohľad*“ (s. 114). Učeň z autoopravovne je napokon obvinený z krádeží áut. Zadná brána autodielne, ktorú „strážil“ pred Doubkom, teda nie je v zápletke sémantizovaná ako kanál, kadiaľ sa z dielne dostala von Bachanova mŕtvola, ale v paralelnej „krycej“ zápletke – ako kanál, kadiaľ sú kradnuté autá na náhradné diely.

Náhoda je v texte aj explicitne reflektovaná: z perspektívy vyšetrovateľa, kapitána, racionálneho a metodického detektíva, je náhoda, samozrejme, čímisi nežiaducim, rovnako ako je nežiaduca pre človeka, ktorý chce svoj osud (i keď Vilikovský by povedal asi skôr príbeh) držať pevne v rukách: „*Cielavedomý a aktívny človek nerád priznáva, že v jeho konaní zohrala významnú úlohu náhoda. Prieči sa to jeho svetonázoru*“ (s. 102). Pre Vilikovského ironickú modalitu rozprávania je príznačné, že táto zásadná „svetonázorová“ úvaha je v texte perspektívne vzápätí znížená



témou, ktorej sa týka: „*Aj kapitán S. čoskoro vytesní z pamäti, že sa pôvodne vybral kúpiť si aspirín proti postupujúcej nádche*“ (s. 102).

No náhoda zasiahne do „pešieho príbehu“ hneď na jeho začiatku – kde pre vyšetrovateľov vlastne spôsobí zakamuflovanie miesta nálezu osudnej aktovky s vražedným obsahom. Čitateľ bude pri tomto dejovom motíve vedieť viac než vyšetrovatelia. Distribúciu vedenia v rámci románového univerza – toho, čo vie čitateľ, a čo vedia jednotlivé postavy vyšetrovateľov – dosahuje text striedavou fokalizáciou, podaním cez prizmu rozličných postáv.

Iniciálnou dejovou udalosťou (dejovým motívom) je krádež aktovky z čakárne autobusov, podaná cez prizmu postavy drobného zlodca pomocou literárnej techniky vnútorného monológu. Počiatkové striedanie fokalizácií dejových sekvencií (s ich príslušnými postavami reflektora) je takéto: 1) zlodca aktovky, 2) kapitán S., 3) poručík J., 4) pracovník brzdárne Doubek (vypočúva ho kapitán, no tento výsluch je nečakane podávaný z Doubkovej perspektívy), 5) mladý praporečník, ktorý má za úlohu sledovať manželku obete Bachanovú. Skončí u nej doma, pričom Bachanová ho – aspoň v náznakoch – zvádza.

Vyšetrovanie sa vetví do viacerých paralelných dejových línií, odlišených ich aktérom (postavou – reflektorom), a do značnej miery sa kryje s chronotopom cesty – trajektóriou chôdze jednotlivých postáv. Na rozdiel od jedného typu klasickej detektívky s toposom izolovaného miesta (viktoriánskeho sídla, lode, lietadla, ostrova, vlaku...), kde sú podozriví zhromaždení na mieste (a teda niet diskusie o tom, kto je podozrivý – podozriví sú všetci prítomní), v type detektívky, ktorej narácia je organizovaná chronotopom cesty, spočíva pátranie v aktívnom *vyhľadávaní* podozrivých, vo vydeľovaní ich okruhu od ostatného sveta: i keď aj v klasickej detektívke sa niekedy realizuje takýto otvorený chronotop, pátranie sa viaže s chronotopom cesty predovšetkým v americkej drsnej škole.

Dve línie pátrania sú vo Vilikovského románe od seba od istej fázy zároveň nezávislé (keď Doubek stratí dôveru v kapitána – hoci nie kapitánovou vinou, o čom sa však Doubek nikdy nedozvie – výhražný list, o ktorom mal Doubek na prosbu kapitána pomlčať pred kolegami, totiž bez kapitánovho vedomia zverejní jeho podriadený, poručík). Doubek ďalej pátra na vlastnú päsť (odkaz na topos „súkromného očka“) a svoje zistenia si necháva pre seba. Napokon sa vyšetrovateľom „na vlastnú päsť“ stáva aj samotný kapitán, ktorý je z politických dôvodov z prípadu odvolaný (pretože sa naňho papalášom sťažoval riaditeľ Rezník). A, samozrejme, polícia tiež neinformuje o svojich zisteniach Doubka

(ktorý v zásade patrí do okruhu svedkov a podozrivých). Čitateľ teda síce vie viac než jednotliví vyšetrovatelia – ale, čo je najdôležitejšie a pre detektívku zakladajúce: vrah je aj čitateľovi neznámy. Vyšetrovanie vo Vilikovského detektívke teda nemá jeden centrálny „podmet“ – vyšetrovateľa: o tú česť, byť hlavným vyšetrovateľom tohto prípadu, sa totiž delia postavy kapitána a Doubka, i keď kapitán je predsa len v hierarchii vyšetrovateľov na o niečo vyššej pozícii, ktorú mu dáva metodickosť jeho vyšetrovania, ako aj plocha, ktorá mu je v texte venovaná. Takáto nezávislosť dvoch dejových línií pátrania tiež posilňuje prvok náhodnosti v dejovej štruktúre tejto Vilikovského prózy, pretože obe línie vzájomne nekooperujú, ale občas sa pretnú: predovšetkým v predzáverečnom motíve, keď sa kapitán s Doubkom, každý na základe *inej* indície, *stretnú* v Bachanovej dome. Čiže vyšetrovanie tu nie je zjednotenou, koordinovanou aktivitou vyšetrovacieho tímu ako napríklad v McBainových detektívkach o 87. revíre.

Automechanik Doubek, tento „sympatický chrapúň“, ako ho nazval vtedajší recenzent Peter Pišťanek,<sup>17</sup> začína pátrať po vrahovi nereflektované, z akéhosi vnútorného, nie celkom vedomého popudu, ktorý príliš neanalyzuje (pretože celkovo sám seba veľmi neanalyzuje): „*Keď Doubek poobede vravel tomu policajtovi, že mal Bachana svojím spôsobom rád, neklamal. Možno chcel len povedať, že sa ho nebál. Robili spolu štrnásť? pätnásť rokov, a za toľký čas...*“ (s. 39). Nenávratný zánik človeka, jeho pomínelosť, rozplynutie sa (hoci aj v dyme stúpajúcom z komína krematória), sa pri tejto úvahe Doubkovi nereflektované „preloží“ do ľútosti za posledným, pomínelým dymom z cigarety: „*Doubek zahasil cigaretu a prižmúrenými očami sledoval posledný, rozlúčkový zvitok dymu, ktorý váhavo stúpал k lampe. Pocítil za ním ľútosť, prudkú a zvieravú, akoby sa navždy strácalo čosi vzácne. Rýchlo, hoci takmer podvedome, vybral ďalšiu cigaretu*“ (s. 39). Zámeno s predložkou „za ním“ v texte bezprostredne kataforicky odkazuje na prúžok cigaretového dymu, táto ľútosť je však navodená spomínaním na Bachana, a tak sa zámeno môže sprostredkovať, naprieč textom dozadu vzťahovať aj naňho. A k Doubkovej motivácii treba tiež prirátať to, že má pocit, že z neho kapitán urobil voľa, keď mu kázal, aby pomlčal o výhražnom lístku. A robiť zo seba voľa, to Doubek, podobne ako Hammettov Sam Spade, skrátka nenechá...

<sup>17</sup> PIŠŤANEK, Peter: Pavel Vilikovský: Ďalší príbeh s tajomstvom. In: *Dotyky*, roč. 5, 1993, č. 1, s. 33.

Vráťme sa k začiatočnej udalosti sujetu, ktorá rozbehne vyšetrovanie: zlodej ukradnutú aktovku otvorí na verejných záchodoch a zdeseňý ju pohodí do pisoára. Autor detektívky nás napína, čo my, čitateľa detektívok, tak milujeme - neprezradí, čo také strašné tam zlodej uvidel. Dozvieme sa to až o pár strán ďalej, keď manželka identifikuje zavraždeného: „*Nedíval sa, ale vedel, čo videla: mužskú hlavu s krvavými nozdrami, oddelenú od tela*“ (*Peší príbeh*, s. 6).

Druhou udalosťou je teda identifikácia mužskej hlavy oddelenej od tela - tento motív je fokalizovaný prostredníctvom postavy kapitána S. (pozri predchádzajúci citát), hlavného vyšetrovateľa tohto prípadu.

Kapitán oznamuje miesto nálezu časti tela obete a vyšetrovatelia dlhší čas vychádzajú z *nesprávnej premisy*, že aktovku pohodil na záchod samotný páchatel'. Keďže ide o mužské záchody, ako tichý predpoklad sa pre vyšetrovateľov vynára *mužská* osoba páchatela. *Náhoda* teda v tomto prípade zamiešala karty hneď na začiatku vyšetrovania: náhoda tu funguje ako pretnutie sa dvoch línií konaní dvoch aktérov - toho, kto zanechal aktovku s hlavou v čakárni, a zlodeja, ktorý ju ukradol a pohodil na toaletách. A v tejto začiatočnej fáze deja by sa čitateľ nemal unáhliť tak ako polícia: ten, kto pohodil aktovku v autobusovej čakárni, tiež nemusel (hoci mohol) byť samotný vrah...

Princíp náhody, ktorý skomplikoval zauzlenie, potom, samozrejme, sťažuje aj cestu vedúcu k rozuzleniu, čiže dejovú líniu vyšetrovania. V zauzlení sa totiž pomocou *náhodného prekrížovania udalostí* „skladajú“ činnosti, ktoré pre políciu falošne konštituuju profil údajného vraha: vrah, ktorý odrezal obeti hlavu; aktovka s odrezanou hlavou hodená v mužskom záchode; výhražný lístok vložený do aktovky. No tieto udalosti, ktoré sa javili, akoby boli stopami intencionálneho radu konaní, ktoré možno pripísať jednému činiteľovi (vrahovi), v skutočnosti princíp náhody „rozkladá“ na *sériu náhod*: tieto jednotlivé udalosti totiž v skutočnosti spolu netvorí súvislý rad, ktorý možno pripísať jednému konateľovi, a nie sú výsledkom intencionálneho plánu tohto konateľa. Každá z týchto udalostí má iného agensa, nijako nekooperujúceho s ostatnými agensami: Bachanová zabila a odrezala hlavu, no lístok napísal v minulosti Bachanovi kolega Kruliš a aktovku zasa pohodil do pisoára miestny povalač. Čiže, jednoduchšie povedané: to, čo sa javilo ako intencionálny rad navzájom súvisiacich činností, je v skutočnosti *sériou náhod*. (K realizácii rovnakého konštrukčného princípu dochádza v románe Stanisława Lema *Nádcha*.)

Pozrime sa však ďalej, akým spôsobom sa s týmito náhodami vysporiada sujet Vilikovského textu: náhoda nájdania aktovky v pisoári je vo

fáze peripetie z vyšetrovania *eliminovaná* typickým detektívnym *racionálnym* spôsobom: nájdením svedkyne, ktorá videla muža s inkriminovanou aktovkou vchádzať do verejných toaliet, pričom tohto muža aj identifikovala ako pouličného povalača. Toto nájdenie svedkyne bolo výsledkom cieľavedomej policajnej vyšetrovacej stratégie, „predpripravené“ jej racionálnym pôdorysom – vyšetrovacou metódou: ako prízvukoval už Poeov chevalier August C. Dupin: „*Treba vedieť, čo treba pozorovať.*“<sup>18</sup> Vo vnútornom monológu kapitána, v jeho detektívnych „dedukciách“ – v onom „*myšlienkovom leče*“ (s. 28), ako to nazýva vyprávač, nachádzame takéto vytýčenie jednej línie ďalšieho vyšetrovania: „*A niekoho na Kollárovo námestie. Aktovku našli... o pol ôsmej večer. Mohla tam byť... od rána? Sotva. To znamená, ak ju priniesli poobede, nejaká predavačka... ak sa nudila... ale kto si všimne chlapa s aktovkou? Naproti je predajňa tabaku, nižšie lekáreň... vedľa, na ostrovčeku, čistiareň... oproti zastávka trolejbusov... ale ako hľadať cestujúcich?*“ (s. 10). Pátranie sa teda zameria na fixných obyvateľov týchto končín – a polícia po istom čase (lebo veď detektívne napätie je predsa priamo úmerné retardácii deja) nájde svedkyňu, starú vdovu, ktorá sa (ako to už ony zvyknú) rada pozerá z okna. Práve tá náhoda, ktorá spočiatku vyšetrovanie skomplikovala (zlodej aktovky), ju napokon vo vyšetrovaní pomáha eliminovať: totižto asociálny povalač s aktovkou je nápadný – *takéhoto* muža s aktovkou si možno všimnúť, pretože aktovka je v jeho zjave *nepatričná*, bije do očí.

Miesto nálezu osudnej aktovky takýmto spôsobom od začiatku *skresľuje* perspektívu vyšetrovania, dodáva mu falošnú premisu – spolu s ďalšou falošnou stopou – papierikom, ktorý sa v aktovke našiel a na ktorom boli ceruzkou napísané slová: „*Smrť komunistickým sviniam*“ (s. 7). Tento lístok sa ako dejová rekvizita objavuje počas vyšetrovania mnohonásobne, ukazovaný niektorým postavám a citovaný – obzvlášť pôvabne vyznie, keď ho pomedzi svoje syntakticky defektné výpovede, so železnou pravidelnosťou s postponovanými prívlastkami, a neohrabané apoziopézy niekoľko ráz „*nahlas a slávnostne*“ (s. 75) deklamuje nebotyčne tupý papalášsky riaditeľ autoservisu Rezník. Je zrejmé, prečo spisovateľ začiatkom sedemdesiatych rokov túto prózu odložil nedopísanú: toto heslo je do textu priam prepašované ako kontraband vo forme citátu a rozosiata po celej ploche textu – samozrejme, hlupáckym riaditeľom patrične odsúdené.

Jedna z vyšetrovacích verzií, ktorú polícia musí preveriť (a je to práve tá verzia, ktorú prijme za svoju riaditeľ autoopravovne Rezník), je

<sup>18</sup> POE, Edgar Allan: *Tajomstvo Márie Rogetovej*. Bratislava : Mladé letá, 1959, s. 28.

preto vražda s politickým motívom: odrezaná hlava v záchode spolu s úderným heslom na lístočku by mohla politický motív konotovať:

„ (...) že sa na celú vec musíme pozrieť, aby som tak povedal...“

„Politicky,“ navrhol Hlaváč, s očami ešte vždy zatvorenými.

„Triedne,“ povedal Rezník víťazoslávne, „triedne, že keď útočia na súdruha Bachana, že útočia na predstaviteľa triedy našej robotníckej, na teba,“ ukázal prstom na Asztaloša (...)“ (s. 58). Riaditeľovi je vec jasná: „(...) išlo o útok na vedenie závodu a priamo na neho, na riaditeľa; nepriamo potom na samé základy nášho ľudovodemokratického zriadenia“ (s. 108).

Je potrebné vziať ho do úvahy a preveriť – kapitán S. ho na základe logickej úvahy, vychádzajúcej z premís kriminalistických skúseností (profilovania páchatela), vylúči ako veľmi málo pravdepodobný: „(...) neveredel kapitán celkom uveriť, že by Bachana zabili iba zato, že je komunista; muselo by ísť o psychicky narušené individuum, bláznivca, ktorý by v Bachanovi videl stelesnenie komunistického diabla. Takí ľudia sa nájdu, ale nedokážu sa dlho utajovať. Potrebujú hlásať svoje názory, získavať stúpenčov (...) Na druhej strane ani verzia, že Bachana zabili z pomsty za niečo, čo ako komunista presadzoval či vykonal, sa kapitánovi veľmi nevidela: prečo by vrah upozorňoval na motív, ktorý môže viesť k jeho vypátraniu? Ten lístok mal zmysel len ako výstraha: ak si nedáte pozor, ak neustúpíte, skončíte ako Bachan“ (s. 78).

V Pešom príbehu sa teda serióznym (vážnym a váženým) spisovateľ Viličovský neštíti ani poctivejšou mravčej práce autora detektívok. A našťastie pre fikčný svet tohto románu, v ktorom sa niektorí z tých, ktorým to z definície prislúcha, snažia o to, urobiť spravodlivosti zadosť. No kapitán si uvedomuje, že nemá dostatok faktov, ktorými by mohol vyššie uvedené hypotézy podoprieť – preto ich nazýva „*logické cvičenie vo vzduchoprázdne*“ (s. 78). No kapitán „dedukuje“ aj úspešne – napríklad táto jeho inferencia sa v riešení ukáže ako pravdivá: „ (...) smrť nastala po údere tupým predmetom, ktorý zasiahol temeno. (...) ak bol naozaj vysoký... ak vylúčime, že ho uderil vyše dvojmetrový obor... znamená to, že musel v tej chvíli ležať alebo sedieť. Ležať na bruchu alebo sedieť“ (s. 44). No táto inferencia, pokiaľ už nie je zasadená v celku riešenia, zatiaľ neprináša veľa: „Dobre. Čo s tým?“ (s. 44). Kapitán tiež upozorňuje na „odstávajúci detail“ (ako to nazýva Slavoj Žižek),<sup>19</sup> ktorý nepasuje do celkového obrazu scény (aktovky s odrezanou hlavou a lístkom „Smrť komunistickým sviniam“): „ (...) keď sme tú tašku našli, papierik bol vystretý, ale boli na

<sup>19</sup> Porov. ŽIŽEK, Slavoj: *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 2003, s. 93.

ňom záhyby, bolo vidieť, že ho predtým ktosi poskladal. (...) V aktovke bolo dosť miesta, načo taký papierik skladať, veď ho tam dali na to, aby si ho niekto prečítal“ (s. 31). Kapitán, samozrejme, apriórne nevytlúči ani možnosť, že s papierikom mohol manipulovať inžinier, nálezcia aktovky, alebo niekto iný, kto aktovku našiel na toalete. Pre tieto rozpory kapitán papierik pokladá za falošnú stopu: „To je to, že ten papierik práve... Iba čo človeka mýli. A veď práve na to tam bol, či nie? (...) Kto už dnes píše tlačenými písmenami, aby ste ho podľa toho mohli poznať?“ (s. 30 – 31). Jeden rozpor, týkajúci sa lístka, sa v kapitánových úvahách objavil už na začiatku: „Načo skrývať telo, keď na druhej strane lístok... Takmer ako s podpisom...“ (s. 9).

Text podáva kriminalistické uvažovanie kapitána vo forme vnútorného monológu, *in statu nascendi*, v stave akejsi kriminalistickej „bdelosti“ (s. 9), keď „*myšlienky sú krátke, nie vety, iba slová oddelené tromi bodkami*“ (s. 9). Kapitán oproti sebe kladie rôzne alternatívy, rôzne vyšetrovacie verzie. Miešajú a sporia sa tu – z hľadiska riešenia – správne i nesprávne hypotézy: „*Spôsob zabitia prezrádzal páchatela, pomyslel si. To je po á. Páchatel chcel čosi demonštrovať. To je po bé. Ináč by sa bol zbavil hlavy aj s aktovkou. Ak sa vedel zbaviť tela. Ak sa, pravda, vedel*“ (s. 9). Túto hypotézu (demonštrativnosti vraždy) kapitán implicitne zavrhuje práve pre vyššie spomenuté rozpory s lístkom. Ironický vzťah k motívu lístka má i citát – jediný refrén pesničky, aký dokáže kapitán vydolovať z pamäti: „*Sama kráľovná, sama kráľovná ceduličku psala*“ (s. 77). Kapitán si ho však počas tohto vyšetrovania, žiaľbohu, nezanôti. Tú „ceduličku“ síce nepísala žena, bola to však ženská ruka, ktorá ju podstrčila do osudovej aktovky... Podobne ako kapitánov „príbuzný“, komisár Maigret a neskôr aj komisár Adamsberg (autorky s pseudonymom Fred Vargas), je kapitán navštevovaný aj intuitívnymi zjaveniami, založenými na rokoch jeho vyšetrovacej praxe: keď sa dozvedá, že manželka zavraždeného chce zostať v dome sama, kapitola zakľúči veta spadajúca do vnútorného plánu postavy: „*Kapitán mal pocit, že sa niečo dozvedel, ale nevedel na to ukázať prstom. Napokon, ukazovať prstom sa ani nepatrí*“ (s. 55). Podobne ho s Maigretom a hlavne neskorším Adamsbergom (neskorším než Vilikovského kapitán S.) asociuje jeho *spojenie uvažovania s chôdzou*.

K poctivej Vilikovského detektívkarskej práci patrí tiež to, že predovšetkým najprv skonštruuje komplikovanú a bizarnú záhadu, za ktorú by sa nemusela hanbiť ani klasická detektívka – i keď niektoré jej rekvizity (odrezaná hlava v aktovke nájdená v záchode) sú prevzaté z análov zločinu (aby sme v príspevku o detektívke použili aj tento

holmesovský *terminus technicus*). Vytvárajú ju predovšetkým *okolnosti* zločinu – kontrastný vzťah beštiálnej vraždy (odrezaná hlava) so všedným prostredím autodiely a bežným denným režimom: pri zisťovaní, kedy Bachan odišiel z práce (okolo druhej), si vyšetrovateľ musí položiť absurdnú otázku, ktorá najväčšmi vyzdvihuje bizarnosť takto skonštruovanej záhady: „*Ako možno niekoho zabiť v dopravnej špičke. Cestou z roboty. A odstrániť telo. Hlavu vložiť. Tašku nezakrvať, alebo ju dôkladne umyť*“ (s. 6). Samozrejme, bizarnosť a takmer absurdná neriešiteľnosť takto nastolenej záhady (ako možno niekoho zabiť v dopravnej špičke a odstrániť telo), ktorú má klasická detektívka tak rada, vyplýva zo *zlého nastolenia záhady*, z nesprávne položených otázok: kapitán tu preveruje nesprávnu hypotézu, či Bachan mohol byť zavraždený cestou z práce. Prekážky, ktoré sa takto nastolenej hypotéze vzpierajú, tak negatívnym spôsobom vedú k správne riešeniu: Bachan nebol zavraždený cestou z práce. Podobne v reálnom kriminálnom prípade „kvadratury ženy“ z päťdesiatych rokov 20. storočia, keď sa našiel v rieke balíček s torzom ženy (vyšetrovaním sa zistilo, že zavraždenou bola Herta Černínová), si po zistení času činu musel vyšetrovateľ Miloslav Nečásek položiť otázku, či mohol Černínovú niekto násilne odviecť v popoludňajších hodinách z frekventovaných častí mesta, kde sa pohybovala, a dospieva k záveru: „*To nepripadá do úvahy. Musela sa stretnúť alebo zísť s niekým, koho poznala a odísť alebo odviezť sa s ním na miesto činu.*“<sup>20</sup>

Ak sme hovorili o viacerých líniách vyšetrovania (toho oficiálneho policajného a pátrania na vlastnú päsť „súkromného očka“ Doubka), treba dodať ešte jednu líniu vyšetrovania – parodickú: vyšetrovania v štýle politických previerok (ktoré sa v trošku uvoľnenejšej atmosfére, našťastie, opakujú už ako fraška): riaditeľ autoopravovne Rezník totiž vymenuje operatívnu vyšetrovaciu komisiu, ktorá „vyšetruje“ Bachanovu vraždu ako politický zločin proti socialistickému zriadeniu, ako útok na pracujúci ľud. Preto si „vyšetrovaciu komisiu“ agilne začne predvolávať zamestnancov autoopravovne.

Tu opäť v deji zaúraduje *náhoda*: tupý riaditeľ si odpíše inkriminovaný lístok a vydávajúc ho za ten, ktorý sa našiel v Bachanovej aktovke, ukazuje ho zamestnancom. Keďže však pravý lístok už predtým Doubkovi ukázal kapitán, Doubek vie, že riaditeľov lístok nie je ten pôvodný. Ale práve *falošný* lístok ho *upozorní* na jeden dôležitý detail: „(...) *ten*

<sup>20</sup> KOŽNAR, Zbyněk – KOŽNAROVÁ, Marie: *Šestnást' gordických uzlov*. Bratislava : Videopress, 1985, s. 103.



*pôvodný lístok bol napísaný oveľa hrubšou ceruzou! (...) Kde som len videl takú hrubú ceruzu?“ (s. 77). Nie pri aktuálnom videní výhražného listu, ale až v spomienke – keď má výhražný list s čím porovnať (s falošným riaditeľovým odpisom tenkou ceruzkou) – si Doubek uvedomí, že pravý list bol písaný hrubou ceruzou. A vizuálna pamäť mu aj napovie, kde také písmená napísané hrubou ceruzou videl – na „úkolke“, ktorú vypisoval kolega z autodiely Kruliš (s. 95). Kruliš sa Doubkovi bez všetkého prizná, že taký lístok Bachanovi kedysi napísal: „Napísal. Ale to je už dávno, prisvedčil Kruliš ledabolo, bez záujmu, akoby časový odstup pozbavil vec akéhokoľvek významu. Akoby významy vecí časom zhrdzaveli“ (s. 97).*

Doubek preto ďalej uvažuje o ceste toho výhražného lístka, hypoteticky rekonštruje trajektóriu jeho pohybu. Podľa Doubka Kruliš Bachana nezabil. Do aktovky lístok mohol vložiť len ten, kto o ňom vedel. V robote však o ňom ľudia nevedeli, vyvodzuje ďalej Doubek: „(...) keby sa tam o lístku vedelo, keby sa Bachan bol pred ním pred ľuďmi chválil, bolo by to pri riaditeľovom vyšetrowaní vyšlo najavo. Ale možno spomenul niečo doma pred ženou? (...) nosil podľa Krulišovho svedectva lístok vo vrecku kombinézy, a za pol roka sa aj majstrova kombinéza ufúla. Možno ho pred praním doma vybral, alebo ho objavila žena, keď prezerala vrecká, aby nevyprala peniaze či nedajbože stranícku legitimáciu?“ (s. 118). Práve toto je zlomový bod v pátraní, keď Doubek nastolí hypotézu, kto mohol mať prístup k výhražnému lístku: a práve táto hypotéza ho dovedie k páchatelovi. (Výhražný lístok totiž vložil do aktovky páchatel ako kamufláž.) Trajektória pátrania teda Doubka vedie (ako záver jeho úvahy a zároveň aj priestorovo) k Bachanovej. Zároveň tu dochádza k prieniku dvoch podmnožín podozrivých – okruhu domácnosti a okruhu kolegov z práce – pomocou predmetu, lístka, ktorý sa premiestnil, zmenil „podmnožinu“ (prostredie). Ukazuje sa, že lístok, i keď pochádzal z okruhu autodiely, s najväčšou pravdepodobnosťou mohol skončiť práve v rukách manželky zavraždeného. Preto tá Doubkova návšteva Bachanovej, ktorá sa nachádza pod policajným dozorom.

Zhodou okolností práve vtedy dorazí k Bachanovej aj jej otec, obsesívny záhradkár, ktorý v Bachanovej dome neustále opakovane hľadá kľúče od záhrady, pretože ju chce porýľovať. (Preto vektor jeho dráhy tiež vedie k Bachanovej domu.) Tento opakovaný motív zamknutej záhrady funguje v ekonómii riešenia ako indícia – kľúče skryla Bachanová, pretože na záhrade „v takej tej chatke záhradnej“ (s. 124) sa nachádza ukryté bezhlavé telo jej manžela. Keď otec v danej chvíli hovorí, že už kľúče hľadať nemusí, pretože kúpil zámky a vymení ich, Doubka „prekvapilo, aká je bledá“ (s. 121).



Aj vektor kapitánovho „pešieho príbehu“ vedie k Bachanovej, do jej domu. Totižto, keď sa už vyšetrovaním overí, že aktovka s hlavou bola prvotne zanechaná v čakárni, vyšetrovateľ položí novú otázku, odpoveď na ktorú môže dať len abdukcia (hypotéza): „Čo hľadá človek, ktorý nesie odrezanú hlavu, v autobusovej čakárni?“ (s. 111). Kam cestoval? Povedzme, že domov: potom by to bol cezpoľný zamestnanec autoopravovne. No poručík odrazu hypoteticky zásadne *prevráti* perspektívu „naopak“ (s. 112): „No že tú tašku (vrah, pozn. T. H.) nezobral domov, ale naopak, on ju z toho domu priniesol“ (s. 112).

Kapitán z tohto *prevrátenia perspektívy*, ako sa možno pozrieť na detektívny rébus, z tejto jeho transfigurácie vyvodí ďalšie dôsledky: „Viete, čo je na tom vašom nápade najpodstatnejšie? (...) Rozpohyboval nám Bachana. Doteraz sme stále uvažovali iba o vrahovi: kam mohol ísť, čo tam mohol robiť... Ale to sú otázky doprázdna, vraha nepoznáme. Lenže kde bol vrah, tam musel byť aj Bachan, nie? (...) Skúsme sa teda spýtať: Kam mohol ísť Bachan?“ (s. 113). Práve takáto *transfigurácia*, radikálna zmena perspektívy, z akej sa detektív pozrie na problém, je pre detektívny žáner charakteristická,<sup>21</sup> riešenie má v detektívke nezriedka takýto charakter transfigurácie, prevrátenia dovtedajšej perspektívy, ktorá konštituovala záhadu, ktorú nebolo možné vyriešiť.

Riešenie záhady vo Vilikovského románe teda tiež vychádza z trajektórie pohybu – tentoraz dráhy pohybu obete. Preto kapitán opäť zamieri k Bachanovej, aby jej položil „základnú otázku: kam váš muž cestoval autobusom?“ (s. 123).

V tej chvíli sa Bachanová, u ktorej sa odrazu zišli všetci, čo jej kladú otázky (kapitán, Doubek, otec, práporčík), zosype a prizná sa k vražde svojho manžela. Kapitán je spočiatku prekvapený: v tejto fáze svojho vyšetrovania totiž ešte netušil, že odpoveď na jeho otázku, kam mala namierené obeť, je tá najpravdepodobnejšia a najvšednejšia: jednoducho *domov*.

Samozrejme, Vilikovský ako detektívny fabulátor musí v čomsi vyšetrovanie aj jednoducho „pozdržať“, aby sa telo nenašlo priskoro: totiž, ak sa intenzívne hľadá zvyšok tela zavraždeného a hľadá sa aj na pracovisku obete, pričom manželka zavraždeného je rutinne pod stálym policajným dohľadom, ťažko si predstaviť, že by vyšetrovatelia nešli aspoň rutinne prehladať rodinný pozemok s chatkou, navyše, keď stratené kľúče od záhrady otec Bachanovej niekoľko ráz spomenie

<sup>21</sup> Porov. CHAMPIGNY, Robert: *What will have happened*. Bloomington – London : Indiana University Press, 1977, s. 109 – 110.

priamo pred vyšetrovateľmi. Je to vo fikčnom svete tejto Vilikovského prózy taká uzavretá „tajná miestnosť“, ktorú musí ponechať bokom, pretože sa v nej skrýva riešenie, podobne akou bola uzamknutá knižnica greenovského sídla vo Van Dinovej detektívke *Vyvráždenie rodiny Greenovcov*.

V čom teda Vilikovský v tejto próze transformuje (prepisuje) detektívny žáner? Na rozdiel od radikálnejších prepísaní v *Celkovom pohľade na Máriu B.* a *Prvej vete spánku* nielen náhlým priznaním páchatelky, akým si nezriedka pomáhajú dnešné detektívne trilery, kde sa v jednom ich type páchatel prezradí sám, keď sa hodlá zavraždiť pátrača, ktorý sa k nemu dostal príliš blízko – ako príklad uveďme súčasného českého autora Miloša Urbana (napr. jeho romány *Sedmikostelí, Stín katedrály, Santiniho jazyk*). Skôr trochu príliš náhlým riešením oproti klasickej detektívke: riešenie prichádza vtedy, keď sa dvaja od seba nezávislí pátrači (polícia na čele s kapitánom a Doubek) začnú konečne vo svojom pešom vyšetrovaní uberať správnym smerom. Spomedzi ostatných možných, no menej pravdepodobných hypotéz (napr. hypotéza o demonštratívnom politickom čine; verzia o autoopravovni ako mieste činu: kapitánova otázka, kam možno v autoopravovni schovať telo atď.) sa vyberú preverovať tú *správnu* (ako sa nakoniec ukáže). Obaja sa ju vyberú preverovať na základe rozdielnych indícií (kapitán na základe zmeny perspektívy pohľadu na prípad, Doubek na základe svojich zistení o výhražnom lístku). A čo je vo Vilikovského detektívke ironickým „narušením“ žánrovej schémy – ani obaja pátrači ešte netušia, že sa vydali po tej správnej stope, na ktorej konci ich čaká páchatel.

Tieto indície by zrejme neboli celkom dostačujúce pre dokonalé riešenie detektívky klasickej školy, a tak ich vopred potvrdí ako odhaľujúce, riešiace, samotná páchatelka. Takže istá transformácia oproti klasickej detektívke je vo Vilikovského texte tá, že v *Pešom príbehu* končí pátranie vďaka priznaniu páchatelky *priskoro*. Toto konštatovanie nemyslím hodnotiaco, ale štruktúralne – ide mi tu o postihnutie *štruktúralneho vzťahu* tohto Vilikovského textu voči žánru klasickej detektívky. „Priskoro“ tu znamená, že riešiaci motív (priznanie) je na syntagmatickej osi narácie distribuovaný skôr, než bol naratívny blok pátrania ukončený. Po priznaní už vyšetrovatelia nepotrebovali vyhľadávať ďalšie indície ani rozvíjať ďalší tok nastolovania hypotéz, odvodzovania a dokazovania. Týmto „privčasným“ riešením dochádza vo fikčnom svete tohto Vilikovského románu k akejsi koincidencii, až súladnosti princípu náhody s racionalitou: náhoda tu nerozbija racionalistickú konštrukciu ako v Dürrenmattovom *Slube*, ani sa plne neintegruje do

racionalistického riešenia ako v klasickej detektívke (napríklad v *Meste malérov* Elleryho Queena), ale racionalistický režim vyšetrovania vďaka svojej metodickosti a správne kladeniu otázok, takpovediac, vykročí správnym smerom na pol cesty k riešeniu – a náhoda k nemu zato prikróčí v ústrety. Rozuzlenie záhady v riešiacej scéne (čiže otázky Doubka a kapitána na Bachanovú a jej následné nečakané priznanie) nie je ani plne v réžii vyšetrovateľov (kapitán je priznaním úprimne prekvapený, o Doubkovi ani nehovoriac), ale nie je ani čistou náhodou (pátračov totiž doviedlo s otázkami do Bachanovej domu ich racionálne vedené pátranie). Práve v tejto zvláštnej *koincidencii náhodnosti a rationality*, ich vzájomnej neprotirečivosti, no zároveň aj ich vzájomnej neredukovateľnosti jedného na druhé, by som videl istú singularitu tohto Vilikovského románu v rámci detektívneho žánru – jeho príspevok, tehličku do veľkej stavby dejín tohto žánru.

Ak o ťažiskovom iniciátorovi americkej detektívnej drsnej školy Dashiellovi Hammettovi napísal najznámejší predstaviteľ tejto školy Raymond Chandler, že „vytáhl vraždu z benátske vázy a hodil ji do postranní uličky (...)“,<sup>22</sup> detektívkar píšuci o vražde na (česko)slovenský spôsob na začiatku rokov sedemdesiatych (čiže na konci rokov šesťdesiatych), inšpirovaný skutočným kriminálnym prípadom, hodí hlavu mŕtveho tela priamo do záchoda... No platí o ňom aj pokračovanie citátu z Chandlera: „(...) vrátil vraždu tým ľuďom, ktorí vraždili z nejakej príčiny, nikoli jen proto, aby dodali mrtvolu.“<sup>23</sup> S tým dodatkom, že náš spisovateľ ukazuje, že zabiť môže v zásade každý, v zásade pre akúkoľvek nepredpokladateľnú príčinu, ktorá takto v rámci detektívneho vyšetrovania predstavuje opäť ingerenciu princípu náhody.

Motív spáchania kriminálneho činu je, ako už bolo skonštatované, „potvrdením všednosti“<sup>24</sup> ako základného atribútu celej tejto prózy, „bežná manželská hádka“.<sup>25</sup> Motív páchatelky vyznieva spočiatku šokujúco: „*Spálil mi romány*“ (s. 125). Prizrime sa scéne vraždy: Bachan na záhrade páli mokré lístie, a pretože to nehori, podkuruje zošitovými dievčenskými románmi, ktoré mala jeho manželka v chatke. Bachanová plače, čo jej manžela asi podnieti a s manželkou proti jej vôli na

<sup>22</sup> CHANDLER, Raymond: *Poslední útočiště*. Praha : Odeon, 1976, s. 20.

<sup>23</sup> Tamže.

<sup>24</sup> DAROVEC, Peter: *Pavel Vilikovský alebo Prepísať sa k citu, prečítať sa k zmyslu*. Bratislava : Kalligram, 2007, s. 119.

<sup>25</sup> Tamže.

nej vykoná „čisto telesný, necitový sexuálny akt“ (Zajac)<sup>26</sup>: „*no, nechcela som, ale som si pomyslela, že keď s ním to, budem, že potom mi už hádam tie romány nechá, zvyšné. Že ich už nespáli, som si myslela. No a on hneď prvé, len čo sme skončili, zobral tú hrbu, že ju odnesie na oheň. Vtedy do mňa vošla tá zlosť. (...) Ako sa zohol nad tú pahrebu, už len tak dymila, že priloží, som ho udrela. Priniesol si pivo, tam stáli fľaše hneď pri dverách. Vtedy mi bolo jedno, čo schytím. Tak fľašou. Zaliala ho krv, a hotovo. Mŕtvy. A čo teraz“ (s. 125).*

Predovšetkým je z tejto výpovede páchatel'ky (za predpokladu, že je pravdivá) jasné, že tento kriminálny čin možno kvalifikovať skôr ako ublíženie na zdraví v afekte (do Bachanovej vošla zlosť; bolo jej jedno, čo schytí – a náhodou bola poruke práve fľaša) s následkom smrti, než ako vraždu, a už vôbec nie ako úkladnú vraždu. Ide o úder v afekte, motivovaný aj jej úplnou ženskou bezmocnosťou. No ako vraví skeptický detektív z Vilikovského poviedky *Celkový pohľad na Máriu B.*, „*Kto hľadá vraha, nájde vraha*“.<sup>27</sup> Literárna veda upozornila pri tomto motíve vraždy na typickú Vilikovského tému – vzťahu citu a straty citovosti.<sup>28</sup> „Lacné dievčenské romány“ boli označené ako „gýčovitá substitúcia jej vlastnej (t. j. páchatel'kinej, pozn. T. H.) citovosti“.<sup>29</sup> Keď polícia preverovala možný motív manželky, pátrala po možnom milencovi Bachanovej, toho však nenašla. Substitúciou tejto motivácie (aj citovou) sa stali ľúbostné romány – „mileneč“ vytvorený z písmen. Bachan svojím činom zabil vo svojej manželke cit – znásilnil ju a spálil jej ľúbostné romány – a v tejto chvíli nejde až tak veľmi o to, že išlo o lacné ľúbostné romány, a nie o Proustovo *Hľadanie...* (to by horelo trochu ťažšie). Skôr o to, že nerešpektoval a surovo pošliapal citovú väzbu druhého človeka, bez ohľadu na jej objekt. Ako píše Peter Zajac, manžel vzal Bachanovej „jedinú citovú oporu, dievčenské romány“.<sup>30</sup> V zásade tým dal najavo, čím preňho bola jeho manželka.

(Ak nám bude na okamih dovolené vymeniť povýšený literárnovedný pohľad na „gýč“ za čitateľskú vášeň, tak by som rád v tejto súvislosti poznamenal, že si nie som celkom istý, ako by som reagoval, keby mi niekto začal páliť mayovky, verneovky, *Troch mušketierov*, Troch pátra-

<sup>26</sup> Tamže, s. 123.

<sup>27</sup> VILIKOVSKÝ, Pavel: *Krutý strojvodca*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1996, s. 37.

<sup>28</sup> Porov. DAROVEC, Peter: *Pavel Vilikovský alebo Prepísať sa k citu, prečítať sa k zmyslu*. Bratislava : Kalligram, 2007, s. 123.

<sup>29</sup> Tamže.

<sup>30</sup> ZAJAC, Peter: Od totálnej citovosti k autobiografickej pamäti. In: VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, s. 870.

čov, *Malého Bobeša* či Pána Tragáčika... Tiež by som chcel pripomenúť, že práve „brakové“, zošitové vydania bývajú – na rozdiel od tzv. vážnej literatúry, vydávanej v seriózných vydavateľstvách – fakticky nedostupné a nenahraditeľné: nedostanú sa do knižničných fondov, zväčša sa nevydávajú druhý raz. Napríklad čísla detektívneho drsnoškolového pulpového magazínu *Black Mask* sú dnes draho platenými zberateľskými raritami a na svete existujú iba dva kompletne ročníky časopisu *Black Mask*, prípadne ešte koluje legenda o možnom treťom – jeden z nich sa nachádza v Kongresovej knižnici, druhý v rukách súkromného zberateľa.<sup>31)</sup>

Možno zošitové ľúbostné romány neboli len substitúciou páchatel'kinej chudobnej, tuctovej citovosti vo vnútornom zmysle (t. j. že by Bachanová bola len akousi pani Bovaryovou červenej knižnice), ale aj substitúciou toho, čoho sa jej nedostávalo od manžela (citu), čiže boli, ako píše Zajac, jej „jediný zdroj emocionality“.<sup>32)</sup>

Motív odrezania hlavy a pohodenia aktovky v čakárni nepodlieha žiadnemu plánu, ktorý tak veľmi hľadal racionalista kapitán (por. s. 126), čo je opäť zásahom princípu náhody do detektívnej fabuly. Správanie Bachanovej po zabití je správaním v panike, zmätočným, iracionálnym. Chcela telo spáliť po kúskoch, preto odrezala hlavu. Potom od toho upustila. A prečo nechala aktovku s hlavou v autobusovej čakárni? „*To je ťažko povedať prečo, odrazu som tú aktovku nevládala držať, tak som ju odložila. Nemohla som ju nechať na chodníku, no a naproti bola tá čakáreň*“ (s. 126). Zvyšky jej plánu sa prejavili len v tom, že do aktovky priložila výhražný lístok, ktorý našla. Aktovku chcela najprv pohodiť k autoopravovní, no potom to psychicky nezvládla. Princíp náhody tu vstupuje do konštrukcie záhady prostredníctvom momentálneho rozpoloženia páchatel'ky.

Napriek dôležitosti nepredpokladateľnej motivácie vraždy v motívickej štruktúre *Pešieho príbehu* by som však rád zdôraznil, že toto – pre niektorých čitateľov – zhruba polstranové *punctum* (v barthesovskom zmysle) *neruší* a nevymazáva predchádzajúcich stodvadsať strán detektívneho pátrania a budovania siete vzťahov medzi postavami a postavičkami: nerobí odrazu z *Pešieho príbehu* niečo iné než detektívku, nie je negáciou štruktúry detektívneho žánru tohto textu, neodhadzu-

<sup>31)</sup> PENZLER, Otto: Předmluva. In: MEDEK, Pavel (ed.): *Black Mask*. Praha : Plus, 2016, s. 13.

<sup>32)</sup> ZAJAC, Peter: Od totálnej citovosti k autobiografickej pamäti. In: VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005 s. 870.

je predchádzajúce detektívne pátranie ako niečo banálne, nedôležité. Áno, je to možno pointa, vyvrcholenie, ale je to vyvrcholenie *tohto* textu, *tejto* detektívky. Odpoveď na otázku, „prečo to Vilikovský vôbec robí“<sup>33</sup> (t. j. prečo napísal tento text) totiž, myslím, určite nie je: kvôli polstranovej pointe, i keby sme ju nazvali epifániou. Konštrukcia záhady a vyšetrovanie nie sú v štruktúre textu len *zámienkou* pre vyvrcholenie. To by bolo aj z hľadiska spisovateľského úsilia značne neekonomické – ved' nato by predsa stačilo napísať krátku poviedku, nejakú Eskaláciu citu IV. Čiže pri odpovedi na otázku motívu – tentoraz nie páchatela, ale spisovateľa (dobré, prijmime teraz na chvíľku hru „intencionálneho klamu“) – by som sa prikláňal skôr k stanovisku Petra Pišťanka: pre radosť z rozprávania. Spisovateľ zväčša napíše detektívny román jednoducho preto, lebo chce napísať detektívny román – nie preto, že by chcel napísať nejakú „veľmi závažnú“ scénu z tohto románu a musel okolo nej voľky-nevoľky dopísať aj omačku. To len my, literárni vedci, hľadáme v literárnych textoch samé dôležité posolstvá a filigránske formy – a máme nečisté svedomie, ak sa máme jednoducho zabávať.

Navyše – paradoxne – práve táto bizarnosť motívu vraždy *Pešieho príbehu* priam vzorovo zapadá do galérie bizarností motivácií vrahov v detektívnom žánri (najmä v jeho klasickej podobe): v detektívkach sa vraždí aj kvôli filozofii a matematickému nekonečnu (ako vysvetľuje detektív Philo Vance v kapitole *Matematika a vražda* detektívky *Kráľovské vraždenie*), kvôli celej plejáde typov nenávisťi, kvôli podivným náboženským či matematicko-mystickým teóriám (detektívne trilery Mareka Krajewského) či potom je tu častá všetko vysvetľujúca motivácia – dedičné zaťaženie a šialenstvo (trebárs Aage Weimar: *Vražda v laboratóriu*).

Treba tiež povedať, že motív zabitia v *Pešom príbehu* je neprediktabilný len na tej najkonkrétnejšej úrovni (a úrovni toho, čo navždy zostane „skryté v ľudskej hlave“ (s. 126) – na úrovni motívu spálenia ľúbostných románov). Na vyššej, kategorizačnej úrovni je už absolútne konvenčný: manželská hádka. Vilikovský však nielen vo svojich „detektívnych“ textoch náročky rozrušuje konvenčne ustálený význam pomenovaní, snaží sa nazrieť pod „fasádu“ slov – napríklad v *Celkovom pohľade na Máriu B.* nastoľuje snorič bizarnú hypotézu zabitia jedného

<sup>33</sup> Reagujem tu na jeden sonórny hlas v diskusii na konferencii, keďže však jeho znenie môže byť deformované mojim vnímaním efemérneho auditívneho signálu (ved' „*Všetko je duševné*“, VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, s. 131), ako aj spomienkou (konštruktívnym charakterom pamäti), ponechávam ho bližšie nešpecifikovaný.

človeka druhým, ktoré by prepadlo cez konvenciami ustanovené sitko jazyka, cez kultúrny významový raster s pozične situovaným (a zadenovaným) výrazom „vražda“, a to takým spôsobom, že by obeť so svojím zabitím súhlasila: „(...) čo, ak sa s kameňom v ruke opýtal: Môžem ťa zabiť? A ona sa na neho pozrela, rukou si ešte upravila vlasy, potom: Dobre. Zabi.“<sup>34</sup> (Podobným spôsobom problematizoval konvenčný výraz slov „vražda“ a „samovražda“ Alphonse Allais, keď skonštruoval vraždu-nevraždu vo svojej grotesknej poviedke *Pravda o mužovi, rozrezanom na kúsky, odhalená vrahom samotným*, v ktorej muž spáchal „samovraždu“ rozrezaním na kúsky, a to takým spôsobom, že pritom „dal prednosť ruce priateľov.“<sup>35</sup>) Sám Vilikovský, inšpirovaný ruským formalizmom (konkrétne Viktorom Šklovským), explicitne vyjadril tento vzťah literatúry k jazyku: „Jazyk je spoločenská dohoda o operatívnom zjednodušení skutočnosti, aby sa zrationalizovala a urýchlila komunikácia. To si nevšímaj, to je fasáda, hovorí nám jazyk, vec dávno známa, preskúmaná a pomenovaná. A Šklovského ‚ozvlášťňovanie‘ je oným cudzincem, ktorý nás upozorňuje na stokrát videnu, a predsa nepovšimnutú fasádu.“<sup>36</sup>

V prípade fabuly Vilikovského *Pešieho príbehu* vstupuje z hľadiska detektívneho žánru do hry ešte jeden dôležitý element – intertextuálny odkaz na analý zločinu. Tento skrytý odkaz je intertextuálnou referenciou – postupom, ktorý Vilikovský používa veľmi často, a to konkrétne prvým typom intertextuálneho odkazovania u Vilikovského, ako ich dve funkcie vymedzil Peter Zajac: odkazy spadajúce pod prvý typ intertextuálnej referencie sú „generátormi narácie a miestom, kde sa explikatívnosť správy mení na performatívnosť príbehu (...)“<sup>37</sup> – akurát, že v prípade *Pešieho príbehu* nie je táto správa citovaná explicitne, ale je skrytá v kultúrnej encyklopédii (zatiaľ čo napríklad v *Metodologickej poviedke* je text písaný v češtine kurzívou prerývané povkladaný do reflektujúceho, domýšľajúceho, interpretujúceho textu). Vo vzťahu k známym faktom z análov zločinu by sme mohli text *Pešieho príbehu* prečítať ako literárnu odpoveď na otázku: čo môže primäť ženu, aby

<sup>34</sup> VILIKOVSKÝ, Pavel: *Krutý strojvodca*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1996, s. 18.

<sup>35</sup> ALLAIS, Alphonse: *Krásná neznámá*. Praha : Odeon, 1981, s. 80.

<sup>36</sup> VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 753. (Ide o text List priateľovi Petrovi Michalovičovi).

<sup>37</sup> ZAJAC, Peter: Od totálnej citovosti k autobiografickej pamäti. In: VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, s. 823.



zabila svojho partnera a následne mu odsekla hlavu a nechala ju pohoďenú v aktovke na verejnom priestranstve v autobusovej čakárni? (To je totiž skutočné miesto, kde páchatel'ka zanechala aktovku.) Odpoveď je len taká, akú môže dať literatúra – a to hypotetická: ukazuje možnú odpoveď na takto položenú otázku. Ako si povšimla Zora Prušková, práve *motivácia* zločinu, „ľudsky jednoduchá pravda“<sup>38</sup> o nej, je *pointou* príbehu – jeho kulminačným bodom, keď prezradenie mena vraha a *modu operandi* zločinu celkom nedostačuje. Tu možno pobadať súvislosť Vilikovského detektívky s empatickými Simenonovými maigretovskými detektívkami, ktoré kladú veľký dôraz na pokus porozumieť práve motivácii páchatel'a, ktorý v mnohých prípadoch ani nemusí byť vrahom *sensu stricto*, tak ako je to aj vo Vilikovského románe: mnohí Simenonovi páchatelia sú v skutočnosti skôr obeťami okolností.

Motív odrezanej mužskej hlavy v aktovke totiž odkazuje na známy reálny kriminálny prípad šesťdesiatych rokov, prípad viacnásobnej vrahyne Čubírkovej, ktorá zavraždila najprv svojho manžela a potom aj druhu, pričom druhovi odsekla hlavu sekerou a pohodila ju v záchode na toalete. (Upozornili na to viacerí interpreti tohto textu.)<sup>39</sup> Tento odkaz na kultúrnu encyklopédiu však v prípade textu, ktorý je napísaný v režime detektívneho žánru, nesie so sebou na úrovni modelového čitateľa vážnu konzekvenciu. Totižto v prípade, ak čitateľ tento kriminálny prípad pozná (priznávam, že ako čitateľ roku 1992 som ho nepoznal), zasahuje toto jeho poznanie do vytvárania jeho čitateľského očakávania: ak sa totiž táto detektívka bude držať scenára reálneho prípadu, čitateľ vraha už od začiatku pozná. Lenže čitateľ nemôže vedieť, v akej miere sa román bude pri riešení pridržať skutočného prípadu, takže detektívna záhada zostáva nedotknutá, vo vzťahu k skutočnému prípadu s pravdepodobnosťou jedna k jednej, i keď riešenie v detektívnom románe už preňho nebude také šokujúce. Práve tento možný „nedostatok“ autor akoby vyvážil šokujúcou motiváciou činu.

Dôležitú úlohu v tematickej štruktúre románu *Peší príbeh* zohráva *topografia* príbehu, vytváraná sieťou toponým. Pre analýzu tejto vrstvy Vilikovského textu sa ako vhodná ukazuje jedna mimoriadne produktívna odnož súčasných výskumov poetiky – *geopoetika*. Autorka mono-

<sup>38</sup> PRUŠKOVÁ, Zora: *Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky...* Proxy. (Bez uvedenia roku a miesta vydania.), s. 111.

<sup>39</sup> Porov. PRUŠKOVÁ, Zora: *Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky...* Proxy. (Bez uvedenia roku a miesta vydania.), tiež DAROVEC, Peter: *Pavel Vilikovský alebo Prepísať sa k citu, prečítať sa k zmyslu*. Bratislava : Kalligram, 2007, s. 118.



grafie o geopoetike Elžbieta Rybicka upozorňuje, že „toponymá majú mnohovrstevnú, palimpsestovú, mnohojazyčnú stavbu – podobne ako pamäť“<sup>40</sup> – v názve, v mene je totiž skrytá pamäť:<sup>41</sup> toponymum je meno, ktoré je „štrbinou, vedúcou k vrstvám pamäti“,<sup>42</sup> rovnako individuálnej, ako aj kultúrnej pamäti miesta.<sup>43</sup> Toponymum inkorporované do literárneho diela sa zároveň ocitá na intertextuálnom šve – patrí rovnako do kultúrneho sveta nášho života (Kollárovo námestie v *Pešom príbehu* odkazujúce na topografiu mesta Bratislavy), ako aj do fikčného sveta textu (Kollárovo námestie s dnes už neexistujúcimi verejnými záchodmi ako fikčný náprotivok aktuálneho Kollárovho námestia v románe *Peší príbeh*). Preto toponymá „tu oscilujú medzi dvoma pólmi geopoetiky – medzi geografiou a *poiesis*, medzi *ukotvením v lokalite a zároveň evokáciou tejto lokality*. Je to možné vďaka tomu, že tu vlastné mená fungujú ako metonymické toponomastické trópy, naplňajúce indexovú funkciu“.<sup>44</sup> Ohľadom *evokačnej funkcie* vlastných mien (týka sa to aj toponým) písal Roland Barthes, že „vlastné meno je svojho druhu jazykovou formou pripomenutia“.<sup>45</sup> Možno ho preskúmať a interpretovať a – čo je dôležité – „je zároveň ‚prostredím‘ (v biologickom zmysle slova), do ktorého sa treba ponoriť, plávať v nekonečnom množstve snov, ktoré sú tam prítomné“.<sup>46</sup> vlastné mená majú svoje konotácie, kultúrne aj individuálne, ako ukazuje Vilikovský v *Letmom snehu* („*Lenže Tivadar a Tibike, to sú mená pre dve rozličné osoby, a keby bol Štefanov starý otec zostal Tivadarom, vyzerali by aj jeho životné osudy asi ináč*“).<sup>47</sup> Rovnako to platí aj pre toponymá *Pešieho príbehu* – meniace sa mená ulíc, odkazujúce na konkrétnu historickú dobu a zriadenie: Molotovova, Lenino námestie – ktoré sa pre starého Bratislavčana môže volať len a len „Jakubák“ (s. 22) – čiže miesta s dvoma menami, oficiálnym a zaužívaným, Liga pasáž (za socializmu tiež vytesňovaný názov, odkazujúci na Slovenskú ligu v Amerike), už nejestvujúce kúpalisko Lido... Ako o tejto „dvojmennosti“ toponým píše Vilikovský v eseji *Moja Bratislava*, pri používaní mien ulíc veľa záviselo „od toho, pod akým názvom sme sa s ulicou zoznámili po prvý raz, a od ‚hovorovosti‘ nového pomenova-

<sup>40</sup> RYBICKA, Elžbieta: *Geopoetyka*. Kraków : Universitas, 2014, s. 319.

<sup>41</sup> Porov. tamže, s. 14.

<sup>42</sup> Tamže, s. 320.

<sup>43</sup> Tamže.

<sup>44</sup> Tamže.

<sup>45</sup> BARTHES, Roland: *Lektury*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 2001, s. 46.

<sup>46</sup> Tamže, s. 47.

<sup>47</sup> VILIKOVSKÝ, Pavel: *Letmý sneh*. Bratislava : Slovart, 2014, s. 59.

nia“.<sup>48</sup> Zároveň „zotrúvanie pri starých názvoch ulíc bolo okrem zvyku aj formou vzdoru voči ‚novým poriadkom‘“.<sup>49</sup> Ak sú tieto toponymá súčasťou pamäti čitateľa, „dotujú“ ňou kultúrnu pamäť fixovanú v texte a prelínajú sa s ňou.

Bratislavská topografia (priemyselná štvrť v okolí Káblvky, rampy, Dunajská ulica, Avion, Nová doba, Trnávka) je do naratívnej štruktúry textu zapojená prostredníctvom toposu cesty – v tomto prípade pešej chôdze, ktorá umožňuje bezprostredný kontakt s prostredím a nesie so sebou aj kultúrnohistorický odkaz na konkrétne obdobie s jeho životným štýlom. Upozornil na to vo svojej recenzii Pavol Minár: „Krok, chôdza ako základné telesné gesto nadobúda symbolickú hodnotu, stáva sa synekdochou životného pocitu šesťdesiatych rokov, ktorý sa etabloval najmä na elementárnych životných hodnotách individuálnej ľudskej každodennosti a telesného, prítomného (odvodené od byť pri tom) zakúšania sveta – ide teda mojím spôsobom o znovuobjavenie sveta (...).“<sup>50</sup> Ďalší Vilikovského kapitán (či len ten istý kapitán v mladšom vydaní) chodí pešo po tej istej zemi, hľadá na tú istú riekku, tú istú továreň ako zavraždená Mária B. – rozpráva sa s ľuďmi, ktorí ju poznali, dýcha ten istý vzduch, snaží sa prebiť k tej istej *skutočnosti*, ktorú zakúšala ona i jej vrah. „*Niežeby chôdza niekam viedla*“ (s. 8) – no jej pohyb sa kapitánovi spája s premýšľaním (podobne ako komisárovi Adamsbergovi): všetci Vilikovského kapitáni – snoriči (ale na základe takmer rovnakých vlastností môže ísť aj o trojjedinú postavu) chodia predovšetkým pešo: kapitán z *Pešieho príbehu* podobne ako Simenonov Maigret nasáva atmosféru továrenskej štvrte, ktorá má svoj charakteristický „*prídych, azda*“ (s. 11), atmosféru zaplývanej krčmy. Atmosférickú funkciu naplňajú aj lexémy všednosti s už historizujúcou konotáciou (niektoré z nich už archaizmy), odkazujúcou na interiéry minulosti: kredenc, plynový sporák, váľanda, šezlón, diván (s. 85) – nielen praporeček, ale aj my, čitatelia, sa „*hned*“ cítime „*domáckejšie*“ (s. 85). Všetky tieto lexémy všednosti sa spolu so sieťou toponým a s trefnými názornými prirovnaniami podieľajú na rétorickej stratégii evokovania zašlého sveta – Zora Prušková upozornila, že „všetko to pripomína film šesťdesiatych rokov“.<sup>51</sup> Peter

<sup>48</sup> VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 769.

<sup>49</sup> Tamže.

<sup>50</sup> MINÁR, Pavol: V spisovateľskom laboratóriu. In: VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, s. 804.

<sup>51</sup> PRUŠKOVÁ, Zora: *Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky...* Proxy. (Bez uvedenia roku a miesta vydania.), s. 112.

Darovec vo svojej interpretácii vyzdvihol túto kľúčovú úlohu *všednosti* vo Vilikovského románe práve v kontakte s jeho žánrovým podložím: „Práve z napätia medzi ‚londýnskym žánrom‘ a bratislavskými reáliami vzniká tento text. Žánrové stereotypy sú doplnené stereotypnou každodennosťou, rafinovaný literárny konštrukt je naplnený uveriteľnou banálnosťou života a zločinu. Vilikovský píše anglickú detektívku v bratislavských prímestských štvrtiach“,<sup>52</sup> „pomalú a všednú“.<sup>53</sup> Tým sa tento typ detektívky približuje skôr k civilnejším a pomalším Simenonovým detektívkam maigretovskej série, kde hrá výraznú úlohu *genius loci* – nielen bulváre a Zlatnícke nábrežie, ale aj prístavná štvrť, zapadnuté uličky mestskej periferie, malé kaviarničky a krčmičky, mestečká, ktorými pešo prechádza Maigret a nasáva atmosféru dejiska zločinu, hlavou mu spočiatku prelietajú len útržky myšlienok, a až keď ich víno dozrie, usporiadajú sa do správneho obrazca a zjaví sa riešenie. Táto možnosť *scivilnenia* žánru „rozprávky pre dospelých“, akou je detektívka, je však implikovaná už v jej štruktúre, v jednej zložke tejto štruktúry: a to práve v charaktere fikčného sveta detektívky, ktorý musí byť svetom empiricky možným. Ďalšie fázy transformácie detektívneho žánru vedú k „realistickej konvencii“ v detektívke,<sup>54</sup> „kde je realizmus spätý s predstavovaním pravdepodobného sveta“,<sup>55</sup> až napokon k modernému „detektívnemu románu ako antropologickému svedectvu“,<sup>56</sup> kde sa detektívka popri svojej zápletke, alebo dokonca spolu s ňou a vďaka nej, stáva „kultúrnou praktikou, ktorá opisuje priamo (alebo uchopuje implicitne) iné kultúrne praktiky, ktoré sú dôstojným objektom antropologických pozorovaní“.<sup>57</sup> Toto robí detektívka, samozrejme, na úrovni predstaveného (fikčného) sveta. A tak sa v súčasných detektívnych trileroch Stiega Larssona, Henninga Mankella či v detektívkach Zygmunta Miłoszewského stretne s reprezentáciou i analýzou fenoménov súčasnej spoločnosti ako xenofóbia, rasizmus, neofašizmus, antisemitizmus, násilie páchané na ženách a pod.

So žánrovým typom mestských detektívok sa začal v poslednom desaťročí spájať fenomén retro-detektívok, hlavne v poľskej literatúre (Marek Krajewski, Paweł Jaszczuk, Marcin Wroński, Konrad T. Lewan-

<sup>52</sup> DAROVEC, Peter: *Pavel Vilikovský alebo Prepísať sa k citu, prečítať sa k zmyslu*. Bratislava : Kalligram, 2007, s. 120.

<sup>53</sup> Tamže.

<sup>54</sup> Porov. CZUBAJ, Mariusz: *Etnolog w Mieście Grzechu*. Gdańsk : Oficynka, 2010, s. 16.

<sup>55</sup> Tamže.

<sup>56</sup> Tamže, s. 8 passim.

<sup>57</sup> Tamže, s. 30 – 31.

dowski a množstvo ďalších, ale napríklad aj Philip Kerr), no na rozdiel od Vilikovského ich autori siahajú po takom období histórie mesta, ktoré je pre nich už generačne neobsiahnuteľné. Navyše, z Vilikovského románu sa stala „retro“ detektívka fakticky až svojím oneskoreným dopísaním a vydaním – čiže samotným plynutím času. (V jeho prípade teda nejde o intencionálny žáner retro-detektívky.) No fenomén „retro“ (programového časového oddialenia od vyrozprávaného deja) je generovaný predovšetkým textovými prostriedkami, o ktorých bola reč vyššie (toponymia, lexematická úroveň) – napríklad žiadnemu z recenzentov *Prvej vety spánku*, vydanéj v roku 1983, hoci bola pripravená na vydanie už v roku 1969, nenapadlo hovoriť o fenoméne retro, čo súvisí so spôsobom písania tejto prózy – s jej charakterom modelovej prózy, ako naň upozornil Peter Darovec.<sup>58</sup>

Ak vtiahneme do hry interpretácie aj miesto a čas písania pešieho príbehu, ktoré je súčasťou textu v podobe záverečnej poznámky „*LONDÝN 1971 - BRATISLAVA 1992*“ (s. 128), vidíme, že text priam šamansky pomocou zaklínadiel rétorických stratégií evokuje svet, alebo aspoň topografiu, spočiatku vzdialený priestorovo – a v záverečnej fáze písania svet vzdialený už nenávratne, pretože v čase.

Pomalosť deja s pocitovými odbočkami, ako keď si náhle Doubek v kuchyni prostredníctvom prelietavého pohľadu ostro videných detailov, popraskanej olejovej maľovke za vodovodom, kastróla s tekvicovým prívarkom atď. uvedomí *skutočné* – „*Tu žijem, pomyslel si Doubek, akoby sa potreboval utvrdiť*“ (s. 37) – akiste aj z dôvodu „derealizácie“, akou na človeka pôsobí smrť, a násilná smrť dupľovane –, ako aj všednosť plánu prostredia sa včleňujú aj do línie civilizizmu v (nielen) slovenskej literatúre a filme šesťdesiatych rokov. Máme u nás aj nejaké detektívky zasadené do nášho „všedného“ prostredia šesťdesiatych rokov. Ak si napríklad vezmeme detektívnu tvorbu Petra Horana (vlastným menom Kamil Matiašovský), vidíme, ako (napriek dômyselnej detektívnej konštrukcii) v motívickom pláne prostredia tenduje ku každodennosti: v *Prípade inžiniera Kolára* (1966) ešte vytvára výskumný chemický ústav uzavretý topos na spôsob viktoriánskeho sídla či izolovaného ostrova. V *Prípade pre Interpol* (1967), ako vidieť aj z názvu, sa presúvame po Európe – dej sa začína v Londýne. No *Kvíz pre vraha* (1970) je už plne slovenskou „všednou“ detektívkou so súkromným motívom vraždy.

<sup>58</sup> Porov. DAROVEC, Peter: *Pavel Vilikovský alebo Prepísať sa k citu, prečítať sa k myslu*. Bratislava : Kalligram, 2007, s. 53.

Tiež treba povedať, že *Peší príbeh* je román do značnej miery vtipný – popri komickej línii priamej reči hlupáka riaditeľa, ktorý vinou svojej nevdelanosti nevládne ani len legitímnou kompetenciou používania formálneho jazyka,<sup>59</sup> sú to najmä prirovnania a bonmoty, za ktoré by sa nemusel hanbiť ani majster wisecrackov a prirovnaní Raymond Chandler – ironické prirovnania sa stali priam poznávacím znamením chandlerovského štýlu:<sup>60</sup> „*Poručík sedel na stole a vrtal si zápalkou v zube s takým oduševneným výrazom, akoby čakal, že odtiaľ každú chvíľu vystrekuje ropa*“ (s. 27), „*(...) keby bol mal praporečiek v škole latinčinu, bol by ten smiech nazval sarkastickým*“ (s. 28). Na rozdiel od typických Vilikovského existenciálnych bonmotov (o nanebovzatí namiesto umierania) sa tieto detektívne bonmoty týkajú „nižších“ sfér, najmä predmetnej, a sféry konania aktérov. Podobne ako u Chandlera sa koncentrujú na detaily, ktoré nasvecujú,<sup>61</sup> a vytvárajú „obraznú myšlienkovú skratku“<sup>62</sup> namiesto dlhšieho opisu („*Neodvetila, len naňho hľadela lahostajným, bezvýrazným pohľadom, bez údivu, bez radosti, bez nepriateľstva, tak ako sa človek spoza okna pozerá na smetiarske auto*“, s. 32). Ťažko v nich nevidieť odkaz na „hlášky“ z detektívok drsnej školy – takýmto spôsobom sa aj štylistická rovina textu stáva súčasťou žánru, aj jeho reflexiou.

<sup>59</sup> Porov. BOURDIEU, Pierre: *Co se chce říct mluvením. Ekonomie jazykové směny*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2014, s. 44.

<sup>60</sup> Porov. WŁODEK, Patrycja: „*Świat był przemoczoną pustką*“ *Czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie*. Kraków : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2015, s. 184.

<sup>61</sup> Porov. tamže, s. 185.

<sup>62</sup> Tamže, s. 183.

## VILIKOVSKÉHO PÁTRANIE PO SKUTOČNOSTI: FOTOGRAFIA A TRPKASTÁ CHUŤ SKUTOČNÉHO

Pavel Vilikovský siahol po mustre žánru detektívky niekoľko rás, aby ho viac či menej radikálne transformoval (menej platí pre román *Peší príbeh*). V našej interpretácii sa teraz sústreďíme na dva z týchto „prepisov“ – poviedku *Celkový pohľad na Máriu B.* (1969) a na román *Prvá veta spánku* (1983). Obe prózy sú vo vzájomnom vzťahu textových variantov, ktoré sa však v istej fáze od seba vzdiaľujú. V priebehu interpretácie sa vynorila potreba priebežne klásť niekoľko otázok: aký je vzťah týchto dvoch textov k architektu – detektívnemu žánru –, na ktorý sa odvolávajú tým, že ho viac (poviedka) či o čosi menej (román) radikálne prepisujú? Akým spôsobom Vilikovského poviedka pristupuje k rekonštrukcii minulej udalosti, ktorá má byť vymazaná (k vražde), a aké to má konzekvencie pre samotnú reprezentáciu v texte? Akým spôsobom oba Vilikovského texty *problematizujú* naráciu a udalosť ako takú? A pretože Vilikovského text je tiež, povedané s Friedrichom Kittlerom, miestom, v ktorom „se novost technických médií zapsala na starý papír kníh“,<sup>1</sup> položíme aj otázku: Ako Vilikovského naratívny text reflektuje médium fotografie?

Poviedka *Celkový pohľad na Máriu B.* je najradikálnejším prepísaním detektívneho žánru v tvorbe Pavla Vilikovského. Jej incipit znie: „*Ostatné je možno vymyslené. Ale smrť bola. Možno ju doložiť fotografiou.*“<sup>2</sup> Názov poviedky je citáciou kriminalistického názvu fotografie. Odcitovaný incipit vykazuje celý sujet poviedky (okrem jeho východiskovej premisy, smrti dievčaťa) do *hypotetického* modu: veď detektívne vyšetrovanie sa vracia pomocou rekonštrukcie k už neprítomnej minulej udalosti, a preto je detektívka „príbehom domnienok v čírom stave“.<sup>3</sup> Jediným *dôkazom skutočného* je technická procedúra fotografie, ktorá skutočnosť

<sup>1</sup> KITTLER, Friedrich: *Gramofon. Film. Typewriter*. Praha : Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2017, s. 8.

<sup>2</sup> VILIKOVSKÝ, Pavel: *Krutý strajvodca*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1996, s. 11. Ďalej pri citátoch z tejto knihy budeme uvádzať len stranu.

<sup>3</sup> ECO, Umberto: Poznámky k Menu ruže. In: ECO, Umberto: *Meno ruže*. Bratislava : Tatran, 1991, s. 486.

objektívizuje a verifikuje, „dokladá“ – taká je charakteristika fotografie ako média: fotografia neskresľuje skutočnosť zameranosťou pohľadu ľudského pozorovateľa s jeho slepou škvrnou a predpojatosťami, s jeho prefiguráciou pohľadu: „Metrické fotografie miesta naopak ľahostajne zaznamenajú všetky zvláštnosti, i tie najbezvýznamnejšie, alebo ktoré sa zdajú byť bezvýznamnými očitému svedkovi, pretože sa môžu a posteriori v priebehu vyšetrovania stať podstatnými.“<sup>4</sup>

Tejto cti byť dôkazom skutočnosti sa médiu fotografie dostalo v pozitivistických viktoriánskych časoch:<sup>5</sup> „(...) stroje fungovali s väčšou účinnosťou než omylní ľudskí pozorovatelé.“<sup>6</sup> Štandardizované fotografie (en face a z profilu – a podobne je štandardizovaná procedúra fotografického dokumentovania miesta činu) „nepripoušťely žiadny vzťah medzi osobou pred fotoaparátom a za ním“.<sup>7</sup> Fotografia sa vtedy stala dôkazom skutočnosti: Arthur Conan Doyle bol vďaka fotografii schopný uveriť vo víly v Cottingley. Bernd Stiegler pokladá Sherlocka Holmesa, ktorý dokáže z hústiny vzťahov medzi faktami izolovať ten podstatný (skutočný) vzorec, za vtelenie fotoaparátu, ktorý sa vtedy nazýval aj „detective camera“.<sup>8</sup>

Pri médiu fotografie však nejde len o objektívne registrovanie bez skreslení, ktoré by mal na svedomí subjekt pozorovateľa. Fotografia je tiež svojou mediálnou charakteristikou – v rámci „mytológie fotografie“ – dosvedčením, „doložením“ minulej existencie objektu – médium, ktoré má v sebe samom zavinenú transcendentiu referencie: skutočné, minulé skutočnosť vrhá priamo do fotografie svoj lúč. Podľa Barthesa má fotografia niečo spoločné s mágiou, nie je kópiou „reality“, ale „emanáciou minulej reality“.<sup>9</sup> „Snímek je doslova emanací referentu. Z reálného tela, které bylo tam, vyšly paprsky, jež se dotkly mne, který jsem zde; nezáleží na délce trvání tohoto přenosu; snímek mrtvé bytosti se mne dotkne stejně jako opožděné paprsky nějaké hvězdy.“<sup>10</sup> Fotografia je potom, slovami Rolanda Barthesa, samo „reálno ve stavu

<sup>4</sup> VIRILIO, Paul: *Stroj videnia*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2002, s. 67.

<sup>5</sup> Porov. GRIMSHAWOVÁ, Anna: Modernistův okamžik 1895 – 1945. In: ČENĚK, David – PORYBNÁ, Tereza (eds.): *Vizuální antropologie*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2010, s. 78 – 79.

<sup>6</sup> Tamže, s. 78.

<sup>7</sup> Tamže, s. 79.

<sup>8</sup> Porov. SUGIERA, Małgorzata: *Nieludzkie*. Kraków : Księgarnia Akademicka, 2015, s. 62. (V nej citovaná kniha je Bernd Stiegler: *Spuren, Elfen und andere Erscheinungen. Conan Doyle und die Fotografie*. S. Fischer Verlag, 2014.)

<sup>9</sup> BARTHES, Roland: *Světla komora*. Bratislava : Archa, 1994, s. 79.

<sup>10</sup> Tamže, s. 72.

minulosti“,<sup>11</sup> „fotografie neříká (nutně) to, *co již není*, nýbrž pouze a najisto, *co bylo*. (...) esencí Fotografie je ratifikovat to, co reprezentuje.“<sup>12</sup>

Obe tieto charakteristiky média fotografie, jej referenčný vzťah i jej objektívnosť, vychádzajú z faktu, že fotografia reprodukuje minulý objekt bez zásahu ľudského subjektu, t. j. aj bez jeho kódov reprezentácie (v štúdií *Rétorika obrazu* Barthes píše, že fotografia by mala byť „komunikátom bez kódu“).<sup>13</sup> „Obraz je daný, získaný mechanicky, bez našej účasti (mechanickosť je garanciou objektívnosti); vplyv človeka na fotografiu (vzdialenosť, osvetlenie, zastreté či neostré kontúry) patrí v skutočnosti až k plánu konotácií.“<sup>14</sup> Fotografia je, povedané termínom Viléma Flussera, „technický obraz“.

Naproti tomu namalovaný či nakreslený obraz má kódovaný charakter: maliar či kresliar reprezentuje objekt prostredníctvom „transpozíčných kódov“, ktoré sú historicky premenlivé.<sup>15</sup> Pri fotografii však nekreslí kresliar, ale kreslí samo svetlo (ako znie titul knihy Ludvíka Součka o fotografii: *Jak se světlo naučilo kreslit*). Kultúrne kódy vstupujú pri médiu fotografie (okrem už spomenutého „plánu konotácií“) až pri jej recepcii ako percepčné kódy a schémy. Napríklad už tým, že sme schopní – potom, ako sme sa oboznámili s technickou procedúrou fotografie – fotografiu čítať ako svedectvo skutočnosti: respektíve, ako napíše Pavel Vilikovský, keď nás *naučia veriť* fotografiami.

Fotografia sa vo Vilikovského texte vyskytuje ako epický motív – transponovaná do média jazyka a tematickej štruktúry textu. Reprezentovaná je prostredníctvom reakcií, vnímania vyšetrovateľa, ktoré stojí v protiklade k objektívnosti fotografického dokumentu. Lúče, vyžarované z reálneho, z mŕtveho tela, sa dotkli (v každom zmysle slova) vyšetrovateľa. Fotografia spája minulú udalosť vraždy (danú len v podobe stopy – mŕtveho tela) so situáciou *hic et nunc* vyšetrovateľa. „Ide teda o novú časopriestorovú kategóriu: bezprostredne daný priestor a skorší čas. Vo fotografii sa deje nelogické spojenie toho, čo je tu, a toho, čo bolo dávnejšie.“<sup>16</sup> Fotografia zároveň z tejto minulosti, ktorá v nej emanuje, poskytuje len zmrazený okamih.

<sup>11</sup> Tamže, s. 74.

<sup>12</sup> Tamže, s. 75.

<sup>13</sup> BARTHES, Roland: Retoryka obrazu. In: SKWARA, Marek – WYSŁOUCH, Seweryna (eds.): *Ut pictura poesis. Słowo/obraz terytoria*, 2006, s. 152.

<sup>14</sup> Tamže, s. 150 – 151.

<sup>15</sup> Porov. tamže, s. 150.

<sup>16</sup> Tamže, s. 151.



U Vilikovského prostredníctvom fotografie zároveň detektív nadväzuje „vzťah“ s neznámym páchatelom, „s ktorým sa zoznami prostredníctvom fotografie“ (s. 12) – scéna miesta činu je totiž tiež stopou neprítomného páchatela. Stopa je „pozostatkom minulosti“,<sup>17</sup> spája – podobne ako fotografia v barthesovskej reflexii (ktorá je v nej fakticky tiež stopou) – moje tu a teraz s minulosťou, znamená „syntézu otisku zanechaného zde a nyní a uplynulé události“. <sup>18</sup> Prešli tadiaľto živé bytosti, niečo sa tu v minulosti odohralo, tu niekto spáchal vraždu – a táto minulosť, ktorá už nie je, napriek tomu „zůstává zachována ve svých stopách“. <sup>19</sup> Stopa je takto symptómom, viaže ju s minulosťou udalosťou kauzálny vzťah v rovine fyzickej,<sup>20</sup> a zároveň významový vzťah v rovine semiologickej (stopa značí, znamená – v tomto prípade znamená násilný čin vraždy).<sup>21</sup> Pri prijatí emanačnej referenčnosti média fotografie je fotografia predĺžením stopy – fotografia je pre Vilikovského detektíva *dôkazom* minulej skutočnosti: „I takáto skutočnosť jestvovala“ (s. 14). Realita objektívu znamená, že tu nejestvujú žiadne hypotézy. Sú tu číre objekty pohľadu stojace oproti nám: „Naučili ho veriť fotografiám (...)“ (s. 20). No aj v takejto prostej vete Vilikovského text podvracia to, čo vypovedá: viera v objektivitu fotografie, „celkového pohľadu na...“, je čímsi *naučeným*, konvenčným: veríme vo fotografie aj preto, lebo nás to naučili (práve tu do hry vstupujú percepčné kódy pri fotografii, o ktorých bola reč vyššie). To „neveriaci Tomáš“, detektív z Vilikovského románu *Prvá veta spánku* (1983, napísaný v 1969),<sup>22</sup> už pri pohľade na (zrejme totožnú) fotografiu zavraždeného dievčaťa poznamená: „*Robia sa fotomontáže (...) Ale toto sa naozaj stalo, čo?*“<sup>23</sup>

Mytológiu emanačne referenčného charakteru média fotografie (a vôbec, všetkých technických obrazov) radikálne demaskoval Vilém Flusser. Predovšetkým energicky tvrdí, že fotografia je kodifikovaná. Z hľadiska klasifikácie znakov Flusser upozorňuje, že technický obraz predstiera, že je *sympťóm* scén, ktoré mieni (s priamym vzťahom k sku-

<sup>17</sup> RICOEUR, Paul: *Čas a vyprávění III*. Praha : OIKOYMENH, 2007, s. 173. Za upozornenie (počas diskusie nad textom tejto štúdie) na vhodnosť využiť v tomto kontexte Ricoeurovu reflexiu stopy vďačím Renému Bílikovi.

<sup>18</sup> Tamže, s. 177.

<sup>19</sup> Tamže, s. 172.

<sup>20</sup> Tamže, s. 222.

<sup>21</sup> Tamže.

<sup>22</sup> Porov. DAROVEC, Peter: *Pavel Vilikovský alebo Prepísať sa k citu, prečítať sa k myslu*. Bratislava : Kalligram, 2007, s. 44.

<sup>23</sup> VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prvá veta spánku*. Bratislava : Smena, 1983, s. 14.

točnosti scény), ale pritom je ich *symbolom* čiže zakódovaním.<sup>24</sup> Flusser argumentuje, že to nie samotný svet, nie samotné svetlo sveta kreslí obrazy na plochu, ale „u fotografií jde o komplex symbolizovaných abstraktních pojmu, o vědecké diskursy překódované do symbolických konfigurací“.<sup>25</sup> Skrátka, aby sa svetlo „naučilo“ kresliť, potrebuje na to technický aparát, ktorý je výsledkom istej vedeckej teórie – a teda nie obrazu, ale lineárneho textu: „Fotografické kategorie jsou založeny na vědeckých teoriích a tyto teorie jsou lineárními texty. Za scénami, které jsou významy fotografií, lze rozpoznat procesy, které jsou významy teorií.“<sup>26</sup> Pri farebných fotografiách napríklad aj teórie chémie: „(...) chemický pojem ‚zelený‘ spočívá na představách, jež byly získány ze světa; ale mezi zeleň fotografie a zeleň louky je vložena celá řada komplexních kódování (...)“<sup>27</sup> Popri zámere fotografa, ktorý je „dávaním zmyslu“<sup>28</sup> (trebárs zvolenia perspektívy, priblíženia, ktoré Barthes vykázal do plánu konotácií), napríklad zmyslu policajnej fotografie z miesta činu, je to podľa Flussera aj program samotného technického prostriedku, „program aparátu“, ktorým je v prvom rade „převést možnosti, které jsou v aparátu obsaženy, do obrazu“.<sup>29</sup>

Vilikovského texty teda reflektujú oba vzťahy k médiu fotografie – na jednej strane mytologický vzťah k fotografii ako k emanácii reálneho, stopy po vymazanej skutočnosti, no na druhej aj skeptické spochybnenie tohto vzťahu fotografie k skutočnému prostredníctvom konvenčnej („naučenej“) viery vo fotografie, ako aj prostredníctvom možnosti manipulácie (fotomontáže). Vzťah emanácie však bude hrať nepomerne dôležitejšiu úlohu: Vilikovský chce *peniknúť* k skutočnosti.

No Vilikovského detektív z poviedky *Celkový pohľad na Máriu B.*, ktorého rozprávač prezýva snorič, na rozdiel od počiatočného skeptizmu kriminalistu z *Prvej vety spánku*, okamžite „*vstupuje do vzťahu*“ (s. 11) už s telom na fotografii: „*Nehanebne vystretá*“ (s. 11). Takýmto príslovkovým určením interpretuje pózu zavraždeného tela na fotografii, čím mŕtvemu telu pripisuje intencionalitu, ktorú ono ako *paciens zo zásady* nemôže mať (atribút nehanebnosti sa naň rétoricky prenáša z agensa, vraha, ktorý telo takto zanechal). Azda práve toto spojenie mŕtveho tela s atribútom nehanebnosti je na policajnej foto-

<sup>24</sup> FLUSSER, Vilém: *Moc obrazu*. Praha : Výtvarné umění 3 – 4/96, 1996, s. 16.

<sup>25</sup> FLUSSER, Vilém: *Za filosofii fotografie*. Praha : Hynek, 1994, s. 40.

<sup>26</sup> FLUSSER, Vilém: *Moc obrazu*. Praha : Výtvarné umění 3 – 4/96, 1996, s. 21.

<sup>27</sup> FLUSSER, Vilém: *Za filosofii fotografie*. Praha : Hynek, 1994, s. 39.

<sup>28</sup> FLUSSER, Vilém: *Moc obrazu*. Praha : Výtvarné umění 3 – 4/96, 1996, s. 19.

<sup>29</sup> FLUSSER, Vilém: *Za filosofii fotografie*. Praha : Hynek, 1994, s. 41.

grafii i vo Vilikovského próze oným barthesovským *punctum* snímky – „toť ona náhoda, ktorá *mne* v ňom *zasahuje* (zasazuje mi rány, probodáva mne)“.<sup>30</sup>

Vilikovského román *Prvá veta spánku* (1983) možno pokladať za rozšírený textový variant poviedky *Celkový pohľad na Máriu B.* Oba texty môžu stáť samostatne, ale pri ich vzájomnom intertextuálnom navesietení generujú ďalšie významy. Keď si porovnáme zodpovedajúce pasáže, tak uvidíme, že v textovom variante z *Prvej vety spánku* je „nehanebnosť“ pózy mŕtveho tela zmiernená prirovnaním: „*Na strnisku ležalo dievča, tvár malo odvrátenú, akoby sa hanbilo, že ho pristihli v takej nehanebnej póze (...)*“<sup>31</sup> Možno práve vinou tohto oddišťancovania šokujúceho detailu fotografie (nehanebnosti mŕtveho tela) prostredníctvom porovnávačej spojky „akoby“ môže vyšetrovateľ voči fotke na okamih zaujať aj skeptický postoj (možnosť fotomontáže), i keď napokon fotku ako svedectvo prijíma.

Istým nepatričným detailom v *Celkovom pohľade na Máriu B.* je úsmev obete, čo detektíva vedie k domnienke: „*Smrť teda bola prijatá*“ (s. 12). Z tohto absurdného detailu potom odvodzuje aj absurdné možné hypotézy (smrť so súhlasom obete), v ktorých možnom svete je zo „vzťahu“, z kriminalistického trojuholníka obeť – vrah – detektív, detektív ako tretí a priori vylúčený: „*V takom príbehu niet miesta pre tretieho, ani keby to bola hneď spravodlivosť*“ (s. 18).

No nielen postava snoriča – aj rozprávač rozpráva celý text v modálite možnosti: „*Muž, o ktorom hovoríme, rozmýšľa o smrti. Predstavme si ho v reštaurácii (...)*“ (s. 11). Z tohto „ukázania sa“ rozprávača (po prvý raz práve v tomto textovom segmente) môžeme implicitné komentáre z úvodných odsekov pripísať práve vedomiu muža (rozmýšľajúceho o smrti), ktorého si predstavujeme spolu s rozprávačom. Modálnosť konštatovania skutočnosti z incipitu („*Ale smrť bola.*“) je takýmto literárnym postupom postavená do kontrastu voči modálnosti možnosti v ďalšej narácii: celý text poviedky je tak tým „*ostatným*“, čo je „*možno vymyslené*“ – je to však vymyslené na základe „*smrti, ktorá bola*“, dokázanej fotografiou. Text celej poviedky tak prináša akoby „*trochu rojčenia*“ (s. 27) nad skutočnou fotografiou.

Ak budeme vyšetrovanie chápať ako svojho druhu komunikáciu (detektív kladie otázky miestu činu, svedkom a podozrivým a dostáva od nich – pravdivé či falošné – odpovede), potom text poviedky dáva

<sup>30</sup> BARTHES, Roland: *Světlá komora*. Bratislava : Archa, 1994, s. 28.

<sup>31</sup> VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prvá veta spánku*. Bratislava : Smena, 1983, s. 13.

čitateľovi k dispozícii v zásade len *jednu* stranu tohto komunikačného procesu – odosielateľa, detektíva (kladúceho otázky). V pohybe svojho lineárneho rozvíjania text podáva – ak nám bude dovolené urobiť analógiu celého textu s významovým členením vety (veď podľa Barthesa je vzťah medzi vetou a textom homologický, text je predĺženou vetou) – len východisko výpovede, nie jej jadro. Napríklad pri výsluchu čašníka text uvádza len detektívove otázky, čašníkovu odpoveď však nie, akoby tie ani neboli dôležité. Celé snoričovo vyšetrovanie je jeho kladením otázok – bez toho, aby dostával odpovede. Je to priam destilácia samotnej procedúry vyšetrovania, očistená od svojho „intencionálneho objektu“, konkrétneho predmetu vyšetrovania – konkrétneho *modu operandi* zločinu. Narácia priam programovo eliduje motívy relevantné pre vyšetrovanie a namiesto nich podáva v opisoch konkrétne senzuálne detaily, napríklad opis tmavej predsiene. Zostáva len kladenie otázok – a oproti nemu mlčiace mŕtve telo na fotografii. Narácia je fokalizovaná cez snoričovo vedomie – v menných vetách s výpusťkami kladie to, čo toto vedomie registruje („*Dubové lavice. Lampy v tvare súdkov*“, s. 13), a snaží sa empaticky preniknúť k mŕtvej obeti: „*Čo tu mohla zažiť Mária B.?*“ (s. 13). Detektív kráča po tej istej zemi, dýcha ten istý vzduch, vidí to isté mesto ako zavraždené dievča. Obet' vraždy je totiž pre snoriča konkrétnou ľudskou bytosťou, nespádajúcou pod zovšeobecňujúci typ – ako si snorič s nevôľou pomyslí: „*A nejaký krčmár povie ,takéto dievčatá', pomyslel si*“ (s. 21).

Závoj snoričových hypotéz (v kontraste voči fotografii ako médiu objektivity) zahľadá či aspoň skresľuje skutočnosť – a detektív sa musí neustále uisťovať o tom, čo je skutočné. Vrátnica ešte nie je celkom skutočná, len pravdepodobná, možno jej uveriť – práve vďaka tomu, že spadá pod konvenčnú predstavu reality vďaka „realistickým“ detailom ako „zmysluplná“ (účelná): „*Uveriteľnosť vrátnice: doska s kľúčmi, stolík s knihou, staromódny, vysoký telefón*“ (s. 19).

Až mesto sa stáva skutočným, rovnako ako smrť, trošku ironicky doložená fotografiou: „*Na mesto možno ukázať prstom. Ostatné je azda vymyslené. (...) Mesto je. Aj smrť. Máme jej fotografiu*“ (s. 18). Detektív – snorič sa musí neustále uisťovať o prostej existencii vecí, pri ktorých hrozí, že sa mu stratia pod nánosom jeho hypotéz, akými sa snaží rekonštruovať minulosť udalosti vraždy. To práve *vražda* – ako *minulá udalosť*, ktorú treba rekonštruovať, ktorá *nie je*, totiž nie je aktuálne prítomná – *derealizuje skutočnosť*, a preto sa o skutočnosti treba uisťovať. (Vrah odníma existenciu obeti, a snaží sa tiež vymazať svoj akt vraždy – zahladiť jeho stopy –, akoby sa ten vôbec ani nestal. Alebo finguje inú,

falošnú skutočnosť. *Udalosť*, akou je vražda, je *minulá a vymazaná*, alebo prinajmenšom sfaľšovaná.)

Pokým teda detektív v klasickej detektívke túto *neprítomnú* udalosť (vraždu) racionálne rekonštruuje (čítaním *prítomných* stôp, výsluchmi zainteresovaných postáv, logickými úvahami), pre Vilikovského snoriča je táto neprítomná, minulá udalosť o to vzdialenejšia, že sa mu vzdáľuje aj jednoduchá prítomnosť, vnímané veci. Vzdáľujú sa mu možno aj práve preto, že jednoduchú prítomnosť derealizovala vražda: vražda mu ukázala, ako skutočnosť môže zmiznúť. Detektív ako stroj na generovanie *hypotéz* o skutočnosti, keď sa skutočnosť *stratila*, sa musí nezriedka „zahriaknuť“ a pribrzdiť, aby odlíšil realitu, nehypotetickú skutočnosť – „to, čo je“ – od svojich podozrení: „*Za desať korún by som mohol dievčatko, ktoré sem zabľúdilo cestou z prvého prijímania, znásilniť priamo na jeho stole medzi kľúčami, pomyslel si. Za pätnásť*“ (s. 19), znie snoričova predstava. A vzápätí sa koriguje: „*Vrátnik je. Možno sa ho dotknúť, oslovíť ho. Dievčatka z prijímania niet*“ (s. 20). Detektívovi sa neustále medzi „objekty“, medzi „to, čo je“, pletú predstavy, a to veľmi konkrétne („*Predstavil si park v mestečku, bustu akéhosi podradného uhorského hudobníka (...)*“, s. 21), vkladajúc tak akúsi clonu medzi mysliaci a cítiaci subjekt a svet. Snoričovo opakované sebaupozornenie „*Hrajme sa na prítomnosť*“ (s. 18) ho vracia od minulosti, citov, snívania, predstáv („*predstavil si Máriu B., jej štíhle nohy vypäté na prstoch*“ (s. 21)) k praktickým procedúram vyšetrovania: „*Zistiť, kedy pršalo*“ (s. 18). No v sekvencii výsluchu rodičov (s. 21 – 22) sa už stráca rozlíšenie medzi tým, čo je snoričova predstava a čo reálny výsluch (ako napovedajú mená kamarátok zavraždenej Hela, Nela, Jela a rozporuplné výpovede – sú to vlastne *možnosti* výpovedí, aké by mohli padnúť pri vypočúvaní). Vilikovského text je pretržitá narácia s preskúmaním možností, aj kombinatoriky možných udalostí.

Valér Mikula vo svojej štúdii o Vilikovského knihe *Krutý strojuvoda*, v ktorej sa nachádza aj poviedka *Celkový pohľad na Máriu B.*, ukázal práve *hľadanie skutočného* ako jeden zo základných leitmotívov Vilikovského textov (nielen) tejto zbierky: „Lebo, zdá sa, aj o tomto sú Vilikovského prózy: ak má niečo mať zmysel, najprv to musí byť. Čo je skutočné? Čo je konkrétne? Čo by sme mohli nazvať ‚životom‘?“<sup>32</sup> Mikula ukazuje vo Vilikovského textoch vývoj (alebo cestu) sémantickej kategórie skutočného, ktorú nazýva „infinitezimalizáciou vnemu“.<sup>33</sup> od telesného

<sup>32</sup> MIKULA, Valér: *Od baroka k postmoderne*. Levice : LCA, 1997, s. 123.

<sup>33</sup> Tamže, s. 124.

cez pocit až k nálade. Trpkastá chuť halúzky, ktorá snoriaceho snoriča ukrytého v kroví pichá do líca, je „*ozajstná*“ (s. 34). A tak sa teda snorič v kroví vo svojich podivne znejúcich existenčných výrokoch, kladúcich prostú existenciu niečoho konkrétneho („*Bolo to konkrétne: tmavá predsieň bez okna*“, s. 32), neustále uisťuje o skutočnom: „*Toto bolo: ostré hraný konárov, trenie dreva o drevo, prst medzi prstami, vrznutie topánky, vzdialené svetlo lampy. Mysel' viac neprijala. Toto bolo naozaj*“ (s. 34).

No recipročne zasa – ani nadmerné množstvo skutočného pri vyšetrovaní nie je celkom žiaduce: snorič sa ako detektív musí cvičiť v pozorovaní a *pozornosti*, registruje detaily („*neustále cvičenie postrehu*“, s. 24) – no detektív by mal zo záplavy detailov vydestilovať, oddeliť práve tie potrebné pre vyriešenie prípadu, odlíšiť podstatné od náhodného (ako to vyžadoval už prvý súkromný detektívny konzultant na svete) – zatiaľ čo snoriča atakujú desiatky irelevantných detailov toho, „čo je“ („*strom, veľké oká plota, vrchy v dialke*“, s. 37). Všetky tieto detaily vyvolávajú pocity, nálady, spomienky... Literárne je to vo Vilikovského texte nielen „škola pohľadu“ – treba vnímať aj ostatnými zmyslami, napríklad keď súmrak „*potlačil videné*“ (s. 33).

No isté „novorománové“ školenie je v tomto texte badateľné, respektíve niektoré postupy nového románu sú preň prinajmenšom vývinovým predpokladom. Skutočnosť sa totiž od čias realistického románu radikálne zmenila: „Každý mluví o svete tak, jak jej vidí, ale nikdo jej nevidí stejným způsobem“,<sup>34</sup> hovorí Robbe-Grillet o rôznych predstavách reality v rozličných literárnych smeroch. Vo Vilikovského texte okrem problematickosti oddeliť hypotézy a konštrukcie „*vlastníka pohľadu*“ (s. 20) od sveta („*Výmysel? Ale ako ho rozoznať od skutočnosti?*“, s. 34), okrem typickej novorománovej (robbe-grilletovskej) problematizácie toho, ako preniknúť k skutočnému, je toto „školenie“ viditeľné predovšetkým v sekvencii *reprízy vraždy*. Repríza, opakovanie tej istej udalosti s istými diferenciami, je charakteristickým motívom pre robbe-grilletovskú poetiku. Vo Vilikovského poviedke má táto sekvencia neistý ontický status, keďže je uvedená vetou: „*Trochu rojčenia*“ (s. 27). Detektív, ktorý „nadviazal“ vzťah s páchatelom prostredníctvom fotografie, „celkového obrazu“ mŕtveho tela obete, sa tu vcit'uje do páchatela až tak, že pri rekonštrukcii zločinu, „v repríze“, zabíja dievča – *druhé* dievča (to je jeden z elementov diferencie), kamarátku zavraždenej, akoby takto sprostredkovane zabíjajúc obeť, po ktorej páchatelovi pátra: „*Dobre, povie snorič, rukou, teplou od tela, namacia chladnú hlaveň*

<sup>34</sup> ROBBE-GRILLET, Alain: *Za nový román*. Praha : Odeon, 1970, s. 110.

pištole: ‚dobre‘, udrie, úderom neprekvapí, udrie znova. ‚Dobre,‘ vystrelí. / Je to len jeden zo zvukov prírody. Zapraská konár pod váhou opereného spáča“ (s. 28). Keďže v nasledujúcej sekvencii snorič opäť kráča s dievčaťom a predchádzajúca sekvencia bola modalizovaná ako „rojčenie“, je najpravdepodobnejšie, že sekvencia bola len „možnou udalosťou“, má v texte „kombinatorický“ charakter. Ontickú neistotu naznačuje i použitie sloviess zo sémantického poľa vraždenia bez gramatického predmetu: nie je napísané, že udrel *dievča* či vystrelil na dievča, ale *udrie* a *vystrelí*. Zároveň je možný výstrel v nasledujúcom odseku interpretovaný ako praskot konára. Neistý ontický status sekvencie však vyplýva z toho, že je vyrozprávaná rovnakým spôsobom ako ostatné udalosti v tejto poviedke – skutočné i hypotetické. Úplne tu platí to, čo napísal Ján Števíček o *Prvej vete spánku* – Vilikovský naznačuje „noetickú neurčitosť toho, čo zvyčajne nazývame objekt“.<sup>35</sup> Robbe-Grillet by túto udalosť zrejme nemodalizoval ako Vilikovský, ale ponechal by ju zaradenú do syntagmatickej štruktúry textu, v rozpore voči iným udalostiam (ako to urobil napríklad v *Žiarlivosti* či v *Dome schôdzok*, kde preňho „neexistoval žiadny jiný rád vně řádu knihy“).<sup>36</sup>

Stopy „novorománového“ školenia v sebe nesie aj nedôvera voči ľudskému ozmyselňovaniu sveta – sveta, ktorý stojí oproti subjektu, ako aj skepsa voči subsumovaniu konkrétnych javov do zovšeobecňujúcich (jazykových) kategórií, ba absolútna nedôvera voči *akémukol'vek* zovšeobecňovaniu. A teda nedôvera voči tomu, aby človek dodával svetu zmysel, robil ho zrozumiteľným prostredníctvom jazykového *pomenovania*. Pavel Matejovič v tejto súvislosti trefne poznamenáva: „Veci sa nám vo Vilikovského príbehu zjavujú len ako posolstvá bez adresáta, kde slová už nie sú schopné pomenovať brutalitu zločinu ani jeho spoločenské a sociálne pozadie.“<sup>37</sup> Pragmaticky, z hľadiska operatívnosti detektívneho vyšetrovania zrejme nie je pre detektíva veľmi prínosné, ak si kladie také otázky ako snorič: „*Ako možno veriť (...)* v takú abstraktnú vec ako vražda?“ (s. 36). Rozklad tejto z významujúcej abstraktnej, zovšeobecňujúcej kategórie („vražda“) na jednotlivé mikrodeje, pozbavené zmyslu, je už (z epistemologického hľadiska) celkom „novorománový“: „*Čin (...)* dej, akcia, to je jasné: pár pohybov. Zdvihnutie ruky, pohyb prsta. Mŕtvola, telo. To pochopím. Teraz my: kronikári, vykladači; čosi také.

<sup>35</sup> ŠTEVČEK, Ján: Pavel Vilikovský: Prvá veta spánku. In: *Slovenské pohľady*, roč. 100, 1984, č. 11, s. 133.

<sup>36</sup> Porov. ROBBE-GRILLET, Alain: *Za nový román*. Praha : Odeon, 1970, s. 108.

<sup>37</sup> MATEJOVIČ, Pavel: *Synoptici*. Bratislava : Kalligram, 2000, s. 153.



*Ale vražda, zrazu? Vražda? To je pomenovanie čohosi iného. Pomenovanie postoja, povedzme. Morálne hodnotenie. Fikcia“* (s. 36). Udalosť je skonštruovaná (interpretovaná: nami, „kronikármi, vykladačmi“) tým, že je zaradená do kategórie („vražda“) a nesie v sebe isté zacielenie a morálny postoj. Vilikovského snorič však kategóriám neverí a takto skonštruovaná udalosť sa pod jeho pohľadom rozpadáva na neintencionálne mikrodeje (pár pohybov, zdvihnutie ruky, pohyb prsta...). Naratologicky vzaté, sú to „details udalostí z nižších úrovní, než je základná úroveň, na ktorej kódujeme a kategorizujeme prichádzajúce informácie, ktoré si obvykle nevšímame a nezapamätáme, dokonca aj keď sú predanú situáciu typické. Musíme ohnúť nohy v kolenách, aby sme sa posadili, ale táto činnosť nie je súčasťou scenára /jedenia/ v reštaurácii, hoci sedenie ňou už je.“<sup>38</sup> Možno práve v týchto mikrodejoch z nižších úrovní nepodliehajúcich kódovaniu informácií, mikrodejoch, ktoré nie sú významovou súčasťou scenára (napr. vraždy), hoci v ňom musia byť prítomné, sa snorič tiež pokúša pristihnúť *skutočné*, atómy skutočnosti (udalosti), podobne ako v trpkastej chuti halúžky – chuti čohosi, čo nenesie zmysel „potravy na jedenie“, čo nezvykneme ochutnávať. Ako to zovšeobecnil Valér Mikula: „len to, čo ešte nemá zmysel (t. j. čo sa vymyká sústave dokazujúcej samu seba), je skutočné, nezbavené prirodzenej a primárnej existencie.“<sup>39</sup> Pavel Matejovič kladie do paralely toto snoričovo vnímanie s reprezentáciou krajiny v texte poviedky. Hovorí o rozklade tejto reprezentácie krajiny na útržky a o nemožnosti celkového pohľadu (paradoxne v kontraste voči názvu poviedky): „Vilikovského krajina nie je popisovaná z perspektívy statického bodu, ktorý sa vypína nad krajinou, ale z pohľadu mobilného pozorovateľa – kráčajúceho človeka a cestovateľa útržkovite zaznamenávajúceho plynúcu krajinu, ktorú však už ani *v druhom rade* neskladá do podoby celkového pohľadu. Krajina (jej mapa) je rozbitá podobne ako snoričovo vnímanie na viacerých miestach prózy *Celkový pohľad na Máriu B.*“<sup>40</sup>

Je možné čosi „banálne“ (s. 37), „náhodný zhuk okolností“ (s. 37) vždy zahrnúť do kategórie „vražda“? Vo svete Vilikovského próz nikdy. Rozuzlenie v detektívke – kde ten, kto hľadá vraha, nájde vraha práve zato, že hľadá *práve* vraha – bude pre snoriča vždy to isté: „*Chcete vedieť, kto ju zabil? Vrah*“ (s. 37).

<sup>38</sup> MANDLER, Jean Matter: *Opowiadania, skrypty i sceny: aspekty teorii schematów*. Kraków : Universitas, 2004, s. 130.

<sup>39</sup> MIKULA, Valér: *Od baroka k postmoderne*. Levice : LCA, 1997, s. 124.

<sup>40</sup> MATEJOVIČ, Pavel: *Synoptici*. Bratislava : Kalligram, 2000, s. 152 – 153.



Snorič nastoľuje aj bizarnú hypotézu zabitia jedného človeka druhým, ktoré by prepadlo cez konvenciami ustanovené sitko jazyka, cez kultúrny významový raster s pozične situovaným (a zadefinovaným) výrazom „vražda“, a to takým spôsobom, že by obeť so svojim zabitím súhlasila: „(...) čo, ak sa s kameňom v ruke opýtal: Môžem ťa zabiť? A ona sa na neho pozrela, rukou si ešte upravila vlasy, potom: Dobre. Zabiť“ (s. 18). Podobným spôsobom problematizoval konvenčný význam slov „vražda“ a „samovražda“ koncom 19. storočia aj Alphonse Allais v poviedke *Pravda o mužovi rozrezanom na kúsky, odhalená vrahom samotným*, kde sa nechal samovrah rozrezať na kúsky svojmu priateľovi.<sup>41</sup>

Na prvý pohľad bizarné *opakovanie* udalosti vraždy vo Vilikovského poviedke je však plne v súlade s logikou „oneskorenia“, dodatočnosti, ktorá funguje v detektívnom žánri: veď vraždu ako minulú udalosť môže detektív vyriešiť (lebo inak by „sa to stalo naprázdno“, s. 31) iba v *repríze*, *rekonštrukciou* zločinu – či už fyzickou alebo len „mentálnou“ (modelom priebehu vraždy). Čiže, psychoanalyticky povedané, „dodatočným prepracovaním“. Minulá udalosť vraždy je v detektívke totiž pozbavená viacerých významových elementov (totožnosti páchatela, motívu zabitia, niekedy aj *modu operandi*) a detektív musí „opakovať“, v *repríze* hypoteticky „zavraždiť“ obeť po druhý raz (prostredníctvom *rekonštrukcie činu*), aby sa vôbec dopátral k totožnosti vraha.<sup>42</sup> Wincenty Grajewski na základe štrukturalistických výskumov narácie upozornil, že „fabulu veľkého množstva rozprávání možno ukázať ako neúplné opakovanie nejakej situácie, pričom sa dôraz kladie na rozdiely, čo vedie ku koncepcii fabuly ako transformácie, spočívajúcej na koncovom prevrátení východiskovej situácie“.<sup>43</sup> Udalosť, ktorá zmizla, ktorá však reálne bola (lebo je doložená svojou stopou – lúčmi, ktoré vyžaruje mŕtve telo na fotografii), musí byť rekonštruovaná, a to znamená, že musí byť rekonštruovaná konfigurácia všetkých jej relevantných elementov. Preto koniec detektívky, rekonštrukcia vraždy, *opakuje* úvodnú neprítomnú udalosť (tajomnú vraždu), no s tým *rozdielom*, že v rámci transformácie uvedie totožnosť vraha, jeho motiváciu a rekonštruovaný priebeh činu (čiže elementy udalosti). Vilikovský však

<sup>41</sup> Porov. ALLAIS, Alphonse: *Krásná neznámá*. Praha : Odeon, 1981, s. 80.

<sup>42</sup> O tejto logike detektívneho riešenia ako logike dodatočnosti porov. HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru*. Bratislava : Veda, 2011, s. 35 – 36.

<sup>43</sup> GRAJEWSKI, Wincenty: *Jak czytać utwory fabularne?* Warszawa : Krajowa agencja wydawnicza, 1980, s. 33.

vo svojej poviedke kladie menší dôraz na rekonštrukciu konkrétnych detailov priebehu vraždy (preto detektívove otázky nenapĺňa odpoveďami), ide mu skôr práve o ten lúč, ktorý vyžaruje zmiznutá udalosť: o detektívovo nadviazanie vzťahu s ňou. A zároveň o *miznutie prítomnej skutočnosti*, ktoré vymazaná udalosť spôsobila.

V románovom variante Vilikovského poviedky, v *Prvej vete spánku*, je k onej onticky vratkej vražde zodpovedajúcim motívom udalosť, keď sa kapitán vyspí s kamarátkou zavraždeného dievčaťa (napokon, v náznakovitejšej podobe to spraví aj v *Celkovom pohľade na Máriu B.*). Tento zdanlivo osobný akt v zásade kapitánovi poskytne len ďalšiu indíciu, relevantnú pre vyšetrovanie – indíciu pre identitu páchatela, s ktorým išla zavraždená do kameňolomu: „*Nemusela ho poznať. Mária B. Bola by išla s hocikým. Idú. Teraz už viem.*“<sup>44</sup> Postava kapitána – snoriča sa takto vo viacerých motívoch vo všetkých troch Vilikovského „detektívnych“ prózach (patrí sem ešte román *Peší príbeh*) kontúruje: navonok je to sympatický žoviálny chlapík, ktorý „vie, ako to vo svete chodí“ a ktorý si vás ľahko získa, pozve vás na kávu, na dobrý koňak (v *Prvej vete spánku*), alebo sa nechá pozvať na pivo a ponúknuť cigaretou (od Doubka v *Pešom príbehu*), alebo sa s vami vyspí, prípadne vám ponúkne, že sa môžete porozprávať ako „*dva ľudia, tak naozaj*“ (s. 31), ak ste kamarátkou zavraždenej: v skutočnosti sú to možno všetko jeho stratégie na získavanie informácií, relevantných pre pátranie<sup>45</sup> – snorič nie je váš kamarát ani milenec: je totiž aj „*stopársky pes*“ (s. 31), i keď to v záchvate úprimnosti (naozajstnej či tiež strategickej?) popiera. Napriek svojej pozícii postavy – reflektora v rozprávačskej štruktúre nie je Vilikovského trojjediný „*kapitán Snorič*“ (s. 22, keď sa už jeho prezývka ironicky mení na priezvisko) celkom preniknuteľný, i keď zasa nie je pre čitateľa až taký nečítateľný ako trebárs Hammettovi pátrači Sam Spade či Ned Beaumont.

Druhou zodpovedajúcou udalosťou k svojskej simulačnej rekonštrukcii vraždy v *Celkovom pohľade...* je v *Prvej vete spánku* motív, keď sa v druhej časti vo vedomí postavy reflektora objaví motív spáchania vraždy. Lenže týmto (zatiaľ ešte nepomenovaným) reflektorom už je iná postava – nie je to kapitán, ale herec (ktorý sa bizarne k vražde prizná, hoci nevráždil).

<sup>44</sup> VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prvá veta spánku*. Bratislava : Smena, 1983, s. 48.

<sup>45</sup> Porov. ŠTEVČEK, Ján: Pavel Vilikovský: Prvá veta spánku. In: *Slovenské pohľady*, roč. 100, 1984, č. 11, s. 133.

Ak sa detektív v poviedke sám ironicky prirovnáva k voyeurovi, „*vlastníkovi pohľadu*“ (s. 20), v netradičnom, ironickom „rozlúštení“ tejto „detektívky“ je detektív naozaj zhodou náhod za voyeura mylne zamenený: ocitá sa v situácii, ktorú sám kedysi v mladosti v obrátenom garde zažil (čiže opäť jedna *repríza*), keď ho s jeho dievčaťom pozoroval voyeur – no teraz sa ocitá na druhej strane, utekajúc pred hrudami hliny, čo po ňom hádže rozhorčený mladík...

A vrah, nekonkrétny (vojak dezertér), je v poviedke nakoniec nájdený akoby mimo sujetu snoričovho pátrania – no len zdanlivo. Jedna drobná zmienka v texte nás na jeho identitu už pripravila: motív žiadosti, s akou sa snorič obrátil na svojho spolupracovníka, pretože obeť bola videná s nejakým vojakom („*knihy vychádzok všetkých rôť*“, s. 35), priniesla svoje ovocie – pomoc majora Horváta z kontrarozvedky sa neminula účinkom...

Témy fotografie, pokusu prichytiť skutočnosť „pri čine“ a miznutia skutočnosti, ako aj intermediálny vzťah (tu: fotografia vo filme) nachádzame v emblematickom filme tých čias (z ktorých k nám prehovára Vilikovského poviedka), v *Zväčšenine* (*Blow-Up*, 1966) Michelangela Antonioniho. Jurij M. Lotman vo svojej brilantnej semiotickej interpretácii ukázal, ako operácia zväčšenia fotografie, ktorá je de facto vyňatím z kontextu a „vytvorením (...) nového kontextu“, <sup>46</sup> odhaľuje nové významy: „A práve preto, že sme zabudli na niečo z toho, čo sme videli, a rezignovali sme uznať prvý dojem za pravdivý, odrazu spolu s fotografom zreteľne zbadáme v kríkoch tvár, ruku a dlhú hlaveň automatickej pištole, ktorá mieri na chrbát spoločníka ženy, obráteného chrbtom.“<sup>47</sup> Ďalšia zväčšenina časovo následnej fotografie (čo je vradením fotografie do časového kontextu, v ktorom fotograf vytvára „rad po sebe nasledujúcich fotografií“)<sup>48</sup> odhalí v bielej škvrne obraz ležiaceho tela muža. Operácie fotografa pracujú priam metódami štruktúrálnu-semiotickej analýzy:<sup>49</sup> vykročia za bezprostredne videnú skutočnosť, ktorá sa ukazuje byť chybné zinterpretovaná, a dešifrujú skutočnosť. Fotograf pri ďalšej návšteve miesta činu naozaj nachádza mŕtve telo, to však na druhý deň zmizne. „Svet, založený na bezvýhradnej viere v empirické fakty, sa začína spochybňovať. (...) Podobne ako na začiatku filmu hrđina na vlastné oči uvidel to, čo sa nedialo, tak na konci na vlastné uši

<sup>46</sup> LOTMAN, Jurij: *Semiotyka filmu*. Warszawa : Wiedza powszechna, 1983, s. 191.

<sup>47</sup> Tamže.

<sup>48</sup> Tamže, s. 192.

<sup>49</sup> Tamže, s. 193.

počuje niečo, čo sa nedeje<sup>50</sup> – zvuky nejestvujúcej tenisovej loptičky. Vo Vilikovského poviedke je tiež svet empirických faktov, ktoré sú preňho výsledkom konvenčnej konštrukcie („uveriteľnosti“ – napríklad vrátnice), spochybnený: skutočnosť treba vysnoriť inde, život je inde. Preveruje sa stopou smrti...

\* \* \*

Zato však v riešení kriminálnej záhady v románe *Prvá veta spánku* sa text, ktorý sa aspoň vo svojich žánrových kontúrach javil ako román s detektívnou zápletkou (s vymedzeným okruhom podozrivých), transformuje na román kriminálny: vraha polícia vypátrala, ale nebol to nikto z okruhu podozrivých postáv románu. Vlastne samotný detektívny topos uzavretého okruhu podozrivých bol v motívickom pláne postáv falošným riešením – respektíve generoval celú sériu falošných riešení, nesprávnych totožností páchatela (herec, žiak vojenského učilišťa – najprv jeden, potom druhý). Ako si všimol vtedajší recenzent Valér Mikula, autor vodí čitateľa za nos, zámerne pracuje s „čitateľským nedorozumením“: „Nedorozumením tu je, že sa to tvári ako detektívka, a nie je to detektívka.“<sup>51</sup> Veru nie je, je to kriminálka.

Z perspektívy celku textu má tento román žánrový pôdorys kriminálneho románu pátrania po neznámom páchatelovi, s „externým“ páchatelom. No tento žánrový prestup (z detektívky do kriminálneho románu) je odôvodnený interne literárne, naratívnu štruktúrou: tým, že sa text rozlamuje do troch častí s odlišnými postavami reflektorov (vyšetrovateľ, herec a napokon mladý vychovávateľ na vojenskom učilišti), takže od druhej časti sujet v zásade prestáva sledovať líniu vyšetrovania (ktorá bola fokalizovaná kapitánom) a sleduje dve línie postáv zainteresovaných, respektíve v tomto prípade falošne zainteresovaných v „okolí“ vraždy. Sujet sa teda *odkláňa* od motívickej línie vyšetrovania, a tým stráca nad vyšetrovaním kontrolu (a v dôsledku toho nepodáva o ňom čitateľovi informácie). V zásade by takýto postup nemusel nevyhnutne znamenať odklon od detektívnej žánrovej schémy – za predpokladu, ak by aj ostatní fokalizátori boli na vražde *naozaj* zainteresovaní (v role svedkov či páchatela): tak je to v detektívke Stanleyho Ellina *Kľúč k Nicholsovej ulici* (1953). Akoby sa aj v tejto Vilikovského falošnej detektívke (podobne ako v *Pešom príbehu*) štruktúralne opäť

<sup>50</sup> Tamže, s. 196 – 197.

<sup>51</sup> MIKULA, Valér: *Literárne observatórium*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 199.

dialo čosi priskoro: sujet priskoro opúšťa líniu vyšetrovania, dlho-dlho pred riešením. (V *Pešom príbehu* zasa z kompozičného hľadiska príde priskoro riešenie – priznaním páchatela ešte pred uzavretím vyšetrovania.) K riešeniu kriminálnej záhady dochádza až v epilógu, s časovým odstupom („*O dva roky neskôr sa Martinovi narodila dcéra.*“),<sup>52</sup> ex post ako *dopovedanie*, keď už sa dej zavŕšil. No zároveň z hľadiska *koherencie príbehu*, aby príbeh uniesol tri zmeny hrdinov a všetky tri časti scelil, je potrebný *organizujúci motív*: a tým je práve motív vraždy, mŕtve telo zavraždeného dievčaťa v kameňolome. „Vety“ jednotlivých postáv sú práve súčasťou príbehu vraždy, i keď dve z nich na základe falošnej motivácie, respektíve na základe motivácie čírej príľahlosti bez kauzálneho súvisu.

No napriek tomu, že riešenie kriminálneho prípadu nie je primárne tou najdôležitejšou vecou v tomto texte (tu dáme za pravdu predchádzajúcim interpretom tohto románu), spisovateľ Vilikovského triedy neodflinká ani to: riešenie tu nie je natoľko *vonkajšie* fikčnému svetu a banálne ako v *Celkovom pohľade na Máriu B.* (kde bolo založené *len* na náhodnom svedectve). Naopak, toto riešenie podáva nečakanú, *invenčnú* odpoveď (vo forme abdukcie) na otázku, ktorá sa tiahla počas celého vyšetrovania – odpoveď na otázku, prečo dievča nasledovalo svojho vraha práve do kameňolomu: „*Načo by šli ku kameňolomu? Pole ako pole, líka ako líka. Pršalo všade. Iba keby sa tam mala s niekým stretnúť.*“<sup>53</sup> Táto otázka je tou pravou kriminálnou *záhadou* v tomto románe. A riešenie „jedným ťahom“ (jednou hypotézou) vysvetlí *všetky* okolnosti vraždy zároveň – to, že mal vrah zbraň, aj prečo šiel s obeťou do kameňolomu: „*Bol to chlapec odtiaľ, z mesta. Dezertér. Vojenčil... (...) Ušiel i s pištoľou. (...) S tým dievčaťom (...) Stretli sa vo vlaku. (...) Vidíte, preto ten kameňolom. Nechcel, aby ho videli známi z mesta.*“<sup>54</sup> Takže vrahom nebol ani domnelý zlodej pištole z vojenského učilišťa, no ani skutočný zlodej pištole Stanek (čo boli falošné riešenia). Takýmto spôsobom sa falzifikuje predchádzajúca téza vyšetrovania, téza totožnosti (zväzku vlastností pripísaných páchatelovi): že zlodej pištole z učilišťa by mal byť totožný s vrahom dievčaťa. Riešenie kriminálneho rébusu je iné, *nečakané* – veď svet má v sebe zavinuté množstvo možností: ak bola niekde ukradnutá pištoľ a niekde v blízkosti bola nájdená zastrelená obeť, neznamená to automaticky, že bola zastrelená *práve* tou ukradnu-

<sup>52</sup> VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prvá veta spánku*. Bratislava : Smena, 1983, s. 177.

<sup>53</sup> Tamže, s. 40.

<sup>54</sup> Tamže, s. 177 – 178.

tou pištoľou. Dobre, puška zavesená na klinci prózy musí vystreliť – ale u Vilikovského sa vždy strieľa z *inej* pušky (či pištole).

Pretržitá, odskakujúca dejová niť, ovíjajúca sa okolo motivickej línie pátrania, je homologická nižšej úrovni textu – pretržitému toku od seba odskakujúcich viet, preskakujúcich z jednej témy na druhú, s nečakanými asociačnými spojeniami. Napríklad kontextová implicitnosť v dialógoch neustále voči čitateľovi porušuje griceovskú komunikačnú zásadu kooperácie a čitateľ je tak nútený významový kontext si domýšľať, rekonštruovať<sup>55</sup> – podobne ako detektív rekonštruuje čin. (Na prebale knihy hovorí Vilikovský ironicky o množstve „*dier*“, ktoré si čitateľa – „*potenciálni spisovatelia*“ môžu „*vyplniť podľa vlastnej ľubovôle*“.) Pri prirovnaniach (na rozdiel od „*chandlerizmov*“ v *Pešom príbehu*) zasa text nezriedka vynecháva prirovnávaciu spojku „*ako*“, čím zväzuje príznaky javov tesnejšie, prechádzajúc od prirovnávania až k stotožneniu: „*(...) cítil ju teplo vedľa seba, v priesvitnom šuštiacičku, šuchoráčičku, s bodkovanou šatkou: školáčka.*“<sup>56</sup> Zásada kontextovej implicitnosti (nedopovedania) ovláda viacero rovín textovej štruktúry. Na úrovni naratívnej štruktúry sú zasa implicitne vovádzané aj nové postavy *in medias res*.<sup>57</sup> Vo vnútornom pláne postavy zasa tok viet nezriedka prechádza do písania technikou prúdu vedomia. Veď v texte sa nastoľuje istý, i keď nejednoznačný vzťah medzi vetou a príbehom, hrdina chce „*povedať svoju vetu v ktoromkoľvek príbehu*“.<sup>58</sup> Aj zločin je pre Vilikovského detektíva svojho druhu vetou, ktorú povie vrah v istom príbehu.<sup>59</sup> Pre detektíva „*povedať svoju vetu v príbehu*“ zasa znamená zločin objasniť – vtedy obeť „*nevravím, že ožije, ale potom možno nezomrela celkom nadarmo.*“<sup>60</sup> V dnešných časoch toto objasnenie zločinu už azda ani nie je kvôli zachovaniu rovnováhy univerza (niekde vznikol dlh a treba ho splatiť), ale je dôležité aspoň z hľadiska ľudskej spravodlivosti a v príbehu kvôli zachovaniu rovnováhy naratívnej. Detektívovo pátranie, azda v ešte väčšej miere než dokumentárne bádanie historika, vymedzuje „*idea dlhu vůči mrtvým*“.<sup>61</sup>

<sup>55</sup> Porov. MIKULA, Valér: *Literárne observatórium*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 200.

<sup>56</sup> VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prvá veta spánku*. Bratislava : Smena, 1983, s. 32.

<sup>57</sup> Porov. tamže, s. 21.

<sup>58</sup> Tamže, s. 11.

<sup>59</sup> Porov. tamže, s. 37.

<sup>60</sup> Tamže, s. 27.

<sup>61</sup> RICOEUR, Paul: *Čas a vyprávění III*. Praha : OIKOYMENH, 2007, s. 170.

(Fikčný detektív Nigel Strangeways od Cecila Daya Lewisa dokonca prirovnával vyšetrovanie zločinu k prekladu latinského súvetia: „Subjekt, podmět – to je oběť, přísudek je modus operandi – způsob provedení činu, a objekt, předmět, je motiv. Toto jsou tři základní větné členy a jsou to také základní prvky každého zločinu.“<sup>62</sup>)

Prvou vetou spánku je bezprostredne v texte pomenovaný motív pocitu neskutočnosti, ktorý sa zmocní vychovávateľa Martina v okamihu, keď zistí o žiakovi Kuvikovi, že v sobotu pretiahol vychádzku, a preto ho (mylne, ako nakoniec vysvitne) upodozrieva z vraždy dievčaťa: „*Bola to prvá veta spánku, na jednej nohe; krajina, tá za oknom, sa mu azda len snívala.*“<sup>63</sup> Spánok, jeho prvá veta, sa v úryvku z Vilikovského teda spája aj s násilnou smrťou, vraždou, z ktorej svojho zverenca vychovávateľ upodozrieva.

A v súlade s kultúrnymi konotáciami (spánku so smrťou) u Vilikovského prvá veta spánku je práve vraždou, ktorá je začiatkom čiže „prvou vetou“ – povedané titulom slávneho románu Raymonda Chandlera *The Big Sleep* (1939) i rovnomenného legendárneho filmu – „hlbokého spánku“. Slovo „spánok“ v exponovanej pozícii názvu Vilikovského románu možno čítať aj v intertextuálnom vzťahu s titulom Chandlerovej emblematickej drsnoškolovej detektívky *Hlboký spánok*, tejto melancholickej prózy, v ktorej niet víťazov...

„*Co záleží na tom, kde člověk leží, když je po smrti? V kalné bažině nebo v mramorové kryptě na vrcholku vysokého kopce? Jsi mrtev, spíš hlubokým spánkem a takové věci ti nevrtají hlavou. Nafta a voda jsou ti stejně lhostejné jako vítr a vzduch. Spíš prostě hlubokým spánkem a už ti nezáleží na tom, jak hanebně jsi sešel ze světa nebo kde jsi padl.*“<sup>64</sup>

A s touto Chandlerovou náladovou modalitou korešpondujú všetky tri Vilikovského viac či menej detektívne prózy.

<sup>62</sup> Cit. podľa JUNGWIRTH, František: Nero Wolfe a jeho tvúrce. In: STOUT, Rex: *Tříkrát Nero Wolfe*. Praha : Odeon, 1973, s. 557.

<sup>63</sup> VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prvá veta spánku*. Bratislava : Smena, 1983, s. 163.

<sup>64</sup> CHANDLER, Raymond: *Tříkrát Phil Marlowe*. Praha : Odeon, 1967, s. 161.

## UVIDIETĚ INAK (*Slepý detektiv Max Carrados*)

Jedným z klasických „veľkých detektívov“, ktorý určite patrí do sie- ne slávy pátračov doylovského obdobia, je aj slepý detektív Max Carrados anglického autora Ernesta Bramaha (1869? – 1942).

Spisovateľ Ernest Bramah sa istý čas venoval farmárčeniu, ktorým sa však nemohol užiť, a tak o tom aspoň napísal knihu. Strávil tiež nejakú časť svojho života v Číne, kde našiel inšpiráciu pre svoje knižky príbehov o fiktívnom čínskom filozofovi Kai Lungovi. Nezúčastňoval sa verejného „literárneho života“ – literárne žil v „izolácii“, až sa začali rojiť špekulácie o jeho identite: či v jeho prípade nejde o pseudonym niektorého zo známych vtedajších autorov. O pseudonym naozaj ide – no skutočné meno tohto autora znelo Ernest Bramah Smith: čiže, ako nás uisťuje americký autor detektívok a esejista S. S. Van Dine, ktorý do svojej prestížnej chronologickej antológie *Najlepšie svetové detektívne príbehy* (I. vydanie 1927) zaradil aj poviedku Ernesta Bramaha, Ernest Bramah nie je žiadny iný skrývajúci sa autor, ale on sám.<sup>1</sup> Otáznik za dátumom narodenia však treba naďalej ponechať. O Maxovi Carradosovi napísal tri zbierky poviedok: *Max Carrados* (1914), *Oči Maxa Carradosa* (1923) a *Záhady Maxa Carradosa* (1927). Práve tú prvú označil slávny podvojný autor detektívok Ellery Queen (ide totiž o pseudonym dvoch bratrancov) za jednu z desiatich najlepších zbierok detektívnych poviedok, aké boli kedy napísané.

Howard Haycraft označuje Bramaha za posledného dôležitého autora holmesovského obdobia detektívky a Josef Škvorecký v knihe *Nápady čtenáře detektivek* dodáva, že ono pionierske obdobie detektívky, označované niekedy ako doylovské, sa Bramahom končí.<sup>2</sup> Sir Hugh Greene zaradil Bramaha do svojej antológie *Rivali Sherlocka Holmesa* (a toto zaradenie je odôvodnené aj z hľadiska historickej poetiky, ako na

<sup>1</sup> DINE, S. S. van (ed.): *The World's Great Detective Stories*. New York : Blue Ribbon Books, 1931, s. 234.

<sup>2</sup> ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivek*. Asociace detektivní a dobrodružní literatury, 1990, s. 145.



to ešte upozorníme).<sup>3</sup> Pokúsme sa preto stručne načrtnúť isté vývinové predpoklady Bramahových poviedok v dovtedajšej histórii detektívneho žánru a ukázať, kde sa Bramahova tvorba v tomto žánri situuje ako jeho historické ohnisko.

Dnešnému čitateľovi detektívnej a kriminálnej literatúry, ktorý možno číta poriadne hrubé bachanty severských autorov, asi ihneď udrie do očí, že v ruke drží zbierku detektívnych *poviedok*. Poviedok, prepojených jedným hrdinom, ktoré takto vytvárajú seriál s jednotlivými uzavretými epizódami (prípady). Historická následnosť, ktorá predchádzala Bramahovým zbierkam poviedok, je zhruba takáto: Edgar Allan Poe napísal tri detektívne poviedky so svojím amatérskym milovníkom rébusov – vyšetrovateľom Augustom C. Dupinom v priebehu štyroch rokov – prvú a najslávnejšiu *Vraždy v ulici Morgue* v roku 1841. Tri poviedky s jedným hrdinom, i keď geniálnym detektívom, to je na seriál trochu primálo. Poe síce napísal aj ďalšie dve detektívne poviedky (on sám ich ešte nazýval „tales of ratiocination“), no už s inými hrdinami. Táto poeovská päťica poviedok spolu v zárodku zakladá detektívny žáner (v každej z nich nájdeme niektoré charakteristické vlastnosti neskoršieho detektívneho žánru, čiže jeho východiská) spolu s jedným jeho konštitutívnym prvkom: Poe stvoril prvého literárneho „veľkého detektíva“. I keď jeho výzor v žiadnej z troch dupinovských poviedok neopísal (čitateľ sa má totiž koncentrovať na detektívov intelektuálny výkon), prisúdil mu zvláštne, výstredné vlastnosti: Dupin je milovník noci, estét, aristokrat, milovník rébusov. Poe stvoril aj prvú štandardnú detektívnu dvojicu – funkciu nahrávača veľkého detektíva napĺňa jeho priateľ – rozprávač, ktorý u Poea ešte nedostal meno „Watson“. Po Poeových poviedkach sa vývin rodiaceho sa detektívneho žánru presúva do druhovej transformácie epicky širokých viktoriánskych „románov mravov“ Wilkieho Collinsa (*Mesačný kameň*, 1868) a usídľuje sa v bočných dejových líniách niektorých románov Charlesa Dickensa (napr. *Barnabáš Rudge*, 1841; *Pochmúrny dom*, 1852 – 1853), aby Dickens zakončil svoju celoživotnú spisovateľskú kariéru husárskym kúskom: tentoraz už románom s detektívnou záhadou ako ústrednou zápletkou *Záhada Edwina Drooda* (1869 – 1870), ktorý zanechal nedokončený, a teda s nerozriešenou záhadou...

V rovnakých časoch písal svoje epicky široké „policajné romány“ francúzsky autor Emile Gaboriau, ktorého detektív pán Lecoq nad-

<sup>3</sup> Porov. GREENE, Hugh (ed.): *Die Rivalen des Sherlock Holmes*. Band 2. Hamburg : Fischer Taschenbuch Verlag, 1974.

viazal na poeovskú kreáciu veľkého detektíva v tom, že Gaboriau tiež vytvára seriál – no v tomto prípade románový – s postavou veľkého detektíva prechádzajúceho z jedného románu do druhého. Detektíva, riešiaceho prípady predovšetkým racionálnymi metódami zbierania stôp a logického usudzovania.

A potom do literárnej arény vstúpil najslávnejší detektív všetkých čias: Sherlock Holmes. Treba hneď povedať, že napriek jeho genialite mu vstup do literatúry vyšiel až na tretí raz: Doylov holmesovský debut, kratší román *Štúdia v červenom* (1887), sa nedočkal žiadneho veľkého čitateľského ani komerčného úspechu a to platilo aj pre druhý román so Sherlockom Holmesom *Podpis štyroch* (1890). Holmesovský ošial sa pre čitateľov začal až o štyri roky neskôr, v roku 1891, keď Doyle začal *pravidelne* písať pre časopis *Strand* detektívne príhody Sherlocka Holmesa vo forme poviedok: dvanásť postupne časopisecky vydaných poviedok o rok neskôr publikoval v knižnom súbore *Dobrodružstvá Sherlocka Holmesa*. Časopisecky publikovaný detektívny seriál, pozostávajúci z uzavretých epizód – prípadov, prepojený dvojicou hlavných postáv veľkého detektíva a jeho menej bystrého spoločníka – kronikára, sa ukázal byť (z čitateľského i obchodného hľadiska) geniálnym ťahom. Samotný Doyle to ozrejmil v interview v roku 1900 takto: ak čitateľ vynechal nejakú časť detektívneho románu (a niekedy zmeškal hneď tú prvú), ktorý vychádza na pokračovanie, už sa v zápletke nedokáže orientovať a prestáva byť čitateľom: no pri poviedkach takáto nevýhoda odpadá. V takomto seriáli mu totiž každý diel prináša uzavretú epizódu, záhadu aj s jej rozlúštením. Zároveň si z románu takýto seriál poviedok ponecháva sceľujúcu postavu čitateľovho obľúbeného detektíva: prináša takto prepojenie vždy *nového* (záhadného prípadu) so *stálym* (postavou veľkého detektíva s jeho spoločníkom a známym prostredím). Keď si Doyle v *Strande* na istý čas „vybral dovolenku“ (ako priznal, vymýšľať pre každú poviedku vždy novú záhadu, rovnako ako pre román, bolo preňho nesmierne namáhavé), *Strand* v roku 1894 angažoval „zaskakujúceho“ autora Arthura Morrisona s detektívom Martinom Hewittom. Bol to prvý populárny detektív, ktorý kráčal v stopách Sherlocka Holmesa. A nasledovali ho zástupy ďalších: medzi nimi aj Max Carrados. Ako vyplýva z dátumu vydania prvej zbierky poviedok s Maxom Carradosom, tento slepý detektív sa však pridala medzi rivalov Sherlocka Holmesa až v neskoršom období, už po Holmesovom „zmŕtvychvstaní“ zo zdanlivej smrti v Reichenbašskom vodopáde. No žiaden z nich, Holmesových súčasníkov, nedosiahol u čitateľov slávu svojho predchodcu a ich mená treba dnes čitateľom pripomínať.

Poe aj Doyle dali archetypu geniálneho detektíva pre klasické obdobie detektívneho žánru do vienka ako jeho charakteristickú vlastnosť *excentrickosť*: ako to lapidárne formuloval Pavel Grym, „geniálny detektív takmer nikdy nie je celkom normálny“.<sup>4</sup> V detektívnom žánri tu zaznieva romantická koncepcia génia a celkom určite aj stará lombrosovská ozvena blízkej príbuznosti geniality s odchýlkou od normy, ba niekedy až šialenstvom (práca Cesareho Lombrosa *Génius a šialenstvo*, 1864). Sherlock Holmes je doslova konglomerátom výstredností (jeho atonálna hra na husle, tabak v perzskej papuči, končeky prstov rozlepťané chemickými pokusmi; ak nemôže svoju myseľ zamestnať riešením vzrušujúceho prípadu, do žíl si pichá sedempercentný roztok; píše drobné monografie na úzko špecializované kriminalistické témy napríklad ako rozpoznať rôzne typy cigaretového popola, je vynikajúcim grafologickým expertom a najlepším boxerom vo svojej hmotnostnej kategórii, a to sme ešte ani zďaleka nevymenovali všetky vlastnosti), pričom najviac vyniká práve v tom, čo tvorí základ jeho detektívnej práce: pozorovacia schopnosť a deduktívno-analytické myslenie.

Niekedy sa však „výstrednou“, zvláštnou vlastnosťou detektíva môže stať aj jeho *hendikep* – ba dokonca, geniálny detektív ho premení na klad a pretvorí ho na charakteristickú, výnimočnú črtu svojej vyšetrovacej metódy. Obsesívna pedantéria, úzkostlivosť a hypochondria Hercula Poirota akiste napomáhajú jeho legendárnym „sivým bunkám“ v tom, aby ich výkon bol taký úzkostlivo dôsledný. Neurotickosť a agorafóbia pestovateľa orchideí, gurmána a vášnivého čitateľa Nera Wolfa, jeho nechut' opúšťať svoj vlastný pohodlný pieskovcový dom na západnej 35. ulici a nutnosť úzkostlivo dodržiavať svoje životné rituály, ho predurčujú k tomu, aby bol pohovkovým detektívom, ktorý rieši prípady analytickým myslením zo svojho nadrozmerného kresla vo svojej pracovni. Do terénu vysielajú svojho pobočníka a rozprávača Archieho Goodwina, prípadne ešte príležitostný tím. Troch pátračov od Roberta Arthura, zhruba dvanásťročných chlapcov, sotvakto dospelý spočiatku berie vážne, nech sa už Jupiter Jones správa akokoľvek premúdrelo ako „ostarok“ – to sa však, paradoxne, stáva ich výhodou: o to nenápadnejšie môžu viesť svoje pátranie. A ich ešte chlapčenská otvorenosť mysle im tiež umožní zahryznúť sa aj do záhad so zdanlivo nadprirodzenými vlastnosťami, nad ktorými by sa dospelým rozťahli pery do posmešného úškrnu, či, naopak, do prípadov javiacich sa spočiatku ako banálne, zanedbateľné.

<sup>4</sup> GRYM, Pavel: *Sherlock Holmes & ti druzí*. Praha : Vyšehrad, 1988, s. 267.

Najväčšou zbraňou a uholným kameňom vyšetrovacích metód Maxa Carradosa je jeho fyzická slepota. Samozrejme, prvotnou motíváciou uvedenia nevidomého detektíva na scénu žánru bolo zrejme čo najvýraznejšie ho odlíšiť od všetkých tých ostatných géniov a excentrikov a prísť tak do literárnej detektívnej arény s niečím novým. Pozíciu striktno vedeckého „forezného detektíva“ už obsadil súdny lekár dr. Thorndyke autora Richarda Austina Freemana, pozíciu „mysliaceho stroja“ zasa obsadil akademickými titulmi ovenčený profesor August S. F. X. Van Dusen, človek trpasličej postavy s obrovsky vyvinutou lebkou (ach, tá záľuba starých detektívok vo frenológii!), autorstva Jacquesa Futrella – a oba tieto typy detektívov majú svoj zárodok už v Doylovom Sherlockovi Holmesovi, ktorý je – podľa potreby a typu prípadu, ktorý práve vyšetruje – niekedy aj vedcom, aj chladným mysliacim strojom. Pohovkový detektív „starec v kúte“ barónky Orczyovej má tiež predobraz v Holmesovom bratovi Mycroftovi. A potom je tu množstvo ďalších dobových detektívov ako napríklad značne exaltovaný lekár Reggie Fortune, ktorý je zvláštnym poradcom Scotland Yardu, od H. C. Baileyho, „Holmes“ zo Sureté Hanaud od A. E. W. Masona, mladučký osemnásťročný reportér Rouletabille Gastona Lerouxa, osudovo melodramaticky zainteresovaný na svojom najväčšom prípade, strýc Abner Melvilla Davissona Posta či nie veľmi výrazný pán Beck M. McDonnella Bodkina a množstvo ďalších... V tejto záplave „géniov kriminalistiky“ sa nápad detektíva slepca javí skoro taký originálny ako kňaz, vyšetrujúci zločiny v rovine morálnej teológie, Chestertonov otec Brown. Ako píše LeRoy Panek, Sax Rohmer so svojím detektívom Naylorom Smithom rozvíjal dobrodružný potenciál doylovských príbehov, Freemanov dr. Thorndyke zasa vedecký a Max Carrados a starec v kúte pokračovali v doylovskej línii excentrického detektíva.<sup>5</sup>

V jednom rozhovore Ernest Bramah prezradil, že nápad so slepým detektívom dostal pri sledovaní divadelnej hry s kriminálnou zápletkou, v ktorej sa detektív správal ako úplný hlupák. Povedal si: „Prečo teda nemať slepého detektíva? Naozaj slepého?“<sup>6</sup> No určite tu išlo aj o reakciu na doylovský detektívny „primát zraku“: ako objavne skonštatoval kultúrny antropológ Mariusz Czubaj v knihe *Etnológ v Hriešnom meste*, „dedukčná metóda“ v poňatí Sherlocka Holmesa je predovšetkým rozprávaním o svete, ktorému dominuje zmysel zraku. O svete,

<sup>5</sup> PANEK, LeRoy: *Watteau's Shepherds: The Detective Novel in Britain 1914 - 1940*. Ohio : Bowling Green University Popular Press, 1979, s. 30.

<sup>6</sup> ZÁBRANA, Jan (ed.): *15 pátračů*. Praha : Odeon, 1987, s. 71.

v ktorom zvláštny význam nadobúda dokonca nie to, čo je odhalené (objavené), ale to, čo sa prehliada“. <sup>7</sup> Z Carradosovho vnemového pola je, naopak, zrak úplne vylúčený – a tento detektív ukazuje, že indície je možné zbierať (povšimnúť si, vnímať a vyhodnocovať) aj inými spôsobmi. Dokonca môže obhliadať miesto činu aj v noci za absolútnej tmy. I keď motív slepeho detektíva neskôr zopakovali aj ďalší autori (napríklad Baynard Kendrick), prvenstvo patrí Bramahovi.

Max Carrados trpí nadobudnutou slepotou, získanou pri úraze: chorobou zvanou amauroza, ktorú nesprevádzajú zmeny vonkajšieho vzhľadu oka – preto si mnohí, ktorí s ním prídu do styku po prvý raz, jeho slepotu ani nepovšimnú. Carrados zväčša rieši prípady so svojim „watsonovským“ spoločníkom, súkromným detektívom Carlylom – bývalým spolužiakom, ktorého spoznal po hlase napriek jeho zmene menu. Po získaní nezávislosti vďaka dedičstvu si meno nútene zmenil aj Max Wynn na Carrados. Akoby sa Max Carrados po strate zraku a nadobudnutí nových „superschopností“ premenil na nového človeka, čo naznačuje získanie nového mena.

A aké sú teda tie paradoxné „oči Maxa Carradosa“? Carrados hovorí, že nemá bežné klamlivé, falšujúce oči trpiace sebadôverou, ktoré možno oklamať – pretože práve tie oči, ktoré vidia, možno oklamať: práve vidiace oči môžu byť *zaslepené*. Spomeňme si len, koľko rás sa v neskoršom vývine klasického detektívneho žánru stávajú fatálne zavádzajúcimi práve optické ilúzie, ktoré vytvárajú *zdanie*, a nezriedka aj zdanlivo nemožnú, neriešiteľnú záhadu v knižkách takej Agathy Christie či Johna Dicksona Carra. Videnie je pre nás také samozrejmé, až sa ocitá v zajatí percepčných schém, ktoré nám znemožňujú „vidieť inak“, napríklad práve „očami rozumu“: znemožňujú nám zbaviť sa pri nazeraní konvencií a predsudkov. Vidieť nestačí. Už Poeov Dupin prízvukoval: „Treba *vedieť*, čo treba pozorovať.“ <sup>8</sup> Sám veľký Hercule Poirot odporúča používať „oči rozumu“, pretože nič nemôže tak veľmi zviest' na scestie ako bezduché pozorovanie, a rovnako hovorí aj jeho „sestra“ (od tej istej „duchovnej matky“) slečna Marplová, že „veci vidíme skutočne len zrakom svojho rozumu“. Aby potom detektív takúto záhadu vyriešil, musí dať do zátvorčky optický vnem (ktorý je klamlivý), a prizrieť sa prípadu „očami“ rozumu. Ako hovorí Carrados v *Krádeži Virginioley*, „nemôžem vám poradiť nič, len aby ste postupovali na základe logického uvažovania“. <sup>9</sup>

<sup>7</sup> CZUBAJ, Mariusz: *Etnolog w Mieście Grzechu*. Kraków : Oficynka, 2010, s. 192.

<sup>8</sup> POE, Edgar Allan: *Tajomstvo Márie Rogetovej*. Bratislava : Mladé letá, 1959, s. 28.

<sup>9</sup> BRAMAH, Ernest: *Oči Maxa Carradosa*. Bratislava : Európa, 2016, s. 160.

Maxa Carradosa v jeho racionálno-intuitívnom (ako jeho metódu charakterizoval S. S. Van Dine) prístupe k prípadu navyše podporujú ostatné jeho zmysly – vďaka svojej kompenzačnej funkcii nadmieru rozvinuté: Carrados je hypersenzitívny. S. S. Van Dine si povšimol, že schopnosti, ktorými disponuje slepý Max Carrados, pripomínajú zvláštne schopnosti obyvateľov Wellsovej *Zeme slepcov*.<sup>10</sup> Carrados napríklad začuje krik z ulice, ktorý ľudia v miestnosti nepočujú; či vďaka svojmu nesmierne citlivému čuchu odhalí, že istý muž má falošné fúzy, pretože zacíti pach lepidla na teplej koži. Má teda, podobne ako Sherlock Holmes, nadmieru vyvinutú a vycvičenú pozorovaciu schopnosť, no na rozdiel od Holmesa sa (z nevyhnutnosti) týka predovšetkým iných zmyslových orgánov než zraku. Strata zraku Maxovi Carradosovi v Bramahovom literárnom svete umožnila rozvinúť ostatné zmysly, ktoré inak zostávajú u zdravého človeka prakticky nevyužitú – a ako Bramah poznamenáva, i keď sa zdá, že je Max Carrados v nevýhode, v skutočnosti sa ocitá oproti „normálnym“ vidiacim vo výhode: „*Ponúka mi to určité možnosti, o ktorých som predtým ani len netušil. Je to úplne nový svet, nové skúsenosti, nepoznaná sila, ktorá sa v tebe prebudí. Odrazu začneš všetko vnímať inak. Je to ako život v štvrtej dimenzii.*“<sup>11</sup> Ako paradoxne hovorí: „*Vidiaci ľudia prichádzajú o toľko úžasných vecí!*“<sup>12</sup> Iné zmyslové orgány a ich iná intenzita vytvárajú pre vnímajúci subjekt, respektíve organizmus iný svet (známa nezodpovedateľná otázka Thomasa Nagela: „Aké je byť netopierom?“): svet Maxa Carradosa je iný ako bežný svet „normálnych“ ľudí, a práve preto môže prípad „vidieť“ inými očami – „očami Maxa Carradosa“. Podobne ako vidiaci, ktorý opustil platónsku jaskyňu tieňov (pre Carradosa je to svet, konvenčne videný očami), stáva sa voči tieňom (optickým ilúziám) slepým, pretože nahliada jasné svetlo skutočnosti (ktoré mu prinášajú hypersenzitívne iné zmysly a rozum). V úvodnej poviedke, keď podľa hlasu spozná svojho starého priateľa napriek tomu, že sa jeho výzor radikálne zmenil, vysvetľuje: „*Tvoj hlas môže počuť každý, no len ja som ťa podľa neho dokázal spoznať. Nemal som oči, ktoré by ma klamali.*“<sup>13</sup> V prípade potreby Carradosovými „náhradnými“ očami je aj jeho sluha Parkinson, vyznačujúci sa neobyčajnými pozorovacími schopnosťami.

Čitateľ by sa mohol spočiatku mylne nazdávať (a takým čitateľom

<sup>10</sup> Porov. DINE, S. S. van (ed.) *The World's Great Detective Stories*. New York : Blue Ribbon Books, 1931, s. 21.

<sup>11</sup> BRAMAH, Ernest: *Oči Maxa Carradosa*. Bratislava : Európa, 2016, s. 11.

<sup>12</sup> Tamže, s. 70.

<sup>13</sup> Tamže, s. 10.

som bol aj ja sám), že slepý detektív bude najpravdepodobnejšie pohovkovým detektívom, podobne ako stavec v kúte barónky Emmusky Orczyovej – vypočuje si od zainteresovaných vyličenie prípadu a logicky vyvodí riešenie. Veď ako hovorí pri vypočúvaní svedka v poviedke *Tragédia v Brookbend Cottage*, „*moje uši sú mojimi očami*“.<sup>14</sup> A Carrados je naozaj aj pohovkovým detektívom, a to hneď v prvej poviedke prvej carradosovskej zbierky *Dionýzova minca*, kde sa svojmu čitateľskému publiku predstavil a stretol sa aj so svojím budúcim watsonovským spoločníkom. No tento slepý detektív sa nezriedka zameriava práve na *materiálne stopy* (v poviedke *Vynaliezavý pán Spinola* už hovorí: „*Moje ruky budú mojimi očami*“),<sup>15</sup> ktoré hrali v doyllovskom období detektívky kapitálnu úlohu, ba sám tieto stopy nachádza tam, kde ich tí, čo vidia, prehliadnu – ako napríklad autobusový lístok v odpadkovom koši v *Záhade otráveného jedla*. A opäť: prehliadnuť možno len zrakom. To, čo je na Carradosovi ako slepcovi výnimočné, je – paradoxne – práve to, že má rovnaké záľuby ako zdravý človek (ktorým pred svojím úrazom bol), dokonca sa venuje aj športu – boxu či splavovaniu, je schopný hmatom čítať novinové správy a z čias spreď oslepnutia v ňom tlčie srdce milovníka kníh, ako sa ukáže v poviedke *Krádež Virginioley*, ktorá nás zavedie do aukčného prostredia medzi zvrhlých bibliofilov, ochotných dopúšťať sa knižných krádeží. No po prečítaní jej riešenia sa milovníci kníh upokoja – motívom krádeže bol naozaj len prozaický finančný prospech. Pri vyšetrowaní krádeže vzácnej knihy Virginioley Max Carrados spočiatku spomína poeovský princíp ukradnutého listu: „*Občas prehľadáte všetky zákutia, aby ste napokon zistili, že hľadaný kľúč bol po celý čas v zámke*.“<sup>16</sup> Preto Carrados preveruje *všetky* možnosti. Vychádzajúc z premisy svojho spoločníka, knižného znalca, že zlodej by ukradnutú vzácnu knihu nemohol predat' na aukcii (bolo by o nej totiž známe, že je kradnutá), nastolí Carrados správnu hypotézu, ktorá ho dovedie k riešeniu, podanému vo forme prehistórie prípadu. Tá hypotéza má formu spočiatku absurdného paradoxu, za aký by sa nemusel hanbiť ani otec Brown: „*V tom prípade (...) sa môžeme držať hypotézy, že máme dočinenia so skutočne inteligentným podvodníkom, ktorému by sa podarilo tú knihu predat' skôr, než ju ukradol*.“<sup>17</sup> Samozrejme, aby takéto tvrdenie malo zmysel, do hry musí vstúpiť viac exemplárov knihy a tiež upravo-

<sup>14</sup> BRAMAH, Ernest: *Tragédie v Brookbend Cottage*. In: ZÁBRANA, Jan (ed.): *15 pátračů*. Praha : Odeon, 1987, s. 72.

<sup>15</sup> BRAMAH, Ernest: *Oči Maxa Carradosa*. Bratislava : Európa, 2016, s. 219.

<sup>16</sup> Tamže, s. 162.

<sup>17</sup> Tamže, s. 159.



vane nedokonalého exemplára pomocou zámeny strán. A prehistória tej prvej krádeže umožní dopísať príbeh zmišnutia Virginioly jednak začiatok (príčinu zmišnutia, ktorou je dávnejšia krádež iného exemplára, ktorý teraz treba nahradiť), ako aj koniec (identitu páchatela). Veď kriminálne prípady sú pre Carradosa „*rôzne ľudské príbehy, ktorých začiatky a konce ostávali zahalené rúškom tajomstva*“<sup>18</sup> – a vyriešením prípadu detektív k príbehu dopisuje začiatok (prehistóriu) i koniec (meno páchatela).

Tak ako v *Krádeži Virginioly*, aj v *Záhade otráveného jedla Carrados* ukazuje, že práve vstupná hypotéza značne determinuje vyšetrovanie a jeho výsledok. Predpojatosť môže zaviesť pátranie na scestie či do slepej uličky. Preto je Max Carrados otvorený voči viacerým alternatívnym vyšetrovacím verziám: „*Teraz mu položíme otázky trochu inak. Ty si u neho hľadal dôkazy o vine pána Loudhama a ja chcem svedectvo o jeho nevine.*“<sup>19</sup> Carrados na základe svojej inej úvodnej hypotézy nájde inú motiváciu kúpy jedu bhurínu v lekárni. Ku Carradosovej intuitívnej metóde patrí, že na začiatku akosi dokáže odhadnúť správny smer vyšetrovania, ktorým dospeje k riešeniu. Samozrejme, jeho úvodná intuitívna hypotéza sa musí verifikovať v ďalšom priebehu pátrania – len vtedy je správna: „*Správna hypotéza sa musí neustále potvrdzovať každým novým faktom, ktorý sa v danom prípade objaví.*“<sup>20</sup> A ak sa pozrieme na jeho riešenia záhad, akoby Carrados priam vychádzal z predpokladu, že tá *najpodivnejšia* a najmenej pravdepodobná vyšetrovacía verzia sa vždy nakoniec ukáže ako pravdivá. Ku konvenciám detektívky už v tých časoch patrilo, že to, čo sa na prvý pohľad javí ako nešťastná nehoda, môže byť zločinom. Carrados akoby v tejto poviedke hovoril: áno, môže, ale nie nevyhnutne. To, čo sa na prvý pohľad javí ako nehoda, môže sa pozornejšiemu oku súkromného detektíva (Carlylea) javiť ako vražda, no slepé oči Maxa Carradosa ukážu, že zdanlivá vražda bola naozaj nehodou, hoci inou. Táto trojstupňová stratégia ďalej rozvíja a modifikuje Poeovu (*Vraždy v ulici Morgue*) a Doylovu (*Dobrodružstvo s levou hrivou*) dvojstupňovú stratégiu, kde to, čo sa javilo ako beštiálna vražda, bolo v skutočnosti nehodou.

Do repertoáru motívov a naratívnych postupov klasickej detektívky, ktoré sa začali konštituovať už v tomto doylovskom období, patrí motív zdanlivo nemožného zločinu, ktorého väčšinovým variantom je

<sup>18</sup> Tamže, s. 164.

<sup>19</sup> Tamže, s. 101.

<sup>20</sup> Tamže, s. 200.



záhada zamknutej miestnosti. Tieto motívy, spolu s motívom, ktorý sa so záhadou nemožného zločinu úzko viaže - s motívom zdanlivého zásahu nadprirodzených síl, nachádzame v dvoch - v tomto zmysle príbuzných - carradosovských poviedkach: v úvode poviedky *Duch v Massinghamskom činžiaku*, kde sa zdá, akoby v zapečatenom prázdnom byte zažínali plynové svetlo a púšťali vodu duchovia a ozýva sa z neho buchot, ani čo by tam bašoval poltergeist, Max Carrados hovorí, že na duchov verí, pokiaľ sa nesprávajú ako ľudia - čo preňho znamená, duchovia sa správajú ako ľudia, keď zasahujú do ľudských záležitostí, t. j. do tohto empirického sveta. Vtedy musí detektív hľadať ľudského páchatela z tohto sveta, ktorý sa za ducha len vydáva. Pri „duchoch“, ktorí prejavujú ľudské podivuhodné záujmy o ľudské záležitosti, Carrados vždy nadobúda podozrenie, že pôjde o „falošného ducha, vyrobeného **optickým klamom** s pomocou skrytých zrkadiel“ (zvýr. T. H.).<sup>21</sup> Nečudo, že slepý detektív hovorí práve o „optickom klame“. No samotný Carrados, ako veľmi dobre vieme, je voči optickým klamom imúnny. V zásade veľmi blízke Carradosovmu je aj stanovisko Sherlocka Holmesa v poviedke *Dobrodružstvo so sussexským vampírom*, ako aj v *Psovi baskervillskom*. Holmes tam poznamenáva, že diablovi agenti môžu byť z mäsa a kostí. Holmes sa zdržiava súdu o nadprirodzených záležitostiach, obmedzil sa v pátraní na tento svet - a každú záhadu, čo sa udeje na tomto svete, musí rozlúštiť práve v rámci tohto sveta. No je to aj a predovšetkým otázka žánru: v detektívke, ako sa vyjadřila Dorothy Sayersová (autorka aristokratického detektíva lorda Petra Wimseyho), musí nadprirodzené napokon zmiznúť - musí ho „rozpustiť“ racionálne empirické vysvetlenie. Len v inom žánri, než je detektívka - napríklad v príbehoch strašidelnej fantastiky či v hororových príbehoch môže paranormálny vyšetrovateľ, ako napríklad Blackwoodov John Silence či Hodgsonov Carnacki, „lovec duchov“, dospieť k nadprirodzenému, či aspoň ponechať nevysvetlený „zvyšok“, sugerujúci nadprirodzené. A nečudo, že v tejto fáze vývinu detektívky spočíva Carradosovo vysvetlenie údajného ducha na *technickom* grife (Carrados pri riešení viacerých prípadov preukáže svoju neobyčajnú technickú zdatnosť: napríklad pri prípade pokusu o vraždu elektrickým prúdom sa ukáže, že sa veľmi dobre vyzná v elektrikárskych záležitostiach). Poviedku *Duch v Massinghamskom činžiaku* zaradil Robert Adey vo svojej knihe *Vraždy v zamknutých miestnostiach* (1991) prá-

<sup>21</sup> Tamže, s. 133.

ve k tomuto variantu záhad nemožných zločinov,<sup>22</sup> i keď – a na túto vlastnosť detektívnych poviedok doylovského obdobia ešte ďalej upozorníme – tu nejde o vraždu, ba dokonca ani o zločin („páchateľ“ si totiž byť, v ktorom inscenuje mysteriózne úkazy, prenajal, preto je aj z trestnoprávneho hľadiska „čistý“). V doylovskom období detektívky je dôležité predovšetkým to, že ide o nepochopiteľnú *záhadu*, u Doylea zväčša podivnú, bizarnú (zástupne za všetky tu spomeňme hoci *Ligu červenovlasých*) či dokonca zdanlivo nadprirodzenú, ktorú treba vyriešiť racionálnymi prostriedkami.

Druhou príbuznou poviedkou, kombinujúcou motív nemožného zločinu (typu záhady zamknutej miestnosti) so zdanlivo nadprirodzenými úkazmi, je *Tajomstvo Dunstanovej veže*. Údajná kliatba visiaca nad starým rodom, o ktorej hovorí nadprirodzený príbeh – legenda z dávnej minulosti, je príbuzná tej, akú poznáme z Doylevho *Psa baskervillského*. List Carradosovho bývalého spolužiaka, nastoľujúci záhadu, je ekvivalentný tej doylovskej fáze príbehu, ktorou býva „rozprávanie klienta“ – vždy je to príbeh záhady s „odtrhnutým“ koncom: záhadu musí rozlúštiť práve detektív. Kaluž krvi, zjavujúca sa na schodoch, ktorá každú noc „postúpi“ o schod vyššie (veštiaca takto nadchádzajúcu smrť vybraného príslušníka rodu) – a to aj napriek empirickému zabezpečeniu schodišťa, naozaj pôsobí ako vystrihnutá z gotického hororu a vnáša do textu chladný závan nadprirodzena. Druidský oltár túto prízračnú atmosféru len umocňuje. Iba nezmyselne zabitá ovca s oddelenou hlavou, vyvrhnutým srdcom a vnútornosťami ako kriminálna indícia napovedá, že aj tento zdanlivo nadprirodzený démon musel odkiaľsi získať krv... A že Max Carrados túto záhadu zamknutej miestnosti (tentoraz vo variante stráženého zabezpečeného schodišťa) vyrieši pomocou tajnej chodby, to je daň, ktorú dnešný čitateľ musí splatiť vtedajšej detektívnej poviedke doylovského obdobia. Veď ešte aj páter Knox vo svojom treťom „prikázaní“ povolil (nanajvýš) jednu tajnú chodbu... A tajnou chodbou si pri riešení v jednom románe pomohol aj Leblancov Arséne Lupin – a čitateľ preto ocení o to viac, že už dávnejšie Poeove *Vraždy v ulici Morgue*, Doylevo *Dobrodružstvo Škvrnitej pásky* (1892), Lerouxova *Záhada žltej izby* (1907) či *Big Bow Mystery* (1891) Israela Zangwilla si pri riešení záhady zamknutej miestnosti vystačili bez tajnej chodby.

K repertoáru erbových motívov klasickej detektívky patrí aj motívacia páchatel'a (ten je taký láskavý, že sa pokusom o vraždu detektíva

<sup>22</sup> Porov. ADEY, Robert: *Locked Room Murders and Other Impossible Crimes*. Minneapolis and San Francisco : Crossover Press, 1991, s. 29.

usvedčí sám), ktorou je dedičné zaťaženie, šialenstvo Aynosfordovského rodu. Zberateľa vzácných zväzočkov starých otrhaných „prvorepublikových“ detektívok z antikvariátov, ktorý číta vetu: „*Je posledným nositeľom zvráteného, prehnitého génu, ktorý spôsobuje jeho mentálnu atrofiu,*“<sup>23</sup> sa nemôže nezmocniť slastná triaška milovníka literárnych bizarností. Rovnaké účinky naňho bude mať aj vysvetlenie v intenciách hlbinej psychológie: „(...) *alebo mu pohľad na krv robí dobre a vyvoláva v ňom jeho temnú stránku.*“<sup>24</sup>

Bramahovo dielo je potrebné tiež literárnohistoricky situovať vo vývine zápletiiek detektívneho žánru, predovšetkým s ohľadom na to, ako pracuje s indíciami a stopami. Detektív Max Carrados pri riešení záhad totiž nezriedka disponuje aj informáciami a stopami, ktoré text čitateľovi nesprístupní (veď šepot vychádzajúci z masky môžu zachytiť iba citlivé uši Maxa Carradosa, nie čitateľa) – ten sa o nich vtedy dozvedá až vo fáze riešenia prípadu, ako napríklad v poviedke *Zmiznutie Márie Severeovej* informáciu o nájdení kvetov s omamnou látkou a náleze dievčenských vlasov zachytených o trnie. Na základe nálezov týchto stôp cielene kladie Carrados viacerým zainteresovaným otázku, či Mária bývala často chorá. Pre čitateľa, keďže mu nie sú známe stopy, ktoré Carrados našiel, táto otázka zostáva záhadná. No každý detektívny čitateľ by mal zbystriť pozornosť, keď Carrados na túto otázku dostane od rôznych osôb protikladné odpovede. Čiže: niektoré indície, potrebné pre riešenie, sú pre čitateľa viditeľné, niektoré však Bramahov text zatajuje. No ani tá viditeľná indícia nie je čitateľom potenciálne dekódovateľná, keďže ten nepozná jej potrebné súvislosti. A prípad musí na záver dovysvetliť samotný „páchateľ“. (Táto poviedka je však do istej miery originálna tým, že sa v nej zdanlivý zločin – únos v riešení ukáže byť konaním s dobrým úmyslom. No aj tu treba zdôrazniť, že takýto obrat použil už Conan Doyle v poviedke *Žltá tvár*, kde to, čo sa javí ako nesmierne desivá záhada, zlovestne neľudská žltá tvár v okne, sa napokon ukáže byť niečím úplne neškodným... Dôležitý z hľadiska štruktúry detektívneho žánru je však fakt, že v oboch spomenutých poviedkach síce, ako sa ukáže, nešlo o zločin, no v oboch išlo o *záhadu*, problém, ktorý musel detektív vyriešiť, vysvetliť.) No Bramah aspoň v texte podrobným opisom dôkladne načrtne „topológiu“ priestoru zmiznutia – a z faktov, ktoré čitateľovi dá k dispozícii, je možné nastoliť hypotézu, že Mária s najväčšou pravdepodobnosťou nemala šancu

<sup>23</sup> BRAMAH, Ernest: *Oči Maxa Carradosa*. Bratislava : Európa, 2016, s. 77.

<sup>24</sup> Tamže.

zmiznúť kamsi preč, mimo tohto ohraničeného teritória, ale že riešenie treba hľadať v niektorom z prilahlých domov. Text čitateľovi teda niektoré indície sprístupní už počas dejovej fázy vyšetrovania, niektoré však zamlčí a nechá si ich až na záver. Ako hovorí Franco Moretti o tomto type indícií (ktorý sa často vyskytuje aj v Doylových holmesovských textoch), indície teda v texte sú a majú svoju funkciu, ale nie je ich vidieť:<sup>25</sup> detektív o nich hovorí až na záver v riešení prípadu.

V prípade *Dionýzovej mince* zasa Carrados dodáva k historke s falzifikátom celú jeho prehistóriu, o ktorej čitateľ nemôže mať ani tušenia. Stopy a indície v tejto fáze vývinu detektívneho žánru (či skôr jeho utvárania sa, konštituovania a ustaľovania) ešte totiž nenapĺňajú funkciu hry s čitateľom (aby si čitateľ mohol zmerať sily s autorom a detektívom pri riešení záhady), ale majú funkciu demonštrácie geniality veľkého detektíva, ako už ukázal Franco Moretti. Ten nezriedka vyťahuje indície takpovediac ako kúzelník z klobúka (lebo nikto iný okrem geniálneho detektíva nie je schopný spozorovať ich, čo v Carradosovom prípade platí hneď štvornásobne vďaka jeho hypertrofovaným štyrom zmyslom) a vzápätí ich dešifruje, t. j. pripisuje im správny význam v rámci riešenia prípadu.

Práve preto, vďaka tejto štrukturálnej vlastnosti Bramahových detektívok, sa jeho detektívna tvorba radí do doylovského obdobia vývinu detektívky. V neskoršom období klasická detektívka tzv. zlatého veku totiž takéto zamlčovanie indícií (t. j. pre čitateľa neviditeľné stopy a nekódovateľné indície) zakáže. To sa však stane až v dvadsiatych rokoch 20. storočia, keď páter Knox sformuluje svoje slávne detektívne *Desatoro* a S. S. Van Dine zasa *Dvadsať pravidiel pre písanie detektívok*. Ôsme Knoxovo pravidlo hovorí: „Detektív nesmie odhaliť žiadnu stopu bez toho, aby ju okamžite neodhalil aj čitateľovi.“<sup>26</sup> A Van Dine toto pravidlo uvádza hneď na prvom mieste: „Čitateľ musí mať rovnakú šancu vyriešiť záhadu ako detektív. Všetky stopy musia byť uvedené jasne a opísané.“<sup>27</sup> Sú to jedny z hlavných zásad *fair play* s čitateľom v detektívnom žánri. Po doylovskom období už totiž bude klasická detektívka zlatého veku ako žáner založená na hre s čitateľom a bude mať svoje prísne pravidlá: a bude to hra paradoxná, pri ktorej čitateľ bude mať k dispozícii všetky stopy a indície, aby mohol prípad vyriešiť, no záro-

<sup>25</sup> MORETTI, Franco: *Grafy, mapy, stromy*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2014, s. 73.

<sup>26</sup> Cit. podľa ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivky*. Asociace detektivní a dobrodružní literatury, 1990, s. 60.

<sup>27</sup> Tamže, s. 56.

veň plné čitateľské uspokojenie dosiahne, ak jeho riešenie bude falošné a prípad napokon vyrieši veľký detektív. Text detektívky si na tento cieľ vypracuje množstvo rafinovaných textových stratégií, ako čitateľa zavádzať a zviest' na falošnú stopu. Môže stopu opísať ako nedôležitú či nainscenovať ju takým spôsobom, aby ušla čitateľovej pozornosti – no nesmie ju zatajiť.

Samozrejme, od Bramaha, ktorý písal v skoršom období – keď k detektívke zlatého veku ešte len kliesnil cestu – nemôžeme žiadať, aby tieto neskôr sformulované pravidlá dodržiaval. A napokon, dnešný čitateľ trebárs takého Henninga Mankella či Arnaldura Indridasona azda nebude zato sklamaný: veď striktné pravidlá klasickej detektívky sa zväčša nedodržiavajú ani v dnešnej dobe v dnes takých populárnych „severských detektívkach“ (ktoré často žánrovo fúzujú so spoločenským románom) či v žánrovom type tzv. *police procedural*, kde nejde o intelektuálnu hru s čitateľom, ale o pokus simulovať vyšetrovanie pomocou realisticky vykreslených kriminalistických metód, ktoré majú ďaleko od kabinetnej hry „záhad zamknutej miestnosti“. No vo vývine detektívneho žánru je historickou zásluhou sira Arthura Conana Doylea, že v niektorých svojich holmesovských prípadoch posunul prácu s indíciami od demonštrovania geniality detektíva k hre s čitateľom. Keď si taliansky literárny historik Franco Moretti v práci *Grafy, mapy, stromy* kládol otázku, prečo Doyle vyšiel víťazne spomedzi konkurencie Holmesových „rivalov“ na stránkach časopisu *Strand* (t. j. prečo sa Doyleve detektívne príbehy dodnes tešia širokej čitateľskej oblube, zatiaľ čo texty jeho rivalov upadli do zabudnutia), odpovedal, že vďaka tomu, že „Doyle dovedl lépe než ostatní nakládat s indiciemi a stopami při konstruování textu“.<sup>28</sup> Zhruba na rovnakej úrovni práce s indíciami sa situujú aj detektívne poviedky Ernesta Bramaha: indície sú v nich vždy *funkčné* pri riešení prípadu. Rovnako ako Doyle, aj Bramah popri niektorých „zatajených“ (pre čitateľa „neviditeľných“ – no v prípade carradosovských detektívok predovšetkým nepočuteľných, nehmataiteľných, necíťiteľných) indíciách, ktoré sú však vždy funkčné v rámci riešenia prípadu, pracuje vo výstavbe detektívnej zápletky aj s indíciami „viditeľnými“ a dešifrovateľnými (ktoré text dáva čitateľovi k dispozícii), z ktorých detektív v rozuzlení vyvodí riešenie záhady.

Vo svojich najsilnejších detektívnych okamihoch (a veruže ich je nemálo) totiž Ernest Bramah žiadnu „literárnohistorickú“ zhovieva-

<sup>28</sup> MORETTI, Franco: *Grafy, mapy, stromy*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2014, s. 74.

vosť nepotrebuje: tak jeden z dvoch prípadov zmiznutia v tejto knihe, *Prípad nezvestnej herečky* (z hľadiska výstavby detektívnej zápletky a jej rozuzlenia podľa môjho názoru najkvalitnejšia poviedka tohto výberu), je brilantne zosnovanou záhadou s čisto logickým postupom riešenia, vychádzajúcim, samozrejme, z empirických pravidiel kultúrneho sveta (kultúrnej encyklopédie), ktoré sú však každému čitateľovi dobre známe, a teda k dispozícii. Keď mladý muž Enniscorthy príde za detektívom so vskutku doylovsky bizarnou, ba až absurdne sa javiacou záhadou, že slečna Roscastleová vystupujúca na divadelnej scéne nie je ona samotná, ale jej dvojníčka – pričom všetci v divadle svorne potvrdzujú, že je to naozaj ona –, táto záhada sa javí priam ako úvod hitchcockovského filmu: buď ako jedno veľké sprisahanie, alebo akoby mladý muž prepadol šialenstvu, bludu – či sa tu snáď stretávame s prípadom dvojníčky? Alebo napokon, veď aj sám Enniscorthy by mohol z nejakých dôvodov klamať... No onen herecký „záskok“ Max Carrados čoskoro vysvetlí a potom logickou úvahou dospeje k správnej hypotéze, čo by mohlo jednu mladú ženu primäť zanechať sľubnú hereckú kariéru a druhú zasa, aby tú kariéru robila pod cudzím menom. Brahma tu na úrovni postáv (slečny Roscastleovej a Linknorthovej) využíva podobný postup zámeny a nahrádzania ako pri motíve viacerých exemplárov vzácnej knihy Virginiola. Nález mŕtvoly muža, zaťaženej falošnými mincami vo vreckách, ktorý prípad zdanlivo komplikuje, Maxovi Carradosovi zapadne presne na správne miesto ako dielik riešenia záhady. Táto poviedka tvorivo variuje doylovskú záhadu, s akou sa Sherlock Holmes vysporiada v *Dobrodružstve aristokratického starého mládenca*: tam musel detektív zodpovedať otázku, čo primälo zmiznúť nevestu zo svadby, u Bramaha je zasa, naopak, aristokratická svadba odpoveďou na otázku, čo primälo zmiznúť mladú herečku z divadelných dosiek. A spolu s Holmesom musíme aj tu obdivne skonštatovať, „aký jednoduchý môže byť výklad vecí, ktorá sa na prvý pohľad zdá temer neriešiteľnou“.<sup>29</sup>

Ak si máme ešte raz položiť otázku, prečo väčšina dobových „rivalov“ Sherlocka Holmesa na rozdiel od neho samého po čase upadla do zabudnutia (azda s výnimkou nenápadného guľatučského otca Browna, nesmierne originálneho výtvoru vysokej literárnej úrovne G. K. Chestertona), alebo aspoň nezískala ani zďaleka takú veľkú slávu (konkurovať Holmesovi môžu až neskorší detektívi tzv. zlatého veku

<sup>29</sup> DOYLE, Arthur Conan: *Pes baskervillský. Výber z noviel*. Bratislava : Spoločnosť priateľov krásnych kníh, 1957, s. 303.

klasickej detektívky ako Hercule Poirot, slečna Marplová, Nero Wolfe, komisár Maigret či drsnoškolový Philip Marlowe), popri štruktúrnych vlastnostiach textov (už spomínanej dešifrovateľnosti indícií, o ktorých hovoril Franco Moretti), je to aj menšia miera plasticity postavy veľkého detektíva. Napríklad samotné rozprávanie pri postave veľkého detektíva Maxa Carradosa v tejto knihe akoby tiež trpelo slepotou: absentuje opis jeho fyzického vzhľadu. Siahnime preto po inom prameni, citáte z už spomenutej Greenovej antológie: Max Carrados je „*nízky plešatý muž s bystrými čiernymi očami*“.<sup>30</sup> Naozaj to nie je veľa informácií. No takíto „beztvární“ pátrači sa v doylovskom období vyskytovali často (ako napríklad Bodkinov pán Beck či Nayland Smith Saxa Rohmera, kde sa ďaleko väčší dôraz kladie na opis jeho démonického protivníka doktora Fu-Manchu). Avšak sir Arthur Conan Doyle, naopak, vytvoril postavu svojho geniálneho detektíva – na rozdiel od väčšiny svojich dobových pokračovateľov a rivalov – mimoriadne plastickejšiu, s množstvom charakteristických (výnimočných a výstredných) vlastností, ktoré – čo je dôležité – v jednotlivých textoch holmesovskej série *opakuje* a rozvíja. Neskôr už znalému čitateľovi ako opis postačí len evokačné spojenie „tá dobre známa tvár“, aby v ňom vyvolal pocit dôvernej známosti jeho obľúbenej postavy. Stačí synekdochické známe gesto, keď si Holmes v byte na Baker Street pri počúvaní rozprávania klienta spojí brušká prstov a zatvorí oči, a čitateľ má hneď spolu s dr. Watsonom pocit, že je všetko „ako za starých čias“. O Maxovi Carradosovi sa v poviedke *Dionýzova minca* aspoň dozvieme, že je znalec mincí a numizmatik, ako aj autor monografií (podobne ako Holmes) o umení (to ho zblížuje skôr s estetickým blazeovaným Philom Vanceom), a v ďalšej poviedke si zasa poslepiacky číta článok o sicílskej numizmatike. No jeho charakteristické vlastnosti sa v jednotlivých textoch v takej miere neiterujú a nerozvíjajú, ani nie je takým bohatým konglomerátom výnimočných vlastností ako Sherlock Holmes. Čitateľovi sa preto nemá šancu zapísať do pamäti tak výrazne ako Sherlock Holmes či trebárs Nero Wolfe, ktorého idiosynkrázie a rituály sa opakujú od jednej knihy k druhej.

Prizrime sa ešte na záver charakteru detektívnych záhad, aké nám Ernest Bramah predostiera. Historik detektívneho žánru Julian Symons vo svojej práci *Krvavá vražda* upozornil na mimoriadne širokú

<sup>30</sup> Cit. podľa GREENE, Hugh (ed.): *Die Rivalen des Sherlock Holmes*. Band 2. Hamburg: Fischer Taschenbuch Verlag, 1974, s. 10.



tematickú varietu prípadov Maxa Carradosa.<sup>31</sup> George Orwell, veľký fanúšik Maxa Carradosa, vo svojej známej eseji *Raffles a slečna Blandishová* upozornil, že podobne ako v prípade Doylových holmesovských poviedok išlo v menšine prípadov o vraždu, ba v mnohých prípadoch ani nešlo o právne postihnuteľný zločin (ako podotkol samotný Doyle osobne, no aj ústami Sherlocka Holmesa – spomeňme si len na *Chlapa so skrivenou perou*, *Dobrodružstvo Krvavej bučiny* či *Žltú tvár*), tak aj v carradosovských prípadoch sú vraždy v menšine.<sup>32</sup> Pripomeňme, že Doyle sa väčšinou usiloval skonštruovať predovšetkým *bizarnú záhadu* (holmesovsky povedané, zaujímavý *problém* s niekoľkými pozoruhodnými *detailmi*), z ktorej Sherlock Holmes pomocou racionálnej „dedukčnej“ metódy vyšetrovania stiahol jej škandálny závoj nevyvetliteľnosti. Orwell upozorňuje, že už po roku 1918 je detektívka bez vraždy vzácnosťou<sup>33</sup> – dodajme, že to súvisí s petrifikovaním pravidiel žánru klasickej detektívky: Van Dine dokonca vo svojom siedmom pravidle rovno hovorí, že „zločin menší ako vražda je nedostačujúci“.<sup>34</sup> No u Bramaha je rovnako ako u Doylea ešte stále najdôležitejšia práve *záhada*, ktorú treba vyriešiť: ba niekedy je Bramahov postup opačný, než býva ten štandardný „detektívkarský“ – občas totiž to, čo sa sprvu javí byť zločinom, ukáže sa v Carradosovom riešení napríklad ako konanie *bona fide*, pokus o pomoc (*Únos Márie Severeovej*), kanadský žartík (*Duch v Massinghamskom činžiaku*) či nešťastná náhoda (*Záhada otráveného jedla*). Carrados občas vyšetruje prípady nevyvetliteľných krádeží, kde musí prísť na grif, akým bola krádež spáchaná (*Krádež Virginioley*), záhadné zmiznutia (no ani nezvestná herečka sa nestáva obeťou vraždy, ale svojich citov), odhalí podvod so zdanlivým kartárskym automatom podobne (i keď o dosť menej brilantne) ako Poe pozorovaním a následnou logickou úvahou demaskoval podvod so šachovým automatom v eseji *Maelzelov šachista*. Občas sa vyskytnú zdanlivo nadprirodzené javy, ktoré musí Carrados empiricky, „technicky“ vysvetliť, či zabrániť kurióznemu pokusu o vraždu, ktorá sa má javiť ako zásah bleskom v *Tragédii v Brookbend Cottage* (podobne aj Sherlock Holmes je v niektorých poviedkach prizvaný k prípadu, kde k zločinu ešte nedošlo, aby mu mohol preventívne zabrániť). Alebo

<sup>31</sup> SYMONS, Julian: *Bloody Murder*. London : Faber and Faber, 1972, s. 86.

<sup>32</sup> ORWELL, George: *Úpadek anglické vraždy a jiné eseje*. Olomouc : Votobia, 1995, s. 55.

<sup>33</sup> Tamže.

<sup>34</sup> Cit. podľa ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha : Asociace detektivní a dobrodružní literatury, 1990, s. 57.



napríklad vyšetrí teroristický čin na železnici, pri ktorom musí prísť na to, akým technickým grifom páchatel spôsobil zmenu svetelnej signalizácie semafora v poviedke *The Knight's Cross Signal Problem*<sup>35</sup> a pod.

A myslím, že základná otázka, ktorú Ernest Bramah svojimi rozuzleniami záhad kladie, znie: ako vyriešiť danú záhadu čo *najneočakávanejším* spôsobom? A to k devízam dobrej detektívky celkom určite patrí...

---

<sup>35</sup> DINE, S. S. van (ed.): *The World's Great Detective Stories*. New York : Blue Ribbon Books, 1931, s. 235 - 259.



II. ČASŤ

**ŠTRUKTÚRY DOBRODRUŽSTIEV,  
DOBRODRUŽSTVÁ ŠTRUKTÚR**

## NARATÍVNE ŠTRUKTÚRY V PRÍBEHOCH Z DIVOKÉHO ZÁPADU (Prípád Petrolejového princa)

*Martinovi Plchovi*

### Préria príbehov

„Čas sa zastavil a na celom svete nebolo nič okrem týchto dvoch chlapov, ktorí si v očiach videli navzájom večnosť.“

Jack Schaefer: *Shane*

John G. Cawelti upozorňuje, že na rozdiel napríklad od detektívneho žánru, „formula westernu nie je definovaná fixovanou dejovou schémou“.<sup>1</sup> Žáner westernu môže využiť veľa rozličných *typov zápletiiek* – Cawelti uvádza napríklad príbeh pomsty (nájdeme ho trebárs v *Bielom náčelníkovi* Thomasa Mayne Reida, 1855), dej lovu, schému prenasledovania (schéma prenasledovania je skrížená so schémou pomsty napríklad v Brandovom *Siedmom mužovi*). Pridajme ešte dejovú schému hľadania pokladu (ktorú v Altshellerovom románe *Zlato Apačov* iniciuje odkaz mŕtveho a komplikuje prechod cez územie bojovo naladených Apačov: zajatie, boje, obliehanie a strategické úvahy, ako sa vymknúť z obklúčenia) či ozbrojený konflikt medzi skupinami postáv (napríklad statočný rančer Dan Bellew proti bande zloducha St. Clouda v románe Ernesta Haycoxa *Jazdci zo Západu*, či boj proti ohrozeniu Indiánmi v románe M. Birda *Duch prérie/Nick of the Woods or the Jibbenainosay*), pričom hlavným elementom je, samozrejme, súboj medzi dvoma vodcami týchto skupín, medzi hrdinom a zloduchom.

Cestopis Francisa Parkmana *Oregonská cesta* (1849) má práve cestopisnú, tzn. epizodickú štruktúru, ktorú organizuje priestorový pohyb cesty („na Západ“). Striedajú sa opisy krajiny, rozprávanie sa zameriava na prírodné fenomény (búrka) a faunu (obrovský had, nálet chrústov atď.), nechýba epizóda lovu bizónov či opis stanice Fort Laramie (kde sa

---

<sup>1</sup> CAWELTI, John G.: *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1976, s. 192.

oboznámime napríklad aj s Mayom prevzatým termínom „corral“ pre ohradu pre zvieratá). Samozrejme, záujem rozprávača sa sústreďuje aj na Indiánov. O bojoch sa rozprávač dozvedá z počutia. „K této jediné knížce se skoro jako k bibli hlásí všichni význační minulí i soudobí autoři amerického westernu“,<sup>2</sup> konkrétne napríklad aj autor *Shanea* Jack Schaefer. Inšpiráciu pre autorov westernov, ako upozorňuje Stránský, predstavoval Parkmanov cestopis nie na úrovni deja a zápletky, ale na úrovni motívov.

V žánri westernu býva obľúbený aj príbeh vyhnanca, muža mimo zákon, desperada ako v cykle Maxa Branda o Hvízdavom Danovi, kde je hlavný hrdina z perspektívy iných postáv až demonizovaný, je „démonickým kovbojom“ – v *Siedmom mužovi* (1921) prisahá ako pomstu za náhodne zastreleného koňa, ktorý, mimochodom, nebol jeho, zastrelí siedmich mužov – a zastrelí napokon šiestich: táto téma odcudzenia sa hrdinu od spoločenstva alebo priamo od súvekej spoločnosti sa v próze Divokého západu tiahne už od Cooperovho hrdinu pentológie *Kožená pančucha*<sup>3</sup> Nattyho Bumppa, kde je pre konštitúciu typu hrdinu „Lovca jeleňov“ doslova zakladajúca (napríklad je hlavným dôvodom, prečo hrdina odmieta možnosť oženiť sa s hrdinkou, založiť si rodinu a usadiť sa: ostáva preto neustále sa pohybujúcim, *putujúcim* hrdinom).

Vykorenený zo spoločenstva môže byť rovnako osamelý jazdec – ako Shane, tajomný cudzinec s neznámou minulosťou prichádzajúci z neznáma, nezištne statočne zjednajúci spravodlivosť (ako bývalý pištoľník pomôže rodine farmára i všetkým farmárom na okolí proti pištoľníkovi Wilsonovi, ktorého si najal zločinný veľký farmár Fletcher), a zranený odchádza do neznáma. Vyhnancom zo spoločnosti môže byť tiež démonický hrdina Hvízdavý Dan, ale aj zločinný zloduch – Redman z Haycoxovho *Šeptajúceho ranča* hovorí: „*Jsem pranýřován proto, že nechci následovat smečku a myslet jako ona myslí a dbát jejího prokletého zákonníku. Jsem zvířetem, ale lidé mně neposkytli ani krátké doby hájení, jakou zákonem zajišťují každé šelmě.*“<sup>4</sup> Vedený túžbou po pomste, koná proti spoločenstvu: „*Já neznám žádných mezí. Mou mezí je obloha.*“<sup>5</sup> Aj postava Shanea si ponecháva svoju *ambivalenciu*: Shane je záhadný, smrteľne nebezpečný pre nepriateľov, ale zároveň neokázalo, na život

<sup>2</sup> STRÁNSKÝ, Jiří: Doslov. In: PARKMAN, Francis: *Oregonská stezka*. Praha : Mladá fronta, 1968, s. 327.

<sup>3</sup> FOLSOM, James K.: *The American Western Novel*. New Haven : College and University Press Services, 1966, s. 67.

<sup>4</sup> HAYCOX, Ernest: *Šeptající ranč*. Praha : Sfinx Bohumil Janda, 1933, s. 188.

<sup>5</sup> Tamže, s. 85.

a na smrť oddaný farmárovej rodine, ktorá mu ponúkla útočisko (svoju úlohu tu zohráva aj platonická, priam kurtoázna láska Shanea k farmárovej manželke, pričom Shane statočne hranicu nikdy neprekročí). Kovboj Shane funguje v smrtel'nom súboji farmárov s utlačateľom Fletcherom aj na symbolickej úrovni ako „karta“ v hre: „*Bol akýmsi symbolom. Tým, že si ho najal, otec zdvihol rukavicu, čo mu hodili (...)*“<sup>6</sup>

Vo Wisterovom *Virgínčanovi* (1902) rozriedený dej dávkuje rozprávačovo (ktorý je na Divokom západe zelenáčom) postupné spoznávanie postavy kovboja, jeho etiky, náhľadov – to všetko popri iniciácii do „kódu“ správania kovbojov (pozostávajúceho z rafinovaných náznakov, narážok, skrytých urážok a vyhrážok, psychologickéh hry nervov a sebaovládania), ako aj prístup kovboja k získaniu srdca milovanej ženy. Ako ukázal Cawelti, postava Virgínčana je kombináciou viacerých kultúrnych typov – novodobého selfmademana, ale aj heroického typu minulosti, ako bol stredoveký rytier, je zároveň dedičom amerického Juhu, tvrdým mužom schopným zabíjať, ale aj milujúci partner a priateľ.

A, samozrejme, v žiadnom z westernov nemôže chýbať *konfrontácia* hrdinu s anti-hrdinom, ako napríklad Virgínčanov viacnásobný súboj s Trampasom: najprv je to súboj *skrytý* (rozprávanie vymyslených príbehov – slovný súboj s nezjavným zmyslom, ktorým je naratívna otázka, či sa Virgínčanovi podarí doviest' chlapov na prácu na ranč, alebo ho opustia spolu s Trampasom), potom v hre (partia pokra, ktorý – ako založený na princípe blufu – je metaforou „chlapského sveta“<sup>7</sup>) a nakoniec je to záverečný súboj na život a na smrť s revolvermi.<sup>8</sup> Vo westerne pretrvávajú príbehový archetyp *súboja*. Jordan Chimet upozorňuje, že western „je možná posledným výrazem epochy, v níž môže byť oslavovaný ozbrojený hrdina, neprožívajúci násilí v mimořádném období krize, jako je válka, ale bez přestání, protože nebezpečí představuje přirozený, obecný stav doby“.<sup>9</sup> Je to zapríčinené okolnosťou, že chronotop, v ktorom sa dejová partia westernu rozohráva, je z definície „*kraj bez zákona*“.<sup>10</sup> Posledný súboj, pri ktorom Virgínčan zabije Trampasa, je už u Wistera značne problematizovaný: Virgínčan je k súboju *nútený*

<sup>6</sup> SCHAEFER, Jack: *Jazdec z neznáma*. Bratislava : Smena, 1994, s. 83.

<sup>7</sup> Porov. FOLSOM, James K.: *The American Western Novel*. New Haven : College and University Press Services, 1966, s. 109.

<sup>8</sup> Porov. tamže, s. 110.

<sup>9</sup> CHIMET, Jordan: *Hrdinové, fantomy, myši*. Praha : Vyšehrad, 1984, s. 108.

<sup>10</sup> HAYCOX, Ernest: *Šeptající ranč*. Praha : Sfinx Bohumil Janda, 1933, s. 174.

všeobecným kódexom, aby nestratil svoju česť (musí čeliť výzve a za-medziť ohováraníu z úst Trampasa, že je zlodej), a to i za tú cenu, že by stratil milovanú ženu. Hovorí svojej Molly: „*Nevieš pochopiť, ako sa musí správať chlap? Musím to urobiť nie pre priateľov alebo nepriateľov, ale pre seba.*“<sup>11</sup> Vo *Virgínčanovi*, rovnako ako neskôr v Schaeferovom *Shaneovi*, nachádzame veľmi striktný, hoci nepísaný kódex mužného správania – podobne aj v *Shaneovi* mnoho významov dialógov (medzi Shaneom a rozprávačovým otcom) plynie *pod* zjavným významom výpovedí. (Shane napríklad svojho priateľa farmára Joea musí omráčiť, aby mohol ako pištoľník ísť na súboj s najatým profesionálnym pištoľníkom on sám. Inak by sa farmár Joe radšej nechal zabiť, než aby nedostal hrdinskému mužnému kódexu.)

V kontraste voči dominujúcemu pomalému tempu deja celého románu je súboj s Trampasom textovo vyjadrený tak, že kopíruje okamih súboja, rýchlosť taseňa zbraní a výstrelu: takmer jednou vetou. V kontraste voči tomu neskorší autor typických formulových westernov Ernest Haycox podáva súbojové konfrontácie značne epicky rozvedené: kladný a záporný hrdina sa nekonfrontujú v okamihu taseňa zbrane, ale ide skôr o šachovú partiu prestrelky: zloduch si zväčša hrdinu vyčíha zákerne odzadu – hrdinovi zabliká v mozgu kontrolka, že sa ocitol v pasci; intuitívne odrazu vie, v ktorom okamihu sa vrhnúť na stranu, odkotúľať sa, kryť sa a kedy vystreliť.

Najviac problematizovanou epizódou vo vnútri vedomia kovboja je však vo *Virgínčanovi* scéna, keď *Virgínčan musí* (v rámci neporušiteľného kódexu Divokého západu) obesiť svojho bývalého kamaráta ako zlodeja. Tento akt mu prinesie nočné mory.

Naopak, u formulového autora, akým je Brand, dokonca aj v srdci šerifa „*horela nevyhasiteľná iskra, a bola ňou láska k boju*“<sup>12</sup> – a to, že sa ocitol na strane zákona, spôsobila iba náhoda. Hybným princípom Brandovho *Siedmeho muža* je práve len a len *súboj dvoch*: Hvízdavého Dana a šerifa. Keďže je šerif ako antagonista situovaný ekvivalentne so skupinou prenasledovateľov Hvízdavého Dana, jednotliví členovia tejto skupiny, ktorých Dan zabíja, sú vlastne ekvivalentmi onoho druhého – *hlavného protivníka*. Protivníci, *tí dvaja*, ktorých rozvedenou konfrontáciou western vo svojom žánrovom podtype klasickej kovbojky vlastne je, sú spojení až akýmsi osudovým putom – prežiť môže len

<sup>11</sup> WISTER, Owen: *Virgínčan*. Bratislava : Smena, 1970, s. 358.

<sup>12</sup> BRAND, Max: *Siedmy muž. (Hvízdavý Dan)*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1999, s. 70.

jeden z nich: „*Já a Redmain jsme už dávno proti sobě směřovali a jsem naprosto jist, že jeden z nás zemře rukou druhého.*“<sup>13</sup> V antagonistickom vzťahu protivníkov tu ide až o fátum takého razenia ako z antickej tragédie: „*Bylo to, jako by prst osudu, kreslící křivku jeho života, byl dospěl na vrchol a řekl: „Zde, David Denver dospívá k obratu. Zde počkáme a uvidíme, co se stane.*““<sup>14</sup>

Žáner westernu môže tiež príležitostne do seba kooptovať aj naratívnu štruktúru detektívneho príbehu, čo sa stáva nezriedka, pretože jeho žánrový podklad (typ postavy a jej akcií v rámci motivického plánu prostredia) k tomu poskytuje vhodný priestor: James Folsom poukazuje na istú základnú podobnosť medzi tradičným detektívom a detektívom kovbojom, spočívajúcu v tom, že obaja musia byť schopní vysvetľovať fakty, ktoré zdanlivo nedávajú zmysel, musia mať vycibrenú pozorovaciu schopnosť<sup>15</sup> i schopnosť robiť inferencie (úsudky) zo stôp a indícií. Vo westernovom žánri pre jeho kooptovanie detektívnej naratívnej štruktúry (či aspoň štruktúry prózy s tajomstvom) postačuje, ak musí kovboj odhaľovať nejaké tajomstvo, alebo vyriešiť, kto zavraždil nejakú postavu (takýto naratívny typ štruktúry sa dá napríklad veľmi dobre napojiť na westernovú dejovú schému pomsty).

V románe Thomasa Mayne Reida *Jazdec bez hlavy* (1866) máme tajomnú vraždu a v závere sa racionálne rozlúšti záhada bezhlavého jazdca, brázdiaceho lesy a savany, a identifikácia guľky z pušky počas súdneho procesu usvedčí vraha. Aj román Karla Maya *Duch Llana Estacada* je románom s tajomstvom, kde sa v závere racionálne vysvetlí zdanlivo nadprirodzený úkaz monštruózneho jazdca, je odhalený vrah rodičov Bloody Foxa, ako aj sa identifikuje identita tajomného pomstiteľa. Podobne v už spomenutom Birdovom románe *Duch prerie* (*Nick of the Woods*, 1837) križuje dej tajomný zamaskovaný „duch“, ktorý zabíja Indiánov Osagov, v tomto texte anti-cooperovsky poňatých ako zlí, zákerní divosi, ktorí sa kochajú v bolestiach a zabíjaní svojich obetí: Bird sa totiž zámerne vymedzil voči cooperovskej tradícii „šľachetného divoča“ (isteže, s výnimkou cooperovských zákerých Mingov), ktorú sa usiloval podkopať<sup>16</sup> – a „duch“ zachraňuje kolónu európskych vystahovalcov. Jeho výzor v podaní postáv nadobúda nadprirodzené črty: po-

<sup>13</sup> HAYCOX, Ernest: *Šeptající raně*. Praha : Sfinx Bohumil Janda, 1933, s. 251.

<sup>14</sup> Tamže, s. 252.

<sup>15</sup> FOLSOM, James K.: *The American Western Novel*. New Haven : College and University Press Services, 1966, s. 186.

<sup>16</sup> NOWAK, Andrzej: Posłowie. In: BIRD, Robert Montgomery: *Duch puszczy*. Kraków : Oficyna Cracovia, 1990, s. 148.



stava „ducha“ je obrovská, podobne ako u mayovského ducha Llana Estacada. Mayova poviedka *Démon zlata* je zasa príbehom s tajomstvom, ktorý rozpráva odhalenie zločinu: riešiacie motívy viacnásobnej vraždy pre zlaté nugety a zakopanie mŕtvov v sekvencii rozuzlenia vysvetlia záhadu muža, ktorý maniacky kope, hľadajúc nejaký poklad a opitý zo spánku „začne fantazírovať o krvi, vražde, zlate, nugetoch a o poklade, ktorý je vraj zakopaný tu kdesi nablízku“<sup>17</sup>.

Napríklad v už spomenutej klasickej kovbojke Ernesta Haycoxa *Šeptajúci ranč* (1931) sa zhruba v polovici textu vyskytne motív vraždy Steela, pričom páchatel je neznámy. Nastoluje sa hypotéza toho, čo sa odohralo, do hry vstupuje aj podvodné preznačkovanie dobytká... Keďže však fabulu tohto westernu organizuje základný boj hrdinského Denvera (v milostnom živote typicky lavírujúceho medzi tanečnicou Lolou a serióznou dievčinou Evou) so zločinnou bandou Redmaina, je už vopred jasné, kto má v Steelovej vražde prsty. Pasca, ktorú Denver nastraží (fingovaná Denverova smrť), má zaklapnúť v záverečnom súboji hrdinu a zloducha. V závere sa nečakane odhalí spomedzi vystupujúcich postáv skrytý „mozog“ Redmainovej bandy (toto odhalenie tajomného páchatela v jednej z vystupujúcich postáv je ekvivalentné odhaleniu vraha v detektívnom žánri).

Western zároveň do seba veľmi dobre môže kooptovať aj žánrový kód melodrámy - v tomto prípade v hrdinskej smrti barovej tanečnice Loly, ktorá Denverovi zachráni život, a týmto vykúpi svoje „hriešne“ bytie. Denverovi potom už nič nebráni vo vzťahu s „pravou láskou“ Evou. Zároveň ako vedľajšiu dejovú líniu do seba western často kooptuje žánrový kód romancy - či už je to u Branda nemožná láska ženy, ktorá má dcéru s Hvízdavým Danom, alebo vo *Virgínčanovi* a v Greyovom *Jazdcovi v maske* (*Riders of the Purple Sage*, 1912) vyvíjajúci sa vzťah hrdinu a hrdinky (táto sujetová línia je vo Wisterovom texte *Virgínčanovým* postupným dobýjaním „pevnosti srdca“ milovanej): v oboch románoch sa pred záverom ocitá párik zamilovaných izolovaný v arkadickej krajine prírody - je to taká westernová pastorálna medzihra: napokon, veď vo westernovom motíve *osídľovania nových, panenských území* nedotknutých civilizáciou presvitá „téma hľadania dobrého života v božej záhrade“,<sup>18</sup> čiže hľadanie cesty do rajskej záhrady. Ba nezriedka, napríklad

<sup>17</sup> MAY, Karl: *Démon zlata*. Bratislava : Saleziánske katechetické stredisko, 1992b, s. 16.

<sup>18</sup> FOLSOM, James K.: *The American Western Novel*. New Haven : College and University Press Services, 1966, s. 75.

u Zanea Greya i Haycoxa, býva introdukcia románu vedená z perspektívy ženskej hrdinky, kým sa v jej zornom poli nezjaví on, hrdinský kovboj.

Tematickým podtypom narácií o Divokom západe sú tiež príbehy, inšpirované zlatou horúčkou na Klondike. Napríklad román O. Hansena *Zlatokopi na Aljaške* využíva klasický motív kolóny (rodiny a priateľov) smerujúcej k zlatým poliam. Cestu (a teda naratívnu líniu príbehu) komplikujú štandardné „gambity“ ako zajatie Indiánmi, vyjednávanie s nimi, vyslobodenie, konfrontácia s podvodníkmi a pod. Najšokujúcejšou sa v tejto súvislosti javí poviedka Jacka Londona *Neočakávané*, ukazujúca vyhrotené vzťahy medzi skupinkou zlatokopov, nečakaný zločin i nevyhnutné vykonanie krutej spravodlivosti.

V časoch, keď píšú svoje westerny – kovbojky takí klasickí autori ako Max Brand, Ernest Haycox či Jack Schaefer (čiže v desiatych až štyridsiatych rokoch 20. storočia), Divoký západ vo svojej reálnej podobe už bol dávno minulosťou: pre týchto autorov je práve oným „inde“, *literárnym* chronotopom, do ktorého situujú deje a literárne postavy svojich fikcií (tak, ako ich tam predtým situoval Karl May). Už Wolf Durian, ktorý prichádza do Ameriky v roku 1911, aby sa stal kovbojom alebo lovcem kožušín, vo svojej memoárovej próze *Lumberjack* konfrontuje svoju idealizovanú predstavu Divokého západu (predovšetkým z kníh) s realitou, na ktorú naráža, a dospieva k záveru, že Divoký západ tak, ako si ho predstavoval, už predstavuje iba Round up, kočovná divadelná spoločnosť:<sup>19</sup> „Divoký západ“ sa tak doslova stáva už len *inscenovaným predstavením* a atrakciou. Z winchestrovky sa už strieľa len na strelnici.<sup>20</sup> Naozajstnú kovbojku už rozprávač vidí len – na striebornom plátne v kine a ťažká si na vysokú invariantnosť (a teda nudnosť) tohto formulového filmového žánru: „*Přišel-li člověk na páté nebo na deváté jednání, vždycky to bylo totéž: vždycky znovu byla tlustá Lucy unesena padouchem a osvobozena hodnými kovboji a v příštím jednání byla zase unesena. Znovu a znovu cválali kovbojové v oblacích prachu a stříleli.*“<sup>21</sup> Takéto spomienky teda môžu mať iba jedinú – biograficko-anekdotickú štruktúru narácie.

Práve priam mýtická postava Divokého západu Buffalo Bill (1846 – 1917) absolvuje na svojej vlastnej koži túto transformáciu vlastného života na divadelné predstavenie: od čias, keď ešte ako chlapec zabije

<sup>19</sup> DURIAN, Wolf: *Lumberjack*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1962, s. 69.

<sup>20</sup> Porov. tamže, s. 98 – 99.

<sup>21</sup> Tamže, s. 72.

svojich prvých Indiánov, cez kariéru lovca a predovšetkým vojenského prieskumníka – zveda, stopára, až po účastníka predstavení divadla Buffalo Bill´s Wild West v Európe, kde hrá samého seba. Z introdukcie jeho (údajnej? ozajstnej?) autobiografie vane nostalgia, pretože v čase jej písania je Divoký západ už nenávratnou minulosťou: „*Buvoli zmizeli. A zmizel i dostavník (...) A Západ starých časů, se svými silnými charaktery, krutými bitvami a rozlehlými osamělými krajinami, nemůže nikdy být smazán z mé mysli.*“<sup>22</sup> práve akt spomínania má rekonštituovať Divoký západ v tomto zvláštnom, intencionálnom mode existencie – „*Chci ještě jednou projít Starým Západem*“,<sup>23</sup> touto zemou, „*dívaje se na ni očima vzpomínek*“.<sup>24</sup> Dej tejto autobiografie je poskladaný z prenasledovaní, bojov s Indiánmi, prepadov, stopovania, prenasledovania zlodejov koní – skrátka z mnohého, čo nám naša kultúrna encyklopédia „vyhodí“ ako výstup, keď jej zadáme heslo „Divoký západ“.

Ak teda v tejto štúdii už dlhší čas hovorím o *literárnom topose* Divokého západu, treba zdôrazniť, že Cawelti pokladá za prvok, ktorý western definuje najzreteľnejšie, predovšetkým „*symbolickú krajinu*, v ktorej sa odohráva, a vplyv tejto krajiny na charakter a konanie hrdinu“.<sup>25</sup> Táto symbolická krajina westernového žánru je poľom stretov medzi civilizáciou a divočinou – a sem sa zmestia aj, akokoľvek odlišní, James Fenimore Cooper i Karl May. Veď Cooper túto symbolickú krajinu ako prvý literarizoval – kreoval na pôde literárneho diskurzu. Západ má podľa Caweltiho až mýtickú auru.<sup>26</sup>

Počas vývinových transformácii dobrodružnej prózy, odohrávajúcej sa v symbolickej krajine Divokého západu, možno, samozrejme, rozlišovať viaceré žánrové podtypy. Napríklad Chaloupka a Nezkusil rozlišujú western a indiánku.<sup>27</sup> Dá sa hovoriť aj o *zmene hrdinu*: v starších prózach, u Coopera, Ferryho, Sealsfielda i Maya, je to biely *zálesák* a „ušľachtilý divoch“ – *šľachetný Indián*; neskôr u Wistera, Maxa Branda, Ernesta Haycoxa aj Zanea Greya je to *kovboj*, pričom postavy Indiánov sa vyskytnú len zriedka alebo skôr vôbec nie. (Tento žánrový pod-

<sup>22</sup> BUFFALO BILL: *Dobrodružný život Buffalo Billa jak jej sám vypsál*. Praha : Nakladatel F. Topič, 1929, s. 5.

<sup>23</sup> Tamže.

<sup>24</sup> Tamže.

<sup>25</sup> CAWELTI, John G.: *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1976, s. 193 (zvýr. T. H.).

<sup>26</sup> Tamže, s. 213.

<sup>27</sup> CHALOUPKA, Otakar – NEZKUSIL, Vladimír: *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. Praha : Albatros, 1976, s. 114.

typ westernu, o ktorom som už podrobnejšie hovoril, by sa dal označiť za *kovbojku*.)

Bolo by teda azda možné hovoriť v širšom zmysle o westerne ako žánri využívajúcom topos symbolickej krajiny Divokého západu (a nečudo, že James K. Folsom začína svoju monografiu *The American Western Novel* (1966) o americkom románovom westerne práve analýzou diela zakladateľa literatúry Západu Jamesa Fenimora Coopera, rovnako ako začína Cooperom aj John G. Cawelti) a rozlíšiť užšiu kategóriu „kovbojky“, kde už hrdinom nie je zálesák ani šľachetný Indián, ale kovboj ako emblematická figúra so všetkými svojimi atribútmi kultúrnej mytológie. Termín „kovbojka“ sa bežne používa v českej literárnej vede, napríklad Karel Dostál v súvislosti s románmi Zane Greya.<sup>28</sup> Indiáni sa kovbojkou mihnú už len málokedy, a to vo funkcii naratívnej prekážky (ako keď zrania Wisterovho Virgínčana: tento motív vedie k jeho ešte väčšiemu zblíženiu s dievčinou, ktorá ho zachráni). Základnou schémou naratívnej štruktúry „kovbojky“ by bola práve *konfrontácia dvoch* – a to presne takým spôsobom, ako ju charakterizuje Karel Dostál: „Autor kovbojky proti sobě nestaví lidi, ale principy“,<sup>29</sup> či, presnejšie povedané, *schematické postavy*, ktoré sú „ztělesněním určitých vyhraněných vlastností: odvahy, síly, rychlosti, ušlechtilosti, věrnosti, skromnosti, nebo na druhé straně padoušství, zbabělosti, chvástavosti, pomstychtivosti, vzteklosti atd.“<sup>30</sup> Tento podtyp kovbojky sa, ako píše Wojciech Kunicki, definitívne sformoval „v Spojených štátoch na prelome 19. a 20. storočia, dominuje v ňom postoj expanzie a dominance protestantského étosu, spojeného s oslavou cností typických pre mýtus amerického spôsobu života. Je to smer, ktorý sa najviac spája s pojmom westernu, a to vďaka filmu“.<sup>31</sup>

Iné romány s chronotopom Divokého západu budú zasa využívať rozmanité iné typy naratívnych štruktúr. Na príklade Karla Maya ukážem, že je to aj naratívna štruktúra riešenia problémov.

Pre tieto terminologické nejasnosti budem teda radšej (provizórne) hovoriť o prózach s motivickým plánom prostredia Divokého západu. Z uvedeného Caweltiho konštatovania o nejestvovaní jednotnej dejovej schémy žánru westernu v spojení s názvom môjho príspevku možno

<sup>28</sup> Porov. DOSTÁL, Karel: *Divoký západ - fantazie a skutečnost*. In: GREY, Zane: *Poslední z prerie*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, s. 216.

<sup>29</sup> Tamže, s. 217.

<sup>30</sup> Tamže.

<sup>31</sup> ŻABSKI, Tadeusz (ed.): *Słownik literatury popularnej*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006, s. 640.

vyvodit', že o naratívnych štruktúrach v týchto textoch bude treba hovoriť od prípadu k prípadu, analyzovať ich konkrétne typy. Vyššie som len veľmi skratkovito na pár príkladoch poukázal na rozmanitosť dejevých schém takýchto próz. Na podrobnejšiu analýzu som si prednostne vybral román Karla Maya *Petrolejový princ*.

### Mayovský svet

Karl May zaplína svoj fikčný svet kladnými postavami zálesákov s opakovaným výskytom, ktoré sú spárované, tvoria akési „bunky“, najmenšie skupinky (dvojice a trojice), a tieto bunky sa môžu kombinovať do väčších skupín. Pokrvní bratia Old Shatterhand a Winnetou, Trojlístok (Sam Hawkens, Dick Stone, Will Parker), Tučný Jemmy a Dlhý Davy, bratia Ňucháľkovci, Tetka Drollová a Gunstick Uncle – a keď Hobble Frank s Drollom zistia, že sú bratrance, vytvoria spolu pár v románe *Petrolejový princ*. Tento fikčný svet ako celok vykazuje aj značné známky koherencie – napríklad vo fikčnej chronológii sa dej románu *Petrolejový princ* (*Der Ölprinz*, 1893) odohráva po dejoch vyličených v románe *Poklad v striebornom jazere* (1890 – 1891): Hobble Frank si už postavil svoju vytúženú vilu na brehu Labe s „kompozantným“ (ako sám skomolene hovorí) menom Medvedie sadlo. V štvrtom diele Winnetoua (vydavateľom premenovanom na *Winnetouovi dedičia*), dopísanom (a odohrávajúcim sa) o desiatky rokov neskôr (je to posledný román Karla Maya), sa zasa objavujú nielen Winnetouovi, ale aj Santerovi dedičia (Santer bol vrahom Winnetouovho otca Inču-čunu a sestry Nšo-či), jeho synovia, pričom dochádza k záverečnej katarzii a zmiereniu. Ako poznamenáva Helmut Schmiedt, „k najvýznamnejším znakom Mayovho dobrodružného sveta patrí, že texty, ktoré tvoria jeho celok, sa vzájomne potvrdzujú, nezávisle od toho, či sú rozprávané vo forme Ja alebo On“.<sup>32</sup>

Tento „princíp navracajúcich sa postáv“<sup>33</sup> na jednej strane vytvára seriálový fikčný svet<sup>34</sup> – čitateľ sa v každom ďalšom diele stretne so svojimi obľúbenými postavami, ktorých zvyky už pozná (a v novom diele sú spohľadlivo iterované), podobne ako sa čitateľ stretával v detektívnych pró-

<sup>32</sup> SCHMIEDT, Helmut: *Karl May. Moc fantázie*. Bratislava : Európa, 2013, s. 120.

<sup>33</sup> BUTOR, Michel: *Repertoár*. Praha : Odeon, 1969, s. 131.

<sup>34</sup> Porov. KOŘÍNEK, Pavel: Sdílenými světy k seriálovým strukturám. Fikční světy komiksu. In: JEDLIČKOVÁ, Alice – SLÁDEK, Ondřej (eds.): *Vyprávění v kontextu*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 114 – 115.

zach so svojím obľúbeným detektívom pánom Lecoqom či Sherlockom Holmesom. Tých postáv je tu však nepomerne viac. I keď v žiadnom prípade nemienime prirovnávať mayovský svet k svetu balzakovskému, niektoré konštatovania Michela Butora, týkajúce sa balzakovského korpusu, platia i tu: „Každé jednotlivé dílo totiž povede k ďalším, postavy, ktoré se objeví v tom či onom románu, nebudou v něm uzavřeny, budou odkazovat na další romány, v nichž se o nich dozvíme doplňující informace.“<sup>35</sup> A ten rozdiel je práve v tom, ako rozlične platí posledná vzťažná veta pre obe textové univerzá: u Maya sa tie „doplňujúce“ informácie o postavách týkajú *len* ich ďalších dobrodružstiev, ktorých sa zúčastňujú. Pre obe textové univerzá však platí, že každý čitateľ v ich vesmíre vyznačí odlišnú dráhu<sup>36</sup> – s ohľadom na to, *ktoré* texty tohto fikčného univerza číta a *v akom poradí*. Štruktúra takéhoto fikčného univerza je teda mobilná.<sup>37</sup> V poslednom, či skôr dodatočnom diele románového cyklu *Winnetou*, v ktorom popri dobrodružnosti nachádzame i silný mystický akcent a nostalgickú tonalitu (zostarnutý Old Shatterhand/dr. Karl May prichádza po rokoch na Divoký západ, síce bez fyzickej prítomnosti Winnetoua, zato však so silnou rezonanciou jeho odkazu, ktorá nadobúda mystický charakter), sa v stručnosti dozvieme i o osudoch ďalších známych postáv, napríklad o tom, že Old Firehand už uložil hlavu k večnému mieru, že mal syna z manželstva s Ribannou a že „*Tetka Drollová zahynul niekoľik mesíců po dobrodružstvích vylíčených v románu Petrolejový princ kulkou vraha, na jehož stopu přišel díky svému ostrovtipu*“.<sup>38</sup>

Samozrejme, štruktúra tohto fikčného sveta ako celku vykazuje aj určité skraty, zapríčinené literárnohistorickými skutočnosťami, keďže prvé pokusy winnetouovskej ságy mali formu kratších próz a až následne ich May rozpracoval do románovej ságy: tak napríklad sa Old Shatterhand s Winnetouom zoznámia „na dvakrát“ – popri tom najzná-

<sup>35</sup> BUTOR, Michel: *Repertoár*. Praha : Odeon, 1969, s. 131.

<sup>36</sup> Tamže, s. 132.

<sup>37</sup> Porov. tamže.

<sup>38</sup> MAY, Karel: *Winnetouovi dědicové*. Praha : Olympia, 1992, s. 81. Až po čase som sa dozvedel, že som plakal na nesprávnom hrobe: zmienka o smrti Tetky Drollovej bola totiž vložená vydavateľmi Karl-May-Verlag, kde sa E. A. Schmid rozhodol pre rozsiahle úpravy Mayových textov. Porov. PLCH, Martin: *Správa z ďalekej cesty*. In: MAY, Karl: *Winnetou IV. Winnetouovi dedičia*. Bratislava : Európa, 2018, s. 365. Svoj omyl v texte štúdie však naďalej ponechávam, pretože symptomaticky demonštruje charakteristický spôsob, akým boli Mayove texty vydávané. Som však nesmierne rád, že náš priateľ zálesák Tetka Drollová v mayovskom univerze stále žije a dobre sa mu darí. Väčšiu čitateľskú radosť som pociťoval hádam len vtedy, keď som sa dozvedel, že Sherlock Holmes nezahynul v Reichenbašskej priepasti a vracia sa vyšetrovať nové prípady.

mejšom „priateľstve na prvý pohľad“ je tu ešte prítomné ich vzájomné zoznámenie v poviedke.

Z hľadiska *genézy* korpusu mayovských „winnetouovských“ textov má zásadný význam poviedka *Both Shatters*,<sup>39</sup> kde už vystupuje ako rozprávač Old Shatterhand, ktorý jazdí na mustangovi menom Swallow, ktorý je darom od Winnetoua. Nachádzame tu aj literárny zárodok postavičky zálesáka Sama Hawkensa a jeho skupinky Trojlístku: tu je to však zatiaľ ešte dvojica Two Sams – Sam Thick a Sam Thin – jeden malý zavalitý a druhý nesmierne vyziabnutý: sú to literárne zárodoky postáv Sama Hawkensa a Dicka Stonea. Opis postavy Tučného Sama,<sup>40</sup> prezradenie toho, že je oskalpovaný a nosí parochňu, i jeho charakteristický perlivý spôsob reči nás nenechávajú na pochybách, že je to už čistokrvný Sam Hawkens, ktorý sa už len musí naučiť svoj donekonečna opakovaný bonmot „ak sa nemýlim, hihihih“. Doslova môžeme vidieť, ako táto literárna postava vzniká textovými operáciami – konkrétne, jeho meno Sam Hawkens vzniká v texte kondenzáciou mien dvoch postáv v priamej reči na osi súmedznosti: „(...) *Zabili našich ľudí v kaňone, ostatné nech vám porozprávajú Two Sams. Bill Hawkens, pevne sa opáš a priplaz sa do zátoky (...)*“<sup>41</sup>

Ani etický heroizmus mayovských postáv tu zatiaľ nedosahuje svoje výšiny: Two Sams ešte veselo skalpujú Indiánov a ani samotný Old Shatterhand ešte nevymýšľa svoje zložité lsti, aby ušetril život nepriateľských Indiánov, a nemieri na koňa, ale unikajúceho nepriateľského Indiána zastrelí a ako trofej si vezme jeho nôž, sekeru a vrečko s municiou. Podobne v starších textoch aj Winnetou „s radosťou stahoval skalpy a vŕšal si je na opasek či vigvam“.<sup>42</sup> Pre neskoršie obdobie je už príznačné, že napríklad v románe *Petrolejový princ* sa zločinci zabijú sami, keď ich prenasledujú Indiáni – pomstítelia: zloduch Buttler vystrelí na náčelníka Nitsas-Iniho, ale trafí svojho spoločníka Grinleyho, a sám si vrazí nôž do hrude, aby unikol mučeniu pri kole.

Kompozícia viacerých dobrodružných románov Karla Maya má, povedané Šklovského terminológiou, „navliekaciu“, parataktickú štruktúru – ako to výstižne vyjadril Kornel Földvári, tieto romány „vlastne nemajú cieľavedome gradovanú kompozíciu, ale pohybujú sa v podstate v jednej rovine od dobrodružstva k dobrodružstvu: ich reťaz možno ľubovoľne

<sup>39</sup> Porov. JORDÁN, Karel: *Můj bratr Vinnetou*. Praha : Mladá fronta, 2008, s. 78.

<sup>40</sup> MAY, Karl: *Old Shatterhand*. Bratislava : Mladé letá, 1996, s. 80.

<sup>41</sup> Tamže, s. 87.

<sup>42</sup> JORDÁN, Karel: *Můj bratr Vinnetou*. Praha : Mladá fronta, 2008, s. 79.



predlžovať, či kdekoľvek prerušiť“.<sup>43</sup> V druhom diele *Winnetou* napríklad May spojil viacero predtým samostatných próz. Túto kompozičnú štruktúru dobrodružný román zdedil z pikareskného románu: „Princíp pikareskného románu jako příběhu volně řadícího epizodní zážitky hlavní postavy je vlastně základem románu na pokračování a seriálového románu“,<sup>44</sup> pričom v dobrodružnom románe býva tento princíp často transformovaný tak, že „epizodní uzavřenost je absolutována a uskutečňována v jedné rovině, bez navazující dějové gradace a dynamiky“.<sup>45</sup> Takúto kompozíciu má napríklad štvordielny románový cyklus *Winnetou*. Nezriedka býva motiváciou pohybu – jednak priestorového (cesty), jednak motivického (dobrodružstvá, ktoré sa počas cesty prihodia) – nejaký *ciel’* cesty (ako v románe *Z Bagdádu do Istambulu*), ktorého dosiahnutie je dobrodružstvami neustále odročované, prípadne môže byť tento princíp navliekania dobrodružstiev vystužený motívom prenasledovania nepriateľa (ktorý tvorí niť, na ktorú sa navliekajú jednotlivé naratívne „koráliky“ – dobrodružstvá). Topos cesty umožňuje, že sa hrdinom počas cesty vynára jedno dobrodružstvo za druhým – stretnutia s nepriateľmi, pokusy o zajatie, resp. zajatie, krádež atď. Takáto parataktická naratívna štruktúra väčšiny Mayových románových cyklov však súvisí aj s ich *cestopisným* organizačným žánrovým princípom: s tým, že May vydával svoje romány z exotického prostredia pod hlavičkou (autentických) cestopisov a neskôr ako cestopisné romány, *Reiseromane*. (Vydania českých prekladov Mayových románov vo vydavateľstve Olympia vždy na začiatku uvádzajú mapku so zakreslenou trasou cesty románových hrdinov.) Práve s takýmto „cestovateľským“ typom westernového románu sa – ako ukázal Wojciech Kunicki – úzko spája naratívna štruktúra prenasledovania (napríklad v románe *Petrolejový princ*): v tomto type „dej sa rozvíja podľa striktné fixovaných schém románu putovania – kladní hrdinovia majú vyriešiť určitý problém (prenasledovanie zločincov) a prechádzajú obrovské vzdialenosti, pričom sa zaplietajú do množstva dobrodružstiev, z ktorých najdôležitejšie sú zajatie a oslobodenie jedného z protagonistov, chytenie zločincov alebo boj proti nim“.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> FÖLDVÁRI, Kornel: Na mustangovi fantázii. In: MAY, Karl: *Čierny mustang*. Bratislava : Smena, 1967, s. 243. Tiež porov. FÖLDVÁRI, Kornel: Hrdina umierajúceho národa. In: MAY, Karl: *Winnetou III*. Bratislava : Mladé letá, 1965, s. 528.

<sup>44</sup> CHALOUPKA, Otakar – NEZKUSIL, Vladimír: *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. Praha : Albatros, 1976, s. 87.

<sup>45</sup> Tamže, s. 88.

<sup>46</sup> ŻABSKI, Tadeusz (ed.): *Słownik literatury popularnej*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006, s. 641.



Oproti tomuto typu dobrodružných románov (či už sa odohrávajú na Ďalekom západe alebo Blízkom východe) je v mayovskom textovom korpuse prítomný aj typ dobrodružných románov s ústrednou zápletkou. Hustotu dobrodružnej štruktúry to nerozrieduje, ale skôr *organizuje* jednotlivé dobrodružné epizódy a dáva im smerovanie, teologickú štruktúru: všetky dejové chodníčky napokon vedú k naftovému alebo Striebornému jazeru... Medzi takéto romány patria *Syn lovca medveďov* (1887), *Duch Llana Estacada* (1888), *Poklad v Striebornom jazere*, *Petrolejový princ* (1893 – 1894) či *Čierny mustang* (1896 – 1897). V *Duchovi Llana Estacada* je takouto hlavnou zápletkou, „zovierajúcou“ všetky dobrodružstvá v deji, motív mysteriózneho obrovského jazdca, križujúceho púšť a zabíjajúceho zloduchov guľkou do čela, a záhada pôvodu a minulosti Bloody Foxa: v riešení obe tieto záhady vplynú do jedného motívu (údajným duchom Llana Estacada je Bloody Fox) a pomocou toposu *anagnorisis*, ktorý je „okamihom pravdy, keď všetko vyjde najavo“, <sup>47</sup> spozná aj vraha svojich rodičov vo falošnom mormónovi. V románe *Syn lovca medveďov* je to zasa základný naratívny program – snaha zálesákov pomôcť mladučkému Martinovi Baumannovi oslobodiť lovca medveďov Baumanna zo zajatia Siousov.

### Štruktúra prenasledovania

Ako materiál na podrobnejšiu analýzu naratívnej štruktúry som si teda zvolil Mayov román *Petrolejový princ*. Pokúsim sa poodhaliť jeho naratívnu mágiu – tento román totiž predstavuje vybrúsený, dokonale prepracovaný naratívny mechanizmus, v ktorom všetky motívy zapadajú s chirurgickou presnosťou do súkolesia celkovej štruktúry.

Ešte treba poznamenať, že postava s prezývkou „Petrolejový princ“ sa v Mayovom diele objavuje aj na inom mieste: v novele *Old Shatterhandova prvá láska*. Ide o inú osobu, no aj tu je Petrolejový princ negatívnou postavou (i keď nie je zloduchom ako Petrolejový princ Grinley) – je totiž sokom Old Shatterhanda v láske. A zbohatlíkom, príkladajúcim peniazom veľkú váhu – slovné spojenie „petrolejový princ“ je z radu takých ustálených pomenovaní ako napríklad „uhol'ný barón“. Dej sa odohráva v Nemecku, v Drážďanoch: toto miesto deja „dopĺňa“ mayovský fikčný svet v tom ohľade, že ako príklad naratívne predvádza to,

<sup>47</sup> MATT, Peter von: *Intryga. Teoria i praktyka podstepu w literaturze*. Warszawa : Prószyński i S-ka, 2009, s. 95.

o čom sa May (či priamo Old Shatterhand) zmieňuje v prózach, odohrávajúcich sa na Divokom západe: že totiž Old Shatterhand pendluje medzi savanami Divokého západu a písacím stolom na rodnej nemeckej hrude, pričom, samozrejme, chronotop Divokého západu ako exotický a dobrodružný hrá z kvantitatívneho hľadiska prím. Reminiscencie nemeckých prístahovalcov v románe *Petrolejový princ* (napríklad o tom, ako pani Rozália vo výčape hrávala do tanca na harmonike, ako ovdovela a vzala si kováčskeho majstra) sú presne v štýle Mayových „nemeckých“ románikov...

Táto próza tiež ukazuje, že zálesáckemu hrdinovi, ktorého to ťahá na Divoký západ, je súdené nezviazať sa so ženou...

Analýza naratívnej štruktúry jedného Mayovho dobrodružného románu bude mať aj induktívnu platnosť pre ostatné Mayove romány, pretože May, ako píše jeho monografista Helmut Schmiedt, je „autor vytvárajúci rozličné variácie niekoľkých základných vzorov. V jeho dielach ide predovšetkým o zločiny a ich záhadné okolnosti; dobrí a zlí ľudia sa v tejto súvislosti dostávajú do vzájomných konfliktov a po rozličných dobrodružno-bojových peripetiách sa problémy vyriešia s viac alebo menej uspokojujivým výsledkom. Vzájomne sa podobajú aj detaily. Ustavične sa opakujúce motívy ako útek a prenasledovanie, príprava plánov a tajné načúvanie, uväznenie a oslobodenie tvoria väčšinu napísaného. Kto si pozorne prečítal aspoň jeden dobrodružný román Karla Maya, vie, ako sú koncipované ostatné“.<sup>48</sup> Po niektorom z týchto „ostatných románov“ občas siahnem, aby som demonštráciu obohatil o niektoré príklady a presiahol analýzu jedného románu k mayovskej „paradigmatike“, prípadne – aby som jednotlivosti v románe vysvetlil z hľadiska ich mayovského literárneho systému.

V románe *Petrolejový princ* je centrálnym motívom, ktorý riadi naratívnu ekonómiu ostatných epických motívov, motív *pasce* „naftového jazera“. Konanie Petrolejového princa Grinleyho má všetky prvky morfológie intrigy:<sup>49</sup> je tu Grinleyho *potreba* získať peniaze a následne *plán*, akým spôsobom to dosiahnuť. Je to podvodný *plán*, ako predať bankárovi Duncanovi jazero, v ktorom údajne vyviera nafta: získať od neho šek a potom ho zabiť. Čiže, ako to zovšeobecnene formuloval Schmiedt, aj v prípade tohto románu ide o zločin, a to zločin budúci, plánovaný.

<sup>48</sup> SCHMIEDT, Helmut: *Karl May. Moc fantázie*. Bratislava : Európa, 2013, s. 121.

<sup>49</sup> Porov. MATT, Peter von: *Intryga. Teoria i praktyka podstępu w literaturze*. Warszawa : Prószyński i S-ka, 2009, s. 91 – 94.

K tomuto motívu, resp. Grinleyho stratégii, ktorá organizuje celý dej a zabezpečuje jeho súdržnosť (spätosť množstva vedľajších motívov), sa sujet románu prepracuje až postupne – čiže nie je nastolený ako syntagmatický začiatok rozprávania. Čitateľovi sa odhaľuje *dávkovane*. Cesta k naftovému jazeru Gloomy Water je realizáciou plánu intrigy.

Motív naftového jazera je vystavaný pomocou *predstierania*: ide o fingovaný objekt, falošné naftové jazero, nainscenované takým spôsobom, že doň Grinleyho spoločníci Buttler a Poller vyliali sudy s naftou. Toto je pasca, do ktorej sa má chytiť bankár Duncan: keď jazero uvidí, má podpísať šek, ktorým „naftové jazero“ od Grinleyho odkúpi. V štruktúre intrigy je tiež nevyhnutným prvkom prezlečenie/maskovanie subjektu intrigy:<sup>50</sup> Petrolejový princ Grinley hrá úlohu poctivého nálezcú a postupne realizuje taktické kroky na získavanie si bankárovej dôvery. Hrá pred ním tiež úlohu skúseného zálesáka – to vtedy, keď sú bankárovi a jeho účtovníkovi podozrivé niektoré Grinleyho činy. Grinley ich podozrenia vtedy odvracia tak, že svoje konanie racionalizuje vo falošne zálesáckom kóde: napríklad, keď od chrpta zastrelil dvoch navažských zvedov, no náčelník Nichorov Mokaši mu vôbec neprejavuje vďačnosť, ba vyhráža sa bielym tváram smrťou, hovorí Duncanovi: „*Ovšemže by nám šlo o život, kdyby náčelník v duchu se mnou nesouhlasil. Musel přece uznat, že jsem ho zachránil.*“<sup>51</sup>

Samotná textová výstavba chronotopu Naftového jazera konotuje jeho charakter ako *jazera smrti*: už samotný jeho názov Gloomy Water (Temná voda) so zvukovou kvalitou temnej fonémy „u“ ho akoby predurčuje pre temné činy, ako aj skrývanie, zahaľovanie (ktoré konotuje v doslovnom pláne „temnota“, viažuca sa so zníženou viditeľnosťou). Aj toto skrývanie je v intrige Petrolejového princa rafinované: jazero skrýva vlastne to, že nič neskrýva (v skutočnosti totiž *neskrýva* naftový prameň). Jeho falošný *povrch*, hladina s masťnými okami nafty, iba falošne *sugeruje* túto hĺbku, skrytý prameň.

Jazero smrti je indikované aj atmosférou, ktorú mu dodáva jeho fyzická priestorová situovanosť v hľbokej rokline a obkolesené je hustými (a teda temnými) jedľovými lesmi: „*Tady dole vládlo šero, třebaže byl jasný den. Ani vánek nepohnul větvemi, nikde ani známky po ptáku, nad květy nepoletoval jediný motýl. Zdálo se, jakoby tu odumřel všechen život. Jenom se to zdálo? Ne, bylo tomu opravdu tak, neboť po jezeře pla-*

<sup>50</sup> Porov. tamže, s. 37, *passim*.

<sup>51</sup> MAY, Karel: *Petrolejový princ*. Praha: Olympia, 1982, s. 242. Ďalej pri citovaní tejto knihy budem uvádzať len stranu.

*valo obrovské množství mrtvých ryb, jejichž matně lesklá těla se nezvykle odrážela od temné olejovité hladiny. Toto nehybné, temné jezero, ležící před pozorovateli jako oko strnulé v smrti, se plným právem nazývalo Gloomy-water - Temná voda. Pohled na jezero zapůsobil na Duncana a Baumgartena tak silným dojmem, že stáli dlouho mlčky“ (s. 250). V kulturnom odkaze sa May odvoláva na mytologickú riekku Styx, po ktorej sú mŕtvi prevážaní do podsvetia: robí to však rafinovane - nie v pásme autorskej reči, ale túto kultúrnu reminiscenciu formuluje postava, bankár Duncan (čiže akurát tá postava, ktorej práve v tom okamihu hrozí smrť).*

Základnou príbehovou kostrou je teda *naratívny program*: intriga Petrolejového princa - naplňovanie jeho plánu predať falošné naftové jazero bankárovi Duncanovi a potom ho zabiť. Táto dejová línia sa však prekríži - prostredníctvom toposu *cesty* (toposu, ktorý umožňuje motívy *stretnutia*) a tradičného mayovského miesta stretnutí, *ranča* (tu ide o Fornerov ranč) - s dejovou líniou statočných zálesákov, ktorí všetci pokladajú Grinleyho plán za podvodný: ako znalci Západu totiž vedia, že v Gloomy Water nemôže byť žiadna nafta. Vydávajú sa teda po Grinleyho stope, aby zachránili život bankára a jeho účtovníka. Prekríženie dvoch dejových línií v Mayovej próze všeobecne umožňuje predovšetkým chronotop cesty (ktorý, ako ukázal Bachtin, je práve priestorom *možných stretnutí*): postavy vždy brádzia prériu odniekiaľ niekam - keď sa stretnú s neznámymi, vždy sa spýtajú, odkiaľ a kam neznámy smeruje. Predtým však nezriedka zvyknú zmiznúť vo vysokej tráve a hneď je počuť cvaknutie kohútikov zbraní: výhodu klásť otázky má ten, ktorý tasí ako prvý. (Kladnej postave sa u Maya nezriedka stane, že - sama súc Nemcom - stretne v americkej prérii práve Nemca, a hneď si môžu padnúť do náručia.) Dôvod cesty nie je až taký dôležitý - dodáva len motiváciu: na také miesto, do takého mesta, na lov, na stretnutie, prípadne - a vtedy už vstupuje do naratívnej ekonomie príbehu - treba niekoho vyslobodiť zo zajatia.

No to, že Mayovi hrdinovia vyrážajú na pomoc a usilujú sa - aj za cenu ohrozenia vlastného života - zachrániť v podstate im neznámych a nie práve najsympatickejších ľudí, naznačuje istý „etický“ charakter Mayových dobrodružných próz: ako prenikavo poznamenal Bedřich Bösser, „Mayovi hrdinové (...) tedy dobrodružství nevyhledávají, nýbrž dobrodružství vyhledává je“.<sup>52</sup> Sú vždy pripravení pomôcť, nasadiť

<sup>52</sup> BÖSSER, Bedřich: Doslov. In: MAY, Karel: *Syn lovce medvěďů*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1964, s. 263.

svoje životy za záchranu druhých: „Old Shatterhand i Vinnetou jsou *dobrodruzi*, tj. dobří druzi těch, kteří se dostali do neštěstí. To je také původní význam toho slova.“<sup>53</sup>

Druhým mayovským toposom prekrížovania dejových línií býva miesto stretnutí – ranč: v *Petrolejovom princovi* je to práve Fornerov ranč, kde Grinley s Duncanom stretávajú zálesákov Hobbler Franka a tetku Drollovú, ktorým je Grinleyho údajné naftové jazero ihneď podozrivé a bankára varujú. Práve toto osudové stretnutie (z epického hľadiska prekríženie dejových línií) má za následok stopovanie Grinleyho skupinky zálesákmi. Spomeňme si tiež na ranč Helters Home v Mayovom *Duchovi Llana Estacada*, kde Bloody Fox prvý raz uzrie svojho osudového nepriateľa, údajného mormóna Burtona, na ktorého sa však ešte nedokáže rozpomenúť... Po motív falošného kazateľa si mohol May intertextuálne zaskočiť do románu svojho predchodcu Friedricha Gerstäckera *Regulátori v Arkansase* (slovensky vyšlo pod názvom *Zákon lynču*), kde je hlavným „zloduchom“ románu práve zločinný metodistický kazateľ Rowson. Ranč zároveň môže poslúžiť ako pevnosť odolávajúca nájazdom nepriateľov – ako Butlerov ranč v románe *Poklad v Striebornom jazere*.

Grinleyho skupinka musí teda absolvovať cestu ku Gloomy Water a skupina zálesákov ju musí stopovať a nasledovať. Prostredie, ktorým cesta vedie, je zafinované ako nebezpečné, pretože Navahovia a Nichorovia práve medzi sebou vykopali vojnovú sekeru, a to znamená, že na vojnovom chodníku napadnú každého, kto sa vyskytne na ich území. Priestor, ktorým obe skupiny pôjdu, je teda už implicitne naratívne „zahustený“ a umožňuje zmnožovať (komplikovať) túto základnú dejovú líniu množstvom prekážok – predovšetkým sú to naratívne funkcie (v proppovskom zmysle) zajatia (obe skupiny, dobrá aj zlá, sa viacnásobne ocitnú v zajatí), ktoré zasa (aby dej mohol pokračovať ďalej) textu umožňujú (také je kombinačné pravidlo naratívnej syntaxe) syntagmaticky pokračovať naratívnu funkciu „únik zo zajatia“. Zajatia a vyslobodenia, ako aj stopovanie (a strategické úvahy o tom, čo zamýšľajú protivníci) majú vo svojej dejovej realizácii, ako ešte ukážem, charakter nastolenia problému a jeho vyriešenia. Takže na nižšej motívickej úrovni – tam, kde sledujeme, ako sú motívy vystavané (z akých elementov a aké je prepojenie týchto elementov) – majú Mayove dobrodružné prózy práve štruktúru nastolenia problému a jeho riešenia.

<sup>53</sup> Tamže, s. 264.

Popri zajatiach/vyslobodeniach je táto základná dejová línia v poslednej tretine románu skomplikovaná transformáciami Grinleyho získavania a straty objektu (bankárovho šeku).

Introdukciou románu je znalý opis prostredia: vytýčenej trasy cesty z Arizony do Kalifornie, misionárskej stanice San Xavier del Bac, pomerov vládnuccích v tomto regióne: zločineckých bánd, ktoré tu bašujú, a vojska, ktoré nedokáže nastoliť poriadok. Aj toto teritórium je teda nebezpečným priestorom. V prvom dejovom motíve dochádza v *mieste stretnutia* – v zločineckej krčme u Íra – ku konfrontácii dvoch skupín (zlých a dobrých) – finderov (lupičov) na čele s vodcom Buttlerom a trojlístkom (slávni zálesáci Sam Hawkens, Dick Stone a Will Parker).

Vôbec ako prvá je v románe na scénu uvedená záporná postava – Buttler, čím sa predznamenáva perspektíva zloduchov, ktorá bude v románe kompozične striedavo distribuovaná s perspektívou kladných hrdinov. V jeho priamej reči sa prvý raz „vyskytne“ (ako téma prehovoru) kolóna nemeckých prisťahovalcov (čo je typický westernový motív osídľovania Západu, „Go West“): je to introdukcia tejto „kolektívnej postavy“ na scénu a prvý Buttlerov plán zmocniť sa majetku kolóny a zavraždiť prisťahovalcov. Postava Buttlera zabezpečuje v naratívnej štruktúre prepojenie už tohto úvodného motívu stretnutia s naratívnym centrom – stratégiou podvodu Petrolejového princa: Buttler je totiž nevlastným bratom Grinleyho a podieľa sa aj na jeho naftovom „podniku“. (Spriahnutí zločinci Grinley a Buttler sú polovlastní bratia – napodiv, pochádzajú z dvoch matiek, čo zrejme bolo pre Maya mravne prijateľnejšie, ako keby pochádzali od dvoch otcov u jednej matky...)

Celkovo je naratívna štruktúra Mayovho románu *Petrolejový princ* syntagmatickou štruktúrou *prenasledovania/stopovania*. Jednotlivé nepriateľské skupiny postáv sú v mechanizme narácie späté tým, že jedna skupina prenasleduje/stopuje druhú, resp. niekedy sa aj stopujú navzájom (napr. navažskí vyzvedači, ktorí stopujú Grinleyho skupinku, Grinley však vystopuje ich a zastrelí ich). Takýmto spôsobom, štruktúrou vzájomného prenasledovania, celý naratívny mechanizmus „drží pohromade“ – a na úrovni naratívnych perspektív umožňuje *striedanie perspektív* prenasledovaných a prenasledujúcich, záporných a kladných postáv (resp. skupín postáv).

Základný reťazec prenasledovania je teda tento: skupina zálesákov na čele s Old Shatterhandom a Winnetouom stopuje a prenasleduje skupinku zločincov Grinleyho, Buttlera a Pollera, ktorí vedú svoje obeť, bankára Duncana a účtovníka Baumgartena, do záhuby. Grinleyho skupinku však zároveň paralelne stopuje mladý Navaho, ktorý sa stal

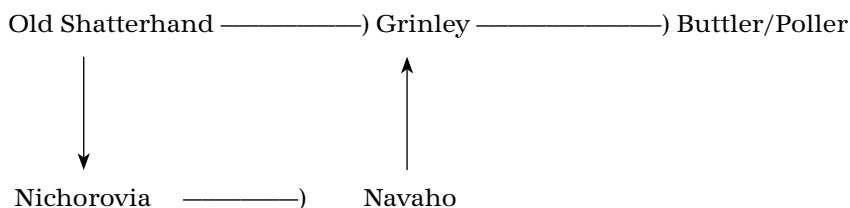
svedkom Grinleyho vraždy navažských vyzvedačov. Tí zasa práve stopovali náčelníka Nichorov Mokašiho. Nichorovia sa však tiež vydávajú po stope mladého Navaha.

V istej fáze, ešte pred príchodom k naftovému jazeru Gloomy Water, sa Buttler a Poller odpoja a trasu si „nadbehnú“ – údajne, aby zistili, či je cesta bezpečná: v skutočnosti však preto, aby do jazera vyliali debny s petrolejom. Grinley s Duncanom a Baumgartenom sa vydávajú v ich stopách. Cesta zloduchov s ich obeťami sa teda ocitá v zovretí neustáleho napätia, časového tlaku: každé nočné táborenie (zastávka) je situované v štruktúre prenasledovania – Grinley tuší, že je prenasledovaný (rovnako sa prenasledovania Indiánmi obáva aj bankár), no vie tiež, že temnota noci znemožňuje jeho prenasledovateľom čítať stopy. Zároveň nemôže vyraziť na cestu zavčas rána, pretože potrebuje, aby Buttler a Poller mali čas vyprázdniť do jazera sudy s naftou. V podobnom časovom tlaku sa takto musia ocitnúť aj Buttler s Pollerom, keď si (podobne ako vlk v rozprávke o Červenej čiapočke) musia tú istú trasu nadbehnúť, prípadne ísť skratkou, a ešte musia stihnúť vyprázdniť sudy s naftou do jazera.

Po tom, ako Nichorovia zajmú Grinleyho kompániu, Grinleyovci utečú k Navahom s falošnou správou. Keď tí neskôr zistia, že Grinley zavraždil ich vyzvedačov, tiež ho začnú prenasledovať. Grinleyho kompánia sa však musí oblúkom vrátiť k Navahom a stopovať ich, pretože Wolf (beloch, žijúci v ich kmeni) im vzal šek od bankára, keďže ten obchod mu bol podozrivý. Čiže: Grinleyho skupina, stopovaná skupinou Old Shatterhanda a Navahmi, zasa stopuje Navahov (a Wolfa).

V dejovej fáze pred vypuknutím boja medzi Navahmi a Nichormi skupina Old Shatterhanda, ktorá má priateľský vzťah s Navahmi, stopuje aj Nichorov, aby mali zálesáci prehľad o ich pohybe a vedeli strategicky odhadnúť, aké majú Nichorovia zámery.

Základný reťazec prenasledovania a vzájomného stopovania môžeme schematizovať takto:



K tomu ešte pristupuje viacero vzájomných stretov „vyzvedačov“,

ako napríklad už spomenutý „sebareferenčný“, do seba sa uzatvárajúci reťazec stopovania:

Navadžskí vyzvedači ———) Grinley —————) Navadžskí vyzvedači

V tej fáze deja, keď Wolf vráti šek bankárovi Duncanovi (ktorý ho však nezničí, aby bolo možné sujet ďalej rozvíjať a komplikovať sekvenciou stratenia objektu a jeho opätovného získania), Grinleyho skupinka, prenasledovaná Old Shatterhandovou kompániou spojenou s Navahmi, sa musí „vrátiť“ a začať stopovať skupinu Old Shatterhand, ktorá stopuje ich: Duncan totiž cestuje s touto spoločnosťou. Tu sa reťazec stopovania podobne ako v predchádzajúcom prípade uzatvára do seba:

Old Shatterhand —————) Grinley —————) Old Shatterhand

Samozrejme, toto „recipročné“ vzájomné stopovanie nekončí tak ako v prípade navadžských zvedov (i keď Grinley naozaj zoberie Duncanovi šek aj po druhý raz), ale završuje sa chytením Grinleyho a jeho kumpánov.

Syntagmatická štruktúra prenasledovania/stopovania, komplikovaná naratívnymi funkciami zajatie – vyslobodenie, je teda, ako už bolo povedané, *organizačným princípom* generovania deja tohto románu. Práve táto štruktúra prenasledovania/stopovania umožňuje – na textovej úrovni rozprávačských perspektív – *striedanie týchto perspektív*. Aj z tohto striedania vyviera naratívna mágia tohto Mayovho románu: narácia striedavo sleduje dej z perspektívy zločincov, snažiacich sa naplniť svoj zločinný plán a uniknúť spravodlivým prenasledovateľom, a z perspektívy skupinky zálesákov, ktorí sa musia snažiť strategicky odhadnúť konanie svojich protivníkov – Grinleyho s Buttlerom. Napätie vyviera z otázky, stratégia ktorej skupiny bude úspešnejšia. Pristavme sa najsamprv pri týchto konkurenčných perspektívach postáv, resp. skupín postáv.

### Línia zloduchov

V línii Grinleyho naratívneho programu (keď narácia sleduje jeho bandu spolu s obeťami) text vytvára napätie takým spôsobom, že sa sínusoidálne objavuje ohrozenie naplnenia plánu a následné zažeh-



nanie tohto ohrozenia. Grinley vždy musí reagovať *ad hoc*, aby toto ohrozenie zažehnal, prípadne mu niekedy pomôžu jeho „druhovia v zločine“ Buttler alebo Poller. Odkiaľ sa však u modelového čitateľa berie toto napätie z ohrozenia plánu (ktoré je nezriedka aj ohrozením zločincov na živote), ak je tento plán – ako vieme – *zločinný, zlý*? Dovolil by som si navrhnúť takúto hypotézu: v mechanizme narácie je toto napätie spôsobované práve *ohrozením plánu*, jeho možným stroskotaním – a to aj *napriek* tomu, že ide o plán zločinný a beštiálny. Nenaplnenie, stroskotanie naratívneho programu (zámeru postáv), nech je už tento program (z etického hľadiska) akýkoľvek (dobrý či zavrhnutiahodný), vyvoláva pocit frustrácie modelového čitateľa. Na úrovni naratívnych perspektív je zasa napätie vyvolané tým, že sa v ohrození života ocitá postava (resp. skupina postáv), cez *prizmu* ktorej je podávaný dej. Je takto ohrozená samotná „naratívna perspektíva“, a to znamená, že je ohrozené samotné ďalšie rozprávanie, rozvíjanie dobrodružného deja: ak je dejová sekvencia podávaná z naratívnej perspektívy Grinleyho, po zabití Grinleyho musí táto sekvencia zákonite *predčasne* skončiť momentom sklamaného očakávania, nenaplnenia plánu.

Zároveň detský, ako aj bývalý detský čitateľ zväčša má svoju vlastnú skúsenosť scenára, v ktorom sám vystupuje v úlohe „negatívnej postavy“: keď sme čosi vyparátili a potom zapierali, zamotávali sa do vlastných klamstiev a snažili sa v nich zúfalo hľadať nejaké cestičky, ktorými by sme sa zachránili. Pri čítaní dejovej línie zloduchov nadobúdame nečisté svedomie – sledujeme, či im vyjde ich zločinný plán, či ich klamstvá nevyjdú najavo; ako sa musia vynásť, aby zachránili svoju intrigu a často aj svoje holé životy. Zapierajú, kľučkujú, preinačujú udalosti, ktoré sa stali: ako keď Grinley, ktorý chladnokrvne odzadu zastrelil dvoch navažských zvedov, príde k Navahom (lebo od nich potrebuje zbrane a potravu, pretože utiekol zo zajatia neozbrojený) a hovorí im, že zvedov zastrelil náčelník Nichorov Mokaši.

V dejovej línii zloduchov sa *problematizuje* štandardná čitateľská identifikácia v žánri dobrodružného románu: „Identifikace čtenáře tu znamená subjektivní psychický proces, jímž dítě vstupuje do rolí a situací nikoliv takových, jaké jsou jemu skutečně vlastní, nýbrž takových, v jakých by sám před sebou a případně před jinými vystupovat chtěl.“<sup>54</sup> Sú to *práve* „hrdinové, kteří vábí čtenářovo ztotožnění, jeho představu sebe sama na místě úspěšné literární postavy a v prostředí poutajícím

<sup>54</sup> CHALOUPEK, Otakar – NEZKUSIL, Vladimír: *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. Praha : Albatros, 1976, s. 83.

svou neobvyklosťou<sup>55</sup>. V románe *Winnetou* sa ja sám, detský čitateľ, stávam Old Shatterhandom: veď Old Shatterhand tu hovorí „ja“ (román je podaný v ja-rozprávání) rovnako, ako hovorím toto „ja“ aj ja. Winnetouova sestra obdivuje moje hrdinstvá rovnako, ako by som chcel ja, aby ma obdivovala trebárs moja spolužiačka; vzbudzujem taký rešpekt a úctu, aký by som chcel vzbudzovať aj medzi spolužiakmi v triede a pod. Veľmi pekne je táto identifikácia detského čitateľa s hrdinom ukázaná v Schaeferovom románe *Shane*: detský rozprávač sa v tomto románe ocitá v pozícii obdivujúceho „čitateľa“ Shaneovej osoby. Keď Shane ide do záverečného súboja, rozprávač hovorí: „*Bol to Shane z tých dobrodružných príbehov, ktoré som si preňho vymyslel, chladnokrvný a jedinečný. Jeho nepremožiteľná dokonalosť stála tu sama oproti húfu chlapov popíjajúcich v miestnosti.*“<sup>56</sup>

No perspektíva zloduchov, v súvzťažnosti s ich naratívny programom, ktorý chcú realizovať, vytvára akéhosi *temného* identifikačného dvojníka: chcem byť Old Shatterhandom, ale čo keby som mal byť Grinley? Ako by som musel kľučkovať, zapierať, mať jazyk – ako bledá tvár – s dvoma koncami, ak by som zastrelil od chrbta dvoch navažských vyzvedačov?

Prvé ohrozenie intrigy Petrolejového princa prichádza zo strany Hobble Franka a Drolla, ktorí Duncana varujú: buď je podvodník Grinley, alebo bol on sám podvedený. Grinley hrá na Duncana psychologickú hru: nemá im za zlé, že mu nedôverujú – veď aj on sám pochyboval, pokiaľ mu odborníci neoverili vzorky nafty (s. 128). Hrá to tak, že si je svojou vecou istý. Ba dokonca požiada Sama Hawkensa, či by sa mohli s Duncanom pripojiť k ich kolóne (Nemec Hawkens sa s Trojlístkom totiž po počiatočnom „hecovaní“ pridá k výprave neskúsených nemecých prisťahovalcov, aby ich ochraňoval). Je to z jeho strany rafinovaná *taktika* na získanie dôveryhodnosti – a zároveň prvý krok v štruktúre intrigy, pretože vedie zálesákov do pasce: jeho spoločník Buttler sa totiž dohodne s náčelníkom pueblových Indiánov Ka-Makuom, že zálesákov aj prisťahovalcov zajmú. Petrolejový princ potom po dohode s Ka-Makuom „vyslobodí“ bankára a účtovníka, čím sa jednak strasie spoločnosti zálesákov, ako aj si získa väčšiu dôveru bankára Duncana. Grinleyho (psychologická i podvodná) stratégia je naozaj nákladná – o naftovom jazere hovorí bankárovi: „*Nemôžu vám lhát, pretože až bychom tam prišli, hneď byste zistil môj podvod. Nežádal jsem na vás ešte*

<sup>55</sup> Tamže, s. 81.

<sup>56</sup> SCHAEFER, Jack: *Jazdec z neznáma*. Bratislava : Smena, 1994, s. 180.

*ani jediný dolar, zaplatíte mi až potom, až se přesvědčíte, že vás neklamou a že náš obchod je poctivý“ (s. 188).*

Cesta Grinleyho skupiny je teda, ako už bolo povedané, sínusoidou ohrozenia plánu (prípadne životov zloduchov) a ich riešení. Tieto ohrozenia - naratívne prekážky, ktoré sa cieľu kladú do cesty - majú vždy štruktúru problému a sú zažehnané pomocou riešenia. Rovnakú syntaktickú štruktúru problém - riešenie majú aj prekážky, s ktorými sa konfrontujú zálesáci.

Ohrozenia Grinleyho plánu sú dvoch typov: jednak sú to ohrozenia argumentačné - pekným rétorickým postupom je, keď Grinleyho usvedčí *vlastné meno* údajného náleziska Gloomy Water (porov. s. 191). Grinley tvrdí, že na to miesto dosiaľ ľudská noha ešte nevkročila. Na to Duncan namietne, že ak sa to miesto volá Gloomy Water, tak ho niekto musel takto pomenovať, a z toho zasa vyplýva, že Grinley nemôže byť jeho prvým nálezcom. Grinleyho nenapadá vhodná odpoveď, ako by vylučkoval z tejto siete, v ktorej číha skrytá pravda. Pomôže mu Butler: „*Ale tyto rozpory lze lehko vyřešit“ (s. 191).* Ten niekto, kto to miesto pomenoval, bol práve Grinley. Samozrejme, riešenia bandy Petrolejového princa sú falošné, sú to klamstvá umožňujúce na chvíľu vykĺznuť z pasce pravdy: Grinley sa musí vždy vynásť ďalšou lžou. Zato v línii zálesákov a kladných indiánskych postáv (tých u Maya tiež nie je až tak veľa) sú riešenia správne, v konečnom dôsledku vedúce k naratívnej rovnováhe (vyslobodeniu zo zajatia, nastoleniu mieru medzi Navahmi a Nichormi a pod.).

Azda najväčšie argumentačné ohrozenie tvorí segment *krízy* tesne pred samým zavŕšením intrigy. Pri príchode do Gloomy Water si prichádzajúci všimnú malý úzky potôčik, ktorý vyteká z jazera. Pri príchode k naftovému jazeru, keď bankár je už nadšený, ho Baumgarten schladí: jazeru je z obchodného hľadiska nevyužiteľné: „*Přitékat (nafty) může přece jen tolik, kolik jí odteče. A podívejte se na ten nepatrný odtok, který nám ukazoval cestu! Myslím, že ten potůček odplaví za hodinu ani litr nafty, což je celý výtěžek, který můžeme očekávat“ (s. 252).* Bankár prepadne zúfalstvu. Z hľadiska naratívneho programu Grinleyho je to skutočná kríza, hrozí definitívny krach podujatia. Bankár totiž ešte nepodpísal šek: „*Taky Petrolejového prince polekala slova účetního. S jakou námahou a za jakého nebezpečí sem dopravil naftu v sudech a ukrýl ji! Co ho to stálo! A teď, když měl vítězství na dosah ruky, všechno že by bylo marné? Před očima se mu zatmělo, byl bezradný, nedovedl ze sebe vypravit ani slovo, jen pohledem prosil o pomoc nevlastního bratra Butlera“ (s. 253).* Je to skutočne štruktúra rétorického riešenia problému: účtovník podal

argument – a Buttler musí tento argument vyvrátiť. Podá názorný príklad: keď sa bankár posadí na svojho ležiaceho koňa, koň s ním vstane, ale ak sa posadí na malého psíka, psík sa nepostaví. A keďže je – dokonca podľa samotného Baumgartena – voda údajne ťažšia než nafta, tak podobne aj naftu v naftovom jazere tlačia tony vody, a preto nemôže nafta vytrysknúť v plnej sile. Baumgarten nevie veľa o fyzikálnych zákonoch, čiže netuší, „že by nafta práve proto, že je lehčí, musela vystoupiť na povrch“ (s. 254). Šek je teda podpísaný, zloduchovia vlákajú svoje obete do jaskyne, tam ich odzadu omráčia pažbami pušiek a zahádzu otvor do jaskyne, čím ich odsúdia na pomalú smrť. Jaskyňa je tiež Grinleyho pascou nastraženou na jeho obete: údajne sa v nej má nachádzať prameň, z ktorého vyviera nafta.

Isteže, greenhorn by mohol namietnuť, že v prípade neúspechu mohli Grinley, Buttler a Poller od bankára podpísaný vynútiť násilím a potom sa oboch obetí zbaviť rovnakým spôsobom, ako to urobili. No akýsi „kódex“ podvodníka to Grinleymu asi nedovoľuje: nedokáže sa so svojimi obeťami konfrontovať tvárou v tvár, s ich pohľadom: nedokáže sa pred nimi demaskovať ako zločinec. Povedané klasickou naratologickou terminológiou, chce sa vyhnúť jednému elementu narácie – *anagnorisis*, svojmu demaskovaniu ako podvodníka a zločincina. Aj omráčenie obetí prichádza znenazdajky a zozadu – a Grinley nechce svoje obete zabiť vlastnoručne: „*Já je jen nechci vidět umírat. Vzpomínka na to nebývá práve příjemná*“ (s. 254).

Druhým typom sú problémy/ohrozenia fyzické: tak napríklad Grinley neodhadne reakciu náčelníka Nichorov Mokašiho, keď od chrpta zastrelí dvoch navažských vyzvedačov, ktorí sa prikrádajú k Mokašimu. Grinley si chcel takto Mokašiho zaviazať priateľstvom, ten však túto vraždu pokladá za úbohú zbabelosť a správa sa ku Grinleymu vyslovene nepriateľsky (nárast napätia v syntagmatickej štruktúre narácie). No nezaútočí naňho, s opovrhnutím ho nechá tak (uvoľnenie napätia).

V neskorších fázach napätie sínusoidálne narastá a uvoľňuje sa. Grinleyho kumpánov najprv zajmú Navahovia, tých však následne zajme Mokaši. Grinley si nárokuje Mokašiho vďaka a nazdáva sa, že ho Mokaši prepustí. To sa však veľmi mylí: naopak, ocitá sa spolu so svojimi zločinnými kumpánmi v ohrození života. Zviazaných zločincov čaká mučiarsensky kôl – podobne, ako desiatky ráz čakal mučiarsensky kôl na zviazaného Old Shatterhanda: zajatie je podávané z *perspektívy* zloduchov. Grinley nemôže prezradiť, že bankára s účtovníkom omráčil a zasypal v jaskyni, pretože má ešte stále nádej, že sa mu podarí uniknúť, a vyslobodenie bankára by mu prekazilo jeho vražedný „biz-

nis“. Mokašimu klame, že sa ich Duncan s Baumgartenom usilovali zavraždiť, a preto ich museli zabiť. Ich mŕtvolky sa nenašli údajne preto, lebo ich hodili do naftového jazera. Táto Grinleyho lož však vedie k ešte fatálnejším dôsledkom: Mokaši totiž v okolí jazera nenašiel stopy krvi a z toho usúdi, že bankára s účtovníkom hodili do naftovej vody ešte živých. Grinley to voľky-nevoľky musí pripustiť. Aj Navahovia, aj Nichorovia sa takéhoto zverstva desia (rozlišujú medzi zabitím v čestnom boji a zákernou vraždou). Mokaši Grinleymu napľuje do tváre a skríkne: „*Ty nejsi člověk, ty jsi šelma, a zemřeš smrtí, jakou si zasluhuješ!*“ (s. 264).

Áno, tá diabolská *striedavá identifikácia* čitateľa aj so zloduchmi, ku ktorej ho vedie text, zapríčinená - ako už bolo povedané - jednak pomocou napĺňania naratívneho programu, jednak pomocou perspektívy (fokalizácie), je spôsobená aj tým, že skupinka zloduchov vlastne prežíva (akoby *v negative*) všetky dejové situácie, v ktorých sa ináč zvyknú ocitať *naozajstní* mayovskí kladní hrdinovia. Dokonca zloduch Buttler využíva aj zálesácky „serendipizmus“, inferencie (vyvodenia záverov) z čítania stôp. Keď je banda zloduchov postavená pred naratívny problém (Wolf vzal Grinleymu šek a vrátil ho bankárovi Duncanovi), tentoraz Poller dospieva k riešeniu - podobne ako zálesáci - čítaním stôp a hypotézou, ktorá z tohto čítania stôp vyplýva. Zloduchovia najprv sledujú stopy, kadiaľ šli zálesáci s kolónou prisťahovalcov. Prvé vyvodenie znie, že sa Wolf u Navahov stretol s bankárom a vrátil mu šek. (To vyzerá tak, že nádeje zloduchov definitívne stroskotali). Poller však na základe čítania stôp vysloví hypotézu, že poukážku bankár nezničil, ale nechal si ju - trebárs, aby mal pamiatku na Divoký západ: „*Zničit přece znamená roztrhat. Kdo něco roztrhá, neschová si to do kapsy, ale zahodí to. A vidíte tady třeba jen maličký útržek papíru? Od věčejška až dodnes bylo úplné bezvětrí. Ani vánek se nepohnul, který by odvál nějaké útržky. Musely by tedy být tady. Všechno důkladně prohledejme (...)*“ (s. 367). Takto Grinley s kumpánmi vystopujú bankára, ktorý sám stráži priviazaného emeritného kantora (aby ten znovu nevyviedol nejakú hlúposť), kým všetci ostatní vytiahli do boja proti Nichorom. Šek sa teda znovu ocitne v rukách Grinleyho, bankára zviažu a na revanž ho teraz zasa stráži emeritný kantor. Scéna, keď priviazaný bankár, ktorému zločinci znovu ukradli šek, soptí, aby ho hudobný skladateľ odviazal, pričom ten naňho skúmavo pozerá a popiskuje si prosebnú áriu, ktorú práve komponuje, patrí k vrcholným komickým číslam tohto Mayovho románu.

Podobne Grinley zo strategického hľadiska neodhadne reakciu Navahov, ku ktorým spolu s kumpánmi utečie z nichorského zajatia. Prekrúti svoj pravdivý príbeh zavraždenia navažských vyzvedačov:

údajne ich zabil Mokaši. Vydiera Navahov: prináša im správy o synovi náčelníka, ale oznámi ich len za podmienky, že s ním vyfajčia fajku mieru – aby si takto zaistil bezpečnosť. Oznámi náčelníkovi Navahov Nitsas-Inimu, že jeho syn Ši-So je v nichorskom zajatí spolu s Old Shatterhandom a Winnetouom, z ktorého sa Grinleymu podarilo uniknúť. Už toto vzbudí u Nitsas-Iniho podozrenie: že by sa títo muži dokázali oslobodiť skôr než slávny zálesák a slávny náčelník Apačov? Nitsas-Ini vedie rafinovaný výsluch Grinleyho, je to šachová partia protichodných stratégií: Grinley sa údajne oslobodil malým nožíkom. Náčelník sa spýta: Máš ešte ten nožík? Grinley na potvrdenie svojich slov vytiahne z vrecka nožík, ale v tom okamihu už sám vie, že sa chytil do pasce: prečo pri úteku neposunul nožík ďalšiemu zajatcovi? Grinley následne zle odhadne účinok ďalšieho svojho ťahu: na potvrdenie pravdivosti svojho príbehu o naftovom jazere ukáže šek od Duncana. Šek si vezme Wolf – beloch, ktorý žije u Navahov – a povie Grinleymu, nech pár dní počká na konfrontáciu s bankárom. Grinley si totiž predtým nevšimol, že Wolf sa kalumetu nedotkol – a ako beloch nie je Navaho, preto sa účinok fajky mieru naňho nevzťahuje. Wolf je zároveň ozbrojený, Grinley však nie: preto Grinley očakáva, že keď im Navahovia dajú sľúbené zbrane, bude sa môcť s Wolfom konfrontovať. Nitsas-Ini však tento Grinleyho ťah strategicky *predpokladá*: svoj sľub síce splní, ale tak, že vyšle s Grinleyho bandou svojich bojovníkov, ktorí im zbrane odovzdajú až po hodine jazdy. Odchodom z tábora Navahov zároveň prestane mať platnosť fajka mieru, preto ak sa Grinley vráti do tábora Navahov pre šek, už pre nich bude nepriateľom. Táto dejová sekvencia je veľkým súbojom stratégií – Nitsas-Ini na Grinleyho leš odpovedá Istou.

V mayovskom univerze zároveň zloduchom, ktorí sa chcú tváriť čestne, robí obrovské problémy ich fyziognómia: vizáž, *tvár*. Poctivý Indián a zálesák okamžite z ich tváre vyčíta, že ide o zloducha. Grinley síce argumentuje, že za tvár, s ktorou sa narodil, nemôže – na to však statočný zálesák odpovedá: do tváre sa vpisujú všetky zlé činy a zámery, tvár je zrkadlom duše: „Na tohto človeka si treba dať pozor.“

### Línia zálesákov: riešenie naratívnych problémov

Ďalším naratívnym spôsobom, ako v mayovskom univerze prekrížiť dejové línie (a tým „zviazať“ jednotlivé deje do jednotného príbehu), je motív *sledovania* (patriaci do kategórie motívov stopovania/prenasledovania, organizujúcich celú naratívnu štruktúru románu): Old

Shatterhand s Winnetouom tajne vypočujú rozhovor Grinleyho s Buttlerom, v ktorom sa dozvedia o zajatí výpravy Sama Hawkensa. Od tejto fázy deja teda proti Grinleyho stratégii začne pôsobiť protichodná stratégia Old Shatterhanda a Winnetoua: 1.) prvým krokom je zachrániť zajatcov z puebla, 2.) a potom prenasledovať Grinleyho skupinku a zachrániť bankára s účtovníkom.

Aká je *konfigurácia postáv* kladných hrdinov mayovského príbehu? Sam Hawkens v úvodnej štvrtine románu plní *funkciu* hrdinu: pomocou Isti vyjde úspešne z konfrontácie s ďaleko početnejšími findermi (výhra v stávkach pri streľbe na cieľ s Buttlerom, pri ktorých Buttlera zosmiešni, ako aj zajatie finderov, ktorí chceli Trojlístok opit' a potom zabiť). Plní úlohu hrdinu jednoducho preto, lebo Old Shatterhand ešte nenastúpil na scénu: Hawkensove inferencie a praktické úvahy sú rovnako bystré, akoby ich robil Old Shatterhand. Podobne napĺňa funkciu hrdinu Sam Hawkens v románe *Lovec sobol'ov*, odohrávajúc sa na Sibíri. Dôležitejšia je istá *vopred utvorená schéma postavy* a jej funkcionalita – pričom napĺňať ju môžu rôzne postavy: napríklad charakteristická vlastnosť Hobble Franka, komolenie slov a zmätené zamieňanie si literárnych postáv, autorov a mytologických hrdinov („*Vy zuřivý Uhlande!*“) je v románe *Winnetou* pripísaná Samovi Hawkensovi: v *Petrolejovom princovi* je to, naopak, Sam Hawkens, ktorý lapsusy Hobble Franka sám opravuje. V *Synovi lovca medveďov* zasa musí Hobble Frankove jazykové pošmyknutia opravovať Tučný Jemmy. Člen Trojlístku Will Parker, hoci skúsený zálesák, hrá pre Sama rolu greenhorna – tak, ako zasa Old Shatterhand v úvodných partiách románu *Winnetou*. Sam Hawkens napríklad takto podáva riešenie problému – stratégiu proti finderom: „*Ó, drahý Wille, je to s tebou zlé. Z tebe nikdy zálesák nebude. (...) Viš, čo by udelal tenhle takzvaný scout, kdybych ho byl už dneska od nás vyhnal? Z pomsty by šel k finderům a prozradil by naše úmysly*“ (s. 83). Dokáže tiež správne odhadnúť miesto, kde sa sústredia finderi k prepadu: „*Tam za těmi skalami, sir. Finderi tam pravděpodobně dorazí ještě za dne a dál už se neodváží, protože bychom je mohli zpozorovat.*“

*„Ale neuvidí mně a moje jezdce?“*

*„Ne. Včera jsem si je dobře prohlédl a vím, že nikdo z nich nemá dalekohled“* (s. 85).

Až keď Sam Hawkens spolu s Hobble Frankom a Drollom urobia prvú, no osudnú chybu – keďže hrozí búrka, vojdú do puebla bez toho, aby predtým s náčelníkom Ka-Makuom vyfajčili fajku mieru, a preto mu padnú do zajatia – musia úlohu hrdinov prevziať hrdinovia vyššieho, ba toho najvyššieho rangu, Old Shatterhand s Winnetouom.



U Maya totiž jestvuje *hierarchia*, odstupňovanie *hrdinov*: Sam Hawkens je na o niečo vyššej priečke než napríklad Hobble Frank – a samozrejme Old Firehand či Old Surehand zasa predčia Sama Hawkensa. Najvyššie postaveným hrdinom je samotný dr. Karl May, čiže Old Shatterhand, a jemu takmer rovnocenný pokrvný brat Winnetou. Samozrejme, aj zálesáci v zajatí „riešia problém“, ako uniknúť z väzenia – zistia, že do miestnosti smerujú vetracie otvory, a tak rozšíria vetracie otvory a vyhlbia dieru. Toto riešenie je však neúspešné, pretože pri diere už striehnu Indiáni, ktorí tento ťah zajatcov predpokladali. Preto musia prísť vysloboditelia – hrdinovia vyššieho (resp. toho najvyššieho) rangu: Old Shatterhand a Winnetou.

Na motíve vyslobodenia zajatcov z puebla možno demonštrovať charakter naratívnej štruktúry Mayových dobrodružných próz: prekážky (ako tu konkrétne zajatie) majú charakter *problému*, postaveného pred hrdinu. Hrdina prekoná prekážku tak, že *vyrieši problém*: jednak aj fyzickým spôsobom, silou a rýchlosťou – nečakaným útokom (napr. keď zajatí Old Shatterhand a Winnetou dokážu vziať ako rukojemníka náčelníka Mokašiho), no predovšetkým pomocou svojej bystroti (strategického odhadu situácie a rýchleho uvažovania o situácii) a schopností (napr. absolútne tichého plazenja sa).

Pri dejovom segmente vyslobodzovania zajatcov z puebla teda Old Shatterhand a Winnetou riešia strategický a, takpovediac, *topologický* problém: zistiť rozostavenie strážcov, koľko ohňov horí na terasách puebla, kam vrhajú svetlo a kde je tieň, vyznačujúci možnú líniu vniknutia do puebla:

„*Visel tam žebřík, ale ten nesměli použít, neboť byl opřen o střed poschodí, kde hořel oheň. Tam taky seděli tři strážci (...)*

*Terasa nad nimi byla asi čtyři kroky široká a osmdesát kroků dlouhá. Oheň na ní byl podle indiánského zvyku nízký, takže nestačil ozářit krajní části terasy. Osvoboditelé se tedy museli dostat na pravou nebo levou stranu ploché střechy. Vybrali si levou část, sice pro nepatrnou, nicméně pro ně závažnou příčinu.*

*Tři indiánští strážci totiž seděli tak, že dva byli obráceni tváří k otvoru, který měli střežit, a třetí se krčil nalevo od nich, zachytával světlo plamene a vrhal na levou část terasy dlouhý stín. Tento stín umožňoval Old Shatterhandovi a Vinnetouovi, že se mohli nepozorovaně přiblížit“ (s. 206).*

Následne odvrátia pozornosť stráží iným smerom pomocou drobných kamienkov, ktoré hodia a tie zaštrkocú na terase.

Čiže hrdinovia riešia *ad hoc* úlohy, problémy, ktoré sa im kladú do cesty, pomocou istej praktickej racionality (*fronesis*), ako rýchlo vyhod-



notiť a riešiť konkrétnu situáciu, a svojou šikovnosťou a fyzickou pripravenosťou. (Keď sa im do cesty postaví problém, že Winnetou, ktorého Old Shatterhand zdvihol, nedosiahne terasu, vyrieši ho náčelník Apačov – podľa rady Old Shatterhanda – tak, že „použije“ svoje železné prsty: Old Shatterhand ho vymrští dohora a Winnetou sa prstami zachytí terasy.) Vyslobodzovanie zajatcov (no platí to vlastne pre akúkoľvek aktivitu mayovských hrdinov, ako je čítanie stôp, bojové strategické plánovanie a pod.) je teda neustálym riešením aktuálnych čiastkových problémov. Pri záchranej akcii, keď sa nepriateľskí Indiáni priveľmi priblížia, šlachetný Old Shatterhand dbá na to, aby strelbou Indiánov len poranili a vyradili z boja, no nezabili (porov. s. 213).

Keďže Winnetou a Old Shatterhand už predtým zajali náčelníka puebla Ka-Makua, greenhorn by si mohol položiť otázku, načo celá tá oslobodzovacia akcia – nemohli zajatého náčelníka a dvoch bojovníkov jednoducho vymeniť za zajatcov Indiánov? Fakt je ten, že by táto cesta možno bola problematickejšia a neúspešná – a na Ka-Makua ekonómia naratívneho mechanizmu nezabudne, keď ešte treba z puebla získať veci, ktoré Indiáni ukradli zajatcom. Vymenia ich práve za náčelníka. A oslobodzovacia akcia, realizovaná dvoma najväčšími hrdinami Divokeho západu, je akiste z príbehového hľadiska vďačnejšia než siahodlhé vyjednávania o výmene zajatcov...

Samozrejme, medzi ďalšími, notoricky známymi riešeniami býva u Maya dešifrovanie textu stôp a inferencií o dejoch a agensoch, ktoré sa z nich dajú vyvodiť. Hľa, čo všetko sa dá prečítať zo stôp: „*Můj bratr vidí, že jsme se nemýlili: Ka Maku se opravdu spojil s Petrolejovým princem.*“

„*Ano,*“ *přikývl Old Shatterhand. „Kdyby tomu tak nebylo, náčelník by uprchlíky pronásledoval a byli bychom se s ním setkali, nebo bychom uviděli jeho stopy“* (s. 196).

Čo je podstatné, zálesáci a Indiáni čítajú stopy takým spôsobom, že pritom pre svoj výklad stôp *argumentujú* a formulujú svoje *odvodenia*. Old Shatterhand a Winnetou čítajú stopy (indexy) veľmi podobným spôsobom, ako ich dešifrujú vo vtedajších detektívnych príbehoch napríklad pán Lecoq a o niečo neskôr Sherlock Holmes, predtým zasa Auguste C. Dupin. Ako hovorí Helmut Schmiedt, „Mayovi geniálni superčítatelia stôp nepochybne tiež patria k tejto tradícii“.<sup>57</sup> Tak ako je naratívna štruktúra na úrovni jednotlivých motívov – prekážok/problémov s ich riešeniami pomocou praktickej racionality blízka rébusovej próze (tej vývinovej línie prózy, kam sa zaraďuje napríklad Voltairov

<sup>57</sup> SCHMIEDT, Helmut: *Karl May. Moc fantázie*. Bratislava : Európa, 2013, s. 119.

*Zadig*<sup>58</sup>), motívmi čítania stôp a inferencií má Mayova próza konexie so súvekou detektívnou prózou. Veď samotný May je autorom románu s detektívnou zápletkou *Cudzinec z Indie* a v románe *Vianoce zasa* Winnetou prostredníctvom čítania stôp na mieste činu rekonštruuje zločin podobne ako Sherlock Holmes.

V Mayových prózach však býva „zadanie“ problému (dáta, potrebné na jeho vyriešenie) distribuované *spolu* s jeho riešením (tieto dve fázy ešte nie sú oddelené, ako napríklad v klasickej detektívke, ale u Maya nastávajú *zároveň*), no tak tomu nezriedka bývalo ešte aj v mnohých holmesovských prózach Conana Doylea – napokon, veď tieto Mayove romány vychádzali *práve* v tom čase, keď na Britských ostrovoch začínal svoju závratnú kariéru Sherlock Holmes.

Franco Moretti vo svojom literárnohistorickom modelovaní pomocou stromových grafov ukázal pri Doyleových detektívnych prózach o Sherlockovi Holmesovi, prečo Doyle v literárnom poli zvíťazil v „darwinovskom“ boji o čitateľa na „jatkách literatúry“ nad svojimi rivalmi. Ukázal to na „rázcestiach“ grafických modelov – stromov: v detektívnych prózach išlo o to, či sú v detektívnom texte prítomné stopy, ďalej či sú funkčné, ďalej či sú viditeľné počas priebehu textu, alebo ich detektív zmieňuje až v riešení:<sup>59</sup> práve táto posledne zmienená alternatíva sa týka stôp v mayovských textoch (mayovské stopy nie sú viditeľné počas predchádzajúcich fáz textu, ale až v riešení).

Samozrejme, od detektívneho žánru sa dobrodružné „mayovky“ odlišujú: ich dej nie je celostne organizovaný ústrednou záhadou, vraždou, nemajú lineárno-zvratnú kompozičnú štruktúru detektívky a pod. Konexia so vznikajúcim detektívnym žánrom spočíva len v onom indexovom čítaní stôp a inferenciách zo stôp. Zároveň, ako „detektívne“ pátranie môžu byť organizované jednotlivé parciálne epizódy (ako príklad uvediem lokalizovanie jaskyne s obeťami v *Petrolejovom princovi*), nie dejová štruktúra ako celok.

Ďalším typom zálesáckych inferencií sú strategické úvahy o ťahoch protivníka, prípadne prehliadnutie jeho ľsti. Old Shatterhand vždy predpokladá, ako bude uvažovať protivník, a tak sa ocitá o jeden ťah pred ním: „*Takový zkušený, starý bojovník nemohl usuzovat jinak, než jak jsem předpokládal.*“<sup>60</sup> Napríklad v románe *Satan a Iškariot* (v českom

<sup>58</sup> Porov. HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru*. Bratislava : Veda, 2011, s. 553 – 557.

<sup>59</sup> Porov. MORETTI, Franco: *The Slaughterhouse of Literature*. In: *Modern Language Quarterly*, roč. 61, 2000, č. 1, s. 214.

<sup>60</sup> MAY, Karel: *V zemi černých stanů. V říši stříbrného lva I*. Plzeň : Laser 1992c, s. 103.

preklade vyšiel pod názvom *Supové Mexika*) opúšťa zločinný mormón Melton skupinku Old Shatterhanda – ten však jeho zámer strategicky odhadne: „Obrátil se a předstíral, že odtud odjíždí.“<sup>61</sup> Old Shatterhand však vysloví hypotézu, že Melton sa bude snažiť nadbehnúť si cestu a Old Shatterhanda zastreliť. Old Shatterhand sa teda vžíva (podobne ako Poeov detektív Auguste Dupin) do myslenia protivníka a kladie si otázku, aké miesto by bolo pre Meltonov prepád Shatterhandovej skupinky strategicky najvýhodnejšie a kde konkrétne sa ukryje, aby mohol po ceste na Old Shatterhanda vystreliť. Nakoniec také miesto hypoteticky „vypočíta“: „Pokud jsem se v mormónových úmyslech nemýlil, chtěl si na mě počítat jistě právě tady. Mohl se tu výborně ukrýt a my jsem tudy museli projít tak blízko, že by mě jeho kulka nemohla minout. (...) pokoušel jsem se odhadnout, kde asi se Melton ukryje. Bylo snadné to určit. Musel mít dobrý kryt a volný výhled (...)“<sup>62</sup>

Efektná je napríklad scéna, v ktorej Old Shatterhand na mieste zločinu, pri temnom naftovom jazere Gloomy Water, nájde jaskyňu, v ktorej zločinci ukryli svoje omráčené obete. Old Shatterhand ako prvý krok svojich úvah nastolí hypotézu, že zločinci museli schovať sudy s naftou, ktorú vyliali do jazera, v nejakej jaskyni (keďže sudy nikde na okolí nevidno). Potom sa snaží úvahami túto jaskyňu lokalizovať. Zálesáci si už začínajú zúfať, pretože sa im jaskyňu nedarí nájsť a obetiam ide o život. Premisami jeho úvah je, že zločinci museli z jaskyne váľať sudy k jazeru a že to mohli urobiť nanajvýš pred pár dňami. Keby ich váľali po tráve, musela by zostať ušliapaná niekoľko dní, takže by bola ušliapaná ešte aj teraz. Keďže takúto ušliapanú trávu nenašli, vyplýva z toho, že „Sudy tedy museli valit k jezeru tam, kde není tráva“ (s. 274). Do úvahy potom pripadá niekoľko možných lokalít, kde by sa mohla nachádzať jaskyňa. Old Shatterhand si potom všimne nepatrný *detail*, ktorý sa v správnej interpretácii stáva *stopou*: nájde vytŕčať spod jedného kameňa zavaleného mŕtveho chrobáka. Tento fakt je v Old Shatterhandovej interpretácii indexom, stopou, že tu niekto na seba navalil kamene, lebo ved’: „Vlezl snad chrobáček sám pod balvan, aby ho rozmačkal?“ (s. 276). Keď to takto vysvetlí Hobbler Frankovi, ten so svojou príslovečnou skromnosťou uzná Old Shatterhandov „*ostrovtip*“ (s. 274): „Kdo by si pomyslel, že takový moudrý chlapík jako já může být tak hloupý!“ (s. 276). Je to cerebrálny výkon hodný Sherlocka Holmesa – v každom prípade je však aspoň literárne príbuzný.

<sup>61</sup> MAY, Karel: *Supové Mexika I*. Praha : Albatros, 1973, s. 75.

<sup>62</sup> Tamže, s. 75.

Aj Old Shatterhand s Winnetouom sú neskôr zajatí Nichormi – dôležité však je, že na rozdiel od Sama Hawkensa nie vlastnou vinou, ale vinou bláznivého emeritného kantora (ktorého postava takto popri humornom odľahčení pôsobí v narácii aj *funkčne* – počas románu viac rás nesie funkciu skomplikovania zápletky). Na rozdiel od kompánie Sama Hawkensa sa však dokážu oslobodiť sami – a namierené pušky Sama Hawkensa a Hobbles Franka, ktorí náhodou ostali na slobode (lebo sa vybrali hľadať emeritného kantora) tu hrajú len podpornú úlohu.

Ďalšou veľmi častou naratívnou stratégiou v Mayových príbehoch je *konfrontácia vojenských stratégií* – dva tábory bojujúce proti sebe plánujú najvhodnejšiu stratégiu, ako poraziť protivníka. Z konfrontácie intrigy a kontraintrigy<sup>63</sup> vyviera v deji dynamické napätie, či kontraintriga dokáže účinne odpovedať na intrigu, či „vyjde“. Tu tiež dochádza k slovu praktická racionalita – keďže v tejto fáze deja už prevzal úlohu hrdinu Old Shatterhand, musí korigovať chybné závery Sama Hawkensa, ktorý sa čoraz viac začína mýliť. Vžíva sa do postavenia protivníka a modeluje jeho budúce „ťahy“ v šachovej partii boja:

„Myslíte, že zítra dosáhneme víc než dnes?“

„Určitě. Jistě souhlasíte s tím, že Nichorové mají v úmyslu napadnout Navahy?“

„Ovšem.“

„Myslíte, že s sebou potáhnou jedenáct zajatců? Jistě ne. Zanechají je pod dohledem stráží zde a my pak budeme mít mnohem snazší práci“ (s. 289).

### Šlachetná lšť Old Shatterhanda

„Ale viem i to, že neraz viacej pomôže náprstok lsti než veľký sud telesnej sily.“

Old Shatterhand

Old Shatterhand s Winnetouom sa prikradnú k tábore Nichorov a vypočujú si plány Mokašiho (toto je štandardná naratívna funkcia v mayovských textoch: vypočutie plánu nepriateľa), ktorý chce obklúčiť Navahov pri Zimnej vode, odkiaľ by nemali úniku. Predtým mieni zajať tábor Old Shatterhanda. Mokaši zo strategického hľadiska chybné modeluje budúci ťah protivníka – Old Shatterhanda: „*Jenomže naše*

<sup>63</sup> Porov. MATT, Peter von: *Intryga. Teoria i praktyka podstepu w literaturze*. Warszawa : Prószyński i S-ka, 2009, s. 69.

*záměry neuhádnou. Myslí si, že táhneme proti Navahům a že se tedy o ně nestaráme“* (s. 359).

Nichorovia chcú zálesákov s prístáhovalcami chytiť do pasce, obklúčiť ich v ťažkom teréne (to je ich taktický *tah* v „hre“ boja). Old Shatterhand im však nastaví *dvojitú pascu*: zdanlivo so svojou skupinou vlezie do pasce, plniac rolu *návnady*, aby takto prilákali Nichorov. Tí obklúčia tábor Old Shatterhanda, no samotní Nichorovia sa tým dostanú takisto do obklúčenia: ich zasa obklúči oveľa väčší počet Navahov. Zároveň obklúčení zálesáci, keďže o pasci Nichorov vedia, namieria na Nichorov svoje zbrane ako prví. Nichorovia sa tak ocitnú v dvojitom obklúčení a ich boj by bol úplne beznádejný. Vtedy im Old Shatterhand navrhne výhodné podmienky - spečatiť mier medzi Nichormi a Navahmi, a teda *dobrý koniec príbehu*. Ani Mokašiho pomstychtivosť by nemala dôvod: veď Mokaši sa určite nemôže hanbiť za to, že ho premohli takí slávni bojovníci ako Old Shatterhand a Winnetou... Táto štruktúra lsti sa *invariantne* realizuje vo viacerých obmenách, napríklad v románe *Syn lovca medveďov*, ako ju analyzuje B. Bösser: Old Shatterhand sa nechce s Upsarokami stretnúť v otvorenom boji, lebo to by znamenalo zbytočné prelievanie krvi. „Proto je musí Old Shatterhand dostať do takového postavení, v němž by bylo nespornou sebevraždou, kdyby sáhli po zbrani. Uchýlí se tedy ke lsti: zláká je do pasti a obklíčí. Jen tímto způsobem jim může podat názorný důkaz o převaze svého boje. Když se mu to podaří, nabídne Upsarokům volný odchod, čímž podává důkaz o tom, že nemá nepřátelské úmysly.“<sup>64</sup>

To je vlastne cieľ Old Shatterhanda a Winnetoua: ukážu, že boj medzi dvoma indiánskymi kmeňmi je úplne nezmyselný. Keď sa Old Shatterhand pýta nichorského náčelníka, prečo bojuje proti Navahom, ten odpovedá, že Navahovia proti nemu vykopali vojnovú sekeru. Na tú istú otázku náčelník Navahov odvetí, že Nichorovia proti nim vykopali vojnovú sekeru. Na sémantickej úrovni sa tu ukazuje nezmyselnosť takýchto vojen, z hľadiska naratívnej logiky sú však tieto „ne-dôvody“ priam odhaľujúce: ukazujú, že antagonistický pomer dvoch aktantov (subjektu a anti-subjektu) je *naratívnu nevyhnutnosťou*, generátorom deja, pričom dôvody pre tento antagonizmus sú v podstate ľahostajné.

Tu sa dostávame k ďalšiemu veľmi častému postupu riešenia naratívnych prekážok/problémov v Mayových románoch - ku *lsti*. Lest' je

<sup>64</sup> BÖSSER, Bedřich: Doslov. In: MAY, Karel: *Syn lovce medveďů*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1964, s. 265.

„biela intriga, intriga záchrany“<sup>65</sup> s dobrou intenciou – ktorou je vždy nastolenie mieru, zabránenie krviprelievaniu či vyslobodenie zajatcov, ako ukázal túto štruktúru shatterhandovskej lsti vo svojom vynikajúcom doslove k českému vydaniu *Syna lovca medved'ov* Bedřich Bösser: „May rozeznává mezi zákeřností a lstí. Lest mu neznamená nic špatného. Lest je mu uplatněním toliko duchovní převahy. (...) Se lstí také nemá nic společného lež. Lstí rozumí May v našem případě zneškodnění (nikoli zabití) obou šošonských zvědů, únos náčelníka a jeho syna a potom velkomyslné propuštění všech na svobodu.“<sup>66</sup> Postup lsti May v rôznych ďalších dejových motívoch obmeňuje. V rámci kultúrneho archetypu *hrdinu* je teda Old Shatterhand dedičom *odysseovskej* charakteristiky hrdinu, pre ktorého je lest' prípustná, v istých situáciách žiaduca a treba na ňu talent<sup>67</sup> – oproti typu achillovského hrdinu, ktorý lstou opovrhne a pokladá ju za slabosť: podľa Achilla treba víťaziť nie lstou, ale silou, násilne.<sup>68</sup> O Old Shatterhandovi však v tomto smere určite nikto nezapochybuje: práve krviprelievanie je totiž tým, čomu sa usiluje za každú cenu vyhnúť. Keď svoju fyzickú nadradenosť už Old Shatterhand vo fyzických konfrontáciách dokázal desiatky ráz, môže si občas dovoliť lest', nota bene dokazujúcu jeho duševnú nadradenosť: práve nekrvavá intencia a záverečné omilostenie tých, čo do jeho pasce padli, sú tým najlepším dôkazom *šlachetnosti Old Shatterhanda*.

V niektorých prípadoch umožní Old Shatterhandovi lest' v rámci kultúrneho kódu (indiánskeho správania) práve jeho dobrá znalosť tohto kultúrneho kódu, ktorú využije vo svoj prospech. V IV. diele *Winnetoua* sa má podľa indiánskeho kódu Old Shatterhand podrobiť akejkoľvek skúške, ktorú mu predpíšu starí náčelníci (negatívne postavy), a ktorá je vlastne rozsudkom smrti či priam vraždou: predpíšu mu, že Old Shatterhand má absolvovať súboj s každým z nich, a to takým spôsobom, že každý má proti Old Shatterhandovi výhodu prvého výstrelu a vzdialenosť oboch protivníkov bude zhruba na dosah ruky. Old Shatterhand nie je v nevýhode zajatia a vôbec by sa nemusel tomuto zákernému rozsudku podrobiť, no on sám súhlasí. Upokojuje svoju manželku, že mu nehrozí žiadne nebezpečenstvo – oldshatterhandov-

<sup>65</sup> MATT, Peter von: *Intryga. Teoria i praktyka podstępu w literaturze*. Warszawa : Prószyński i S-ka, 2009, s. 70.

<sup>66</sup> BÖSSER, Bedřich: Doslov. In: MAY, Karel: *Syn lovce medvěďů*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1964, s. 264.

<sup>67</sup> MATT, Peter von: *Intryga. Teoria i praktyka podstępu w literaturze*. Warszawa : Prószyński i S-ka, 2009, s. 72.

<sup>68</sup> Tamže, s. 71.

ský hrdina sa v tejto fáze skúšok vo vážnom ohrození svojho života vždy tradične správa ako blázon, pretože nečakane *vie viac* než jeho okolie a má nad ním prevahu. Podobne ako v I. diele *Winnetou* enigmaticky hovorí Samovi Hawkensovi pred nerovným zápasom s Inču-čunom: „*Ak sa utopím, sme zachránení.*“<sup>69</sup> (Čitateľ vtedy už tuší, že Old Shatterhand vyhútal lešť, ktorou sa mu podarí vyviaznuť z tohto zdanlivého impasu a zároveň zahanbiť zbabelých protivníkov.)

Riešenie zdanlivo neriešiteľnej situácie je nasledovné: Old Shatterhand totižto predtým potajme vzal náčelníkom ich medicíny. Keď sa postaví proti hlavňam ich pušiek, zavesí si na hrud' ich vačky s medicínami. Jeho znalosť kultúrneho kódu mu totiž umožňuje predpokladať výsledok: žiaden Indián nesmie vystreliť proti svojej medicíne. Po uplynutí istého dohodnutého časového intervalu zasa môže, naopak, Old Shatterhand obrátiť zbraň proti náčelníkom: z nich sa niektorí prejavajú ako zbabelci a utečú – a zasa tomu, ktorý vytrvá, Old Shatterhand šľachetne daruje život. Takže aj motívy súbojov majú z hľadiska typu naratívnej štruktúry formu riešenia problémov (podobne ako motívy vyslobodzovania, stopovania či sledovania). Takéto *nerovné súboje*, pri ktorých má protivník zdanlivo neprekonateľnú výhodu, bývajú v Mayových prózach časté: dochádza k nim vtedy, keď sú hrdinovia zajatí niektorým indiánskym kmeňom – resp. nechajú sa dobrovoľne zajať, aby zabránili krviprelievaniu. Predtým však vyjednávajú podmienky – napríklad, že sa podriadia rozsudku rady starších. Indiáni sú v rámci svojho kódexu správania potom nútení dať našim hrdinom aspoň formálnu šancu na záchranu – a tou je súboj. Samozrejme, podmienky súboja ľstivo nastavujú tak, aby v nich hrdinovia nemali ani tú najmenšiu šancu (napríklad v *Poklade v striebornom jazere* maličký pokrívajúci Hobble Frank má súťaž v behu s najrýchlejším bežcom kmeňa). Hrdinovia však na takéto ľstivé podmienky tiež odpovedajú ľstivo (napríklad Hobble Frank vzbudí v nie práve najbystrejšom utážskom bežcovi mylné presvedčenie, že cieľom bežeckých pretekov je iný strom, než ten určený, pričom si však dáva dobrý pozor, aby Skáčucemu Jeleňovi explicitne nevyriekol klamstvo). Celú sériu takýchto nerovných súbojov nachádzame práve v románe *Poklad v striebornom jazere*, kde takto bojujú o svoj život Dlhý Davy, Tučný Jemmy, Hobble Frank a napokon Old Shatterhand: kapitola nesie príznačne titul *Viacej rozumom ako silou*.

<sup>69</sup> MAY, Karl: *Winnetou I*. Bratislava : Mladé letá, 1964, s. 282.



## Typy hrdinov

Príchod Trojlístka na scénu je podaný typickým mayovským spôsobom: podrobným opisom postáv, v ktorom sa May vždy priam vyžíva. Čitateľ, ktorý už má nejaké znalosti mayovského kánonu, v opise rýchlo spozná bizarnú, smiešne vyzerajúcu postavičku Sama Hawkensa: jeho visiace okraje klobúka (pod ktorými číha parochňa a pod tou zasa oskalpovaná lebka), prales rozčuchraných fúzov, obrovský nos, bystré malé očka, príliš veľké poplátané vrece ako kabát a obrovské kožené gamaše. A, samozrejme, neodlučiteľné akcesóriá, nosiace nežné ženské mená: neobyčajne dlhá puška Liddy a neobyčajne škaredá stará mulica Mary. A zasa čitateľovi, ktorý sa so Samom Hawkensom stretáva po prvý raz, tento plastický komický opis vytvorí spoľahlivú textovú i vizuálnu „kotvu“, pomocou ktorej bude Sama Hawkensa identifikovať v ostatných Mayových textoch.

Takéto „mayovské“ opisy pri uvedení postavy na scénu nachádzame aj u Mayovho literárneho predchodcu, z ktorého May hojne čerpal a ktorého *Zálesáka* aj sám prerozprával – u francúzskeho autora dobrodružných románov Gabriela Ferryho (1809 – 1852), ktorý Divoký západ zažil na vlastnej koži, no transponoval ho do žánru dobrodružných románov. Sám May sa k Ferrymu krypticky priznáva v románe *Údolie smrti* v parodickej postave anglického lorda Lindsaya, ktorý sa pod sugesciou Ferryho románov rozhodne stať zálesákom.<sup>70</sup> Mayove charakteristiky postáv zálesákov, v ktorých opise vždy prebleskuje šibalské očko rozprávača a vždy v ňom figurujú bizarnosti (s výnimkou dokonalých hrdinov, ktorí nemôžu byť smiešni – s výnimkou Old Shatterhanda a Winnetoua) sú zdokonalením vzoru Ferryho charakteristík. Rovnako ako Ferry, May najprv podá rozsiahly opis postavy a až následne ju identifikuje menom. Ako príklad: „*Tvar sombrera bol prečudesný, aký sa u klobúkov zriedkakedy vyskytuje, iba u takého, na ktorý sme si náhodou sadli a potom sme sa ho snažili narovnať. (...) Nohavice z jelenej kože sa ligotali od dlhého nosenia, takže mohli majiteľovi pri rannej toalete slúžiť za zrkadlo.*“<sup>71</sup> Nie, to nebol May, to bol Ferry.

Pod smiešnym a bizarným povrchom sa však u týchto zálesákov „stredného“ rangu skrývajú ich neobyčajné schopnosti, odvaha a praktický rozum a – v neposlednom rade – aj dobré srdce. Aj maličký ješitný a škriepny Sas Hobble Frank v *Poklade v Striebornom jazere* dokáže po-

<sup>70</sup> MAY, Karel: *Údolí smrti*. Brno : Nakladatelství Návrat, 1993a, s. 125.

<sup>71</sup> FERRY, Gabriel: *Jazdci zo Zlatej kotliny 1*. Bratislava : Obzor, 1971, s. 5, s. 6.



raziť v behu práve svojou bystrosťou, pomocou ľsti indiánskeho bežca v súboji, v ktorom ide o život, a dokáže správnu stratégiu poradiť aj Tučnému Jemmymu. Pekným autoparodickým žmurknutím v *Petrolejovom princovi* je motív, keď sa na scéne odrazu objavia – podľa oblečenia a výzbroje – Old Shatterhand a Winnetou, len Old Shatterhand je akýsi zavalitý s tučnou dobráckou tvárou... skrátka, sú to teta Droll a Hobble Frank: títo dvaja komickí mužičkovia sa obliekli podľa vzoru svojich zálesáckych idolov.

Len niektorí, kedysi slávni zálesáci, sa spreneveria svojmu poslaniu, keď u nich prevládne chamtivosť po ligotavom kove a na starosť sa z nich stanú gauneri, ako Old Wabble v románe *Old Surehand*. A príliš neexceluje ani zálesák so slávnym menom Veličenstvo v *Čiernom mustangovi*...

May teda do svojich textov vovádza i komický prvok, jednak v trochu „šašovských“ postavách niektorých zálesákov (kde tvorí trošku také ochranné sfarbenie ich skutočných schopností), ale aj v postavách „legračných exotů“,<sup>72</sup> ako sú v *Petrolejovom princovi* medzi nemeckými prisťahovalcami emeritný kantor Matiaš Aurelius Hampel z Klotzsche pri Drážďanoch (maniakálne trvajúci na tom, aby ho vždy oslovovali aj prívlastkom „emeritný“, aby náhodou nedošlo k omylu), či udatná pani Rozália Ebersbachová, rodená Morgensternová a ovdovená Leiermüllerová: tieto svoje údaje opakujú postavy rovnako zatvrdené, ako zálesáci svoje „slovné zlozvyky“ (teta Droll napríklad „ak je to treba“). Dĺžka mena u Maya tiež vyvoláva komický efekt, najmä ak sa takéto meno používa nevhodne v dramatickej situácii, kde je nepodstatné, a naopak ju sťažuje – rekordérom v dĺžke mena je zrejme Hadži Halef Omar. Meno vytvára komický efekt tiež vo vzťahu s americkou prezývkou a fyzickým vzhľadom nositeľa – tak „malý Sas“, hašterivý Hobble Frank, svojím veľkolepým občianskym menom je Heliogabalus Morpheus Edeward Franke.

Ukázal som už, že „smiešny exot“ emeritný kantor okrem svojho komického náboja nesie aj naratívnu funkciu, keďže svojou roztržitosťou, hodnou verneovských učencov, a tým, že nechápe reálne vzťahy, neraz zavedie zálesákov neúmyselne do peknej kaše. V postave emeritného kantora však Mayov text – zrejme nevedomky – vytvára aj akýsi komický autoportrét samotného autora celého tohto sveta: kantor – pardon, emeritný kantor totiž prichádza na Divoký západ, aby tu načerpal látku pre svoju hrdinskú operu, v ktorej budú ako

<sup>72</sup> JORDÁN, Karel: *Můj bratr Vinnetou*. Praha : Mladá fronta, 2008, s. 81.

hrdinovia vystupovať postavy Old Shatterhand a Winnetou: nie je to vari presne prípad Karla Maya, nepíše aj on práve takúto „hrdinskú operu“ z Divokého západu s tými istými hrdinami? Napokon, údajne ju písal aj v doslovnom zmysle: svojim návštevníkom hrával May na klavíri časti opery o Winnetouovi, na ktorej vraj pracoval.<sup>73</sup> Emeritný kantor však nechápe vonkajšie vzťahy (napríklad, kto je priateľ a kto nepriateľ, kam sa karavána presúva, aký má cieľ, kedy hrozí nebezpečenstvo a pod.), ale je plne ponorený do svojho vnútorného sveta, ktorý projektuje na priemetňu vonkajšieho sveta: vytvára takto *svoju víziu* Divokého západu. A opäť: nebol to vari tiež prípad samotného Karla Maya? Samotný May je teda rozčesnutý na hrdinského Old Shatterhanda (svoju projekciu) a potrhleho „pevca“ Old Shatterhandových hrdinstiev. Ale veď predsa aj samotný hrdinský Old Shatterhand má tiež svoju „potrhlu“, smiešnu stránku: väčšina ľudí sa mu smeje, keď o sebe hovorí, že prišiel na Divoký západ ako spisovateľ. Old Shatterhand (projekcia Karla Maya) je jednak hrdina, zároveň však aj zaznamenávač svojich hrdinstiev (čiže, rovnako ako emeritný kantor, je skladateľom hrdinskej opery).

No aj postava samotného Old Shatterhanda má vo svojej štruktúre (vzťahu vonkajšieho vzhľadu postavy a jej naozajstných kvalít) niečo spoločného s komickými postavami zálesákov, ktorých som spomínal: nie, Old Shatterhand určite nie je nikomu na smiech (a ak sa k nemu niekto správa bezočivo, toho nekompromisne fyzicky potrestá s obli-gátnou overtúrou: „Dávaj dobrý pozor!“). Má však s nimi spoločné *rozštiepenie* medzi *vonkajšou*, takpovediac *fyzickou stránkou znaku* (výzor postavy) a svojimi *vnútornými* kvalitami (*označované, zmysel*). Ako sa dozvieme napríklad v *Poklade v Striebornom jazere*, Old Shatterhand je síce urastený, ale na Goliáša veru nedorástol... Nepriateľský náčelník Veľký Vlk (ktorého neskôr, samozrejme, Old Shatterhand porazí v boji) ironicky poznamená: škoda, že postava Old Shatterhanda nerástla spolu s jeho povestou. Old Shatterhand je, skrátka, ako to dobre vystihol Kornel Földvári, *popolvárovským typom postavy*: za nenápadným zovňajškom sa skrýva gigantická sila a intelekt, ktoré sa prejaví až v pravú chvíľu. Pri svojom príchode na Divoký západ sa (ešte len budúci) Old Shatterhand vyklúje zo škrupinky posmeškovaného *greenhorna*: odrazu dokáže skrotiť divokého koňa, ktorého nikto iný neskrotí, či uloviť toho najstatnejšieho bizóna, na ktorého si netrúfne žiaden zálesák. Ako s údivom hovorí Old Shatterhandovi Sam Hawkens: Doká-

<sup>73</sup> Porov. SCHMIEDT, Helmut: *Karl May. Moc fantázie*. Bratislava : Európa, 2013, s. 114.

žete úderom päste uspať aj toho najmocnejšieho muža, a pritom máte ruku malú ako nejaká lady. Old Shatterhand sám využíva svoj populvárovský archetyp pri nastražení *l'sti*: pri prvom súboji s Inču-čunom v I. diele románu *Winnetou*, v ktorom ide o to, aby zachránil život svoj i svojich zálesáckych spoločníkov, predstiera vylakanosť, ba až zbabulosť, čím si vyslúži opovrhnutie osôb, na ktorých mu záleží najviac: Winnetoua a jeho sestry Nšo-či. Old Shatterhand *musí* prejsť týmto „očistcom“ poníženia (to je totiž podmienkou možnosti jeho víťazstva – súčasťou jeho *l'sti*), a zároveň zdanlivou smrťou vo vode utopením, aby sa znovu zrodil ako Hrdina, ktorý porazí Inču-čunu, šľachetne mu daruje život a vyslúži si obdiv toho, na kom mu záleží najviac – obdiv Winnetoua.

Tieto priam zázračné hrdinské schopnosti Old Shatterhand nadobúda z dvoch prameňov: jednak zo svojho prirodzeného talentu (bystrého intelektu i ocelevej sily), no zároveň – keďže ako nováčik na Divokom západe nemôže mať žiadne skúsenosti – ako sám hovorí, z *kníh*.<sup>74</sup> Občas vyslovuje presvedčenie, že „vdaka takému čítaniu možno získať poznatky a osvojiť si kompetencie, ktorých kvalita dosiahne hodnotu osobnej skúsenosti alebo ju dokonca predstihne“.<sup>75</sup> Čerpá z kníh múdrosť, ktorú dokáže prakticky *aplikovať* v konkrétnych situáciách – a keďže je možné časť týchto schopností čerpať z kníh, tak týmto gestom zároveň legitimizuje múdrosť a pravdivosť *svojich* vlastných kníh, ktoré sám píše, „*aby som poučil čitateľov a pritom si zarobil peniaze*“.<sup>76</sup> Dokonca tvrdenie, ktoré som citoval zo Schmiedtovej monografie, potom implicitne legitimizuje aj skutočnosť, že tieto jeho knihy sú pravdivé bez ohľadu na to, či sú založené na osobnej skúsenosti alebo na iných knihách.

Túto priam nadľudskú *silu* deleguje do postáv Old Shatterhanda i útleho, zato však šľachovitého Winnetoua ich morálny profil: v mayovskom svete byť *dobrý* a šľachetný znamená byť fyzicky *silný*. Ani si len nedokážeme predstaviť, že by v mayovskom svete niekedy mohla nastať situácia, keď by Old Shatterhand dostal poriadny výprask od zloducha Santera: zloduch je *vždy* fyzicky slabší (a intelektuálne inferiórnejší) než hrdina. U Winnetoua sa jeho šľachetnosť kondenzuje hoci aj v železnom stisku jeho prstov. A, samozrejme, fyzická sila hrdinu je predovšetkým výsledkom tvrdého tréningu, rovnako

<sup>74</sup> MAY, Karl: *Winnetou I*. Bratislava : Mladé letá, 1964, s. 69.

<sup>75</sup> SCHMIEDT, Helmut: *Karl May. Moc fantázie*. Bratislava : Európa, 2013, s. 70.

<sup>76</sup> MAY, Karl: *Winnetou I*. Bratislava : Mladé letá, 1964, s. 126.

ako jeho znalosti a intelekt sú výsledkom vytrvalého štúdia a „mozgovej“ gymnastiky. V mayovskom univerze síce jestvujú aj dobrí obri – Old Firehand a Old Surehand, tí však nedosahujú kvality tej najhrdinskejšej dvojice: vo *Winnetouových dedičoch* sa ukáže aj istá morálna nadradenosť Old Shatterhanda nad Old Surehandom. Čiže hrdinova sila nie je v mayovskom fikčnom univerze čistou funkciou biologických daností, na ktorých by hrdina vlastne nemal žiadnu zásluhu. Fyzické danosti Old Shatterhanda (priemerná postava) ho samy osebe nepredurčujú byť nadmieru silným – ako správne píše Norbert Honsza a Wojciech Kunicki, „o všetkom rozhoduje dôvtip a technika boja“.<sup>77</sup>

Postavy Indiánov sú rovnako ako zálesáci tiež stratifikované do rangov: sú tu zlí, zákerní a krvilační Indiáni, patriaci zväčša k staršej generácii (napríklad Tangua, či starí náčelníci z *Winnetouových dedičov*), a oproti nim šľachetní mladí Indiáni: popri Winnetouovi napríklad Tanguov syn Pida, Wohkaadeh, miešanec Apanačka, Mladý Orol či miešanec Ši-so v *Petrolejovom princovi* : pritom miešanci v imagológii Divokého západu napríklad u Gabriela Ferryho či hoci aj u Marka Twaina (zločinný miešanec v *Dobrodružstvách Toma Sawyera*) bývali zápornými postavami – rasové miešanie ako znečistenie entity, „bastardizácia“: miešanec dokonca aj podľa Old Shatterhanda dedil vždy záporné vlastnosti z každej rodičovskej rasy,<sup>78</sup> prípadne sa miešaním záporné vlastnosti ešte intenzifikovali. Ši-so je však miešancom šľachetného indiánskeho kmeňa Navahov (jeho otec je náčelník Navahov Nitsas-Ini) a matkou je vzdelaná, kultivovaná Nemka. Tu aj môžeme presne vidieť Mayo implicitné stanovisko: topos „ušľachtitého divocha“ – prirodzene dobrí Indiáni (a to sú len niektorí) – musia byť skultúrnení, *zušľachtení* nemeckým (aj kresťanským) elementom. Po absolvovaní školy u Old Shatterhanda sa Winnetou stáva šľachetným Indiánom („- *Aký zvláštny muž je Old Shatterhand! Kto ho môže pochopiť? – Neskôr ma pochopíš.*“<sup>79</sup>) Dokonca v IV. diele aj nábožensky konvertuje k „*mocnému, nekonečnému, vznešenému Manitouovi Old Shatterhanda*“<sup>80</sup> – Ježiš Kristus ako belošký Manitou, to je celkom pekné podanie ruky medzi dvoma kultúrami... V mystických intenciách IV. dielu *Winnetoua* treba Winnetoua objaviť vo svojom vlastnom srdci, mysticky s ním

<sup>77</sup> HONSA, Norbert – KUNICKI, Wojciech: *Karl May. Anatomia sukcesu*. Katowice : Wydawnicwto Śląsk, 1986, s. 135.

<sup>78</sup> MAY, Karel: *Winnetouovi dedičové*. Praha : Olympia, 1992, s. 174.

<sup>79</sup> MAY, Karl: *Winnetou I*. Bratislava : Mladé letá, 1964, s. 291.

<sup>80</sup> MAY, Karel: *Winnetouovi dedičové*. Praha : Olympia, 1992, s. 273.

splynúť. Winnetou prežíva vo svojej rase, kmeni, pretože jeho obeť vyburcovala indiánske kmene k sebauvedomeniu – a napokon jeho duch a duša sú ukryté v jeho spisoch, v texte: „Až je budu číst, vystoupí z nich jeho jasná a čistá, ušlechtilá osobnosť“.<sup>81</sup> Toto je veľmi starý západný motív: text v antike najprv sprítomňoval hrdinov, ktorých ospevoval, neskôr sprítomňuje už neživého autora, jeho ducha, duch autora oživuje literu textu,<sup>82</sup> – a keďže sa v knihe *Winnetouovi dedičia* citujú Winnetouove spisy, Winnetouov duch je takto prítomný v Mayovom texte samotnom.

Old Shatterhand zasa u Winnetoua (v I. diele románu *Winnetou*) absolvuje „indiánsky“ stopovací výcvik, pričom v tejto disciplíne už v *Petrolejovom princovi* svojho bývalého učiteľa mierne prevýši. Sám ho zasa „školí“ v oblasti kresťanskej etiky, šlachetnosti odpúšťania nepriateľom. Ako si všimol Karel Jordán, voči „spíše zavile ďábelským zjevům starých náčelníků“ May kladie do protikladu „mladé, ‚osvícené‘ a z poněkud rasového pohledu bělošsky civilizované bojovníky“.<sup>83</sup> Old Shatterhand si však už v súvislosti s Inču-čunom kladie otázku: „Žasol som nad týmto Indiánom. Prečítal som mnoho kníh o červenom plemene a mnoho výrokov, ktoré sa o Indiánoch povedali, ale nikde som nečítal o takom Indiánovi, ako bol tento. Inču-čuna hovoril po anglicky obstojne. Myslel logicky a vyjadroval sa ako vzdelaný človek. Azda to bolo zásluhou učiteľa Klekí-petru?“<sup>84</sup> Vidíme, že logickosť a vzdelanosť ako atribúty tohto konkrétneho Indiána pripisuje Old Shatterhand (aspoň v rámci otázky) vplyvu európskej kultúry. Pochybuje, že by sa tieto vlastnosti mohli zrodiť esenciálne u Indiánskeho plemena – aj preto, že o takomto Indiánovi doposiaľ nečítal v knihách<sup>85</sup>.

### Intertextuálne podklady mayovského sveta

Ak chcete napísať bedeker o krajine, v ktorej ste nikdy neboli, okrem svojej fantázie (ktorá vždy vychádza z kultúrnej encyklopédie) sa môžete oprieť aj o iné bedekre o danej krajine. Koniec koncov, veď aj americký spisovateľ James Fenimore Cooper (ktorého pre jeho kritickosť vyhlásili za „Neameričana“) vychádzal vo svojom písaní o indiánskych

<sup>81</sup> Tamže, s. 285.

<sup>82</sup> Pozri DOMAŇSKI, Juliusz: *Tekst jako uobecnienie*. Warszawa : IFiS PAN, 1992.

<sup>83</sup> JORDÁN, Karel: *Můj bratr Vinnetou*. Praha : Mladá fronta, 2008, s. 84.

<sup>84</sup> MAY, Karl: *Winnetou I*. Bratislava : Mladé letá, 1964, s. 103.

<sup>85</sup> Tamže.

zvykoch a spôsobe života z denníka istého misionára, ktorý žil v 18. storočí dlhé roky medzi príslušníkmi kmeňa Delawarov.<sup>86</sup>

Robí tak aj Karl May a medzi jeho predlohami sa oprávnenne uvádzajú romány takých autorov ako Friedrich Gerstäcker, Gabriel Ferry (ktorého, ako už bolo povedané, vo svojich románoch spomína aj samotný May), Charles Sealsfield, Thomas Mayne Reid či James Fenimore Cooper.<sup>87</sup> Helmut Schmiedt Mayovu intertextuálnu stratégiu komplexne charakterizuje takto: „May využíva literatúru o náboženstve a kultúrnych dejinách, správy z ciest, mapy, slovníky, články z novín a predovšetkým konverzačné slovníky, rovnako ako vhodné pasáže zo staršej dobrodružnej literatúry, ktorej vďačí aj za mnohé motivačné podnety. Rozličné zdroje pritom používa úplne iným spôsobom. Raz preberá nájdené pasáže doslovne, inokedy parafrázuje, občas si vyberá len drobnosti, niekedy zasa väčšie udalosti; jeho postavy väčšinou putujú presne po tej istej trase ako autor – v tomto prípade skutočne autentickej – správy z cesty, ktorú May práve číta (...)“<sup>88</sup>

Norbert Honsza a Wojciech Kunicki vo svojej mayovskej monografii veľmi konkrétnym spôsobom ukazujú pomocou textovej analýzy Mayovho dobrodružného rozprávania *Gum*, ako May čerpá z cestopisného žánru, konkrétne z knihy Gustava Rascha *Do Alžíra a veľkej oázy Siban na veľkej púšti Sahare* (1866). Mayove *stratégie textového prepracovania* sú rôznorodé: jednak čerpá z cestopisu detaily, ktoré majú urobiť vierohodnými realie jeho rozprávania, napríklad miestne názvy. May čerpá z prototextu cestopisu tiež na úrovni mikroštylistiky – napríklad metaforické obraty či prirovnania, no „zakomponúva ich do toku svojich vlastných viet“.<sup>89</sup> Dalo by sa povedať, že plnia funkciu kryptocítov textovej krajiny (podobne ako miestne názvy), ktorú sa May usiluje svojím rozprávaním vystavať. Niekedy spája vzdialené segmenty Raschovho cestopisu. Odpisuje aj celé fragmenty z Rascha, no predovšetkým v začiatočných partiách svojho textu, „ktoré majú uviesť čitateľa do atmosféry exotiky“.<sup>90</sup> May však mení *perspektívu* narácie: Gustav Rasch cestuje ako turista, zatiaľ čo Kara Ben Nemsí prijíma stanovisko

<sup>86</sup> KLÁTIK, Zlatko: O indiánskych románoch Jamesa Fenimora Coopera. In: COOPER, James Fenimore: *Lovec jeleňov*. Bratislava : Slovenské nakladateľstvo detskej knihy, 1955, s. 433.

<sup>87</sup> JORDÁN, Karel: *Můj bratr Vinnetou*. Praha : Mladá fronta, 2008, s. 77.

<sup>88</sup> SCHMIEDT, Helmut: *Karl May. Moc fantázie*. Bratislava : Európa, 2013, s. 70.

<sup>89</sup> HONSA, Norbert – KUNICKI, Wojciech: *Karl May. Anatomia sukcesu*. Katowice : Wydawnictwo Śląsk, 1986, s. 146.

<sup>90</sup> Tamže, s. 146.

skúseného cestovateľa.<sup>91</sup> May tiež preberá niektoré Raschove naratívne sekvencie (ako napríklad šialenú jazdu dostavníkom cez koryto rieky), no modifikuje ich (spomenutý motív pretvára na šialenú jazdu koňom v spenenej riave).<sup>92</sup> V neskorších dielach Mayova fantázia dodáva k východiskovým literárnym prameňom viacej svojich elementov.<sup>93</sup> Honza a Kunicki teda sumárne hodnotia Mayov vzťah k prameňom ako „pretváranie zhromaždeného materiálu, ktorý využíva na konštrukciu svojho fantastického sveta“.<sup>94</sup>

Od Mayovho čerpania z cestopisnej literatúry sa teraz obrátime k jeho čerpaniu z dobrodružných románov. Vplyv Fenimora Coopera na ostatných autorov píšucich o Západe a na Karla Maya je evidentný. James Folsom hovorí o ľahšie rozpoznateľnom vplyve na úrovni konštrukcie príbehu – postava skúseného lovca, dvojica mladých zaľúbencov, rozdelených okolnosťami (kód romance),<sup>95</sup> a o menej rozpoznateľnom vplyve, ktorý spočíva v tom, že prikladá k udalostiam americkej histórie stanovisko, z ktorého tieto nadobúdajú istý filozofický zmysel.<sup>96</sup> Tak v súvislosti s *Petrolejovým princom* konkrétne dej románu *Posledný mohykán* „sestavá z dramatického sledu úteků a pronásledování, stopování a skrývání. Za jeho formálním obrysem se skrývá starobylý mytologický rámec lovu a honu (...)“<sup>97</sup> Zároveň je to tiež Cooperova elegickosť, na ktorú upozorňuje Folsom.<sup>98</sup> Popri Cooperových názoroch na zmysel dejín sa prejavuje aj v konkrétnych dejových motívoch: smrť Unkasa, posledného Mohykána, tak často opakovaná v príbehoch Divokého západu (ešte na to ďalej upozorním), alebo melodramatická dejová zápleтка (napríklad v *Lovcovi jeleňov* je zastrelená indiánska dievčina Hist, Čingašgukova verenica, podobne ako u Maya Winnetouova sestra Nšo-či).

Naratívnu štruktúru *striedania perspektívy* rozprávania zločincov a kladných hrdinov, rančero, ktorí proti zlodejom koní nastolia *lokálny zákon*, aký jediný je na Divokom západe možný (a to zákon lynču, a takto sa stanú „regulátormi“), využíva nemecký cestovateľ a spiso-

<sup>91</sup> Tamže.

<sup>92</sup> Porov. tamže.

<sup>93</sup> Porov. tamže, s. 147.

<sup>94</sup> Tamže.

<sup>95</sup> Porov. FOLSOM, James K.: *The American Western Novel*. New Haven : College and University Press Services, 1966, s. 37.

<sup>96</sup> Tamže.

<sup>97</sup> PEPRNÍK, Michal: *Topos lesa v americké literatuře*. Brno : Host, 2005, s. 130.

<sup>98</sup> FOLSOM, James K.: *The American Western Novel*. New Haven : College and University Press Services, 1966, s. 40 – 43, s. 55.



vateľ Friedrich Gerstäcker vo svojom románe z Divokého západu *Regulátori z Arkansasu* (1845; v slovenskom preklade vyšiel pod titulom *Zákon lynču*). Ba dokonca perspektíva zločincov – bandy zlodejov koní a vrahov na čele so zločinným falošným kazateľom Rowsonom – je tu syntagmaticky prvou, ktorá uvádza čitateľa do románového sveta. Dej je, podobne ako v *Petrolejovom princovi*, organizovaný ako boj dvoch antagonistických skupín, ktorý často nadobúda práve podobu štruktúry prenasledovania. Preto je v mechanizme narácie nevyhnutné striedanie dejových línií („Čitateľ sa však musí so mnou ešte raz vrátiť k brodu, pri ktorom sme boli na začiatku predchádzajúcej kapitoly“<sup>99</sup>). Zloduch Rowson zasa vo výpovedi stranou (tak ako v divadle) polohlasom informuje čitateľské publikum o svojich plánoch opustiť Arkansas, kde mu už začína prihárať pôda pod nohami. Keďže v dejovej štruktúre pôsobia aj zločinní agenti so svojím zločinným konaním, jedným z paralelných naratívnych programov je aj plán pomsty – konkrétne tej, ktorú prisahá Indián Asovaum (zatiaľ neznámemu) vrahovi Indiánky, pričom voči tomuto naratívne programu pôsobí antagonisticky ako „protitáh“ naratívny plán zloduchov zabiť Asovauma. Pokus zabiť Asovauma, jedného z vedľajších kladných hrdinov románu, je príznačne podaný práve z vnútornej perspektívy zloducha Johnsona (jeho vnímania, jeho konania, jeho zámerov atď.): takýmto spôsobom text vyvoláva *napätie* u modelového čitateľa, pretože ten vie viac než kladná postava v ohrození, ktorej čitateľ „nadržá“. Do dejovej línie regulátorov je naštepená aj „špionážna“ zápleтка v motíve, keď zloduchovia sujú plán, ako nasadiť k regulátorom svojho tajného agenta, ktorý by im podával informácie o zámeroch regulátorov.

U Gerstäckera nachádzame množstvo dejových postupov, motívov i rozmanitých detailov, ktoré sa v Mayovom spracovaní stanú jeho erbovými: plán zmiast' prenasledovateľov zo stopy, čítanie (interpretácia) stôp Indiánom, rekonštrukcia priebehu vraždy zo stôp,<sup>100</sup> nerozlučné dvojice i trojice postáv, komické bizarné postavičky so svojimi idiosynkráziami ako napríklad tučnučký strýko Harper. Mulat Dan hovorí lámane a oslovuje belochoch „massa“ (rovnako je to u Sealsfielda), podobne ako nezabudnuteľný Mayov obrovitý černochoch massa Bob. (V Sealsfieldovom *Tokeahovi* zasa nájdeme termíny ako „vampum“ či opovržlivé citoslovce „Bah!“.) Popri negatívne kódovaných Indiánoch – divochoch (hojnosť takých nájdeme aj v mayovskom univerze) sa tu

<sup>99</sup> GERSTÄCKER, Friedrich: *Zákon lynču*. Bratislava : Tatran, 1972, s. 179.

<sup>100</sup> Tamže, s. 112.



nachádza aj topos ušľachtilého divocha – Indián Asovaum. A Indián o sebe, samozrejme, rozpráva v 3. osobe tak ako u Maya.

Gerstäcker tiež uvádza na scénu melodramatickú zápletku nemožnej lásky, ktorú si May vo svojich dobrodružných románov zväčša odpustí: dievčinu sa usiluje získať práve zloduch, falošný kazateľ Rowson (ktorý napríklad dokáže zabiť Indiána a o pár chvíľ nato chladnokrvne predniesť kázeň). A nájdeme aj fragment ozajstnej histórie Divokého západu, akú indikuje meno Daniel Boon.<sup>101</sup>

V románe ďalšieho Mayovho vzoru, francúzskeho spisovateľa Gabriela Ferryho (ktorého román *Zálesák* May voľne prerozprával), pod názvom *Jazdci zo Zlatej kotliny* (1850) je naratívnu premisu, ktorá umožňuje generovať dej, podobne ako v mnohých Mayových textoch, vykopanie vojnovéj sekery: Skalný orol, ktorého otca Dobré slnko zabili belosi, prisahal všetkým belochom hroznú pomstu. V takto husto nasýtenom (na dobrodružstvá, konflikty) naratívnom priestore je spočiatku objektom, ktorý chcú dvaja aktéri (zálesáci) získať, práve mier (podnikajú mierovú misiu). Textom sa preplieťa aj zdanlivo nadprirodzený motív Polnočného jazdca planúceho v plameňoch (podobne ako maynereidovský jazdec bez hlavy). V tomto texte tiež nachádzame množstvo motivických i štylistických elementov, ktoré bude vo svojich textoch využívať Karl May: tak obrazná reč z úst Indiána (v tretej osobe, samozrejme) znie už značne mayovsky. Samozrejme, tvár Apača je vytesaná sťa z kameňa, nepohne sa mu na nej ani najmenší sval.<sup>102</sup> Pri značnom prekvapení však náčelníkovi zvykne ufrknúť z úst obdivné, neskôr mayovské: „Uff! Uff!“.<sup>103</sup> Ferry už pozná starý mayovský trik, ovinúť kopytá koní handrami kvôli zmäteniu stôp. O tom, že pušky majú svoje mená, vie nielen Sam Hawkens so svojou Liddy, ale aj gambusino Sebastiano Calabro, ktorý zasa svoju pušku oslovuje Isabella. Už u Ferryho si môžeme vychutnať pravé indiánske mučenie pri mučiarskych koloch, i okrídlenú urážku „*prašivý kojot*“.<sup>104</sup> Oskalpovaní nosia parochňu, či už je to Sam Hawkens, alebo Ferryho Sebastian – parochňu, ktorá sa im zvykne v tom najnevhodnejšom okamihu o voľačo zachytiť a vyvolať patričné reakcie okolia. Aj Ferryho obryňa, krčmárka doňa Rosalia, ktorá fajčí ako Turek a strieľa z pištolí, ktoré nosí za opaskom, a dokáže spacifikovať nejdneho mužského zákazní-

<sup>101</sup> Tamže, s. 68.

<sup>102</sup> FERRY, Gabriel: *Jazdci zo Zlatej kotliny 1*. Bratislava : Obzor, 1971, s. 46.

<sup>103</sup> Tamže, s. 84.

<sup>104</sup> Tamže, s. 135.

ka, je predobrazom poniektorých mayovských fyzicky zdatných mohutných matrón.

Aj Indiáni u Charlesa Sealsfielda v románe *Tokeah alebo Biela ruža* (1829; v slovenskom preklade vyšiel ako *Veľký náčelník Tokeah*) sú modelovaní v intenciách toposu ušľachtilého divoča. Ústredným sujetovým modom je tragédia: zánik červeného plemena, jeho ustavičné ustupovanie zákerným a zradným bielym dobyvateľom (tento sujetový modus realizuje tiež Mayov *Winnetou*), na konkrétnejšej dejovej úrovni reprezentovaná osudom zostarnutého zdecimovaného náčelníka Tokeaha, poznačeného už aj ohnivou vodou bielych tvárí, ktorý je modelovaný prostredníctvom cooperovského toposu „posledného Mohykána“ (Tokeah je posledným náčelníckym potomkom kmeňa Oconeeov). Tokeah v časoch, keď sa tento príbeh odohráva, už nebojuje proti bielym dobyvateľom, ale sťahuje sa zo svojej zeme, pričom z nej so sebou berie aj pozostatky, kosti svojich predkov. „Zákon krvi“ mu vezme aj jeho adoptívnu dcéru, belošku Bielu ružu, ktorá odchádza za svojím biologickým otcom.

Román Thomasa Mayne Reida *Lovci skalpov* (1851), založený na skutočných historických udalostiach (motív platených bielych lovcov, ktorí zabíjajú a skalpujú Indiánov a peniaze dostávajú „od skalpu“), je ďalším nespochybniteľným Mayovým inšpiračným zdrojom. Popri množstve motívov (motív greenhorna, topos „starého zálesáka“, motív fatamorgány, ktorá optickým klamom zrkadlenia monštruózne zväčší jazdcov – motív, ktorým sa nechal May inšpirovať pri konštrukcii zdanlivo nadprirodzeného „ducha Llana Estacada“) je to predovšetkým inšpirácia postavami: hlavne El Sol, „statočný a vzdelaný Indián“<sup>105</sup> s puškou vybíjanou striebornými kľincami, ktorý nadobudol svoje vzdelanie v Európe a stojí v opozícii k *negatívnej* reprezentácii nepriateľských Indiánov kmeňa Navahov: „Výraz jejích tváří byl divoký, vychytralý a tvrdý. V jejich srdcích byla nenávisť a v jejich pohledech pomsta.“<sup>106</sup> Beloch oslovuje Indiána „můj červený brat“. Postava zálesáka Rubeho, oskalpovaného a obľecheného v neopísateľnom odeve, so svojím obľúbeným nezmyselným rečovým zvratom, je trošku negatívnejším a krvilačnejším predobrazom Sama Hawkensa.<sup>107</sup>

Podobne ako v Sealsfieldovom *Tokeahovi* sa v Mayne Reidovom

<sup>105</sup> MAYNE-REID, Thomas: *Lovci skalpů*. Český Těšín : Gabi, 1997, s. 303.

<sup>106</sup> Tamže, s. 251.

<sup>107</sup> MIZERA, Pavel: Doslov. In: MAYNE-REID, Thomas: *Lovci skalpů*. Český Těšín : Gabi, 1997, s. 318.

románe v postave „kráľovnej Navahov“ vyskytne obľúbený motív beľošky, unesenej ako dieťa, ktorá žije medzi Indiánmi.

Tie najdôležitejšie mayovské predobrazy sa však týkajú naratívnych štruktúr. Dej je poskladaný zo štandardných gambitov ako zajatie Indiánmi (napr. snúbenica rozprávača zajatá Indiánmi), vyjednávanie medzi protistranami, výmena zajatcov, vyfajčenie fajky mieru (a pri nej je použitá aj *lest* – Navahovia tento obrad predlžujú, aby získali čas), situácia v ohrození (ktorá tvorí problém) a riešenie tejto situácie, indiánsky „turnaj“ so zajatcami, súboj El Sola s náčelníkom Navahov Dakomom či stratégie úniku zo zajatia: rozprávač, ktorý padne do zajatia, chladne uvažuje rovnako ako Old Shatterhand počas tých desiatok ráz, keď upadol do zajatia: „*Od prvého okamžiku svého zajetí jsem nepřestal přemýšlet, abych si vypracoval nějaký proveditelný záměr, jak bych se zachránil útekem. (...) Vypracoval jsem si jej do všech podrobností, kromě jediné: jak se zmocnit zbraně.*“<sup>108</sup>

Karl May tieto textové elementy dokázal so zručnosťou hodnou kúzelníka poskladať, kde-tu inovovať a predovšetkým dotovať svojimi silnými hrdinskými postavami. Dokázal z nich vytvoriť svoj vlastný, mayovský Divoký západ.

---

<sup>108</sup> MAYNE-REID, Thomas: *Lovci skalpů*. Český Těšín : Gabi, 1997, s. 283.

## HISTÓRIA AKO DOBRODRUŽSTVO (*Hurbanove dobrodružno-historické prózy*)

Preskúmame najprv interné komunikačno-pragmatické nasmerovanie Hurbanových historických próz, ako ho on sám explicitne vytýčil (čiže jeho konštrukciu ideálneho implicitného čitateľa). V druhom kroku sa budeme zaoberať naratívnu štruktúrou týchto próz a skúmať, ako táto naratívna štruktúra umožňuje naplňať ich komunikačno-pragmatické zacielenie.

### Modelový adresát romantickej pamäti

V prvej z Hurbanových historických próz, *Svadbe kráľa veľkomoravského* (1842), sa vyprávač presadzuje najmarkantnejšie zo všetkých jeho historických próz. Navodzuje situáciu ústneho rozprávania pri ohnisku o starých časoch: „*Keby som vedel, že ma budete počúvať, povedal by som vám niečo o tej svadbe*“,<sup>1</sup> situáciu rozprávania dávnych príbehov o predkoch národa, ktoré rekonštituuje (a z veľkej časti konštruuje) práca romantickej pamäti (o jej špecifikách sa ešte zmienime), aby ich vytrhla zo zabudnutia „*národa*“ (s. 9). A veru treba, pretože „*Z tých čias nezostalo Slovákom nič, len tiché spomienky. Hej, a tak sa zdá, že aj tieto spomienky už-už zhytnú!*“ (s. 10).

Na začiatku Hurban vymedzuje istý estetický vkus, ktorý má jeho rozprávanie uspokojiť – čitateľskú komunitu, ktorej je toto jeho dielo adresované. Vymedzenie sa odohráva na osi opozície: naše (národné) oproti cudziemu. Ním spomínané „*cudzie modly, tie cudzonárodné strakatiny*“ (s. 9) národne neprebudených čitateľov sú nepôvodné knižky populárneho čítania, keď čitateľ vezme do rúk „*napuchnuté, oduťé a oškľbané Meluzíny, Malojeny, Brunčvíkovcov, Štilfrídov a im podobné neprirodzené a nepravdivé výmysly*“ (s. 9). Toto negatívne vymedzenie implikuje, že Hurbanova próza bude, naopak, *pravdivá*. A oproti *cudzím* (importovaným, prekladovým) textom populárnej (ľudovej) literatúry

<sup>1</sup> HURBAN, Jozef Miloslav: *Svadba kráľa veľkomoravského*. Bratislava : Tatran, 1975, s. 9. Ďalej pri citáciách z tejto knihy budeme uvádzať len číslo strany.

má priniesť Hurbanova próza - v intenciách slovenského romantizmu - našu literatúru: ide o to, aby ste vy, naši čitatelia, zanechali literárne „cudzie modly“, „a priviniete sa k svätému, prirodzenému, božskému oltáru slovenskej národnosti“ (s. 9). Totižto slovenskí romantici „sa zhodovali v názore, že próza má čerpať z domácich zdrojov a má vystihnúť ducha národa.“<sup>2</sup> Ctiboh Zoch explicitne písal: „Čo z nás nepovstane, to nie je naše, to nie je súce pre nás (...), nie je z nášho národného slovenského ducha.“<sup>3</sup> Pre Hurbana je zasa slovenský spisovateľ „prejavom“ národného ducha, jedným z jeho stupňov („šteblov“) v jeho vývine.<sup>4</sup> A pri doplnení do neúplnej paradigmy, ktorú možno rekonštruovať z vyššie citovanej Hurbanovej výpovede v úvode prózy *Svadba kráľa veľkomoravského*

cudzie = nepravdivé výmysly - naša národná literatúra = ?

možno „vypočítať“ jej neznámy člen, ktorým je *pravda - naša literatúra* bude niest' príznak pravdy. To znamená, že vyrozprávaná história našich predkov nadobudne v romantickej próze príznak pravdivosti, pravdivého vylíčenía našich dejín - ak aj náhodou nie v detailoch (účasť vymyslených, fikčných postáv v deji - napríklad Adelaida či hoci aj olejkár Hrabovec), tak pravdu na úrovni idey, „vývinu národného ducha“. Alebo, ako písal Ján Francisci vo *Vlastnom životopise*, Štúr o histórii „vyučoval, že dejepis nemá záležať len z vypočítavania faktov a udalostí (...), ale že treba v tých svetových udalostiach a dejoch hľadať a skúmať základnú myšlienku a ideu vývinu človečenstva“.<sup>5</sup>

Ako však vysloviť pravdu tak, aby bola vyslyšaná? Tu už prechádzame na úroveň literárnej poetiky: pretože to je už *literárna* úloha, ktorú musí spisovateľ riešiť špecifickými *literárnymi prostriedkami* - v tomto prípade voľbou vhodného literárneho *žánru*. Ak má totiž jeho text knižky populárneho čítania *nahradiť*, nahradiť tie „*nepravdivé výmysly*“ pravdou a pripomenutím „*predkov*“ (s. 9), musí toto nahradenie vykonať na všetkých úrovniach literárnej komunikácie - a teda, nahradiť Meluzíny a Štilfrídov aj v ich funkcii *zábavnej*. Preto Hurban logicky musí pri svojom akte písania načrieť do literárnej tradície, do rezer-

<sup>2</sup> KRAUS, Cyril: *Slovenský literárny romantizmus*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1999, s. 94.

<sup>3</sup> Cit. podľa KRAUS, Cyril: *Slovenský literárny romantizmus*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1999, s. 94.

<sup>4</sup> Podrobnejšie porov. HORVÁTH, Tomáš: *Rétorika histórie*. Bratislava : Veda, 2002, s. 180 - 181.

<sup>5</sup> Cit. podľa KRAUS, Cyril: *Slovenský literárny romantizmus*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1999, s. 36.

voáru už *skonštituovaných* žánrov (to preto, aby žánrová gramatika už bola čitateľom zvládnutá a nekládla mu odpor pri vnímaní – to je základajúca vlastnosť tzv. populárnej literatúry).<sup>6</sup> A musí si *vybrať* zodpovedajúci populárny žáner, ktorý bude aktivizovať čitateľov záujem (jeho zvedavosť, túžbu čítať). Romanticky poňatá kultúrna pamäť, ktorú chce Hurbanova próza čitateľskému publiku vysielat', je preto v jeho textoch zakódovaná do žánru dobrodružného románu, ako sa rozvinul v európskej literatúre od antických čias; samozrejme, v Hurbanovom prípade v jeho romantickej verzii a v jeho próze *Olejkár* aj so žánrovými konexiami s gotickým románom, keďže slovenská romantická próza „nadviazala na romantickú prózu v literatúrach európskych krajín.“<sup>7</sup> Dobrodružný román vo svojej romantickej tradícii „nabídne vyprávění, v němž hlavní zájem čtenáře se přesune a upře k *nepředvídatelnosti toho, co se stane*, a tudíž k invenci zápletky“.<sup>8</sup> Z toho plynú jeho neočakávané zvraty, prekvapenia, ako aj neočakávané riešenia tajomstiev (Vít je Olejkárov syn!).

Takýmto spôsobom, *spojením* romantického historizmu a istého žánrového „nosiča“, sa u Hurbana konštituuje *historicko-dobrodružná próza* – tak ako sa už predtým tento žáner skonštituoval v európskej literatúre (Walter Scott). Keďže slovenskí romantici majú za cieľ dať k dispozícii nášmu čitateľovi *našu* národnú literatúru, neprinášajú do vývinu slovenskej prózy model romantickej dobrodružno-historickej prózy pomocou prekladu diela z cudzojazyčnej literatúry, ale prostredníctvom kultúrneho transferu: napísaním pôvodného domáceho diela v istom žánrovom kóde, literárne už využívanom inonárodnými literatúrami.<sup>9</sup> Literárna história už rozlíšila rozdiely v modeloch dobrodružného románu slovenského romantizmu u J. M. Hurbana a Jána Kalinčiaka: Kalinčiak sa „prikláňa k (...) ‚príbehovému‘ typu, v ktorom fikcia dominuje nad historickým faktom a o vlastnej tvorbe programovo zdôrazňuje, že je v nej história nie pánom, ale len slúžkou, že je nie obrazom, ale len rámom, v ktorom sa osoby v povesti uvedené pohybujú“.<sup>10</sup> Hurbanovi Kalinčiak v liste z roku 1864 píše, že „ty všade máš akú-ta-

<sup>6</sup> Porov. HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda*. Bratislava : Veda, 2011, s. 14.

<sup>7</sup> KRAUS, Cyril: *Slovenský literárny romantizmus*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1999, s. 95.

<sup>8</sup> ECO, Umberto: *Skeptikové a tešiteľé*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1995, s. 250.

<sup>9</sup> Porov. HORVÁTH, Tomáš: Kalinčiak, Ján: Bratova ruka. In: *Slovník diel slovenskej literatúry 19. storočia*. Bratislava : Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008, s. 130.

<sup>10</sup> KLÁTIK, Zlatko: *Slovenský a slovanský romantizmus*. Bratislava : Veda, 1977, s. 280.

kú tendenciu národnú, ja som sa ale všade práve tomu vyhýbal“.<sup>11</sup> Tak napríklad v Kalinčiakovej novele *Bratova ruka* (1846) sú protivníkmi nie národy, ale zemianske *rody*, medzi ktorými je vykonávaná krvná pomsta. Napriek „tendencii národnej“ však Hurban, aby ju vôbec mohol komunikovať svojej predpokladanej čitateľskej obci, plne využíva žánrové vlastnosti, ktoré mu poskytuje dobrodružný román.

Čitateľské vlastnosti (zábavné benefity), aké prináša žáner dobrodružného románu, ako aj špecifické vlastnosti jeho štruktúry sa nám dobre ukážu pri komparatívnej analýze historicko-dobrodružnej novely s iným žánrom, ktorý Hurban tiež využíva a ktorý takisto kóduje kolektívnu pamäť, ale *odlišným spôsobom*: s historickou epickou básňou. Hurbanova novela *Svadba kráľa veľkomoravského* vychádza totižto v tom istom prvom ročníku almanachu Nitra (1842) ako historická epická skladba *Osudové Nitry* s rovnakou historickou tematikou Veľkomoravskej ríše. (Do tohto tematického radu patrí ešte Hurbanova historicko-dobrodružná novela *Svätoplukovci*, 1844.) Ako konštatoval Milan Pišút, pre počiatky romantického literárneho hnutia na Slovensku platí, že „romantický historizmus slovenského prostredia má hlavný oporný bod v dobe Veľkej Moravy. A keďže Slováci po Svatoplukovi netvorili zvláštnej historickoprávnej individuality, zostávala doba ríše Veľkomoravskej jedinou oporou pre romantický historizmus slovenský. Zatiaľ čo v českých zemiach v 20. a 30. rokoch dominuje historizmus Rukopisov, ktorý mal úlohu posunúť do minulosti kultúrnu a politickú vyspelosť národa, na Slovensku sa vzmáha historizmus Svatoplukiady“.<sup>12</sup> Veď vo Veľkej Morave v Hurbanovom fikčnom svete žije „*slovenské plemeno*“, „*Slováci*“ (s. 31).

Rozdielne štruktúry dvoch žánrov, spracúvajúcich v istých častiach identickú tému, majú dopad na celkové generovanie významov textu a vytvárajú si rozdielneho modelového čitateľa (využívajú odlišné čitateľské stratégie). Klasickou terminológiou (nie tak presne) povedané, ide tu o rozličné „spracovanie historických tém“.<sup>13</sup> Chvil'ková simultánna koexistencia oboch žánrov, kódujúcich kolektívnu (národnú) pamäť, ako aj následné Hurbanovo opustenie historickej epickej básne (historického spevu) v prospech dobrodružno-historickej prózy, sú súčasťou širšej tendencie *žánrovej výmeny* v rámci slovenského literárneho ro-

<sup>11</sup> Cit. podľa BÍLIK, René: Pragmatický romantik. In: HURBAN, Jozef Miloslav: *Prózy a články*. Bratislava : Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2014, s. 477.

<sup>12</sup> PIŠÚT, Milan: *Počiatky básnickej školy Štúrovej*. Bratislava : Nákladom Učené spoločnosti Šafaříkovy v Bratislavě, 1938, s. 168.

<sup>13</sup> Porov. tamže, s. 168.

mantizmu, ako ju modeloval Cyril Kraus vo svojej monografii *Slovenský literárny romantizmus* (1999): „(...) historický spev v čase aktivizácie národného hnutia a národnej literatúry bol na ústupe a ‚vystriedala‘ ho historická poviedka. Existovali vedľa seba a trvalo nejaký čas, kým v epike zaujala vedúce miesto historická poviedka.“<sup>14</sup> V polovici štyridsiatych rokov však už žáner historického spevu „takmer úplne zaniká“.<sup>15</sup>

Kultúrna pamäť v slovenskom romantizme u Hurbana, konštituujúca „slávnú minulosť“ a identitu národa, odliata do kadlubov (zanikajúceho žánru) historického spevu a (vývinovo progresívneho žánru) dobrodružno-historickej prózy, má v kóde literárneho smeru romantizmu tiež svoje špecifiká. Nie je totiž náhodné, že historický román sa s úspechom rozvíjal práve v literárnohistorickom období romantizmu,<sup>16</sup> „čo sa spájalo s jeho záujmom o historiozofickú problematiku, o národnú minulosť a lokálny kolorit“.<sup>17</sup> Pre historický román ako žáner je totiž konštitutívna práve tá *hybridnosť*, prelínanie sa faktu a fikcie, aká je charakteristická pre romantický historizmus: „Popri postavách známych z dejín vystupujú spravidla aj fikčné postavy, ich príbehy bývajú zakomponované do toku historických udalostí.“<sup>18</sup> A zasa recipročne, postavy patriace do historickej encyklopédie zažívajú pred zrakmi čitateľa aj fikčné dobrodružstvá (nedoložené historickými prameňmi). Z týchto príčin „situáciu historického románu teda charakterizuje neustále napätie medzi fikčnosťou, konvenčnosťou fabulačných štruktúr, a historickosťou, faktografickosťou či aspoň vytváraním predstaveného sveta v súlade so stavom historického poznania“.<sup>19</sup>

Chronologicky i paradigmaticky predchádzajúca osvietenská historiografia mala presne vypracované procedúry kritiky prameňov. Novoveká história sa rozvíjala ako „veda, ktorá sa v polovici 18. storočia stala univerzitnou disciplínou, oddelenou od pamäti a krásnej literatúry, definovaná ako poznanie (wiedza) utvárané ako výsledok výskumu prameňov“.<sup>20</sup> Napríklad Joachim Lelewel (mimo chodom, učiteľ Adama

<sup>14</sup> KRAUS, Cyril: *Slovenský literárny romantizmus*. Martin : Vydavateľstvo Maticy slovenskej, 1999, s. 95.

<sup>15</sup> Tamže, s. 89.

<sup>16</sup> Porov. KLÁTIK, Zlatko: *Slovenský a slovanský romantizmus*. Bratislava : Veda, 1977, s. 269.

<sup>17</sup> ŽABSKI, Tadeusz (ed.): *Słownik literatury popularnej*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006, s. 384.

<sup>18</sup> Tamže.

<sup>19</sup> Tamže, s. 459.

<sup>20</sup> TRYBUŚ, Krzysztof: *Pamięć romantyzmu*. Poznań : Wydawnictwo Naukowe, 2011, s. 28 – 29.



Mickiewiczza) do svojej tzv. *Historiky* (1815) pojal heuristiku (formulujúcu zásady hľadania prameňov a určujúcu, čo môže byť použité ako prameň), kritiku prameňov (čiže určovanie ich pravdivosti: kladú sa tu otázky, či svedok píše o tom, čo sám videl), vzájomné porovnávanie prameňov, ktoré takto môžu navzájom dosvedčovať svoju pravdivosť.<sup>21</sup> Metodológia histórie u Lelewela tiež formuluje podmieňujúce a kauzálne zákonitosti medzi udalosťami, čiže „zásady poznania vzťahu a závislosti“.<sup>22</sup> Potrebný je tiež *výber* udalostí,<sup>23</sup> ktoré môžu vo vhodnom usporiadaní (pri spomínanom *poznání* „vzťahu a závislosti“) vytvoriť príbeh, ktorý bude hovoriť faktickú historickú pravdu.

Vzťah romantikov k histórii, keďže v ich prípade má pre nich táto história charakter „národnej histórie“, je diametrálne odlišný – diametrálne odlišne určujú aj to, čo pre nich znamená *pravda* historického príbehu. Nie je to rozhodne pravda faktografická. Na rozdiel od osvietenскеj rekonštrukcie faktograficky pravdivého príbehu, vystavaného na základe prameňov (a ich kritiky), preferuje romantizmus subjektívny vzťah k minulosti, jej vnútorné „prežitie“, ktoré sa môže najlepšie udiť v básnickom diele: pritom v literárnej estetike romantizmu básnik nie je tvorcom nepravdivých, vymyslených fikcií, ale práve *básnik* nadväzuje bytostný vzťah s metafyzickou pravdou, ktorej je tlmočníkom (taká bola napríklad Novalisova koncepcia).<sup>24</sup> Preto – ako píše literárny historik poľského romantizmu Krzysztof Trybuś – ako alternatívu voči histórii (aspoň implicitne) postavil romantizmus *pamät'*: „(...) práve kategória pamäti, individuálnej aj kolektívnej, začala ako rozlišujúca vlastnosť romantického hnutia v Poľsku fungovať alternatívne voči histórii, pričom v sebe niesla ‚pravdu zážitku‘ v protiklade voči ‚pravde poznania‘.“<sup>25</sup> Všetky súčasné výskumy pamäti poukazujú na jej konštruktivistický charakter,<sup>26</sup> „vypočítaný na (...) utuženie iden-

<sup>21</sup> Porov. LELEWEL, Joachim: *Dzieła, zv. II: Pisma metodologiczne cz. 1, cz. 2*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1964, s. 110 – 111. Podrobnejšie píšeme o Lelewelovej koncepcii historiografie in: HORVÁTH, Tomáš: *Rétorika histórie*. Bratislava : Veda, 2002, s. 157 – 158.

<sup>22</sup> LELEWEL, Joachim: *Dzieła, zv. II: Pisma metodologiczne cz. 1, cz. 2*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1964, s. 103.

<sup>23</sup> Porov. tamže, s. 265.

<sup>24</sup> Porov. CIEŚLA-KORYTOWSKA, Maria: *Romantyczna poezja mistyczna*. Kraków : Wydawnictwo Znak, 1989, s. 117.

<sup>25</sup> TRYBUŚ, Krzysztof: *Pamięć romantyzmu*. Poznań : Wydawnictwo Naukowe, 2011, s. 28.

<sup>26</sup> Porov. ASSMANN, Aleida: *Przestrzenie pamięci*. In: SARYUSZ-WOLSKA, Magdalena (ed.): *Pamięć zbiorowa i kulturowa*. Kraków : Universitas, 2009, s. 127, tiež TRYBUŚ, Krzysztof: *Pamięć romantyzmu*. Poznań : Wydawnictwo Naukowe, 2011, s. 24.

tity a afirmujú jeho výsady oproti objektívnej a neutrálnej historickej vede. (...) Pamäť je vlastnosťou živých nositeľov s ich partikulárnymi perspektívami, zatiaľ čo história ‚patrí všetkým a nikomu‘, je objektívna a tým pádom indiferentná, čo sa identity týka“.<sup>27</sup> A romantická pamäť má za cieľ práve konštituovať a následne utužovať „spoločenstvo spomienky“, ktorým je *národ* s jeho „skupinovou identitou“. „Spoločnosti si imaginatívne vytvárajú sebezobrazení a přes sled generací navazují na určitou identitu formováním jisté kultury vzpomínky (...)“<sup>28</sup> Například literatura polského romantizmu „z imperatívu pamätať na národnú minulosť učinila hlavné poslanie, formujúce významy (...)“<sup>29</sup> V romantizme sa konštruktivistický charakter kolektívnej pamäti, ktorá má za cieľ konštituovať identitu spoločenstva, ešte zintenzívnil, keďže – ako výstižne napísal Krzysztof Trybuś – „pamäť sa v romantizme stala imagináciou“.<sup>30</sup> V melancholickej modalite romantickej pamäti sa neraz musí posledný nositeľ pamäti zasnívať nad stopou dávnej a slávnej minulosti, ktorá je romantickým strateným objektom – ruinou zámku (ktorá je alegóriou toho pravého strateného objektu – národa) ako *Kráľ zámku* (1839 – 1840) Seweryna Goszczyńskiego, či ako sa to neraz pritrafí Karlovi Hynkovi Máchovi. A pritrafí sa to veru aj Hurbanovmu pevcovi *Osudov Nitry*.

Nad útržkovitými historickými prameňmi sa takto musí zasnívať aj spisovateľ dobrodružno-historickej prózy. Takáto konštrukcia kolektívnej pamäti vo forme historicko-dobrodružného románu mala aj svoju prítomnostnú a budúcnostnú intenciu. Romantický „projekt rekonštrukcie minulosti bol založený na zásadách kolektívnej pamäti, ktorá funguje (...) regresívne aj progresívne – rekonštruujú minulosť, organizuje skúsenosť prítomnosti a budúcnosti“.<sup>31</sup> René Bílik v štúdiu, nazvanej príznačne assmannovsky *Vznik minulosti*, ukazuje mechanizmus tejto konštrukcie kolektívnej pamäti nášho národno-pragmatického krídla romantickej generácie, ktorá „konštruuje vo svojich textoch obraz minulosti ako minulosti *národnej*“.<sup>32</sup> „Konštitujú sa body pre

<sup>27</sup> ASSMANN, Aleida: Przestrzenie pamięci. In: SARYUSZ-WOLSKA, Magdalena (ed.): *Pamięć zbiorowa i kulturowa*. Kraków : Universitas, 2009, s. 127.

<sup>28</sup> ASSMANN, Jan: *Kultura a pamięć*. Praha : Prostor, 2001, s. 22.

<sup>29</sup> TRYBUŚ, Krzysztof: *Pamięć romantyzmu*. Poznań : Wydawnictwo Naukowe, 2011, s. 45.

<sup>30</sup> Tamže, s. 42.

<sup>31</sup> Tamže, s. 32.

<sup>32</sup> BÍLIK, René: *Historický žánr v romantickej próze*. Bratislava : Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008, s. 57.

ukotvenie kolektívnej pamäti, konštruuje sa vzťah medzi týmito bodmi a aktuálnou prítomnosťou, to všetko s cieľom vytvoriť obraz – *trvania*. Re-konštrukcia minulosti je v tejto fáze našich dejín najmä ‚*vznikom*‘, ‚*vyprodukovaním*‘ minulosti a je orientovaná na organizovanie aktuálnej prítomnosti a na projektovanie budúceho.<sup>33</sup> Naratív pamäti, konštruujúci *príbeh minulosti* naratívneho podmetu – národa, má za cieľ *legitimizovať* činnosť tohto spoločenstva spomienky (národa) v aktuálnej prítomnosti. A tiež vytyčovať jeho budúce ciele (reštaurovať dávny rozkvet, slávu a pod.). V paradigme národných romantizmov sa totiž prítomný pohyb naratívneho podmetu musí legitimizovať odkazom na to, čo má *status minulosti* (tá je skonštruovaná prácou kolektívnej pamäti),<sup>34</sup> pretože v tejto paradigme platí premisa, že „My sme vnukovia dedov a synovia otcov našich“.<sup>35</sup> Vo svojom pohybe „k právu na uznanie“ musí spoločenstvo spomienky „mať poručenie dedov“<sup>36</sup> – ved’ aj snaha štúrovcov je podľa Hurbana legitimizovaná snahou dedov a otcov: „Veľa mužov chcelo to, čo my chceme...“<sup>37</sup> Príznačne, v elegickom „*tajném lkání*“<sup>38</sup> pevca v incipite Hurbanových *Osudov Nitry* je príčinou „*mŕtveho ťažkého sna Slovenstva*“ (využíva sa tu neskoršie frekventovaný romantický topos zakliatej krajiny a spánku)<sup>39</sup> práve pretrhnutie „generačného“ vzťahu synov s dedmi – čo treba dešifrovať alegoricky ako odtrhnutie sa od dedičstva národnej minulosti: „*Synové Nitry k Nitře se neznají, (...) Šlépějí dědů nekráčí potomstvo*.“<sup>40</sup> V historicko-dobrodružnej próze *Svätoplukovci* zasa Hurban vytyčuje heroickú generáciu otcov, zakalenú v bojoch, oproti prepychu a okázalosti, v ktorých žijú synovia, čo poukazuje na „*prejemnosť a zoženštenosť nedôstojnú synov otca vyskúšaného v bojoch*“ (s. 56). Mužná sila Svätopluka je zriedená, zoslabená rozdelením medzi jeho troch synov, je to „*trojenie jednej vlády*“ (s. 57). Ba najhoršou možnou alternatívou je spojenectvo s cu-

<sup>33</sup> Tamže, s. 57.

<sup>34</sup> Porov. HORVÁTH, Tomáš: *Rétorika histórie*. Bratislava : Veda, 2002, s. 186 – 187.

<sup>35</sup> HURBAN, Jozef Miloslav: *Slovensko a jeho život literárny*. Bratislava : Tatran, 1972, s. 11.

<sup>36</sup> Tamže, s. 9.

<sup>37</sup> Tamže, s. 114.

<sup>38</sup> HURBAN, Jozef Miloslav: *Osudové Nitry*. In: *Nitra*. Ročník I. Vyd. J. M. Hurban. V Prešporku, 1842, s. 19.

<sup>39</sup> Porov. PÁCALOVÁ, Jana: Od rozprávok k alegórii národného života (Ku konštituovaniu alegórie zakliatej krajiny v slovenskom romantizme). In: *Slovenská literatúra*, roč. 64, 2017, č. 1, s. 5 – 31.

<sup>40</sup> HURBAN, Jozef Miloslav: *Osudové Nitry*. In: *Nitra*. Ročník I. Vyd. J. M. Hurban. V Prešporku, 1842, s. 19.

dzími, s Germánmi – tu v hurbanovskom dramatickom svete stretáme „zradných synov verných otcov, (...) podlých vnukov vznešených dedov“ (s. 93).

Ako totiž ukázali výskumy kultúrnej pamäti, a konkrétne Jan Assmann, „minulost nevzniká sama od sebe. Je výsledkom kultúrnej konstrukcie a reprezentácie; vždy sa riadi špecifickými motívmi, očakávaniami, nadějmi a ciele a formuje sa vzťahovým rámcom prítomnosti“.<sup>41</sup> Alebo stručnejšie a radikálnejšie povedané, „minulost jako taková vzniká teprve tím, že se k ní lidé vztahují“.<sup>42</sup> K „vzniku minulosti“ je potrebné jej *odlíšenie* voči dnešku,<sup>43</sup> „zlom kontinuity a tradície, tehdy, když po podobném zlomu následuje snaha o nový začátek“.<sup>44</sup> Môžeme to aplikovať na prípad Hurbanových próz: slávna doba Veľkej Moravy aj Matúša Čáka je už nenávratne preč, diferencuje sa od dnešných hluchých čias (preto je minulostou), a práve tento akt rozprávania (pripamätávania si) minulosti je snahou o nový začiatok, ktorý má „reštaurovať“, istým spôsobom prinavrátiť kolektívnemu spoločenstvu, národu, ten status, aký malo v týchto slávných dobách minulých.

Takýto vzťah k minulosti, chápanej ako *vlastná národná* minulost', si predpripravil cestu už v literárnom smere preromantizmu. Felix Vodička vo svojej práci *Počátky krásné prózy novočeské* (1948) ukázal, ako Josef Linda vo svojej próze *Záře nad pohanstvem* (1818) podával dianie, napríklad slávnosť pohanských Slovanov, „ako skutočnú evokáciu minulosti“.<sup>45</sup> Vodička minuciózne opísal rétorické stratégie Lindovho textu, ktorými ten efekt tejto „evokácie minulosti“ dosahuje (Vodička hovorí o „evokačnom postupe“).<sup>46</sup> Tento postup sa situuje predovšetkým na jazykovo-štylistickej úrovni, a teda na inej úrovni, než na ktorej evokuje minulost' romantická (aj Hurbanova) historická próza – v nej je to úroveň motivického plánu deja a zápletky, čiže naratívnej štruktúry. No téma Lindovej prózy je analogická téme spevu z Hurbanových *Osudov Nitry* – je to téma zápasu pôvodného pohanstva s kresťanstvom (tu sa spája aj s témou Hurbanovho románu *Gottšalk*) v rámci národného spoločenstva. U Lindu sa viaže s témou vzťahu dvoch bratov (Václava a Boleslava, ktorí reprezentujú dva protikladné náboženské princípy),

<sup>41</sup> ASSMANN, Jan: *Kultura a pamět*. Praha : Prostor, 2001, s. 80.

<sup>42</sup> Tamže, s. 33.

<sup>43</sup> Tamže.

<sup>44</sup> Tamže, s. 34.

<sup>45</sup> VODIČKA, Felix: *Počátky krásné prózy novočeské*. Praha : Melantrich, s. 177, porov. tiež s. 345.

<sup>46</sup> Tamže, s. 182.

ktorá ústi (so „šľachetným“ zámerom) do bratovraždy. Témy z minulosti sa začínali tešiť oblube v ľudovom čítaní (spomeňme si, že práve vo vzťahu k nemu sa Hurban v *Svadbe kráľa veľkomoravského* vymedzuje) od sklonku 18. storočia, čo sa v žánrovej štruktúre týchto textov realizovalo ako tendencia k povesti.<sup>47</sup> Zároveň sa v preromantizme táto obluba minulostných tém kontaminovala so „vzrastajúcim národným a vlasteneckým povedomím“,<sup>48</sup> čo (spolu s tendenciami imanentného vývinu žánru poviedky) spôsobilo orientáciu prózy na minulosť vlastného národa: „Linda se ztotožnil s tendencemi lidové prózy v tom smyslu, že svůj příběh začleňuje do bližších souvislostí historických a domácích, odlišuje se však od nich tím, že pro něho se stává určité období českých dějin – zápas křesťanství a pohanství – *vlastním thematem*.“<sup>49</sup> Keďže sa však, ako písal už spomenutý Krzysztof Trybuś, pre romantizmus pamäť stala imagináciou, nebola to len próza, ktorá produkovala „skutočnú evokáciu minulosti“, ale aj romantický diskurz histórie: Karel Sabina vo svojej literárnohistorickej práci *Dějepis literatury československé staré a střední doby* (1866) používa rétorické stratégie evokácie slovanskej (resp. českej) pohanskej minulosti.<sup>50</sup>

### Štruktúra dobrodružstva

V nasledujúcej časti štúdie sme si vytýčili úlohu preskúmať žánrový kód dobrodružného románu, fungujúci v Hurbanových historických prózach – jeho podoby, literárne postupy a ich stratégie pôsobenia na čitateľa, ich funkciu pri konštruktivisticknej reprezentácii minulosti – ako špecifický spôsob vzťahovania sa k minulosti a jej konštrukcie (vytvárania kultúrnej pamäti). Budeme sledovať Hurbanove historiko-dobrodružné prózy v ich chronologickom slede (vynechávame posledný román *Gottšalk*, ktorý sme analyzovali na inom mieste),<sup>51</sup> pričom sa takto stane dobre viditeľným, ako Hurban postupne prechádza od jednoduchej naratívnej štruktúry ku komplikovanejšej, pričom ju zmnožuje ďalšími toposmi a postupmi žánru dobrodružného románu.

<sup>47</sup> Porov. tamže, s. 165.

<sup>48</sup> Tamže, s. 167.

<sup>49</sup> Tamže, s. 169.

<sup>50</sup> Porov. HORVÁTH, Tomáš: *Rétorika histórie*. Bratislava : Veda, 2002, s. 164 – 165.

<sup>51</sup> Porov. HORVÁTH, Tomáš: Hurban, Jozef Miloslav: *Gottšalk*. In: *Slovník děl slovenské literatury 19. století*. Bratislava : Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008, s. 73 – 76.

Po všeobecnom kultúrnom situovaní Hurbanovej historicko-dobrodružnej romantickej prózy sa teda vraciame späť k próze *Svadba kráľa veľkomoravského*. Hurban začína dej *Svadby* v romanticky zaťaženej dobe – v noci (rovnako ako *Olejkára*). Po úvodnom vytýčení rozprávačskej situácie nasleduje expozícia už v rámci chronotopu prózy – typickým romantickým toposom noci, syntagmaticky nasledovaným hradom (tu: Nitrianskym) bdejúcim nad nočným mestom, v ktorom svieti jediné okno, a zádumčivou postavou „*nového veľkomoravského kráľa*“ Svätopluka, čo sa v noci prechádza vo svojej osvetlenej komnate. Nasleduje segment písaný vo forme historickej narácie, ktorý buduje historické pozadie dejov, čo budú prebiehať v rozprávaní. Vyprávač neustále zasahuje od svojho „ohniska“ priamo do fikčného sveta príbehu a jeho postáv – priamo pristúpi k Svätoplukovi: „*Nuž podme teda bližšie a pozrime, na čo myslí*“ (s. 11). Postava Svätopluka je konštruovaná ako romantická postava aj so svojimi temnými zákutiami duše, postava ambivalentná, v ktorej sa snúbi (vykupované) zlo i (snaha konať) dobro – Svätopluk sa totiž stáva národne hrdinskou postavou zato, že túži odčiniť „*svoje hriechy*“ (s. 12), ktoré spáchal voči svojmu strýcovi Rastislavovi. Július Noge správne konštatuje, že „základný motív jeho konania sa netraktuje spoločensko-historicky, ale z pocitu vnútornej, v podstate romantickej rozdvojenosti“.<sup>52</sup> Už predtým sa v segmente historickej narácie Hurbanovho textu objavuje romantický topos wallenrodizmu (podľa Mickiewiczovho *Konráda Wallenroda*), lsti dvojnásobnej „šľachetnej“ zrady v prospech vlastného národa: „*Svätopluk (...) bojoval (s Nemcami, pozn. T. H.) proti svojim rodákom iba naoko, ba potom prešiel na ich stranu a postavil sa proti nemeckým plukom*“ (s. 11). (Karel Krejčí definuje wallenrodizmus takto: „Z básnické fikce vlasteneckého Litvína, mstícího křivdu svého národa na jeho odpůrcích, zrodil se pojem nazvaný jeho jménem, wallenrodizmus. Je to proslulý, často citovaný výrok, že zbraní otroka je zrada.“<sup>53</sup>)

Východiskovou naratívnou nerovnováhou, ktorá generuje dej, je pociťovaný tlak nemeckého cisárstva na Svätoplukovu ríšu. Naratívnu štruktúru textu potom možno modelovať ako zrážanie sa protikladných stratégií, pričom vedúcou stratégiou (kam sa situuje perspektíva textu) je stratégia Svätoplukova. *Cielom* Svätoplukovej základnej stra-

<sup>52</sup> NOGE, Július: *Slovenská romantická próza*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1969, s. 320.

<sup>53</sup> KREJČÍ, Karel: Konrád Wallenrod. In. MICKIEWICZ, Adam: *Konrád Wallenrod*. Praha : Odeon, 1976, s. 113.

tegémy je zrušiť naratívnu nerovnováhu a nastoliť rovnovážny stav – tu v podobe zámeru uzavrieť mier s nemeckým cisárom. *Prostriedkom* k tomu má byť jeho plánované manželstvo s dcérou cisárskeho princa Karolmana Adelaidou. Hurbanov text takmer v každej kapitole mení perspektívu a podľa potreby i miesto deja, jeho naratívna syntax dejových línií je *striedavá*, aby ukázal aj iné postavy (hneď v druhej kapitole Adelaidu, pričom miestom deja je Rejno) a iné protistratégie zvnútra.

Cielom *protistratégie* čiže nemeckej stratégie smerujúcej proti Svätoplukovi je Svätopluka pokoriť (tento cieľ sa prerokováva na zasadnutí rady v cisárskom zámku). Náhlým zvratom v deji je príchod družiny Svätopluka na cisársky zámok. Svätopluk vyrokuje svadbu (čo je *prostriedok* jeho stratégie), avšak napriek tomu svoj zamýšľaný cieľ nedosiahne: namiesto vyjednania mieru s výhodnými podmienkami nechtiac uvedie svoj národ do područia Nemcov.

Na túto *politickú* motivickú líniu sa napája línia *ľúbostná*: Adelaida sa do svojho budúceho ženicha Svätopluka zaľúbi. Ľúbostnú líniu podáva Hurban pomocou rôznych klišé preromantickej prózy: „*Adelaida ešte nikdy nepocítila takú slasť, akú našla v ľúbezných Svätoplukových slovách (...)*“ (s. 20). Po dojednaní svadby nasleduje dramatická udalosť: pokus o zavraždenie Svätopluka – strela ho len tesne minie.

Ľúbostnú líniu totiž komplikuje tretí „bod“ ľúbostného trojuholníka, typicky romantický zamilovaný „*šialenec*“ (s. 22), „*rozorvaný zúfalec*“ (s. 22), prípadne s obmenou „*zúfalý rozorvanec*“ (s. 49) gróf Rudolf. Noge ho nazýva „až konvenčne romantickou postavou“<sup>54</sup> a nachádza v línii jeho nešťastnej lásky k Adelaide „zrejmý vplyv západného sentimentalizmu a romantizmu“.<sup>55</sup> Dozvedáme sa tiež, že vášne sa Svätopluka zatiaľ netýkajú, jeho plánovaná svadba je preňho len súčasťou politického kalkulu: „*Svätopluk nevedel, čo je láska. Jedinou hviezdou jeho života bola láska k národu (...)*“ (s. 23). Neskôr sa rozorvaný Rudolf v zúrivosti pokúsi zastreliť aj Adelaidu. Vyprávač na „zúfaleho Rudolfa“ s romantickou iróniou dokonca aj takmer zabudne: „*Ach, na toho som takmer aj sám zabudol. Pozrime teda, čo robí*“ (s. 39). Reč rozprávača tu už s romantickou iróniou (parabázou, náhlou zmenou rétorického registra) láme rozprávačskú líniu.<sup>56</sup> No pre orgie tejto irónie si popustí Hurban uzdu až v humoristickej próze *Od Silvestra do troch kráľov*.

<sup>54</sup> NOGE, Július: *Slovenská romantická próza*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1969, s. 321.

<sup>55</sup> Tamže, s. 322.

<sup>56</sup> Porov. MAN, Paul de: *Ideologia estetyczna*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2000, s. 272.



Rudolfov osud zúfalej lásky vyvrcholí v jeho zbojníckej kariére (tu sa v zárodku tají „zbojnícko-románový“ i romantický príbeh tajomstva minulého života zbojníka, ktorý však Hurbanov text nepotrebuje rozvinúť) a končí pravdepodobne jeho samovraždou. Takýto typ postavy zamilovaného šialenca v romantických historických románoch nebol ničím neobvyklým – napríklad v historickom románe poľského romantika Zygmunta Krasińského *Agaj-Han* (1833) titulný hrdina, planúc šialenou láskou k vojvodkyni Maryne Mniszchówne, ju ako démon neustále prenasleduje a nakoniec ukojenie svojej túžby nachádza v tom, že ju z pomsty zabije: „*Tvoja láska bola pre mňa ako tento klzký most nad priepastou, po ktorom v hodine súdu máme všetci ísť do neba; ale teraz som sa dostal do raja – do raja pomsty!*“<sup>57</sup>

Úvod piatej kapitoly je opäť písaný formou historickej narácie, pričom si próza takto pripravuje pôdu pre zapojenie ďalších hráčov do deja (ide o českú krajinu s jej kniežatom Bořivojom). Zmena perspektívy rozprávania umožňuje do sujetu včleniť ďalšiu dejovú líniu spolu s ďalším zauzlením (naratívnou nerovnováhou): nemecká strana vyvíja tlak, aby sa jej Bořivoj podrobil. Bořivoj však odmieta, a to vytvára priestor pre možné spojenectvo Bořivoja a Svätopluka, ktoré sa v deji neskôr aj realizuje.

Vidíme, že Hurban, na rozdiel od modelu historickej prózy Waltera Scotta, komponuje dej tejto historickej prózy predovšetkým ako koncentrovaný na konanie a zámery *historických postáv* (Svätopluk, Metod, Bořivoj...). To je presne opačný postup voči metóde walterscottovského historického románu, ktorý, ako píše Piotr Kowalski, integruje vzťahy medzi fikčnosťou a históriou takým spôsobom, že „na prvom pláne situuje fikčné dejové pásmo a historickým postavám i udalostiam pripisuje úlohu pozadia a fabulačného rámca“.<sup>58</sup> No aspoň na jednom mieste evokuje Hurbanov text aj históriu „zdola“ v scéne zbrojnošov v krčme. V próze *Olejkár* však už Hurban zaľudní text fikčnými postavami, ktoré nemajú predobraz v historických prameňoch (Hrabovec, zlatník, Vít, Ludmila, Milada), ktorých akcie sa istým spôsobom „pretnú“ s konaním historickej postavy Matúša Čáka, pričom táto postava, patriaca do historickej encyklopédie, v tejto próze nie je (na rozdiel od „veľkoma-ravských“ próz) hlavným hrdinom.

Dejové línie sa striedajú, dumasovsky rozmarný vyprávač nás za-

<sup>57</sup> KRASIŃSKI, Zygmunt: *Agaj-Han*. Kraków : Universitas, 2002, s. 133.

<sup>58</sup> ŽABSKI, Tadeusz (ed.): *Słownik literatury popularnej*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006, s. 632.



vedie opäť do hlavnej línie: „*Podme však už k Svätoplukovi, nazrime do Nitry, kde ho uvidíme aj s jeho národom*“ (s. 29). Poznamenajme, že takáto ingerencia vyprávača, režirujúceho dej, bola pre romantickú dobrodružnú prózu súčasťou literárnej etikety – *pars pro toto* uveďme príklad z románu Gustava Aimarda *Pevná ruka*: „*Nakrátko opustíme Pevnú Ruku a Josého Paredesa na návrší, kde sa zachránili pred povodňou, a zavedieme čitateľa do banskej osady Quitovac, kde sa odohrávali významné udalosti.*“<sup>59</sup>

V hlavnej dejovej línii, v Nitre Metod odhovára Svätopluka od svadby s nemeckou kňažnou, čo neschvaľuje ani „*národ*“ (s. 32). Črtá sa preto „*prirodzene*“ bližšie (národné, slovanské) spojenectvo ríše Svätopluka s ríšou Bořivojovou, pre Hurbana blízkych národov Slovákov a Čechov, sprevádzané osobným priateľstvom Svätopluka a Bořivoja, najmä keď majú spoločného nepriateľa – obe krajiny sú totiž ohrozované Nemcami. Toto slovanské (pre Hurbana česko-slovenské) spojenectvo umožní Metod, keď svojou rečou, romanticky zápalistou, prednesenou „*nábožne horlivým duchom*“ (s. 38) (nie vypracovanou „*podľa kazateľských pravidiel*“, s. 38 – veď pravidlá romantikom evokujú ustrnutosť predchádzajúceho literárneho smeru klasicizmu) obráti Čechov na kresťanstvo.

V dôsledku tohto nového spojenectva Svätopluk zruší svoj sobáš s Adelaidou. Tento motív umožňuje romantickému textu vniest' do svojho tematického diania žánrový kód melodrámy spolu s motívmi šialenstva a melanchólie lásky: „*Táto správa otriasla Adelaidinu dušu od základov, takže nikdy viac neprišla k sebe*“ (s. 42). Melancholicky sa sťahuje do seba („*žila v sebe*“, s. 42), svetské dianie neprenikne cez bariéru, ktorou je jej „*záдумčivosť*“ (s. 43) a jej život je smrťou zaživa: „*(...) celý jej život podobal sa hrobu (...)*“ (s. 42).

V následnom motíve sa k postave neznámej mníšky viaže motív melancholickej žltej farby umierajúceho slnka: „*Umierajúci slnečný záblesk bledožltým bozkom zafarbil jej tvár*“ (s. 44). V rámci typického dobrodružno-románového postupu *rozpoznania* je mníška vyprávačom identifikovaná ako Adelaida (modliaca sa k bohu za Svätopluka) a „*neznámym rytierom*“ (s. 45), ktorý ju vidí, je gróf Rudolf. Tento postup rozpoznania je v tomto dejovom kontexte použitý čisto formálne: utajením identity postavy, ktorá podľahla transformácii (Adelaida – mníška) a jej následnou identifikáciou v rámci auktorialnej narácie (teda nie v rámci dejového zvratu). Toto rozpoznanie je v rámci nara-

<sup>59</sup> AIMARD, Gustave: *Pevná ruka*. Bratislava : Mladé letá, 1983, s. 118.

tívnej štruktúry nefunkčné, pretože „je úplne zbytočné pre vývoj deja“.<sup>60</sup> Takémuto umelému rozpoznaníu napomáha, že sa viaže s motívom prevleku, zamaskovania<sup>61</sup> (Adelaida v mníšskom habite). Akoby samotný vševediaci vyprávač spočiatku Adelaidu nespoznal a potom ju následne identifikoval. Nie je to rozpoznanie, ktoré by fungovalo pri interakcii postáv z hľadiska ich obmedzených epistemologických perspektív, ako je to pri pravom postupe rozpoznaníu: „Chápeme agnáciu ako rozpoznanie zo strany dvoch alebo viacerých osôb, ktoré môže byť vzájomné (...) alebo jednostranné (...)“<sup>62</sup> Napríklad v romantickom dobrodružnom románe Gustava Aimarda *Pevná ruka* (1862) je rozpoznanie dejovo plne funkčné: náčelník Plamenné oko je tromi rozličnými postavami identifikovaný s donom Rodolphom a bratom markíza, čím sa skĺbia tri dovtedy zdanlivo mimobežné dejové línie a vyrieši sa tým tajomstvo. Rozpoznanie vyprávačom Rudolfa v neznámom rytierovi je typickým toposom nepravého neznámeho, keď narácia (u Hurbana vyprávač) uvádza čitateľovi už známú postavu ako neznámu a následne ju identifikuje.<sup>63</sup>

Svoje spojenectvo s Bořivojom spečatí Svätopluk tým, že sa zamiluje do jeho sestry (klišéovite „*horúci plameň lásky (...) sa ho teraz zmocnil celou svojou prudkosťou*“, s. 46). Lásku tu umožňuje predovšetkým kategória národného, nášho, t. j. slovanského: „*Keď porovnával držanie sa, krásu a reč tejto vyšehradskej kňažnej s inými, najmä zahraničnými devami, všetko sa mu na nej pozdávalo lepšie ako na iných*“ (s. 46, zvýr. T. H.).

Samozrejme, zrušenie predchádzajúceho sobáša má za následok, že nemecký cisár Ľudovít vyťahne do boja proti celému „slovanskému východu“ (s. 47). Toto ohrozenie však nie je totožné s iniciálnou naratívnou nerovnováhou, pretože Svätoplukova ríša je teraz vďaka spojeniu s kniežatstvom Bořivojovým silnejšia. Z tohto dôvodu Svätopluk porazí Nemcov. Konečne sa naplní aj názov prózy a nasleduje svadba kráľa veľkomoravského, ako ironicky (a už takmer „silvestrovsky-kráľovský“) hovorí vyprávač: „*Ja som si vlastne zaumienil písať o svadbe veľkomoravského kráľa, no a o tej ešte nebolo ani slychu, lebo náš hrdina neprestajky bojoval, nebolo na to času. Že som sa tak dlho pri tom zdržal a ako sa zdalo, na svadbu zabúdal, nech mi to ráči odpustiť láskavý čitateľ (...)*“ (s. 49).

V motivickej línii svadby (t. j. Svätoplukovho hľadania nevesty) vy-

<sup>60</sup> ECO, Umberto: *Superman w literaturze masowej*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1996, s. 31.

<sup>61</sup> Tamže.

<sup>62</sup> Tamže, s. 29.

<sup>63</sup> Porov. tamže, s. 36.

užíva Hurbanov naratív zdvojenú štruktúru opakovania, charakteristickú pre rozprávkový naratív: po *falošnej neveste* (Adelaide) nachádza Svätopluk pravú nevestu, charakterizovanú svojím národným pôvodom (českú kňažnú) – kódovanú príznakom „nášho“. Sekvencia zapudenia falošnej nevesty však predsa len komplikovanejšej Hurbanovej naratívnej štruktúre umožňuje do textu zapojiť aj žánrový kód melodrámy (nešťastnej lásky Adelaidy a jej šialenstva), pretože Hurbanov text nekladie bezvýhradnú rovnosť medzi ľudské a národné vlastnosti: Adelaide nie je „zlá“ (negatívna), len, žiaľ, nie je „naša“ (má aspoň negatívny príznak), a preto ani nemôže v Svätoplukovi vzbudiť lásku. Zároveň sobáš s ňou by bol nevhodný z politického hľadiska („blaha národa“). Podobne v poslednom Hurbanovom historicko-dobrodružnom románe *Gottšalk* (1861) tragické vyústenie na úrovni motivického plánu postáv „má na svedomí nejednoznačná zrážka konfliktných princípov usporiadaných do štvorčlennej štruktúry, pričom sa jednotlivé opozičné dvojice nemôžu plne identifikovať (kresťanstvo – pohanstvo, Nemci – Slovania), ani sa im nedá jednoznačne pripísať kladná či záporná hodnota“.<sup>64</sup> Konkrétne Gottšalk „je reprezentantom protislovenského utláčateľského živlu, avšak zároveň aj kresťanstva“.<sup>65</sup>

### Komplikácia dobrodružstva: intriga

V následných dobrodružných prózach Hurban konštrukciu zápleťiek svojich textov postupne komplikoval, využívajúc ďalšie literárne postupy a *topoi* žánru dobrodružného románu. V historickej novele *Svätoplukovci alebo pád ríše veľkomoravskej* (1844) Hurban štruktúru dobrodružného románu komplikuje inkorporovaním *intrigy* do naratívnej štruktúry. Funkciu intrigána plní v príbehu „jagovský“ našepkávač a podhuckávač Aribo. Je modelovaný ako typický romantický „čierny charakter“ s „čiernou dušou“ (s. 82), spojený s peklom – prisahá: „(...) *prisahám ti, pekelná brána*“ (s. 81), je „*ako satan*“ (s. 82). Je to, samozrejme, *cudzinec* – „*rakúsky markgróf*“ (s. 63). V tejto postave už urobil Hurban literárno-smerový krok k čiernemu romantizmu (dokončí ho v *Olejkárovi*). Komplikuje tiež naratívnu štruktúru naratívnu sekvenciou *výme-*

<sup>64</sup> HORVÁTH, Tomáš: Hurban, Jozef Miloslav: Gottšalk. In: *Slovník diel slovenskej literatúry 19. storočia*. Bratislava : Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008, s. 74.

<sup>65</sup> Tamže, s. 75.

ny, ktorou vyriešil naratívnu situáciu ľúbostného trojuholníka (využitú už aj v predchádzajúcej próze) Svätopluk – Drahomíra – Mojmír : Svätopluk a Mojmír si v rámci výmeny navzájom „rozdelia“ lásku a moc.

V naratívnej štruktúre prózy proti sebe pôsobia dve stratégie – slovanská moc (potenciálne rozdelená medzi troch bratov) a oproti nej „nepriateľ Slovanstva“ Arnulf, ktorý plánuje „*dielo zničenia Slovanstva*“ (s. 65). Funkciu pasce má nevedomky naplniť krásna Drahomíra, ktorá má zasiahť svár medzi bratov. Keďže sa však Mojmír v rámci už spomenutej sekvencie výmeny Drahomíry vzdáva (a Svätopluk, ktorému pripadne Drahomíra, sa následne zrieka svojho nároku na trón), dochádza k predbežnému dosiahnutiu naratívnej rovnováhy (ktoré plní funkciu falošného riešenia). Práve toto vyrovnanie epických konfliktov vyvoláva u protistrany (nepriateľov Slovanstva) potrebu *intrigy* – a to je miesto pre part Ariba, ktorý nastupuje „*ako satan*“ (s. 82) do sekvencie pokúšania Svätopluka (ako správny diabol, pokúša ho mocou). Pokým Svätopluk, ktorý – ako naratívny subjekt – chcel získať dva objekty (moc a ženu), v rámci sekvencie výmeny získal len jeden z nich, pričom druhý stratil, Aribo mu sľubuje získanie oboch objektov, popri Drahomíre aj moci. Aribo z množuje svoje *intrigy* z viacerých strán, v súlade so zásadou „rozdeľuj a panuj“ napríklad nahucká proti Mojmírovi aj otca Drahomíry, velehradského vladyku (Mojmír má pri bitke upadnúť do obkľúčenia). Samozrejme, zdanlivým (falošným cieľom), ľstou v štruktúre Aribovej *intrigy* je, aby získal moc Svätopluk, muž Drahomíry. V skutočnosti však Aribovi ide o deštrukciu slovanskej ríše. Drahomíra, zmietaná rozporom vernosti otcovi a vlasti (porov. s. 114), tu napĺňa archetyp Kassandry – vidí približujúcu sa skazu vlasti a nemôže proti tomu nič robiť: „*Ja jediná z verných synov a dcér viem o blížiacej sa záhube. Och, ja nešťastná, musím vidieť zradu, čo sa blíži k vlasti a nemôžem zabrániť strelám hviezdiam k jej srdcu*“ (s. 91)

Nebudeme ďalej podrobne analyzovať naratívnu štruktúru tejto prózy, no upozorníme v nej aspoň na niektoré literárne postupy dobrodružného žánru: predovšetkým je to opäť postup stajomňovania, ktorý bude neskôr ťažiskový pre celú kompozíciu *Olejkára*: Hnevsa a jeho tlupa pod rúškom noci číhajú na tajomných dvoch mužov, starca a mládenca, a chcú ich zavraždiť. Riešenie tajomstva je, samozrejme, pozdržované („*ale to nerozlúštilo tajomný uzol večerných udalostí*“, s. 101). Hnevsova tlupa koná na príkaz akéhosi tajomného pána (neskôr sa pomocou postupu retrospektívy odhalí tajomstvo, že objednávateľom plánovanej vraždy je Aribo). Ďalej je to nadužívaný topos nepravého neznámeho (dotovaný motívom zamaskovania), o ktorom sme už

hovorili: o pustovníkovi sa o stranu ďalej ukáže, že je to Svätoboj; v mladom vojakovi, ktorý Mojmíra varuje pred zradou, odrazu, čuduj sa sverte, spoznávame Drahomíru (zamaskovanú za muža) – „svätá vlast“ je pre ňu prvoradá aj pred otcom; v neznámom jazdcovi zasa vladyka spoznáva Ariba; zraneným bojovníkom, ktorého na bojisku zachráni Aribo so Svätoplukom, sa ukáže byť Drahomíra...

Hurban používa striedavú distribúciu simultánnych dejových línií protistrán, pripravujúcich sa na boj (Mojmír tiahne proti Bořivojovi, Aribo zhromažďuje vojsko pre Svätopluka, rovnako zhromažďuje vojsko aj Svätoboj). Veľká Morava čelí útoku z viacerých strán (aj útoku maďarských čárd) a táto sekvencia vrcholí v homérskej bojovej scéne, ktorá v štýle historickej narácie rozpráva o priebehu „šachovej partie“ boja.

Pokým *Svadba kráľa veľkomoravského* má šťastný koniec – svadbu, *Svätoplukovci* vrcholia ako tragédia: Drahomíra umiera otrávenou strelou od žiarlivého Svätopluka, muža s tmavými hĺbinami romantickej duše. Do paralely sa tu kladie koniec života s pádom Veľkomoravskej ríše: „*Posledná chvíľa, a my sa ešte stretávame, vznešený, ale posledný kráľ veľkomoravský!*“ (s. 122), hovorí Drahomíra a lúči sa s *kráľom* viacmyselným máchovským pozdravom „*dobrú noc*“ (s. 123). Na Svätopluka v dôsledku jeho strašných nespravodlivých činov (smrť Drahomíry i Mojmíra, pád ríše) čaká šialenstvo. Práve postavu Svätopluka mladšieho ako typickú romantickú postavu, vnútorne rozdvojenú a rozorvanú, ovládanú vášňou a pudom, vidí Július Noge pre túto prózu ako určujúcu aj z naratívneho hľadiska,<sup>66</sup> pričom táto pozícia romantickej postavy má dôsledky pre celú naratívnu i významovú štruktúru prózy *Svätoplukovci*: „(...) ako dôrazne posunul Hurban celú štruktúru prózy k typu romantickej poviedky, ako typ rozorvanca – Svätoplukovho najmladšieho syna, Svätopluka II. – urobil nielen hybnou silou deja, ale priam osudovou silou pre celú mocnú ríšu.“<sup>67</sup> Práve Svätoplukova vášnivost' je totiž živnou pôdou pre Aribovu intrigu a napokon zapríčiňuje tragické vyvrcholenie deja – osobné (smrť) i „národné“ (pád ríše).

V tejto próze Hurban tiež oproti svojej predchádzajúcej historickej próze transformuje rozprávačský spôsob: vylučuje z historickej prózy sprostredkovateľa – vyprávača, ktorý mal v predchádzajúcej próze značný zástoj. Textovou stratégiou vylúčenia sprostredkovateľského subjek-

<sup>66</sup> Porov. NOGE, Július: *Slovenská romantická próza*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1969, s. 328.

<sup>67</sup> Tamže, s. 322.

tu vypovedania, vyprávača, dosahuje efekt, povedané slovami Rolanda Barthesa, akoby sa história rozprávala sama.<sup>68</sup> V *Olejkárovi* sa k vyprávačovi, ktorému pripadne funkcia koordinovať tri dejové línie, opäť vráti.

## Tajomstvá čierneho romantizmu

V *Olejkárovi* popri svojom už osvedčenom vedení paralelných dejových línií Hurban ako základ naratívnej štruktúry využije kompozičný princíp *tajomstva* – a tu to už bude tajomstvo čiernoromantické, temne gotickorománové, deštruktívne, incestné – milujúci sa pár Vít a Ľudmila sú v skutočnosti súrodenci (oproti tajomstvu preromantickému, ktoré zväčša umožňovalo šťastný sobáš). Kompozíciu tejto prózy už literárna veda spoľahlivo analyzovala (Július Noge, Fedor Matejov, František Všetíčka). I napriek veľkému rozsahu (do 100 strán) môžeme vďaka komplikovanosti zápletky s tajomstvom a paralelnými dejovými líniami označiť túto prózu za historicko-dobrodružný román. Július Noge vymedzil v deji *Olejkára* tri línie – štátnopolitickú (snaha Matúša Čáka presadiť na uhorský trón Slovana Václava III.), ľúbostnú a líniu vášne a pomsty<sup>69</sup> – sprisahanie zlatníka a Olejkára, ich pokus zavraždiť Matúša. Fedor Matejov podrobne ukázal pretínanie sa a skĺbenie týchto troch dejových línií, pričom „základným kompozičným princípom“ je tajomstvo.<sup>70</sup> „Funkciu spojovníka medzi týmito líniami spĺňa Vít.“<sup>71</sup> Deje jednotlivých línií sa občas odohrávajú aj zároveň, preto musí text kompozične zoraďovať niektoré dejové línie ako simultánne.<sup>72</sup>

Môžeme sa preto zamerať len na niektoré parciálne motívy a literárne postupy, predovšetkým na tie, ktoré sú inovatívne vo vzťahu k predchádzajúcim dvom Hurbanovým historicko-dobrodružným prózám. Budú to motívy a postupy prináležiace k čiernemu romantizmu.

Stanislav Šmatlák, ktorý *Olejkára* správne označil za Hurbanovu „najromantickejšiu prózu“,<sup>73</sup> poukázal na jeho žánrové vzťahy so star-

<sup>68</sup> BARTHES, Roland: *The Rustle of Language*. Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1989, s. 131.

<sup>69</sup> Porov. MATEJOV, Fedor: Kompozícia romantickej historickej povesti J. M. Hurbana Olejkár. In: *Slovenský jazyk a literatúra v škole*, roč. 22, 1975 – 1976, č. 7, s. 176 – 179, s. 176 – 177.

<sup>70</sup> Tamže, s. 177.

<sup>71</sup> Tamže, s. 179.

<sup>72</sup> Porov. HURBAN, Jozef Miloslav: *Olejkár*. Bratislava : Tatran, 1977, s. 19.

<sup>73</sup> ŠMATLÁK, Stanislav: *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava : Tatran, 1988, s. 352.

ším gotickým románom: Hurban tu „zhustil zložitý sujetový pôdorys ‚románových‘ vzťahov a zápletiiek, v ktorom sa využili takmer všetky motívy príznačné napríklad pre jeden typ románovej prózy z konca 18. storočia (pre tzv. anglický gotický román): od tajomstva cez skrývajúcu nenávisť, vášeň, pomstu, intrigu a zradu až po jej osudové odhalenie a víťazstvo spravodlivosti, no zároveň po tragicky osudové stroskotanie čistej lásky práve následkom odhalenia tajomstva.“<sup>74</sup> Historický román v období romantizmu od svojho žánrového darcu, gotického románu, prevzal mnoho vlastností – tak to bolo napríklad v historickom románe v období romantizmu v ruskej literatúre.<sup>75</sup> Gotický román mal jednak dobrodružný charakter (nečakané zvraty, dávkovanie napätia),<sup>76</sup> no zároveň predovšetkým výrazne exponoval kompozičnú štruktúru s tajomstvom (tú od neho preberá *Olejkár*), konkrétne ide o motív rodného (resp. rodového) tajomstva,<sup>77</sup> v *Olejkárovi* je to neznámy pôvod „nalezenca“ Víta. Tajomstvo v *Olejkárovi* je skonštruované metódou zatajenia prehistórie príbehu. „Román s tajemstvom (...) je založený na princípu zastreného syžetu (...), s nímž súvisí celý systém ztajovania a zjevovania dejových motívov, identity hlavných postáv apod.“<sup>78</sup> Na rozdiel od gotického románu sa však v *Olejkárovi* nevyskytujú nadprirodzené udalosti (ako napríklad vo Walpolovom *Otrantskom zámku*), ani zdanlivo nadprirodzené udalosti, ktoré by sa vysvetlili empirickou cestou (ako v Radcliffovej *Záhadách Udolphy*). Nadprirodzené udalosti sa vyskytujú aj v niektorých románoch čierneho romantizmu resp. romantického goticizmu, ako je napríklad *Sendivoj* (1845) Józefa Bohdana Dziekoňského. Slovenský romantizmus si zasa pre nadprirodzené udalosti zrejme rezervoval žáner balady.

Iná je tiež povaha *historizmu* v čiernom romantizme: v gotickom románe totiž slúžilo situovanie deja do bližšie nešpecifikovanej minulosti (zväčša „stredoveku“) ako atmosférická štafáž, zatiaľ čo romantický aktualizovaný historizmus (ako sme už ukázali) zasadzuje dej do veľmi konkrétnej historickej epochy, ktorú aktualizáčne využíva. Ako skonštatoval Noge, „historizmus“ vo väčšej časti štúrovskej prózy je

<sup>74</sup> Tamže.

<sup>75</sup> K tomu porov. NOWAKOWSKA-OZDOBA, Joanna: *Inspiracje gotyckie w rosyjskiej powieści historycznej okresu romantyzmu*. Kielce : Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, 2011.

<sup>76</sup> Porov. tamže, s. 170.

<sup>77</sup> Porov. tamže, s. 106.

<sup>78</sup> HODROVÁ, Daniela: *Hledání románu*. Praha : Československý spisovatel, 1989, s. 148.



len vonkajšou, objektivizovanou podobou aktualizovaných zámerov a problémov (...).<sup>79</sup> Vcelku platí tvrdenie Zlatka Klátika, že historický román je „synkretickým druhom, ktorý v sebe integroval prvky starších románových typov: román rytiersko-dobrodružný s jeho dejovou dynamikou, sentimentálny román s ľúbostnou intrigou, citovou expresívnosťou a tragickým ukončením (...), gotický román so scénami hrôzy a desu, temnými tajomstvami a vešteckými prorocťami“.<sup>80</sup>

Upozorníme na niektoré motívy a literárne postupy v texte *Olejkára*, ktoré sú generované práve kódom romantického goticizmu. Ako vo svojej analýze kompozície *Olejkára* ukázal Fedor Matejov, „ak je tajomstvo základným kompozičným princípom (...) celej prózy, tak Hurban tento princíp využíva aj v takej mikroštruktúre, ako je kapitolka: o ‚panskom‘ jazdcovi sa v 1. kapitolke nedozvedáme nič“.<sup>81</sup> Súvisí to s postupom stajenia, ktorý Hurban v texte neustále opakovane využíva. Dvaja jazdci z úvodnej kapitoly, z toho jeden záhadný, hneď od začiatku spojený s temnotou („*kôň čierny ako havran a na ňom sedel pán temný ako noc*“)<sup>82</sup> – prichádza v signifikantnom čase,<sup>83</sup> poslednom dni 13. storočia, v strašidelnej noci počas chumelice, a preto s akiste temnými zámermi – je v úvode tajomný aj preto, lebo s ním vyprávač ešte neoboznámil čitateľa. Je to typický postup dobrodružnej romantickej prózy – napríklad aj začiatkom románu Gustava Aimarda *Pevná ruka* (1862) cvála savanou neznámy jazdec a zostáva neznámym aj po opise výzoru, ba aj počas rozprávania o jeho prvom hrdinskom čine. V druhej kapitole *Olejkára* je neznámy kontextovo, prostredníctvom oslovenia zlatníkovou ženou identifikovaný ako Hrabovec – olejkár, ako sa čoskoro dozvieme. Identifikácia postavy olejkára je teda postupná, v troch krokoch: jeho opis prichádza neskôr, motivovaný osvetlením („*Teraz ich bolo vidieť oboch zretel’ne*“),<sup>84</sup> keď sa olejkár vynorí z tmy.

Hurban v tomto románe omnoho energetickejšie necháva do deja vstúpiť temné charaktery: čierny charakter zlatníka, „toto typické romantické zločinné monštrum“<sup>85</sup> (spomeňme si len na Hoffmannovho

<sup>79</sup> NOGE, Július: *Slovenská romantická próza*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1969, s. 335.

<sup>80</sup> KLÁTIK, Zlatko: *Slovenský a slovanský romantizmus*. Bratislava : Veda, 1977, s. 268.

<sup>81</sup> MATEJOV, Fedor: Kompozícia romantickej historickej povesti J. M. Hurbana Olejkár. In: *Slovenský jazyk a literatúra v škole*, roč. 22, 1975 – 1976, č. 7, s. 177.

<sup>82</sup> HURBAN, Jozef Miloslav: *Olejkár*. Bratislava : Tatran, 1977, s. 8.

<sup>83</sup> VŠETIČKA, František: *Kompozícia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986, s. 68.

<sup>84</sup> HURBAN, Jozef Miloslav: *Olejkár*. Bratislava : Tatran, 1977, s. 12.

<sup>85</sup> MATEJOV, Fedor: Kompozícia romantickej historickej povesti J. M. Hurbana Olejkár. In: *Slovenský jazyk a literatúra v škole*, roč. 22, 1975 – 1976, č. 7, s. 177.



psychopatického vraždiaceho zlatníka Cardillaca z jeho novely *Slečna Scuderi* (1819)). Monštruóznosť Hurbanovho zlatníka indikuje už vonkajší výzor: „zhrbený, chudý, vycivený, ktorý celou svojou podobou vzbudzoval v človeku akúsi hrôzu“,<sup>86</sup> s veľkou bradavicou, do ktorej si sústavne zahrýza, a jazvou po akomsi dávnom súboji. Zlatník je typický lotor pôvodom z gotického románu, vyznačujúci sa už svojimi atribútmi vo vonkajšom vzhľade, diabolským výzorom,<sup>87</sup> je démonickou postavou,<sup>88</sup> diabolským našepkávačom ďalšej goticko-romantickej postavy: rozorvaného olejkára (vraví mu: „Od neba si dávno odpadol, a k pekle sa nechceš silno pripojiť“)<sup>89</sup> – aj rozorvanosť je vlastnosťou už niektorých gotických čiernych charakterov<sup>90</sup> – olejkára s očami romanticky naplnenými „akýmsi žiaľom“.<sup>91</sup> Olejkár je postavou s tajomstvom – s neznámou minulosťou: spomína akési strašné prestáte utrpenie – a romanticky satanskou postavou, ktorá sa chce za „vytrpené peklo“ „pomstiť svetu“.<sup>92</sup> Motív pomsty čierneho hrdinu je typickým gotickorománovým motívom,<sup>93</sup> no v prípade postavy olejkára Hrabovca je tento motív už transformovaný do kódu romantizmu – ide mu o pomstu nie konkrétnej osobe, ale univerzálne, titansky priamo o pomstu svetu, v čom sa manifestuje romantický rozpor medzi jednotlivcom a svetom. A zasa to, že zlatník je postava spojená s temným tajomstvom, indikuje v textovej štruktúre aj motivický plán prostredia – *tajná* zlatníkova pracovňa. Olejkárovu pozíciu vo vzťahu k ostatným postavám, jeho vydelenie z komunity, zasa indikuje jeho dom, osamotený „v divých pustých trenčianskych horách“.<sup>94</sup> Akoby olejkár bol konotačne spojený s temnými silami – pospolitý ľud „bál sa ho ako človeka, ktorý má porozumenie s tajnými mocnosťami“.<sup>95</sup>

Pri stajomňovaní využíva táto Hurbanova próza často ten postup,

<sup>86</sup> HURBAN, Jozef Miloslav: *Olejkár*. Bratislava : Tatran, 1977, s. 12.

<sup>87</sup> Porov. NOWAKOWSKA-OZDOBA, Joanna: *Inspiracje gotyckie w rosyjskiej powieści historycznej okresu romantyzmu*. Kielce : Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, 2011, s. 65.

<sup>88</sup> Porov. tamže, s. 11.

<sup>89</sup> HURBAN, Jozef Miloslav: *Olejkár*. Bratislava : Tatran, s. 13.

<sup>90</sup> Porov. NOWAKOWSKA-OZDOBA, Joanna: *Inspiracje gotyckie w rosyjskiej powieści historycznej okresu romantyzmu*. Kielce : Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, s. 65.

<sup>91</sup> HURBAN, Jozef Miloslav: *Olejkár*. Bratislava : Tatran, s. 12.

<sup>92</sup> Tamže, s. 14.

<sup>93</sup> Porov. NOWAKOWSKA-OZDOBA, Joanna: *Inspiracje gotyckie w rosyjskiej powieści historycznej okresu romantyzmu*. Kielce : Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, s. 105.

<sup>94</sup> HURBAN, Jozef Miloslav: *Olejkár*. Bratislava : Tatran, s. 19.

<sup>95</sup> Tamže.

že postavy vedia viac ako čitateľ. Manifestuje sa to takým spôsobom, že text do pásma priamej reči postáv distribuuje kontextovo viazané výpovede, pričom čitateľovi je tento kontext neznámy (napríklad zlatníková záhadná zmienka o akejsi sestre Želmíre, v Ludmilinej reči zasa o Feliciánovi, dávnej pochovanej láske Ludmily, čiže nie celkom jasné zmienky o ešte nevystupujúcich postavách). Čitateľova zvedavosť, no i aktivita je teda podnecovaná takým spôsobom, že si čitateľ zatiaľ musí domýšľať mnohé vzťahy medzi postavami, aby textu porozumel; je pudený k činnosti *rekonštruovať* nejasnú zápletku, klásť hypotézy. Pre postup prózy s tajomstvom je charakteristická inverzia v chronológii – príznačne sa ako čitateľa v reči Ludmily *najprv* dozvedáme o olejkárovom zabraňovaní láske a až následne o láske Víta a Ludmily. Sémanticky nenaplnené zostávajú dôvody olejkárovho bránenia tejto láske – tvrdí, že Vít je zaťažený akousi „kliatbou“.<sup>96</sup>

Čitateľovi tiež ešte nie je vyjasnená konšpirácia zlatníka s olejkárom – vieme len, že v nej ako temná romantická rekvizita bude hrať svoju úlohu nôž namočený do jedu: otrávený nôž takto ako symbol (vznikajúci predsa pôvodne priložením dvoch rozlomených častí), symbol zákernej vražednej stratégie pomsty snúbi v sebe aj zlatníka (nôž je jeho výtvorom), aj olejkára (jedovatý odvar je zasa jeho dielom).

Matúš Čák, proti ktorému je zamerané ich sprisahanie, je označený ako ten, čo „*vládol nad Tatrami*“<sup>97</sup> – zjavne sú tu Tatry v romantickom metaforickom kóde alegóriou Slovenska,<sup>98</sup> keďže Matúšova država je väčšia: „*Od Kriváňa až po vtok Váhu do Dunaja*.“<sup>99</sup> Matúš je tu, rovnako ako Vít, metaforicky pomenovaný ako „*orol*“.<sup>100</sup> Oskár Čepan ukázal, že v literatúre slovenského romantizmu bol let orla a sokola kanonizovaným motívom. Vyjadroval významy pohybu, dynamickosti, premenlivosti javov<sup>101</sup> a tiež slobody, mladosti, teda motívy orla a sokola sa viazali s pozitívnou konotáciou (ako je to aj v prípade Matuša). Čo je však podivuhodné, ako „*krvilačný orol*“<sup>102</sup> je vo Vítovej reči označený protivníkom – zlatník synonymne s pomenovaniami „*krvilačný tiger*“ a „*neľútostná kaňa*“<sup>103</sup> a „*diví sokoli*“<sup>104</sup> sú tiež protivníci.

<sup>96</sup> Tamže, s. 24.

<sup>97</sup> Tamže, s. 29.

<sup>98</sup> K tomu porov. HORVÁTH, Tomáš: *Rétorika histórie*. Bratislava : Veda, 2002, s. 185 – 186.

<sup>99</sup> HURBAN, Jozef Miloslav: *Olejkár*. Bratislava : Tatran, s. 28 – 29.

<sup>100</sup> Tamže, s. 28.

<sup>101</sup> Porov. ČEPAN, Oskár: *Literárnoteoretické state*. Bratislava : Veda, 2003, s. 86.

<sup>102</sup> HURBAN, Jozef Miloslav: *Olejkár*. Bratislava : Tatran, s. 71.

<sup>103</sup> Tamže.

<sup>104</sup> Tamže.

Zamerajme sa teraz na niektoré dejové postupy v texte. Vít nevedomky prezradí mešťanom, že nesie dary od olejkára pre Matúša. Vítovi tieto dary ukradnú zbojníci, no zachránia ho mešťania. Zdanlivo negatívna udalosť, ukradnutie olejkárových darov (v skutočnosti išlo o jed prichystaný pre Matúša), však pracuje v režime hegelovskej „Isti dejín“ či Božej prozreteľnosti: „*Spomenutá udalosť nielenže ho ochránila, hoci sa mu predstavovala ako nešťastie, ale práve táto príhoda ho akoby uviedla do sveta a novým pohybom a obratom pomkla jeho život dopredu na inú cestu.*“<sup>105</sup> Udalosti sa však v dobrodružnom románe nezriedka prekrížia a majú aj teleologickú štruktúru, smerujú k vyvrcholeniu – a až z tohto bodu rozuzlenia budeme môcť nazrieť ich *skutočný* zmysel: „*Okrem toho na túto udalosť opiera sa nesčíselné množstvo iných osudov a okolností, takže len na konci budeme môcť vidieť, ako zasahuje božia moc v zmätku ľudských hračiek a ruvačiek a kladie neprávnosti za prostriedky dobrého ducha, za nástroje potrebné pre vyššie ciele.*“<sup>106</sup> Rovnaký výklad udalostí poskytuje v závere aj Matúš pri svojom odpustení olejkárovi: „*(...) Hrabovec bol tiež nástrojom zlých mocí nášho času. (...) Ale on zasa vychoval druhý nástroj (t. j. Víta, pozn. T. H.), ktorého vyvolila tajná vláda svetov na obranu môjho a Ilmurovho života!*“<sup>107</sup>

Mešťan Vážecký totiž vypočul tajné sprisahanie zlatníka s Hrabovcom, takže vie, aké veci Vít niesol. Motív tajného vypočutia plánu sa opakuje, keď si Vít náhodou vypočuje konšpiračný rozhovor olejkára so zlatníkom – v tomto textovom segmente sa odhalí ich intriga proti Matúšovi, „*jedovatý vosk*“. Olejkár je v rozhovoroch so zlatníkom kolísavý, zatiaľ čo zlatník ho diabolicky zvádza ku zlu, pomste – a keď napokon olejkár privolí podať Matúšovi jed, Vít v zlatníkovi vidí „*vítazne sa rehotajúceho diabla*“.<sup>108</sup> Štruktúra intrigy sa v tejto dejovej fáze komplikuje, pretože zlatník už odhadol, že mešťan Vážecký si tajne vypočul jeho rozhovor s olejkárom. Zmnožujú sa teda epistemologické perspektívy v intrige: Vážecký vie o zlatníkovom vražednom sprisahaní, ale zlatník vie o tom, že to Vážecký vie. Preto Vážeckého uväzní v podzemnej kobke svojho ctihodného mestského domu (topos tajného väzenia, v ktorom lotor trýzni a odsudzuje na smrť svoje obete, je emblematickým motívom gotického románu)<sup>109</sup> – zlatník je totiž zá-

<sup>105</sup> Tamže, s. 58.

<sup>106</sup> Tamže.

<sup>107</sup> Tamže, s. 91.

<sup>108</sup> Tamže, s. 67.

<sup>109</sup> Porov. NOWAKOWSKA-OZDOBA, Joanna: *Inspiracje gotyckie w rosyjskiej powieści*

roveň aj richtárom. To mu umožňuje „*prikrývať svoje hriechy*“,<sup>110</sup> byť mužom dvoch tvári podobne ako Hoffmannov zlatník. Jeho dom opäť topologicky kopíruje temnú dušu zlatníka – zdanlivo ctihodnú fasádu richtárskeho domu a pekelné podzemie, priestor uspokojovania svojich vášní.

Keďže je však motív tajného vypočutia úkladov v texte *zdvojený*, Vít, ktorý tiež pozná plán sprisahancov, v dramatickej scéne Matúša zachráni pred otravou a odhalí mu sprisahanie zlatníka a olejkára.

V paradigme vzťahov postáv sú postavy, kladné i záporné, usporiadané do spolupracujúcich dvojíc: olejkár a zlatník, Vít a Ludmila, Matúš a Felicián, Milada a Felicián, Vážecký a Zlatovský (kladní mešťania).

Na začiatku 11. kapitoly, symetricky voči začiatočnej scéne,<sup>111</sup> kráča jú tiež dvaja neidentifikovaní muži, mládenci, zahalení v dlhých plášťoch, hustou horou. Ide tu opäť o topos nepravého neznámeho. O dve strany ďalej totiž dochádza k – už typicky hurbanovskému – rozpoznaní: jedným z mláďencov je Ludmila preoblečená do mužských šiat.

Olejkár napokon po prezradení sprisahania odhalí svoje tajomstvo – vyzpráva zatajený dej, zatajenú prehistóriu: „Olejkár je z hľadiska žánrového novela s tajomstvom a Vorgeschichte toto tajomstvo odhaľuje.“<sup>112</sup> Práve prehistória, príbeh z olejkárovej minulosti „objasňuje jeho skrývané tajomstvo“<sup>113</sup> – Hrabovec má so Želmírou (ktorá spáchala samovraždu) syna, Víta, čiže Vít a Ludmila sú (poloviční) súrodenci. Zlatník je Želmírin brat. Po svojej spovedi olejkár hynie svojou vlastnou zbraňou – otrávi sa. Táto Hurbanova próza teda v rozuzlení kombinuje šťastné i tragické vyvrcholenie: Matúš Čák bol zachránený pred zavraždením, no Vít práve v okamihu, keď nachádza otca, ho zároveň stráca a Ludmila na troskách pozemskej lásky zloží „*prísahu lásky nebeskej*“<sup>114</sup> – odchádza do kláštora. Nuž, napokon nám zostáva len povzdychnúť si spolu s Hurbanovým Matúšom: „*Ach divné, hrozné osudy človeka!*“<sup>115</sup>

---

*historycznej okresu romantyzmu*. Kielce : Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, 2011, s. 105.

<sup>110</sup> HURBAN, Jozef Miloslav: *Olejkár*. Bratislava : Tatran, s. 74.

<sup>111</sup> Porov. tiež VŠETIČKA, František: *Kompoziciána*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986, s. 68.

<sup>112</sup> Tamže, s. 71.

<sup>113</sup> Tamže.

<sup>114</sup> HURBAN, Jozef Miloslav: *Olejkár*. Bratislava : Tatran, s. 97 – 98.

<sup>115</sup> Tamže, s. 97.

### Nostalgická túžba po neprítomnom objekte: „Už se nedočkám dob, co ráz zanikly“

Už sme avizovali, že bude vhodné porovnať dva romantické žánre, spracúvajúce tú istú tému – historicko-dobrodružnú prózu a romantickú historickú epickú báseň, pretože práve v takomto vzájomnom nadvietení sa nám zreteľnejšie ukážu ich špecifiká. Jozef Hvišč dokonca poukazuje na genetickú súvislosť medzi nimi: „Slovenská historická próza vyrástla z veršovanej epiky: z historických spevov, povestí a balád (...)“<sup>116</sup> Poukázali sme tiež (spolu s inými autormi) v genealógii romantickej historickej prózy aj na iných jej genologických „darcov“ – gotický a dobrodružný román.

Keď sa teraz obrátíme k romantickej veršovanej historickej epike, literárna veda skonštatovala ďalšiu genetickú súvislosť: Cyril Kraus upozornil, že romantický historický spev je žánrovým „dedičom“ historického eposu, ako ho u nás reprezentoval Ján Hollý,<sup>117</sup> no „vzhladom na hollovský epos je ‚subjektívnejší‘, v popredí je citová reakcia na zobrazenú udalosť, jej subjektívne hodnotenie.“<sup>118</sup> To už je zásah romantickej poetiky, v prípade Hurbanových *Osudov Nitry* však nie až taký radikálny ako v pravej romantickej veršovanej epike (v Hurbanovej „historickej epickej básni“<sup>119</sup> totiž niet subjektívneho rozprávača, ani fragmentárnosti kompozície).<sup>120</sup> Žánrovým rezíduom z eposu v Hurbanovom historickom speve je to, že ide o veršovaný útvar „zobrazujúci udalosti viažuce sa k legendárnym alebo historickým hrdinom na pozadí prelomových udalostí pre dané národné spoločenstvo“.<sup>121</sup>

Epická báseň *Osudové Nitry* má rámcovú kompozíciu – lyrický *Vstup* a epilóg *Kde koniec písně?* v elegickom tóne vyvolávajú z hrobu duchov slávnej minulosti („*I chtělby /pevec, pozn. T. H./ z hrobů život vyvolati!*“)<sup>122</sup> s identickým začiatočným veršom: „*Na břehu Nitry to-*

<sup>116</sup> HVIŠČ, Jozef: *Slovenská historická próza*. Bratislava : Lita, 1988, s. 15.

<sup>117</sup> Porov. KRAUS, Cyril: *Slovenský literárny romantizmus*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1999, s. 89, s. 95.

<sup>118</sup> Tamže, s. 89.

<sup>119</sup> PIŠŮT, Milan: *Počiatky básnickej školy Štúrovej*. Bratislava : Nákladom Učené spoločnosti Šafaříkovej v Bratislave, 1938, s. 166.

<sup>120</sup> Porov. GŁOWIŃSKI, Michał – KOSTKIEWICZOWA, Teresa – OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra – SŁAWIŃSKI, Janusz: *Słownik terminów literackich*. Wrocław : Ossolineum, 1988, s. 386.

<sup>121</sup> Tamže, s. 127.

<sup>122</sup> HURBAN, Jozef Miloslav: *Osudové Nitry*. In: *Nitra*. Ročník I. Vyd. J. M. Hurban. V Prešporke, 1842, s. 19.

*polina stojí, / A v žalných vlnách listí své potápí*<sup>123</sup> – „*Na břehu Nitry topolina stojí, / Naslýchá Nitry žalostný pláč i vzdech.*“<sup>124</sup> Na rozdiel od prosto sprítomňujúceho (evokujúceho) charakteru veľkomoravských dobrodružných próz, kde sa slávna „národná história“ odohráva pred očami čitateľa (v *Svätoplukovcoch*), prípadne s malou dištanciou ju spočiatku počúva vnútrotextový „poslucháč“ epického rozprávača (v *Svadbe kráľa veľkomoravského*), vnáša epická báseň do textu elegický tón nenávratne stratenej minulosti, ktorú vyvoláva „zpevec“ v piesni: „*Zpěvec tu sedí ve tajemném lkání*“.<sup>125</sup> Súčasná situácia, vyplývajúca z nostalgickej naladenosti nenávratnosti času („*Komu, jak Nitře, čas všechno uchvátí*“,<sup>126</sup> „*Břemeno času srdce jeho* (t. j. pevca, pozn. T. H.) *svírá, / Neb pod ním slavná minulost umírá*“,<sup>127</sup>) je taká, že „*Zmrtvené těžkým snem leží Slowenstvo*“.<sup>128</sup> Toto umŕtvenie v ťažkom sne sa týka predovšetkým národného povedomia, a teda kolektívnej pamäti slávnej národnej minulosti, ktorú Hurban s intertextuálnou alúziou na máchovský „*zbortěné harfy tón*“ ukazuje ako upadnutú do zabudnutia: „*Sláva Nitranská šla v zapomenutí, / Jako zvuk harfy o skálu mrštěné.*“<sup>129</sup> „Pevce“, bard preto vyvoláva minulosť v piesni, a slávna minulosť jestvuje práve v takomto mode – *v pamäti*, v texte piesne, ktorá dávnu minulosť priam mysticky vyvolá: „*Duchové slavných zaniklých století, / Vystuptež v písni před oči potomstva.*“<sup>130</sup> Pevcova pieseň sa v závere básne príznačne viaže s typicky romantickým motívom ruín (v romantizme vládol až istý kult ruín).<sup>131</sup> Ruiny v romantickom diskurze sú *ambivalentným* objektom, sú pozostatkom slávnej národnej minulosti, ktorú sprítomňujú, no zároveň aj svedectvom toho, že táto minulosť je nenávratne preč, zničená – stávajú sa symbolom pomínuteľnosti.<sup>132</sup> Ruiny sú v Hurbanovej básnickej skladbe síce mnes-tickou stopou, vyvolávajúcou pevcovo romantické snenie o minulosti, no zároveň sa v záverečnom speve *Kde konec písne* táto pieseň práve

<sup>123</sup> Tamže.

<sup>124</sup> Tamže, s. 47.

<sup>125</sup> Tamže, s. 19.

<sup>126</sup> Tamže.

<sup>127</sup> Tamže.

<sup>128</sup> Tamže.

<sup>129</sup> Tamže, s. 48.

<sup>130</sup> Tamže, s. 20.

<sup>131</sup> Porov. KOWALCZYKOWA, Alina: *Pejzaż romantyczny*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1982, s. 33.

<sup>132</sup> Porov. HORVÁTH, Tomáš: *K poetike literárneho subjektu*. Bratislava : Veda, 2016, s. 227 – 228.

o ruiny (ktoré sú aj alegóriou súčasného stavu) rozbíja: „*Ale ach píseň jeho slavohlasná / O rumy smutně rozráží perutě.*“<sup>133</sup>

Hurbanov pevec vyvoláva minulosť v piesni nie nepodobne ako miestny vzdelaný blázon Machnicki, *Král' zámku* (1840) poľského romantika Seweryna Goszczyńskiego, ktorý vyvoláva minulosť vo svojich mystických víziách, kde minulosť jestvuje v transcendentnom móde.<sup>134</sup> S *Králom zámku* spája Hurbanovho „zpevca“ práve nostalgická tonalita romantickej clivej túžby po neprítomnom objekte (slávnej národnej minulosti).

Elegickosť a nostalgia Hurbanovej básne vrcholia v časti *Poslední Pohan*. Tá sa začína romantickou scenériou temnoty nočného hradu, ktorú kalne ožiarí máchovská „bledá měsíce zář ve tmě rozlitou“.<sup>135</sup> V temnej scenérii sa objaví záhadná postava osamelého starca, ktorý ukája svoju „smutnú dušu“ „spomienkami“, „*Doby let zašlých slavně se mu blyští*“.<sup>136</sup> Tieto slávne doby sú však vinou pominuteľnosti, nevratnosti času v nenávratne, minulosť nie je možné reštituovať: „*Už se nedočkám dob, co ráz zanikly.*“<sup>137</sup> Ako „posledný pohan“ je starac posledným členom spoločenstva spomienky, ktorá (a ktoré) spolu s ním odídu do nenávratna – skončí v priepasti vekov rovnako, ako sa na konci „*zoufale*“<sup>138</sup> samovražedne zrúti posledný vyznávač „*rodných Bohov*“<sup>139</sup> z hradnej priepasti. Ako ukázala Daniela Hodrová, „slovo ‚poslední‘ fascinovalo obrozen-skou literaturu stejně jako celou romantickou literaturu, v níž elegie nad ‚posledními‘ bývala egií nad divochy vymírajících kmenů“.<sup>140</sup> Sem patrí aj próza Josefa Kajetána Tyla *Poslední Čech* (1844).

S ohľadom na povedané si tu dovoľíme nasledovnú hypotézu: Tento starac, posledný člen spoločenstva spomienky, posledný jej nositeľ, ktorého smrťou zaniká celé toto spoločenstvo (tu: náboženská komunita „pohanských Slovanov“ – čiže ide o nábožensko-národnú komunitu), je v rámci motivickej štruktúry textu v ekvivalentnej pozícii k sa-

<sup>133</sup> HURBAN, Jozef Miloslav: Osudové Nítry. In: *Nitra*. Ročník I. Vyd. J. M. Hurban. V Prešporke, 1842, s. 48.

<sup>134</sup> Porov. HORVÁTH, Tomáš: *K poetice literárneho subjektu*. Bratislava : Veda, 2016, s. 231.

<sup>135</sup> HURBAN, Jozef Miloslav: Osudové Nítry. In: *Nitra*. Ročník I. Vyd. J. M. Hurban. V Prešporke, 1842, s. 40.

<sup>136</sup> Tamže.

<sup>137</sup> Tamže, s. 41.

<sup>138</sup> Tamže, s. 42.

<sup>139</sup> Tamže, s. 41.

<sup>140</sup> HODROVÁ, Daniela: *Hledání románu*. Praha : Československý spisovatel, 1989, s. 161.



motnému elegickému „pevcovi“ celej epickej skladby *Osudové Nitry*. „Posledný pohan“ je vlastne varovným príkladom – táto časť básne je vloženým žalospevným „exemplom“, ako môže skončiť akékoľvek spoločenstvo spomienky, nielen náboženská komunita, ale aj národ, ak zabudne na svoje „slávne“ „doby zašlých rokov“ a na svojich „rodných bohov“. Nemienime tu rozvíjať nejaké špekulácie o možných názoroch neskoršieho luteránskeho teológa Hurbana na pohanstvo, i keď „v mladosti ho mnohí považovali skôr za voľnomyšlienkára. Ako študent bol ovplyvnený racionalizmom a náboženským liberalizmom (...) Nezanebateľný vplyv na mladého Hurbana následne zanechala myšlienka národného idealizmu v Štúrovej družine“.<sup>141</sup> (Práve z čias spisovateľovej mladosti pochádzajú *Osudové Nitry*.) No faktom zostáva, že pre romantikov, vyznávajúcich mytológiu *pôvodu*, vyzdvihujúcich pôvod nadovšetko – podľa Herdera „pôvod ukazuje podstatu vecí“<sup>142</sup> – musela tu v súvislosti s dvomi najvyššími hodnotami, ktoré kládli na oltár – národa a kresťanstva – vznikať istá *ambivalencia*, ak sa tieto dve najvyššie hodnoty pri romantickej interpretácii historickej minulosti začas sváрили (podobne ako už v obrodeneckej Lindovej próze *Záře nad pohanstvom*, kde vyriešenie tohto rozporu bolo možné len za cenu tragédie).

Tak to bolo aj v Hurbanovom románe *Gottšalk*, o ktorom Július Noge výstižne poznamenal, že Hurbana zaujala historická situácia pobaltských Slovanov „keď prijímali kresťanstvo Germánov, no spolu s kresťanstvom sa u nich šírila nesloboda a útlak“.<sup>143</sup> Slovanskí bohovia sú tu Slovanmi poňatí ako „naši národní bohovia“. Takto chápaný nejednoznačný významový a ideologický konflikt je na nižšej, epicko-dejovej úrovni premietnutý do konfliktov postáv. Tragické epické vyústenie (na úrovni plánu postáv) má na svedomí nejednoznačná zrážka konfliktných princípov usporiadaných do štvorčlennej štruktúry, pričom sa jednotlivé opozičné dvojice nemôžu plne identifikovať (kresťanstvo – pohanstvo, Nemci – Slovania), ani sa im nedá jednoznačne pripísať kladná či záporná hodnota. Táto nejednoznačnosť sa premieta aj do vnútorného plánu postavy Gottšalka, romanticky rozorvaného medzi cit a povinnosť (podobne ako Kalinčiakove romantické postavy). Na-

<sup>141</sup> HANUS, Radoslav: J. M. Hurban – konfesijný luteránsky teológ a politik. In: KLÁTIK, Miloš (ed.): *Jozef Miloslav Hurban – prínos pre cirkev a národ*. Liptovský Mikuláš : Tranoscius, 2017, s. 26.

<sup>142</sup> WELLEK, René: *A History of Modern Criticism*. Zv. I. Cambridge : Cambridge University Press, 1981, 1966, s. 189.

<sup>143</sup> NOGE, Július: Doslov. In: HURBAN, Jozef Miloslav: *Olejhár*. Bratislava : Tatran, 1977, s. 209.



priek tomu však Gottšalk nie je hlavnou postavou románu – svoj epický part odohrá až na záver deja. Keďže sa však v jeho rukách koncentruje moc, je spúšťačom všeobecného konfliktu v podobe nábožensko-politických bojov, z ktorého sa odvodzujú jednotlivé konkrétne konflikty epických postáv. Epické tragické vyústenie spôsobuje aj „tlak“ samotnej tragickej historickej témy – ak totiž Hurban v úvode románu proklamuje, že chce „*predviesť postavy zo života dávno vyhasnutého ako sopka*“, nejde len o dávno zašlú dobu, ale ako sopka vyhasnuté sú vymreté poľské slovanské kmene, ktorých pozostatky lkajúc nachádzal aj pevec Kollárovej *Slávy dcery*.<sup>144</sup>

V *Osudoch Nitry*, tak ako aj v dejinách, kresťanstvo víťazí. No ambivalentná pozícia pohanstva u Slovanov tkvie pre obrodencov a romantikov v tom, že sa *pohanstvo* u Slovanov viaže s *pôvodom* (ktorý je pre obrodenecký a romantický diskurz arbitrom pravdy). Ak Slovania museli kresťanstvo *prijat'*, znamená to, že je pre nich *nepôvodné*. Aj v Hurbanových *Osudoch Nitry* posledný pohan lká, že ľud nevie „*Udržet v úctě otců Bohy rodné*“<sup>145</sup> – pohanskí bohovia sa tu teda viažu s atribútom „*rodní*“ (t. j. pôvodní) a s „*otcami*“ (spomeňme si, ako spojenie s „*otcami*“ čiže predkami v texte *Slovensko a jeho život literárny* priamo *legitimizovalo* snahy slovenských romantikov). Napríklad v Jungmannovej *Historii literatury české* (II. vydanie, 1846) je „*zlatý vek českého básnictva*“ spojený s „*pôvodnosťou*“,<sup>146</sup> pozbavenou akýchkoľvek *cudzích* vplyvov: „*Nejstarší básnictví české bylo čistě národní, lyricko-epické, se znalým rozměrem, ale bez rýmu.*“<sup>147</sup> Rýmovaná poézia pochádza až zo stredoveku, keď už básnictvo – po prijatí kresťanstva – nie je čisto pôvodné,<sup>148</sup> a tak „*přestalo býti pouze prstonárodním, a stalo se západoevropskému podobnějším*“.<sup>149</sup>

Obráťme teraz pozornosť na kompozíciu Hurbanovej epickej básne a porovnajme ju s kompozíciou jeho dobrodružných próz. V časti *Vyšše-*

<sup>144</sup> Tento odsek preberáme z nášho slovníkového hesla HORVÁTH, Tomáš: Hurban, Jozef Miloslav: Gottšalk. In: *Slovník děl slovenské literatury 19. století*. Bratislava : Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008, s. 73 – 76.

<sup>145</sup> HURBAN, Jozef Miloslav: *Osudové Nitry*. In: *Nitra*. Ročník I. Vyd. J. M. Hurban. V Prešporke, 1842, s. 41.

<sup>146</sup> Porov. HORVÁTH, Tomáš: *Rétorika histórie*. Bratislava : Veda, 2002, s. 148.

<sup>147</sup> JUNGSMANN, Josef: *Historie literatury české*. II. vydanie. V Praze, 1846, s. 15 (zvyř. T. H).

<sup>148</sup> Porov. HORVÁTH, Tomáš: *Rétorika histórie*. Bratislava : Veda, 2002, s. 148.

<sup>149</sup> JUNGSMANN, Josef: *Historie literatury české*. II. vydanie. V Praze, 1846, s. 25 (zvyř. T. H).

*hrad* máme analogickú expozíciu ako v neskoršom *Olejkárovi*: úvodnou situáciou je – romantikmi taká obľúbená – noc, rybár na loďke vezie neznámeho rytiera (čo je analogické úvodné stajomnenie ako v *Olejkárovi*).

Fabula *Osudov Nitry* má však epizodický charakter podobne ako fabula eposu.<sup>150</sup> Stanislav Šmatlák v tejto súvislosti hovorí o „oslabovaní dejovej koncepcie“ „vo sfére veršovanej epiky“: Hurbanova skladba „je básnickým náčrtom dejov Veľkej Moravy od Pribinu až po Svätopluka, ktorý sa rozpadá na rad samostatných, dejovo nespojených úsekov, pričom niektoré z nich majú charakter lyrických vložíek, iné zas majú nádych baladicko-romancový a len v niektorých sa autor zameriava na opis epického diania“.<sup>151</sup> Vyplýva to z faktu, že témou, rozvrhnutou vlastne už v názve básnickej skladby, je „Nitra“ – miesto v priebehu dlhšieho historického úseku, zatiaľ čo fabuly historických próz sa zameriavajú na istú koherentnú epizódu dejín (na jeden základný fabulačný konflikt), skoncentrovanú v literárnej postave, ako to napokon aj napovedajú ich názvy: ide o prózy koncentrujúce sa na „kráľa veľkomoravského“ (a jeho svadbu), na Svätoplukovcov, na sprisahanie Olejkára, na Gottšalka... Naratívny ekvivalentom Hurbanových historických próz sú v básnickej skladbe *Osudové Nitry* skôr jej jednotlivé spevy (*Mojmír, Pribina, Soud* atď.), nie skladba ako celok. Preto komparáciu bude treba vykonať na nižšej kompozičnej úrovni, na úrovni spev (resp. časť) – dobrodružná próza.

Na tejto hierarchickej úrovni sa už dopátrame toho najdôležitejšieho rozdielu oboch žánrov: predovšetkým tým, v čom sa u Hurbana žáner historického spevu líši od jeho historicko-dobrodružných próz, je (samozrejme, popri veršovej štruktúre – štúrovskom rýmovanom jedenástslabičnom verši) *konštrukcia* zápletky a *spôsob* dejovej narácie. Ako upozornil Cyril Kraus, „historická poviedka sa zameriava predovšetkým na tie stránky, ktoré veršované historické spevy zanedbávali a ktoré ani nebolo možné obsiahnuť ich výrazovými a tvárnymi prostriedkami. Hlavný dôraz je na ‚epickom deji‘ a postavách; aby sa dosiahla zaujímavosť fabuly, znázorňujú sa spleťité udalosti, postavy sú reprezentantmi vyhranených spoločenských skupín a ich konanie je motivované predovšetkým ich psychickým ustrojením a názorovou

<sup>150</sup> Porov. GŁOWIŃSKI, Michał – KOSTKIEWICZOWA, Teresa – OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra – SŁAWIŃSKI, Janusz: *Słownik terminów literackich*. Wrocław : Ossolineum, 1988, s. 128.

<sup>151</sup> ŠMATLÁK, Stanislav: *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava : Tatran, 1988, s. 326.

orientáciou, čo sa prejavuje najmä v konfliktových situáciách“.<sup>152</sup> Zápletká v epickej básni je skonštruovaná lineárnym spôsobom, oproti hurbanovskej romantickej stajomnenej próze tu text okamžite počas aktu vypovedania prezrádza, čo sa deje, jeho motivácia je podaná bez stajomnena („*Pribina chytrý spletl zrádné sítě, / Nakloniv si sílu i lest slavovrahů, / Ludvíka vyštval na Mojmíra lítě, / Svou, a slovanských odštipenců snahou*“).<sup>153</sup> Isteže, Hurban aj tu sporadicky, skôr formálne využije motívy stajomnena – napríklad Pribina je najprv utajený ako rytier v bielom plášti, ktorý na sneme hucká proti Mojmírovi (čiže aj tu Hurban stopovo využíva postup rozpoznania, charakteristický pre dobrodružný žáner). Po druhé, dej je v epickej básni podávaný na vysokej úrovni abstrakcie – napríklad Pribinovo nájdenie spojencov proti Mojmírovi: „*A bez odporu dochází Pribina / Pomoci u dvou nepřátel Mojmíra*“.<sup>154</sup> Aj motivácia postáv sa v texte podáva priamo, napríklad bez postupov utajenia, konšpirácie a intrigy, ktoré hrajú takú dôležitú úlohu v *Svätoplukovcoch* či v *Olejkárovi*: v dobrodružných prózach sa bude Hurbanov naratívny text sústreďovať práve na podrobné rozprávanie o realizácii tohto „splietania zradných sietí“, „štvania“, konšpirovania a intrigovania (spomeňme si na Ariba!) so stúpajúcou krivkou napätia. Spokojný život Slovákov (naratívnu rovnováhu) v *Osudoch Nitry* teda ruší prekážka na dosť všeobecnej úrovni: napadnutie nepriateľmi.

Aj čitateľské publikum, ktoré je interne „predpísané“ v texte, sa pri historicko-dobrodružných prózach a epickej básnickej skladbe líši: v dobrodružných prózach to bolo, ako sme už ukázali, čitateľstvo populárnej literatúry (Meluzín a Štilfrídov), ktoré sa zhromažďuje okolo ohniska a počúva rozprávača. V *Osudoch Nitry* je toto čitateľské publikum vyššieho rangu – veď mu predsa spieva bard, „*zpěvec*“, ktorý sa však nesústreďuje len na dej (ten podáva, ako sme už ukázali, na vysokej úrovni abstrakcie), ale aj na elegický tón a lyrické intermezzá. Dôležitou diferenciou medzi oboma žánrami je tu preto, ako ukázal Cyril Kraus, čisto epický charakter dobrodružnej prózy a lyricko-epický charakter Hurbanovej básnickej skladby: „v historickom speve je námet znázornený v lyrickom priestore (elegický lkajúci pevec, pozn. T. H.), v historickej poviedke v epickom (...), v historickom speve je epickosť

<sup>152</sup> KRAUS, Cyril: *Slovenský literárny romantizmus*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1999, s. 97.

<sup>153</sup> HURBAN, Jozef Miloslav: *Osudové Nitry*. In: *Nitra*. Ročník I. Vyd. J. M. Hurban. V Prešporke, 1842, s. 35.

<sup>154</sup> Tamže, s. 33.

v ‚službe‘ lyrickej sebvýpovede (...)“<sup>155</sup> História sa môže pre spisovateľa stať dobrodružstvom, len ak je zakódovaná do zodpovedajúceho žánru – dobrodružného románu. V epickej básni zostáva elégiou.

---

<sup>155</sup> KRAUS, Cyril: *Slovenský literárny romantizmus*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1999, s. 97.

III. ČASŤ

**TEXTY, V KTORÝCH STRAŠÍ**

## TAJOMNÝ FANTÓM ORIENTU. (*Viktoriánska gotika Richarda Marsha*)

Richard Marsh je pseudonym, či – ak by sme chceli písať v žánri gotického hororu, ktorý bol tomuto autorovi azda najvlastnejší – temná inkarnácia spisovateľa Richarda Bernarda Heldmanna (1857 – 1915), predtým autora dobrodružných príbehov pre chlapcov. Pseudonym autora mysterióznych príbehov prijal po svojom návrate z väzenia, v ktorom si odpykal trest za falšovanie šekov. Vo viktoriánskom období patril k nesmierne populárnym a plodným autorom, vydal zhruba osemdesiat románov (v plodnom období publikoval tri romány ročne) a množstvo poviedok. Žánrovo sa jeho prózy situovali v rámci gotického hororu, kriminálnej literatúry, románcu a humoristickej spisby. Je napríklad autorom kuriózneho detektívneho románu *Záhada smrti Philipa Benniona* (*The Mystery of Philip Bennion's Death*, 1897), kde je nájdený mŕtvy muž s vypadnutou fajkou ležiacou na zemi vedľa neho, pričom akékoľvek pokusy určiť príčinu jeho smrti zlyhávajú. Záhada sa komplikuje motívom somnambulizmu inej postavy, ktorá je možným vrahom. Po viacerých falošných stopách sa ukáže, že smrť zavraždeného spôsobila otrávená fajka, ktorá je stopou, vedúcou k vrahovi.<sup>1</sup>

Marshovým najúspešnejším románom však určite bol gotický horor *Záhada posvätného chrobáka* (*The Beetle: A Mystery*, 1897), ktorý pred knižným vydaním vychádzal časopisecky na pokračovanie pod názvom *The Peril of Paul Lessingham: The Story of a Haunted Man*. Vyšiel zhruba dva mesiace pred románom Brama Stokera *Dracula*, s ktorým ho často porovnávali, a v časoch svojho prvého vydania sa dokonca predával lepšie ako Stokerovo majstrovské dielo. Na rozdiel od neho sa však v neskoršej dobe nestal súčasťou kánonu populárnej literatúry (a širšie, popkultúry), zapadol prachom a známy bol naozaj len gurmánskym znalcom hororového žánru a zberateľom zaprášených starých knižných kuriozít. A, samozrejme, ešte aj čitateľom medzivojnového hororo-

<sup>1</sup> Porov. VUOHELAINEN, Minna: *Victorian Fiction Research Guide 35. Richard Marsh*. Canterbury : Canterbury Christ Church University, 2009, s. 18. Dostupné na: <http://victorianfictionresearchguides.org/wp/wp-content/uploads/2016/03/35-Richard-Marsh.pdf>

vej a detektívnej veľmoci, čo sa vydávania kníh týka – v českom preklade *Vruboun posvátný* ho v roku 1930 vydalo nakladateľstvo Politika. V dnešných časoch sa však opäť dostal do hľadáčika záujmu predovšetkým odbornej literárnovednej obce, skúmajúcej literatúru viktoriánskeho obdobia, pretože bez výskumu populárnej literatúry (napokon, mnohé klasické diela, ako napríklad Charlesa Dickensa, patria aj do nej) dostávame neúplný, a v dôsledku toho značne skreslený obraz literatúry tohto obdobia. Zároveň témy, ktoré tento román prináša, sú vďačným sústom pre súčasné literárnovedné postkoloniálne interpretácie, pretože text tohto románu jednak sprostredkúva mnohé dobové diskurzy a pseudovedecké koncepcie, ako sú napríklad mesmerizmus, téma biologickej a rasovej degenerácie, zločinnosti, téma „nových žien“ a iné.<sup>2</sup> Zároveň však ako text, intencionálne napísaný v rámci žánru „viktoriánskej gotiky“ so zámerom poskytnúť svojej čitateľskej obci príjemné zimomriavky, vteľuje tento román mnohé dobové úzkosti, strachy a fantazmy Britského impéria obdobia *fin de siècle*,<sup>3</sup> jeho „imperálnu paranoju“<sup>4</sup> – projekciu tajomného, temného ohrozujúceho Orientu, a vôbec – desivého *Iného*. Žánrovo je tento román „fantastickou zmesou gotického hororu, romantickej melodrámy, detektívnej fikcie a okultného mesmerizmu a celkom určite ťažil z nedávnych úspechov Arthura Conana Doylea (...) a Roberta Louisa Stevensona“.<sup>5</sup>

Marshov román je napísaný podobne ako viaceré viktoriánske *romány s tajomstvom*, napríklad *Mesačný kameň* (1868) Wilkieho Collinsa, *Podivný prípad doktora Jekylla a pána Hyda* (1886) Roberta Louisa Stevensona a rovnako aj Stokerov *Dracula* (1897), z perspektívy viacerých postáv – a román je akoby sklbením viacerých dokumentov, rozprávání jednotlivých postáv, do jedného celku. Dokonca sa v Marshovom prípade uvažovalo o tom, že si poslužil Stokerovým rozprávačským grifom,

<sup>2</sup> Porov. VUOHELAINEN, Minna: Richard Marsh 's *The Beetle* (1897): a late-Victorian popular novel. In: *Working With English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama 2. 1.: Literary Fads and Fashions*, 2006, s. 90.

<sup>3</sup> Porov. tamže, s. 98, tiež VUOHELAINEN, Minna: „Cribb 'd, Cabined, and Confined“: Fear, Claustrophobia and Modernity in Richard Marsh 's Urban Gothic Fiction. In: *Journal of Literature and Science*, roč. 3, 2010, č. 1, s. 27.

<sup>4</sup> BULFIN, Ailise: *The Fiction of Gothic Egypt and British Imperial paranoia: The Curse of Suez Canal*, s. 420. Dostupné na: <http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/special/endsandbeginnings/bulfinonmarsh.pdf>

<sup>5</sup> VUOHELAINEN, Minna: Richard Marsh 's *The Beetle* (1897): a late-Victorian popular novel. In: *Working With English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama 2. 1.: Literary Fads and Fashions*, 2006, s. 94.

no vzájomný vplyv oboch románov je z dôvodu takmer simultánneho času ich publikovania vylúčený. Ide tu skôr o to, že samotný literárny systém si vo svojom vývine predpripravil pôdu pre takýto typ románu a že si ho priam vyžiadal. A stalo sa tak hneď v niekoľkých prípadoch. Takto skomponované viacperspektívne rozprávania si od spisovateľa vyžaduje značnú naratívnu zručnosť, aby rozprávania jednotlivých postáv do seba zapadli ako dieliky skladačky a dali vo výsledku ucelebný príbeh (neprekonateľné majstrovstvo v tejto forme dosiahol práve Stokerov *Dracula*), prípadne niektoré udalosti sú vyrozprávané viac ráz z odlišných perspektív. Tak napríklad na začiatku v prvom rozprávaní Roberta Holta chce akýsi podivný záhadný starý muž vykonať pomstu na Paulovi Lessinghamovi a slečne Marjorie Lindonovej. S oboma postavami sa následne bližšie zoznámime v ďalšom rozprávaní vynálezcu Sydneyho Athertona: Marjorie, do ktorej sa Sydney zamiluje, sa má stať Lessinghamovou ženou (Marjorie, stojaca medzi dvoma sokmi v láske a napokon pred finále unesená „chrobákom“, plní u Marsha analogickú funkciu ako Mína Harkerová v Stokerovom románe). V Marshovom románe *Pomsta posvätného chrobáka* však nie je táto multiperspektívna forma rozprávania až taká komplikovaná ako v *Draculovi* – v zásade ide o štyri následné rozprávania štyroch postáv, ktoré posúvajú príbeh lineárne dopredu, pričom do štvrtého rozprávania je vložené ešte piate – rozprávania politika Paula Lessinghama, ktorého naprieč temným nočným viktoriánskym Londýnom prenasleduje akási záhadná orientálna bytosť, javiaca sa raz ako muž, potom zasa ako žena, no je v nej aj čosi neľudské. Ba – za predpokladu, že poniektoré postavy nemajú halucinácie –, akoby sa táto bytosť premieňala na monštruózneho chrobáka. Dokonca predtým záhadne postačil iba *znak*, slovo „chrobák“ ako tajomné heslo v ústach zombie pod mesmerickým vplyvom, aby v Lessinghamovi vzbudil záchvat tej najväčšej hrôzy a paralýzu. Toto Lessinghamovo rozprávania je jediným narušením lineárneho „tiahnutia“ deja smerom dopredu – je obratom rozprávania do minulosti, *retrospektívou*, ktorá podáva možné vysvetlenie skutočnosti, prečo je Lessingham prenasledovaný a „čo“ ho to vôbec prenasleduje.

Pretože tento román, ktorý vo svojom titule nesie – v zásade žánrové – vymedzenie „*A Mystery*“, je románom s *tajomstvom*, ktorý je autorom zámerne skomponovaný takým spôsobom, aby sa v ňom čitateľ nemohol len tak ľahko ihneď zorientovať. Tak čitateľ s prvým rozprávačom, nezamestnaným úradníkom a tulákom Robertom Holtom, vstupuje *in medias res* do tajomného, zdanlivo neobývaného domu, ako aj do záhadných, sprvoti nepochopiteľných udalostí. Vstupuje do príbehu



takpovediac bočnými vrátkami ako vedľajšia postava, ktorá posluží tajomnej kreatúre len ako *prostriedok* na preniknutie k Paulovi Lessinghamovi, pretože – ako zistíme až neskôr – práve on má byť tou pravou obeťou. Dejové línie rozprávání jednotlivých postáv sa občas tiež aj *prekrížuju*, keď napríklad Sydney Attherton počas pekelnéj noci pristihne vlamača, ktorý prenikol do Lessinghamovho domu: v tejto chvíli už čitateľ šípi, že oným vlamačom je zrejme prvý rozprávač Robert Holt, ocitajúci sa pod mesmerickým vplyvom tajomného muža/ženy/chrobáka, ktorého nástrojom sa stáva. Román *Pomsta posvätného chrobáka*, ako píše Minna Vuohelainen, sa situuje v kontexte medicínskych a psychologických diskusií na tému telepatie a ovládania vedomia.<sup>6</sup> Ukazuje, že medicínsky diskurz si občas „požičiaval“ termíny z gotickej prózy na označovanie psychických fenoménov úzkostí a fóbií,<sup>7</sup> a oba tieto diskurzy mali spoločné témy ako napríklad hystéria, halucinácia, paranoja, demencia.<sup>8</sup>

Záhadou však dlho zostáva, prečo hoci aj len znak, kresba chrobáka – skarabea posvätného vyvoláva v Lessinghamovi panický záchvat desu. Okolo politika Lessinghama sa koncentrujú *podivné* a desivé udalosti: akýsi neznámy muž, zmietajúci sa v záchvate na chodníku, vysloví pred Marjorie meno – jej milovaného Paula Lessinghama! „*Paul Lessingham! Maj sa na pozore! CHROBÁK!*“<sup>9</sup> Chrobák, skarabeus je *znakom hrôzy*, o to desivejším, kým netušíme, čo znamená. Neznámy však zjavne hovorí pod mesmerickým vplyvom – je len *nástrojom kohosi iného*. Ergo: čitateľ tuší, že týmto neznámym, ktorý prekrížil cestu Lessinghamovej lásky Marjorie, je prvý rozprávač Robert Holt. Politika Lessinghama zjavne prenasleduje akési tajomné dedičstvo temnej minulosti, podobne ako mnohé postavy holmesovských poviedok sira Arthura Conana Doylea – no v jeho prípade nevyzerá ako tajomstvo z tohto sveta. Spočiatku sa zhmotňuje v znakoch (vyobrazeniach, pomenovaniach) chrobáka.

No akési neurčité temné tušenie nás začne prenasledovať, keď sa do textu začne zapájať kód starovekej mágie prostredníctvom zmienky, že „*kňaz bohyně Izis môže po smrti prijať formu skarabea*“.<sup>10</sup> Pre uctievačov bohyně Isis je chrobák *scarabeus sacer* posvätným symbolom. Dovtedy

<sup>6</sup> Porov. VUOHELAINEN, Minna: „Cribb’d, Cabined, and Confined“: Fear, Claustrophobia and Modernity in Richard Marsh’s Urban Gothic Fiction. In: *Journal of Literature and Science*, Roč. 3, 2010, č. 1, s. 25.

<sup>7</sup> Tamže, s. 23.

<sup>8</sup> Porov. tamže, s. 25.

<sup>9</sup> MARSH, Richard: *Pomsta posvätného chrobáka*. Bratislava : Európa, 2017, s. 128.

<sup>10</sup> Tamže, s. 74.

tajomný znak chrobáka (keďže mu chýbal zmysel), čo prenasleduje Les-singhama, začína nadobúdať *interpretáciu*, svoj výklad v rámci temného starovekého kultu. Rozprávača Sydneyho hypnotizuje akýsi neznámy muž a premení sa na „*zvíera podobné chrobákovi*“. Všimnime si tú neustálu ontologickú *nestabilitu* hororového monštra: nie je to celkom chrobák, ale čosi, čo je *podobné* chrobákovi, monštrum je tu k chrobákovi len *prirovnané*. Podobne sa neustále mení aj interpretácia *pohlavia* neznámeho – spočiatku to bol starý muž, odrazu bol mladší, potom nadobudol ženské črty – a pre Athertona je to už žena...

Objekt hrôzy sa teda v priebehu textu všakovako transformuje: napríklad v desivej scéne Marjorie cíti, že „*niečo ako chrobák*“<sup>11</sup> (teda nie priamo, respektíve nie *len* chrobák!) je s ňou v spálni. Má pocit, že sa dostal až do jej postele a zakráda sa jej pod perinu (tieto sexuálne náznaky nie sú vo viktoriánskej próze nedôležité, spomeňme si na *Draculu* a jeho ženské obeť). Cíti, že chrobák znamená „*prítomnosť zla*“.<sup>12</sup> Desivost scény umocňuje, že Marjorie síce vo svojej izbe *počuje* bzučanie, ale nič *nevidí*, akoby sa jej pri objekte hrôzy rozpojili zmysly a poskytovali jej protikladné informácie – a na okamih sa jej v jasnozrení alebo halucinácii zjaví hrôzou skrútený Paul.

Stretnutie Sydneyho a Marjorie s prvým rozprávačom, zhypnotizovaným nástrojom monštra Robertom Holtom, ich navedie *na stopu pôvodcu* nadprirodzených útokov voči Paulovi. Holt v hypnotickom tranze nasleduje volanie „*Pána všetkých chrobákov*“.<sup>13</sup> Vyrazia teda hľadať dom, brloh prišery – je to analogická anabáza, ako keď v *Draculovi* vyráža hŕstka statočných priateľov Míny Harkerovej na čele s profesorom Van Helsingom do Transylvánie k Draculovmu hradu, aby zneškodnili upíra priamo v jeho dúpäti. Podstatný rozdiel pre ideologické vyznenie románu je tu však v tom, že Marshovo egyptské monštrum sídli v dome priamo na predmestí Londýna – v rámci svojej „reverznej kolonizácie“ impéria.

Po takejto stručnej „formalistickej“ analýze kompozičnej štruktúry tohto románu pristúpme preto k jeho významom a ideológii, ktoré vysiela.

V dúpäti „toho“, pôvodcu všetkých hrôz, už vydesená Marjorie nachádza všetky znaky temného, záľudného, démonického Orientu: sú

<sup>11</sup> Tamže, s. 131.

<sup>12</sup> Tamže.

<sup>13</sup> Tamže, s. 189.

tu všakovaké „orientálne kuriozity“<sup>14</sup> – nachádza tu *orientálny* koberec „posiaty znázornením nejakého zvláštneho druhu chrobáka“<sup>15</sup> a obraz bohyně Isis so skarabeom na čele, pričom ľudská – ženská – obeť planie v plameňoch. Teraz je v texte už predvedené, že zlo, monštrum prichádza priamo z Orientu, zlo je *spojené* s Orientom. Totižto „užití výrazu orientální v literatúre (19. storočia – pozn. T. H.) predstavovalo (...) zcela postačující odkaz ke specifickému souboru informací týkajících se Orientu (...)“<sup>16</sup> – desivá hororová Vec (v závere románu je chrobákovi podobné neurčité monštrum rovno nazvané ako „*tá vec*“, „*that Thing*“) je priamo produktom európskeho orientalizmu, ako ho opísal literárny vedec Edward W. Said. Podľa jeho koncepcie „Orient si totiž Evropané vytvorili téměř zcela ve svých představách“.<sup>17</sup> Dôležitý je mocenský charakter tejto konštrukcie: „orientalismus je postupem, jímž Západ Orientu vládne, restrukturalizuje jej a spravuje.“<sup>18</sup> Ako kultúrny (nezriedka literárny) konštrukt má Orient predovšetkým citátový charakter, funguje ako „topos. Tedy soubor odkazů a charakteristik vycházející do značné míry z citátů, textových fragmentů, citací děl na téma Orientu a představ nebo jejich kombinace“.<sup>19</sup> Kultúrna imagi-  
nácia orientalizmu sa zakoreňuje aj v populárnej literatúre 19. storočia, ktorá zvykne preberať hotové ideologické významy, a zároveň ich v žánri viktoriánskej gotiky zúročuje tým, že im pripisuje isté emocionálne pôsobenie: ak chce totiž populárna literatúra vyvolávať vo svojich čitateľoch hrôzu a údes, musí vyhmatnúť práve ten neuralgický bod „strachov“ svojho publika, musí skrátka vedieť, čoho sa jej publikum najviac desí... Ozveny úzkostí orientalizmu nájdeme už v jednom z prvých detektívnych románov, v *Mesačnom kameni* (*The Moonstone*, 1868) od Wilkieho Collinsa, kde má celé tragické dianie v románe „na svedomí“ *indický* posvätný drahokam, nad ktorým údajne visí kliatba. Keď drahokam zmizne z rodinného sídla, prvé podozrenie, samozrejme, okamžite padá na záhadných Indov, ktorí sa ponevierajú okolo sídla. A Collinsovi slúži ku cti, že toto podozrenie sa ukáže byť falošnou stopou. To v románe Arthura Conana Doylea *Záhada zámku Cloomberu* (*The Mystery of Cloomber*, 1888) traja budhistickí mnísi, indickí pomstítelia z Ďalekého východu, dokonajú svoju spravodlivú pomstu a pomo-

<sup>14</sup> Tamže, s. 223.

<sup>15</sup> Tamže, s. 193.

<sup>16</sup> SAID, Edward W.: *Orientalismus*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2008, s. 233.

<sup>17</sup> Tamže, s. 11.

<sup>18</sup> Tamže, s. 13.

<sup>19</sup> Tamže, s. 203.

cou parapsychologického vplyvu spôsobia, že ich obeť v hypnotickom tranze napochodujú k priepasti a vrhnú sa do nej.

V prípade Marshovho románu je zasa symptomatické, že desivá postava, gotické monštrum (*striedavo* starý muž/mladší muž/žena/zviera/chrobák/„Arab“/kňažka bohyně Isis/tá vec – pričom nie je celkom ani jedným z nich) sa vynorí z orientálneho koberca, akoby text ukazoval, že desivý „chrobák“ je priamo výtvorom, preludom orientálnych ornamentov tohto koberca, predĺžením jeho tkaniva, keď na ne zdeseným pohľadom, zmietaný „imperiólnou paranojou“, hľadá obyvateľ Britského impéria (v tomto prípade Marjorie). Orient je totiž pre jeho pohľad „nebezpečný“.<sup>20</sup> Nacionálny pôvod „chrobáka“ (nuž dobre, nazývajte to monštrum teda takto) sa neskôr ukáže ako staroveký Egyptan (z Káhiry, spojený s kultom bohyně Isis). Egypt bol v polovici 19. storočia „nielen miestom imperiólného záujmu, ale aj zdrojom okultnej fascinácie a paranormálneho estetizmu“.<sup>21</sup> Ailise Bulfin upozorňuje, že „od roku 1869, keď sa otvoril (suezský) kanál, vynorilo sa množstvo príbehov o pomstychtivých nadprirodzených starovekých egyptských silách, ktoré sa začínajú objavovať v civilizovanom, racionálnom modernom Anglicku“,<sup>22</sup> dokonca priamo hovorí o „gotickom subžánri nadprirodzenej egyptskej invázie“:<sup>23</sup> nájdeme tu také texty ako román Brama Stokera *Klenot siedmich hviezd*, kde egyptská kráľovná Tera bojuje proti anglickým narušiteľom paranormálnymi prostriedkami, či napríklad Doylevu poviedku *Číslo 249*.<sup>24</sup> Príbehovou schémou, opakujúcou sa v takýchto textoch, býva obvykle narušenie egyptskej hrobky anglickými „dobytateľmi“, privezenie múmie do Anglicka, čo vedie k rozpútaniu archaických nadprirodzených síl a „k pomste nadprirodzeného votrelca v samom srdci metropoly impéria“.<sup>25</sup> Ale ani nemusíme ísť až tak ďaleko – stačí sa obrátiť

<sup>20</sup> Porov. HARPER, Jill Kristine: *Mapping the Monster: Locating the Other in the Labyrinth of Hybridity*. Master's Theses. Paper 446, San Jose University, 2014, s. 11. Dostupné na: [http://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8013&context=etd\\_theses](http://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8013&context=etd_theses).

<sup>21</sup> Tamže, s. 13.

<sup>22</sup> BULFIN, Ailise: *The Fiction of Gothic Egypt and British Imperial paranoia: The Curse of Suez Canal*, s. 412. Dostupné na: <http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/special/endsandbeginnings/bulfinonmarsh.pdf>

<sup>23</sup> Tamže, s. 419.

<sup>24</sup> Náš čitateľ ju nájde v knihe Arthur Conan Doyle: *Diabolská izba*. Bratislava: Európa, 2013.

<sup>25</sup> BULFIN, Ailise: *The Fiction of Gothic Egypt and British Imperial paranoia: The Curse of Suez Canal*, s. 413. Dostupné na: <http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/english/>

k samotnému Richardovi Marshovi: v jeho románe *Bohyňa* (*The Goddess*, 1900) vyvíja indická posvätná modla desivý psychický vplyv na muža, čo ju priviezol do Londýna, až ho dovedie k tomu, aby spáchal rituálnu samovraždu.<sup>26</sup>

No ako ešte dôležitejšia vlastnosť sa javí práve „orientálnosť“ skara-bea (tento prívlastok sa neustále opakuje pri opise jeho brlohu). Napokon, toto zlievanie sa (a vzájomné zamieňanie) rôznych nacionálnych identít do zastrešujúcej kategórie Orientu sa najvypuklejšie ukazuje, keď sa „chrobák“ pri prenájme domu maskuje (aj doslovne) pod rúško Araba. Text vtedy kladie kardinálnu otázku: „*Ten tvor, ktorého sme nazvali Arab, no Arabom dozaista nebol (...), pôsobil ako vyslanec toho pekelného brlohu. Otázka však znela celkom inak – čo robil ten tvor v Anglicku?*“<sup>27</sup> Nuž, je možné, že ten tvor, ktorý „dozaista nie je Arabom“, je práve *obrazom* Araba – ktorý je zároveň ženou, zvieratom, niečím ako chrobák atď., a v Anglicku robí práve to, že sa v ňom zrodil. V sujete týchto imperiálnych románov o „reverznej kolonizácii“,<sup>28</sup> v „príbehoch invázie“,<sup>29</sup> archaické monštrum infikuje impérium svojimi barbarskými praktikami (tak ako chce Dracula priniesť z Balkánu vampírsku infekciu priamo do srdca Impéria, do Londýna). Zároveň táto neschopnosť protagonistov „identifikovať etnický pôvod netvora odhaľuje, že egyptský protivník je tiež poznačený mnohorakými formami hybridnosti“.<sup>30</sup>

Táto konštrukcia *hybridného* monštra, o ktorej sme už viac ráz hovorili, vychádza z toho, že literatúra (a neskôr aj film) pri konštrukcii hororového monštra – nato, aby toto monštrum „prepadlo“ cez naše kategorizačné súradnice – používa operácie zmiešania, kondenzácie, rozštiepenia alebo zväčšenia,<sup>31</sup> aby monštrum bolo *neprirodzené*, priam nemožné, aby bolo „nečistou formou“, „kategoriálnym omylom“.<sup>32</sup> Práve

---

currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/special/endsandbeginnings/bulfinchmarsh.pdf

<sup>26</sup> Porov. VUOHELAINEN, Minna: „Cribb’d, Cabined, and Confined“: Fear, Claustrophobia and Modernity in Richard Marsh’s Urban Gothic Fiction. In: *Journal of Literature and Science*, roč. 3, 2010, č. 1, s. 24.

<sup>27</sup> MARSH, Richard: *Pomsta posvätného chrobáka*. Bratislava : Európa, 2017, s. 261.

<sup>28</sup> Porov. HARPER, Jill Kristine: *Mapping the Monster: Locating the Other in the Labyrinth of Hybridity*. Master’s Theses. Paper 446, San Jose University, 2014, s. 17. Dostupné na: [http://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8013&context=etd\\_theses](http://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8013&context=etd_theses).

<sup>29</sup> Porov. tamže, s. 54.

<sup>30</sup> Tamže, s. 29.

<sup>31</sup> Porov. CARROLL, Noel: *Filozofia hororu*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2004, s. 80 – 88.

<sup>32</sup> Tamže, s. 61.

touto nečistotou, zmiešaním, tým, že prepadá cez sieť našich kategórií, vzbudzuje monštrum v čitateľoch hrôzu a zároveň, ako ukázala Julia Kristeva, aj hnus.<sup>33</sup> Marshov „chrobák“, „hybrid chrobáka a človeka“,<sup>34</sup> v sebe zmiešava rozličné oddelené kategórie: ľudské a zvieracie, mužské a ženské, staroby a mladosti, rôznych rás a národností, božského a ľudského – v závere sa o ňom píše, že je „*bytosť nezrozená z Boha, ani z človeka*“<sup>35</sup> – pričom však nespadá úplne ani do jednej z týchto kategórií, ktoré v sebe zmiešava. Navyše ešte podlieha aj operácii zväčšenia (monštruózny chrobák veľký ako človek). Julian Wolfreys hovorí o „proteovskej premenlivosti“ chrobáka, ktorý sa takto v literárnom texte stáva „trópom, ktorý odoláva ovládnutiu či kontrole“,<sup>36</sup> je „radikálnou inakosťou“, „ontologicky nestabilný“,<sup>37</sup> pričom sa takto stáva najvypuklejšou manifestáciou rozvratných síl v románe. Podobne Stokerov Dracula ako „nemŕtvy“ v sebe zmiešava kontradiktórne kategórie života a smrti: nie je mŕtvy, to však neznamená, že by bol živý – je *nemŕtvy*.

Fyziognómia „chrobáka“ v jeho ľudskej – mužskej – podobe zasa vychádza z dobových koncepcií fyziognómie zločineckého typu, ako ju vytýčil napríklad Cesare Lombroso,<sup>38</sup> a súvisí s témou tzv. rasovej degenerácie,<sup>39</sup> keď „situuje severoafrického Iného do srdca Londýna“.<sup>40</sup> Chrobák totiž v sebe kontaminuje jednak ontologickú, jednak aj rasovú a kultúrnu hybriditu.<sup>41</sup> Marshov *Chrobák*, Stokerov *Dracula* aj *Ona*

<sup>33</sup> KRISTEVA, Julia: *Potega obrzydzenia*. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007, s. 10.

<sup>34</sup> WOLFREYS, Julian: The hieroglyphic other: The Beetle, London and the anxieties of late Imperial England. In: WOLFREYS, J.: *Writing London. Volume 3: Inventions of the City*. Basingtoke : Palgrave Macmillan, 2007, s. 31.

<sup>35</sup> MARSH, Richard: *Pomsta posvätného chrobáka*. Bratislava : Európa, 2017, s. 286.

<sup>36</sup> WOLFREYS, Julian: The hieroglyphic other: The Beetle, London and the anxieties of late Imperial England. In: WOLFREYS, J.: *Writing London. Volume 3: Inventions of the City*. Basingtoke : Palgrave Macmillan, 2007, s. 16.

<sup>37</sup> Tamže, s. 17.

<sup>38</sup> Porov. VUOHELAINEN, Minna: Richard Marsh 's The Beetle (1897): a late-Victorian popular novel. In: *Working With English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama 2. 1. Literary Fads and Fashions*, 2006, s. 96.

<sup>39</sup> Porov. WOLFREYS, Julian: The hieroglyphic other: The Beetle, London and the anxieties of late Imperial England. In: WOLFREYS, J.: *Writing London. Volume 3: Inventions of the City*. Basingtoke : Palgrave Macmillan, 2007, s. 32. Dostupné na: <https://dspace.lboro.ac.uk/dspace-jspui/bitstream/2134/8596/3/005%20The%20Beetle.pdf>

<sup>40</sup> VUOHELAINEN, Minna: Richard Marsh 's The Beetle (1897): a late-Victorian popular novel. In: *Working With English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama 2. 1. Literary Fads and Fashions*, 2006, s. 97.

<sup>41</sup> Porov. HARPER, Jill Kristine: *Mapping the Monster: Locating the Other in the Labyrinth of Hybridity*. Master 's Theses. Paper 446, San Jose University, 2014, s. 60. Dostupné

H. Ridera Haggarda podľa Jill Harperovej ukazujú „že nebezpečenstvo invázie Iného sa stáva možným, ba až pravdepodobným, keď národnú identitu Impéria rozkladá hybridita“.<sup>42</sup> Hybridný antagonista podvracia akýkoľvek pojem národnej identity.<sup>43</sup> Pekným príkladom tejto kultúrnej hybridnosti je, keď ústami mesmericky ovládaného Roberta Holta hovorí po anglicky Chrobák: nasadzuje si masku občana Britského impéria, aby ho podvrátil. Ako píše Homi K. Bhabha, „manifestácia hybridnosti – jej jednotlivých ‚opakovaní‘ – prenasleduje autoritu úskokom uznania, mimikry a výsmechom“.<sup>44</sup> Chrobákom ovládnutý, mesmerizovaný Robert Holt nie je už ani Holtom, ani celkom chrobákom, ale hybridom, ktorý napodobňuje Roberta Holta (a tým do tohto napodobnenia nevyhnutne vnáša parodický prvok).

K istému poodhaleniu pláštika tajomstva chrobáka dochádza, ako už bolo spomenuté, v retrospektíve. V Lessinghamovej spovedi o temnom zážitku z minulosti text prináša *motiváciu*, odhalenie tajomstva, prečo je tento sporiadaný gentleman prenasledovaný orientálnym monštrum – skarabeom posvätným, schopným mnohotvárných premien. Týmto kľúčom k pomste z Orientu je Lessinghamov zážitok z mladosti, keď sa v Káhire ocitol v akomsi brlohu uctievačov modly, sochy Isis, spájanej so skarabeom. Ten sedí na čele sochy a „*to miesto bolo doslova zamorené jeho vyobrazeniami vysekanými do skaly všade navôkol*“.<sup>45</sup> A keďže sa v imperiálnom vedomí Orient spájal s „volnosťou neviazaného sexu“,<sup>46</sup> „neúnavnou zmyselnosťou, nekonečnou túžbou či hlbokými pohlavnými energiami“,<sup>47</sup> so sexuálnymi skúsenosťami, aké boli v Európe nedostupné,<sup>48</sup> so „sexuálnym a kriminálnym správaním“, ktoré v západnej literatúre reprezentuje „východný exotizmus“,<sup>49</sup> Lessingham je zhyponotizovaný speváčkou („ženou piesní“) – kňažkou. V úplnej paralýze sa poddáva temnej erotike, ktorá v ňom však ambi-

---

na: [http://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8013&context=etd\\_theses](http://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8013&context=etd_theses).

<sup>42</sup> Tamže, s. 34.

<sup>43</sup> Tamže, s. 3.

<sup>44</sup> BHABHA, Homi K.: *Miejsca kultury*. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, s. 116.

<sup>45</sup> MARSH, Richard: *Pomsta posvätného chrobáka*. Bratislava : Európa, 2017, s. 204.

<sup>46</sup> SAID, Edward W.: *Orientalismus*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2008, s. 217.

<sup>47</sup> Tamže, s. 215.

<sup>48</sup> Tamže, s. 217.

<sup>49</sup> HARPER, Jill Kristine: *Mapping the Monster: Locating the Other in the Labyrinth of Hybridity*. Master´s Theses. Paper 446, San Jose University, 2014, s. 56. Dostupné na: [http://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8013&context=etd\\_theses](http://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8013&context=etd_theses).



valentne vyvoláva „*pocit hrôzy a zhnusenie*“,<sup>50</sup> pretože „*bolo na nej* (tej žene, pozn. T. H.) *niečo neprirodzené, priam neludské*“.<sup>51</sup> (Spomeňme si len na túžbu zmiešanú s mŕtvou hrôzou, ktoré sa v polospánku zmocňujú paralyzovaného Jonathana Harkera, keď sa o jeho viktoriánsku počestnosť, no aj o tento pozemský život pokúša suita Draculových mladých upíriek!) Kelly Hurley, ktorá interpretuje Marshov román práve z hľadiska orientalizmu, píše, že je v ňom „Orient prezentovaný ako poženštený svet: ženské telo ‚stelesňuje‘ Orient. ‚Sex‘ sa tu situuje v tom istom priestore ako nekontrolovateľná príroda (priestor nepriateľský kultúre) rovnako ako Orient.“<sup>52</sup> Tá žena sa Lessinghamovi mimovoľne asociuje s chrobákom (ktorým, ako sa ukáže neskôr, naozaj aj je), keď ten vraví, že by ju najradšej „*zašliapol do zeme ako obyčajný a odporný hmyz*“.<sup>53</sup> (Pod Lessinghamovými škrtiacimi rukami sa totiž kňážka kultu o čosi neskôr odrazu premení na obludného chrobáka.)

„Androgynny“ (a zároveň animálny) chrobák má sexuálnu moc nad mužmi i ženami Britského impéria, ktoré takýmto spôsobom reverzne kolonizuje, čo naznačuje „stratu britskej moci nad Iným“.<sup>54</sup> Chrobák prevracia (pervertuje) viktoriánsky status ženy aj muža: Marjorie priam oskalpuje a nasúka ju do otrhaných mužských šiat, v ktorých brázdí Londýn (príznačne potom na tento traumatizujúci zážitok zabudne). Viktoriánskych mužov, Roberta Holta a Paula Lessinghama, zasa zbavuje ich mužstva<sup>55</sup> – sily a ich vlastnej vôle, činí ich bezmocnými, podriaďuje si ich:<sup>56</sup> penetruje ich psychiku – mesmerizuje ich, pričom mesmerizmus mal v tých časoch aj rodové konotácie: magnetizér sa asocioval s maskulinnou aktivitou a mesmerizovaný s pasívnou ženskosťou.<sup>57</sup> Mesmerizovaný Paul Lessingham je v brlohu uctievačov Isis úplne bezmocný, nedokáže klásť odpor. Navyše o tom nedokáže ani poriadne vypove-

<sup>50</sup> MARSH, Richard: *Pomsta posvätného chrobáka*. Bratislava : Európa, 2017, s. 203.

<sup>51</sup> Tamže.

<sup>52</sup> HURLEY, Kelly: The Inner Chambers of All Nameless Sin: The Beetle, Gothic Female Sexuality, and Oriental Barbarism. In: DAVIS, Lloyd (ed.): *Virginal Sexuality and Textuality in Victorian Literature*. New York Press : Albany, 1993, s. 197.

<sup>53</sup> MARSH, Richard: *Pomsta posvätného chrobáka*. Bratislava : Európa, 2017, s. 203.

<sup>54</sup> HARPER, Jill Kristine: *Mapping the Monster: Locating the Other in the Labyrinth of Hybridity*. Master's Theses. Paper 446, San Jose University, 2014, s. 56. Dostupné na: [http://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8013&context=etd\\_theses](http://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8013&context=etd_theses).

<sup>55</sup> Porov. ALLIN, Leslie: Leaky Bodies: Masculinity, Narrative and Imperial Decay in Richard Marsh's *The Beetle*. In: *Victorian Network*, roč. 6, 2015, č. 1, s. 114.

<sup>56</sup> Porov. tamže, s. 118.

<sup>57</sup> Porov. tamže, s. 120.



dat<sup>58</sup> a počas hrôzostrašného zážitku nevládne ani nad svojím vnímaním a poznávacími schopnosťami, preto ani jeho výpoveď nie je celkom hodnoverná: Lessinghamova desivá spomienka má podobne ako tá Harkerova neistý ontický status – je to horúčkovitá, spoly halucinačná scéna a Lessingham nevie, čo z toho je skutočnosť „*a čo si len dotvorila moja horúčkovitá obraznosť*“.<sup>59</sup> Text tu opäť podvedome ukazuje imaginatívnu prácu orientalistckej obraznosti. Deformáciu vnímania tejto scény postavou text sugestívne evokuje vetou: „*akoby som celú scénu pozoroval cez zadymené zvlnené sklo*“.<sup>60</sup> Ako ukazuje Leslie Allin, „fungovanie chrobáka ako destabilizujúcej sily, plodiacej šialenstvo, pôsobí ako metafora neschopnosti rozlišovať skutočnosť od imaginácie“<sup>61</sup> pričom normalizácia skutočnosti je práve funkciou mužskosti, ktorú chrobák rozkladá.<sup>62</sup> Horúčkovitou imagináciou orientalizmu vyfantazírované archaické náboženstvo sa spája s obscénnosťou a temnou sexualitou (je to „*kult obscénnej božskosti*“),<sup>63</sup> podobne ako aj s ľudskými obeťami, pričom ako najlepšie obeť slúžia, samozrejme, *biele Angličanky*. (Ľudské obeť, ako vieme, sú veľmi obľúbeným toposom pri kreovaní negatívneho Iného, nech už je tento Iný kýmkoľvek.) Ľudské obeť sa spájajú s motívom kanibalizmu, pretože popol ľudskej obeť „*deti Isis*“ zjedia. Takže podobne ako v Doylových holmesovských poviedkach, aj tu prichádza „*pomstiteľ z Ďalekého východu*“ (to je veľmi frekventovaný topos viktoriánskej literatúry), v Marshovom románe je to však pomstiteľ nie celkom z nášho sveta, čo súvisí so žánrovou povahou tohto textu.

Autor *weird fiction* Howard Phillips Lovecraft neskôr situoval svoju kozmickú hrôzu do bohov a kultov rás spred ľudskej histórie, vytvoriac svoju vlastnú mytológiu, zatiaľ čo predchádzajúca viktoriánska gotika nachádza túto hrôzu v archaických orientálnych *iných* civilizáciách. Tie sú temnou stránkou západného racionalizmu, „*návratom potlačeného*“, pretože „*v otázkach mágie (...) sa ľudia zo Západu majú stále čo učiť*“ od „*dávno vyhynutých civilizácií*“ – ich „*starovekú mágiu*“, „*dávny okultizmus*“.<sup>64</sup> Títo dávni bohovia desivej viktoriánskej gotiky však v Marshovom románe už urobili onen rozhodujúci krok smerom k lovecraft-

<sup>58</sup> Porov. tamže, s. 126.

<sup>59</sup> MARSH, Richard: *Pomsta posvätného chrobáka*. Bratislava : Európa, 2017, s. 204.

<sup>60</sup> Tamže, s. 205.

<sup>61</sup> ALLIN, Leslie: Leaky Bodies: Masculinity, Narrative and Imperial Decay in Richard Marsh's *The Beetle*. In: *Victorian Network*, roč. 6, 2015, č. 1, s. 133.

<sup>62</sup> Tamže.

<sup>63</sup> MARSH, Richard: *Pomsta posvätného chrobáka*. Bratislava : Európa, 2017, s. 205.

<sup>64</sup> Tamže, s. 226.

tovenským „Prastarým“, pretože marshovskí dávní obyvatelia Orientu „uctievali modly zrodené v dobách takých vzdialených, že o nich neexistujú žiadne písomné záznamy“. Aj ich uctievači prináležali k akejsi neľudskej či predľudskej rase, pretože po deštrukcii *podzemného* chrámu Isis pri Bielom Níle obrovským výbuchom (a text ďalej iba viktoriánsky diskkrétne naznačí, že Sydney Atherton úspešne experimentoval s ekrazitom) sa na mieste našli roztrhané kusy tiel „nejakých monštruózných bytostí“. <sup>65</sup> Treba však povedať, že dej románu sa končí v zásadnej *neistote* – nie je vôbec isté, či monštrum zahynulo (či vôbec môže zahynúť) vo vlaku pri železničnom nešťastí: veď je možné, že „*tá vec*“ „*stále žije medzi nami*“. <sup>66</sup> Posledný rozprávač len hamletovsky konštatuje, že „*medzi nebom a zemou sú veci, o akých sa nesnívalo ani filozofom*“. <sup>67</sup> Rozvrat, aký monštrum Iného spôsobilo, je nezmerný: v Marjorie zanecháva následky v podobe psychickej choroby a len svoju neprítomnosť, traumatické vymazanie jej pamäti na udalosti, ktoré zažila – a o ktorých nie je schopná hovoriť, ale – paradoxne – len obsesívne písať dokola stále ten istý text, akoby sa jej osobnosť rozpolila na dve nesúvisiace časti. Robertovi Holtovi chrobák privodí smrť, ktorej príčiny sa nikdy nezistili.

Súčasná literárnovedná interpretácia Marshovej *Záhady posvätného chrobáka*, vychádzajúca predovšetkým z postkoloniálnych štúdií, akcentujú práve tie významy románu, ktoré súvisia s pohybom reverznej kolonizácie Britského impéria, keď sa doň potlačené, kolonizované Iné navracia v *hybridnej* forme, spôsobujúc rozvrat impéria. Spolu s románom *Dracula* ide o „príbehy invázie“. Rhys Garnett píše, že tu reprezentant anglických koloniálnych teritórií prichádza do Londýna, „hľadajúc pomstu prostredníctvom destabilizácie centra britskej moci, prostredníctvom privlastnenia si a deštrukcie symbolov morálnej, duchovnej a rasovej ‚nadradenosti‘ anglických vládnucich tried – ich žien“ <sup>68</sup> a – ako už ukázala citovaná interpretácia Leslie Allin – aj deštrukciou maskulinnosti viktoriánskych mužov.

Veľmi dôležitá je v Marshovom románe rola mesta – hlavného mesta impéria. „Londýn je reprezentovaný ako nepriateľské a nebezpečné

<sup>65</sup> Tamže, s. 285.

<sup>66</sup> Tamže, s. 287.

<sup>67</sup> Tamže.

<sup>68</sup> GARNETT, Rhys: *Dracula and The Beetle: Imperial and Sexual Guilt and Fear in Late Victorian Fantasy*. Dostupné na: [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-349-20815-9\\_4](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-349-20815-9_4).

mesto.<sup>69</sup> Minna Vuohelainen ukazuje, ako sa neskorá viktoriánska gotika zameriavala na „súveké úpadkové mesto ako miesto rozkladu a skazy nezávislého ľudského subjektu“.<sup>70</sup> Pri reprezentácii mesta využívala základné motívy gotického žánru – temnotu, hrôzu, pocit straty kontroly, šialenstvo, spájajúce sa s medicínskou charakteristikou úzkosti a fóbií.<sup>71</sup> Julian Wolfreys dokonca ukazuje, ako hrôzu a inakosť v Marshovom románe produkuje priamo mesto, monštruózný Londýn ako „groteskný automat nočnej mory“,<sup>72</sup> ktorý sa v texte stáva „monštruóznym, halucinačným, mätúcim – fantazmagorickým“<sup>73</sup> mestom – labyrintom. Pripomeňme, že podobný labyrintový a halucinačný charakter má Londýn aj v len o čosi neskoršom *Chrobákovom* „súčasníkovi“, londýnskom románe poľského spisovateľa Władysława S. Reymonta *Vampír* (1910),<sup>74</sup> kde hlavný hrdina tiež podlieha hypnotickému pôsobeniu psychického vampíra, *femme fatale* Daisy, spojenej s – ako ináč – *orientálnym* Mahátmom Guru (čo bol pseudonym Aleistera Crowleyho). Wolfreys dokonca poukazuje na vzťah medzi proteovskou a desivou povahou Londýna a podobným amorfným charakterom chrobáka bez nejakej stabilnej identity.<sup>75</sup>

„Je pozoruhodné, že Chrobák sa v románe spája s klaustrofobickými interiérmi.“<sup>76</sup> Na začiatku číha na úbohého Roberta Holta v zdaniľovo prázdnom dome ako pavúk, ktorý nastražil svoju sieť; chrobák bzučí v noci v spálni Marjorie; Lessingham je uväznený v podzemnej svätyni skarabea posvätného... Nad všetkými západnými postavami vládne „chrobák“ svojou hypnotizujúcou mocou, mesmerickým pôsobením. Julian Wolfreys píše, že „pre neskorého viktoriánskeho čitateľa *Chrobáka* bolo vskutku znepokojujúce, že ‚vedu‘ si tu privlastňuje ne-európsky

<sup>69</sup> HÖGLUND, Johan: Apocalyptic London: the Construction and Destruction of the Heart of the Empire. In: *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*, roč. 5, September 2007, č. 2, s. 2.

<sup>70</sup> VUOHELAINEN, Minna: „Cribb’d, Cabined, and Confined“: Fear, Claustrophobia and Modernity in Richard Marsh’s Urban Gothic Fiction. In: *Journal of Literature and Science*, roč. 3, 2010, č. 1, s. 24.

<sup>71</sup> Tamže.

<sup>72</sup> WOLFREYS, Julian: The hieroglyphic other: The Beetle, London and the anxieties of late Imperial England. In: WOLFREYS, J.: *Writing London. Volume 3: Inventions of the City*. Basingtoke : Palgrave Macmillan, 2007, s. 29.

<sup>73</sup> Tamže, s. 30.

<sup>74</sup> Slovenský preklad vyšiel vo vydavateľstve Európa, 2011.

<sup>75</sup> Porov. WOLFREYS, Julian: The hieroglyphic other: The Beetle, London and the anxieties of late Imperial England. In: WOLFREYS, J.: *Writing London. Volume 3: Inventions of the City*. Basingtoke : Palgrave Macmillan, 2007, s. 37, s. 45.

<sup>76</sup> VUOHELAINEN, Minna: „Cribb’d, Cabined, and Confined“: Fear, Claustrophobia and Modernity in Richard Marsh’s Urban Gothic Fiction. In: *Journal of Literature and Science*, roč.3, 2010, č. 1, s. 27.

monštruózny Iný“<sup>77</sup> – chrobák totiž využíva mesmerizmus pre zločinné a sexuálne ciele. Táto chrobákova mesmerická moc je kolonizujúca, pomocou nej si chrobák podrobuje obyvateľov hlavného mesta impéria.<sup>78</sup>

Takmer všetky exteriéry románu sa odohrávajú v nočnom Londýne so zníženou viditeľnosťou, čo vytvára klaustrofobický efekt aj pri exteriéroch,<sup>79</sup> dážď plní podobnú funkciu ako hmla. Na marshovskom meste je najdesivejšie to, že je prázdne<sup>80</sup> a pre Roberta Holta bez akýchkoľvek zvukov.<sup>81</sup> V dobovej medicínskej literatúre sa poukazovalo na spojitosť psychických fóbií a nervových porúch so skúsenosťou veľkomesta, jeho prudkého rastu, s jeho preľudnenosťou, nedostatkom životného priestoru.<sup>82</sup> Zároveň existencia periférnych chudobných predmestských štvrtí umožňuje, aby sa do srdca impéria infiltroval „chrobák“ (v predmestskej barabizni má svoj brloh), no na to, aby prenikol priamo do centra k spoločenskej elite, k politikovi Lessinghamovi, pohybujúcemu sa medzi smotánkou, musí psychicky (mesmericky) kolonizovať človeka,<sup>83</sup> Roberta Holta, a konať prostredníctvom neho (podobne ako gróf Dracula musí svoje barbarstvo a svoju monštruóznosť a neľudskú podstatu skryť pod masku civilizovanosti a brať lekcie správnej anglickej výslovnosti od Jonathana Harkera).

Súčasný čitateľ mrazivých hororových príbehov však, samozrejme, popri dobovom kolorite a dobových koncepciách Orientu a exotike ocení na Marshovom mysterióznom príbehu predovšetkým niečo iné. Ak bude odteraz v láskavom čitateľovi bzukot chrobáka vzbudzovať, povedzme, ak už nie priamo údes, tak aspoň ľahučké zachvenie, potom môžeme skonštatovať, že sa mu tento sugestívny viktoriánsky gotický román vpísal pod kožu, že si ho podmanil, ba priam kolonizoval...

<sup>77</sup> WOLFREYS, Julian: The hieroglyphic other: The Beetle, London and the anxieties of late Imperial England. In: WOLFREYS, J.: *Writing London. Volume 3: Inventions of the City*. Basingtoke : Palgrave Macmillan, 2007, s. 21.

<sup>78</sup> Porov. tamže, s. 23.

<sup>79</sup> Porov. VUOHELAINEN, Minna: „Cribb´d, Cabined, and Confined“: Fear, Claustrophobia and Modernity in Richard Marsh´s Urban Gothic Fiction. In: *Journal of Literature and Science*, roč. 3, 2010, č. 1, s. 31.

<sup>80</sup> Porov. tamže.

<sup>81</sup> WOLFREYS, Julian: The hieroglyphic other: The Beetle, London and the anxieties of late Imperial England. In: WOLFREYS, J.: *Writing London. Volume 3: Inventions of the City*. Basingtoke : Palgrave Macmillan, 2007, s. 44.

<sup>82</sup> Porov. tamže, s. 32.

<sup>83</sup> Porov. HARPER, Jill Kristine: *Mapping the Monster: Locating the Other in the Labyrinth of Hybridity*. Master´s Theses. Paper 446. San Jose University, 2014, s. 66. Dostupné na: [http://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8013&context=etd\\_theses](http://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8013&context=etd_theses).

## TEMNOTA VO SVETLE

### *(Mysteriózne poviedky sira Arthura Conana Doylea)*

„Ja sa netrasiem od zimy.“

sir Arthur Conan Doyle: *Dobrodružstvo škrvnitej pásky*

Tým, ktorým sa meno sira Arthura Conana Doylea (1859 – 1930) neodmysliteľne spája s prvým súkromným detektívnym konzultantom na svete Sherlockom Holmesom, používajúcim logiku, dedukčnú metódu a snažiacim sa povýšiť kriminológiu na exaktnú vedu, môže prvé stretnutie s Doylovými mysterióznymi, okultnými, špiritistickými, hororovými a fantastickými poviedkami privodiť mierny šok, či pri najmenšom pozdvihnutie obočia a mimovoľné vypustenie vzduchu z pier v podobe zahvizdnutia. I keď na hrôzostrašné efekty (trebárs svetielkujúceho monštruózneho psa) si čitatelia mohli zvyknúť aj v holmesovských príbehoch, očakávali by skôr vedecké vysvetlenie týchto nadprirodzených javov. A v podstate ani nebudú tak ďaleko od pravdy: ide len o to, o akú vedu v prístupe k takýmto záhadným fenoménom má ísť. Conana Doylea totiž určite nemožno upodozrievať z akéhosi – čo i len spisovateľského – rozdvojenia osobnosti. Vedecká metóda a mysteriózne javy totiž uňho patria k sebe – práve lampáš analytickej mysle môže vrhnúť aspoň lúč „svetla v temnotách“ záhadných fenoménov. No zasa recipročne – do sveta, osvetleného plynovou lampou viktoriánskych pozitivistických vied, občas vtrhali neznáme sily z temných teritórií (ako napríklad špiritistické fenomény, živočíšny magnetizmus, telepatia, hypnóza a pod.). Doyle sa istým spôsobom pokúšal zosúladiť striktný scientizmus, vyplývajúci z jeho medicínskeho vzdelania, s príťažlivosťou, akú preňho vždy mali nadprirodzené fenomény. Súveká pozitivistická veda mu totiž nedávala odpovede na všetky jeho otázky – a niektoré teritóriá a fenomény ignorovala. Aj niektorí vtedajší vedci sa usilovali preskúmať skryté sily ľudskej mysle a pristupovali s vedecou rigoróznosťou aj k paranormálnym fenoménom, ktoré sa usilovali vedecky skúmať a podrobovať experimentom, ako napríklad Charles Richet. Usilovali sa, slovami Rolanda Barthesa, vedecky dokázať nesmrteľnosť duše.

Doyle teda v týchto svojich snahách zosúladiť analyticko-deduktívne *ratio* s mysterióznymi silami nebol vo svojej dobe celkom osihotený. Obe tieto tendencie sú u Doylea spojené rovnako ako dve strany osobnosti Stevensonovho Dr. Jekylla a pána Hyda. Nečudo, literárnohistoricky sa totiž jeho dielo situuje v prúde viktoriánskeho goticizmu (ako ho analyzoval napríklad zborník *Viktoriánska gotika*, ed. Andrew Smith a William Hughes).<sup>1</sup> Už skorší viktoriánski realistickí spisovatelia ako Charles Dickens či Elisabeth Gaskellová písali popri realistických románoch (ktoré mali nezriedka aj kriminálne a melodramatické zápletky) tiež duchárske príbehy: ako napísal Jarlath Killeen, u Dickensa sa goticizmus stáva realistickejším, no realita sa zasa začína čoraz viac podobáť na gotickú nočnú moru. Doyle už tvorí v období bližšie ku koncu storočia, ktoré zaznamenávalo revival okultných náuk.

Občas tradovaný príbeh, že sa Doyle obrátil z vedeckej metódy na špiritizmus po smrti svojej prvej manželky a syna Kingsleyho, by do tejto záhady mohol vniesť upokojujúce vysvetlenie, nie je však pravdivý. V skutočnosti Doyle strašidelnými poviedkami *začínal* – ešte predtým, než stvoril postavu detektíva Sherlocka Holmesa, v ranej nepublikovanej poviedke vytvoril dvojicu predchodcov Holmesa s Watsonom: lovca duchov Toma a jeho priateľa Jacka. Tom už má niektoré holmesovské črty a pre nás je podstatné, že používa racionálnu argumentáciu na to, aby dokázal tvrdenie o existencii duchov. Konkrétne hovorí: „*Teraz predpokladajte, že by sa hovorilo o tom, že sa v Yorkshire vyskytujú biele vrany alebo nejaká iná prírodná kuriozita, a niekto by vás uistoval, že nejestvujú, pretože on v celom Walese nevidel ani jednu: tohto človeka by ste, prirodzene, považovali za idiota.*“<sup>2</sup> A sme tam, kde sme chceli byť: holmesovská „dedukčná metóda“ tu dokazuje existenciu duchov! Respektíve, miernejšie povedané, Doyleva postava prostredníctvom negatívnej indukcie argumentuje za hypotézu *možnosti* výskytu niečoho, s čím sme sa vo svete doposiaľ ešte nestretli. V histórii síce túto kariéru urobila nie biela vrana, ale čierna labuť, a rovnaký argument aplikuje v Doyleovej poviedke *Strach z výšok* pilot Joyce Armstrong, používa však na to príklad so stretnutím tigra... A tento Doylev ústretový, zároveň však racionalistický postoj voči temným fenoménom nezatienia žiadne úškrny nad skutočnosťou, že na staré kolená sir Arthur naletel fotografickému podvodu víl z Cottingley.

<sup>1</sup> SMITH, Andrew, – HUGHES, William (eds.): *The Victorian Gothic*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2012.

<sup>2</sup> Cit. podľa EDWARDS, Owen Dudley: Introduction. In: DOYLE, Arthur Conan: *A Study in Scarlet*. New York : Oxford University Press, 1999, s. 20 – 21.

Summa summarum, logický argument vedie bývalého agnostika Doylea k *otvorenosti* voči svetu, voči jeho úkazom a diani, keď odmieta vopred vylúčiť isté fenomény len zato, že na ne doposiaľ nenarazil. Z poviedok, kde racionalistického skeptika atakujú paranormálne javy spoza horizontu empirického sveta, sa dá dobre dešifrovať Doyleovo stanovisko: pozitivistické zotrúvanie pri viere v to, že za touto empirickou skutočnosťou neexistuje nič, čo by ju presahovalo – ak sa človeku dostáva neodškriepiteľných dôkazov –, je pre Doylea neprijateľné (ba je známkou obmedzenosti) rovnako ako slepá viera a poverčivosť.

V *Psovi baskervillskom* Sherlock Holmes pri podozrení, že tu vstupujú do hry sily pekelné, hovorí, že sa pri pátraní *zatiaľ* obmedzil na tento svet. A že diabľovi agenti *môžu* byť z mäsa a krvi – a presne to sa deje v Doyleových detektívkach.<sup>3</sup> Všimnime si: „*zatiaľ*“ a „*môžu*“. Otázka výskytu nadprirodzených a paranormálnych úkazov, presahujúcich tento empirický svet, je teda v Doyleových prózach predovšetkým otázkou *žánru*: Doylev žáner detektívky sa *obmedzuje* na tento svet a diabľovi agenti sú v ňom z mäsa a krvi, to však nevylučuje nadprirodzený poriadok – ten akurát nespadá do žánru detektívky a pod „jurisdikciu“ detektíva: Sherlock Holmes v tejto oblasti (ako špecializovaný odborník) nepátra. Tento svet – hovorí Sherlock Holmes v poviedke *Dobrodružstvo so sussexským vampírom* – je preňho „dost' veľký“ na to, aby nemusel prejavovať záujem o strašidlá.<sup>4</sup> Môže vyvodit' logické zásady jeho fungovania a o tom, čo je *za* medzou tohto sublunárneho sveta, sa Holmes zdržuje výpovede, dáva to do zátvorky (podobne ako otázku, či Zem obieha okolo Slnka: jednoducho to nepotrebuje k výkonu svojho povolania). Čiže Doyle bariéru medzi dvoma svetmi (empirickým a transcendentným) udržiaval alebo, naopak, búral s ohľadom na žáner (a fikčný svet textu), aký v danom prípade písal. Ak napríklad rozprávač detektívnej poviedky *Zmiznutie zvláštneho vlaku* (1898) v úvode tvrdí, že ním vyrozprávaná udalosť nemá v kriminálnych análoch obdobu, tak si čitateľ môže byť istý, že sa zvláštny vlak neprepadne do štvrtého rozmeru, astrálnej ríše ani do modrojohnskej pravekej jaskyne, ale zmiznutie vlaku bude vysvetlené logicko-empiricky.

<sup>3</sup> DOYLE, Arthur Conan: *Pes baskervillský*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1957, s. 368.

<sup>4</sup> DOYLE, Arthur Conan: *Návrat Sherlocka Holmesa*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966. s. 303.



Doylvi sa dostalo aj, ako sa nazdával, nezvratného dôkazu, že špiritistické médiá jasne dokazujú existenciu života po smrti. Záujem o – v tých časoch aj dobovo módnny – špiritizmus sa však uňho začal prehľbovať už počas osemdesiatych rokov 19. storočia – vtedy na striedačku píše príbehy Sherlocka Holmesa a príspevky do špiritistického týždenníka. O existencii inteligencie mimo tela mu bol tiež podaný *dôkaz* (keď médium prečítalo jeho najskrytejšie myšlienky)<sup>5</sup> – a racionalista Doyle z toho logicky konkluduje: „*Po uvážení tohto dôkazu som už nemohol pochybovať o existencii tohto fenoménu, tak ako nepochybujem o existencii levov v Afrike, hoci som na tomto kontinente bol, no nejakého leva sa mi uvidieť nepošťastilo.*“<sup>6</sup> Pre Doylea boli teda špiritizmus a druhý svet v súlade s holmesovskou deduktívnou metódou, pretože Doyle v neho neveril slepo, ale vyžadoval *dôkazy*, na základe ktorých potom usudzoval o jeho existencii: náboženstvo si podľa Sherlocka Holmesa vyžaduje „dedukčnú metódu“ rovnako ako práca detektíva. Doyle sa stal svedkom fenoménov, ktoré – typicky doylvovsky vedecky – „*nedokázala vysvetliť žiadna iná hypotéza než tá, ktorú zastáva špiritizmus.*“<sup>7</sup> Pre Doylea teda neexistovala diskrepancia medzi vedeckým prístupom a špiritizmom – naopak, ako ukázal Andrew Lycett, samotný špiritizmus pokladal za vedu.<sup>8</sup> Ako poznamenal Fred Botting, v literatúre goticizmu obdobia *fin de siècle* je materialistická veda postavená do kontrastu s vedou transcendentálnou, ktorá je schopná objavovať nové prírodné zázraky a sily.<sup>9</sup> Veď pozitivistická veda samotná mala podľa Doylea svoje limity: napríklad matematicky dokázala, že železná loď by nemohla plávať. Západná veda podľa neho tiež nedokázala preniknúť k múdrosti východných náboženstiev. Doyle sa teda aktívne zapájal do britského špiritistického hnutia a vstúpil aj do slávnej *Society for Psychical Research* a stal sa viceprezidentom *Spoločnosti pre štúdium paranormálnych síl*. Popri tom, ako údajne dostával správy z ríše mŕtvych prostredníctvom médií, bol fascinovaný špiritistickými fotografiami (v roku 1922 o nich napísal aj článok) a skúmal aj strašidelný dom v Dorsete. To mu však

<sup>5</sup> Porov. FIDO, Martin: *Svět Sherlocka Holmese*. Brno : Nakladatelství JOTA, 2005, s. 59.

<sup>6</sup> KUCHAR, Jiří: Arthur Conan Doyle. Příběh legendy. In: DOYLE, Arthur Conan: *Z krajín soumraku*. Praha : Eminent, 2007, s. 231.

<sup>7</sup> LYCETT, Andrew: *Conan Doyle*. London : Phoenix, 2008, s. 137.

<sup>8</sup> Tamže, s. 138.

<sup>9</sup> MARGREE, Victoria – RANDALL, Bryony: *Fin-de-siècle Gothic*. In: SMITH, Andrew, – HUGHES, William (eds.): *The Victorian Gothic*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2012, s. 219.



- už ako známej a váženej osobnosti - nebránilo v „pozemských“ detektívnych pátraniach, doslova holmesovských: šľachetný sir Arthur mal silný zmysel pre spravodlivosť a neváhal využiť svoje detektívne bunky v reálnych kriminálnych prípadoch, ktoré otriasali vtedajšou britskou spoločnosťou, keď bolo treba obhájiť neprávom obvinených: takto sa Conan Doyle zaangažoval do prípadov Georgea Edaljiho a Oscara Slatera (o druhom prípade napísal aj brožúrku), pričom pri vyšetrovaní a argumentácii využíval aj slávnu holmesovskú „dedukčnú metódu“. Pokúsil sa aj o hypotetickú príbehovú rekonštrukciu (vlastne až o dve jej verzie) záhadného zmiznutia lode Mary Celeste v novele *Správa J. Habakuka Jephsona*.

Doyle v knihe o svojich čitateľských láskach *Cez zázračné dvere* napísal, aký pôvab má čo i len náznak vedeckého myslenia v literárnom texte napríklad u Poea či u Verna.<sup>10</sup> Jeho „vedeckosť“ napríklad v holmesovskej ságe preto nespočíva v spoľahlivosti a správnosti „vedeckých poznatkov“: Isaac Asimov v parodicky nazvanom článku *Problém mýliaceho sa chemika*<sup>11</sup> svedomito uviedol všetky vedecké omyly, ktorých sa na pôde chémie dopustil údajne vynikajúci chemik Sherlock Holmes (napríklad na margo *Dobrodružstva modrého karbunkulu* uvádza, že „modrý karbunkul“ je kontradiktórny termín, pretože karbunkul je červený granát).<sup>12</sup> No to, čo holmesovskej ságe vytvára pôvab (a, priznajme, aj zdanie) vedeckosti, nie je súhrn poznatkov toho-ktorého vedného odboru, ale práve Holmesova „dedukčná metóda“, ktorá je v skutočnosti abdukciu: nastolením hypotézy na základe pozorovania - hypotézy, ktorá predpokladá zákon, čo dokáže vysvetliť zvláštny prípad - záhadu, pred ktorou stojí detektív: možné príčiny, ktoré spôsobili daný jav. Následne vyvodzuje dôsledky, nevyhnutne implikované v postulovanej hypotéze. A potom túto hypotézu a jej dôsledky testuje.<sup>13</sup> Táto holmesovská „dedukčná metóda“ je veľmi blízka tomu poňatiu, ako chápal abdukciu Doylov súčasník, americký filozof a logik Charles Sanders Peirce. Píšu o tom v knihe *Podpis troch. Dupin, Holmes, Peirce* také osobnosti súčasnej vedy ako Thomas Sebeok, Umberto Eco, Jaakko

<sup>10</sup> DOYLE, Arthur Conan: *Through The Magic Door*. Leipzig : Bernhard Tauschnitz, 1907, s. 247 - 248.

<sup>11</sup> ASIMOV, Isaac: The Problem of The Blundering Chemist. In: *Science Digest*, August 1980, s. 9 - 21.

<sup>12</sup> Tamže, s. 15.

<sup>13</sup> BONFANTINI, Massimo - PRONI, Giampaolo: To Guess or Not to Guess? In: ECO, Umberto - SEBEOK, Thomas A. (eds.): *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1988, s. 123.

Hintikka či Carlo Ginzburg.<sup>14</sup> Doyle zároveň v holmesovských poviedkach – no aj v niektorých poviedkach strašidelnej fantastiky – tiež využíva veľmi obľúbený postup viktoriánskeho goticizmu, keď literatúra imituje vedecké prípadové štúdie (ako to robil napríklad Sheridan Le Fanu v zbierke próz *V temnom zrkadle*).

Dôležitejšia než „špiritistický dôkaz“ je však pre Doylevu literárnu tvorbu lekcia, ktorú si z týchto skúseností odniesol: *otvorenosť* voči zázraku sveta. Doyle zo svojho záberu nevyklučuje mysteriózne fenomény, ktoré presahujú ľudský rozum. Doyleve strašidelné fantastické poviedky neponúkajú hotovú odpoveď v špiritistickej receptúre, ale *balansujú* na hrane medzi týmto svetom a – len tušenou – inou dimenziou.

Model univerza v Doyleových textoch je štruktúrovaný tak, že je rozpolený na dva „svety“: tým bežným svetom je sublunárny viktoriánsky svet, podriadený empirickým zákonom, kde platia príčinnno-dôsledkové vzťahy. Je to svet postihnuteľný rozumom Sherlocka Holmesa a výkladom pozitivistických vied. No za horizontom tohto „normálneho sveta“ ako celku, osvetleného ľudským rozumom a nazhromaždenou skúsenosťou, sa nachádza *neosvetlený* svet temnoty, ktorý obklopuje tento náš svet a neriadi sa podľa jeho zákonov – naopak, dramaticky ich narúša. V detektívnom žánri holmesovskej ságy svet temnoty nezasahuje do racionálne organizovaného viktoriánskeho sveta: v nej sa zdanlivo nadprirodzené fenomény, ako napríklad svetielkujúci pes baskervillský z pekiel a rodová kliatba, vysvetlia racionálne, prirodzeným spôsobom, podobne ako v gotických románoch Ann Radcliffovej. Robert Eighteen-Bisang dokonca vyslovil hypotézu, že *Pes baskervillský* sa dá čítať aj ako racionalizovaný príbeh o vlkolakovi.<sup>15</sup> No v Doyleových prózach spadajúcich do žánru hororovej fantastiky dochádza vždy k *prielomu* sveta temnoty do viktoriánskeho sveta: vpád temnoty preškráva pravidlá tohto „domáceho“, osvojeného sveta bežného života, nepodlieha jeho rámcom. Ako píše Doyle v poviedke *Strach z výšok*, „*náš svet delí (...) od nepredvídateľného nebezpečenstva len veľmi krehká a nestála hranica.*“<sup>16</sup>

<sup>14</sup> SEBEOK, Thomas A. – UMIKER-SEBEOK, Jean: „You Know My Method“: A Juxtaposition of Charles S. Peirce and Sherlock Holmes. In: ECO, Umberto – SEBEOK, Thomas A. (eds.): *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1988, s. 24.

<sup>15</sup> EIGHTEEN-BISANG, Robert: Úvod. In: DOYLE, Arthur Conan: *Upírske príběhy*. Praha : Nakladatelství Brána, 2012, s. 5.

<sup>16</sup> DOYLE, Arthur Conan: *Diabolská izba*. Bratislava : Európa, 2013, s. 175.

Práve táto poviedka nám priam názorne demonštruje tento topologický model dvoch svetov: po prekročení určitej výškovej *hranice* (čiže medze horizontu sublunárneho sveta *ako takého*) sa začínajú diať záhadné veci, napr. piloti a lietadlá miznú, jeden z pilotov je nájdený mŕtvy od hrôzy. Vo „*vzdušnej džungli*“,<sup>17</sup> tomto temnom „druhom svete“, nachádza hrôzou ochromený pilot neznámy život „*ničomných a podlých*“ rôsolovitých stvorení (ich vzor sa však nachádza v tomto svete: akiste je to chobotnica, imaginatívne spojená s rôsolovitou hmotou). Nájdený rukopis – krvou nasiaknutý zápisník, v ktorom sa svedectvo o tomto temnom svete nachádza, je literárnym postupom, ktorý zabezpečuje autenticitu tohto svedectva. Posledné slová v denníku tesne pred rozprávačovou smrťou sú dramatickým ťahom, azda inšpirovaným poslednými slovami poeovského rozprávača z potápajúcej sa lode v poviedke *Rukopis nájdený vo fľaši*.

Tento „svet temnoty“ môže byť v Doylovom univerze topologicky situovaný jednak priestorovo, rovnako do výšky (ako v tejto poviedke), ako aj do hĺbky (ako v románe *Hlbina Maracot*), alebo aj do izolovaného biotopu (ako náhorná plošina v románe *Stratený svet* či jaskyňa v poviedke *Záhada modrojohanskej diery*). Môže však byť tiež situovaný nie priestorovo v inej dimenzii, byť akosi paralelný nášmu svetu – ako astrál či ríša duchov v Doylových okultno-špiritistických poviedkach.

Štruktúru tejto „dvojsvetovosti“ doylovského univerza dokazuje román *Hlbina Maracot* (1927), ktorý je tiež istou – podmorskou – variáciou na topos „strateného sveta“. Tu prieskumníci nadabia v morských hĺbinách na netvora krixchoka a ešte ďalšie zviera, ktoré zabíja pomocou elektrických výbojov. V podmorskom meste objavajú potomkov bájnej Atlantídy, ako aj ľudského netvora – Pána temnôt, ktorý vládne okultnými a parapsychologickými silami. To, čo Doylovi hrdinovia v morských hĺbinách nachádzajú, je predovšetkým podmienené doylovskou poetikou s jej predstavou o neosvetlenej časti univerza: veď ich cesta je priam verneovskou dobrodružnou cestou ako vo Verneovom románe *Dvadsaťtisíc míľ pod morom* (ktorý bol v mládeneckom veku Doylovým obľúbeným čítaním) – Verneovi hrdinovia však v podmorskom svete nachádzajú len vedeckému svetu známe živočíchy a vedecky možný stroj, ponorku.

Takýmto „iným svetom“, ktorý obklopuje náš zdomácnený svet, v ktorom sa poľahky orientujeme, je aj oddelená náhorná plošina z Doylovho románu *Stratený svet* (1912), kde sa v simultánnosti zacho-

<sup>17</sup> Tamže, s. 183.

vali rozličné predchádzajúce vývinové štádiá nášho sveta ako aj človeka (dinosaur, neandertálcovia i primitívni Indiáni) – stratený svet je vlastne zhmotnenou pamäťou evolučného procesu. (Takýto typ prózy pestoval v tých časoch predovšetkým H. Rider Haggard.) Tento motív súvisí aj s vtedajšou témou atavizmu (u učencov ako napríklad Cesare Lombroso), ako ju do svojho písania zakomponoval aj Doyle – napríklad v *Psovi baskervillskom* (1901) sa cesta postáv z Londýna do Devonu stáva aj cestou proti prúdu času: slatiny Watsonovi pripomínajú „praveký oceán, z ktorého sa vynoril a vyvinul život“<sup>18</sup> a nachádza tu pozostatky kamenných obydľí po neolitickom človeku. Teória atavizmu nachádzala v súčasných javoch (napríklad aj v samotnej ľudskej mysli) zakonzervované, v hĺbkach zasunuté pozostatky predchádzajúcich, archaických vývinových štádií podobne ako prekryté staršie geologické vrstvy (napr. Lombroso v zločineckom type človeka). V tých časoch bola v gotickej literatúre tiež hojne využívaná príbuzná téma degenerácie, keď darvinovský evolučný proces môže za istých podmienok nadobudnúť opačný smer. Doyle k napísaniu románu *Stratený svet* okrem dobových antropologických, biologických a geologických teórií inšpiroval aj jeho vlastný nález veľkej série fosílnych stôp iguanodona (druhu dinosaura) v lome nachádzajúcom sa v grófstve Sussex v roku 1909.<sup>19</sup> Doyle o tom napísal list Britskému múzeu a fosílny stopy preskúmal odborník. Druhou inšpiráciou bola prednáška anglického cestovateľa plukovníka Fawcetta v Londýne, tiež roku 1909, kde Fawcett hovoril o stolových vysočinách v brazílskej oblasti, odrezaných od okolitého sveta strmými zrázmi, ktorých sa ľudská noha dosiaľ nedotkla. Fawcett vtedy povedal: „Týčia sa ako stratený svet (...) Izolované od zmien okolitého sveta, v prostredí s nemeniacimi sa podmienkami sa môžu príšery z dôb dávno pred úsvitom ľudskej existencie stále túlať po týchto vysočinách...“<sup>20</sup> Fawcett dal tejto izolovanej ríši priamo názov, ktorý použil Doyle ako titul svojho románu, a poskytol mu vlastne námet. Tu aj môžeme vidieť, akým spôsobom Doyle v tomto prípade projektoval onen „temný svet“ za hranicou nášho sveta: prostredníctvom vedeckej *hypotézy*. Svet, v ktorom sa postavy tohto románu ocitajú, však nie je nepriepustný voči „veciam medzi nebom a zemou“ – špiritistickým úkazom. Veď postavy tohto

<sup>18</sup> FRANK, Lawrence: The Hound of the Baskervilles, the Man on the Tor, and a Metaphor for the Mind. In: *Nineteenth-Century Literature*, December 1999, s. 356.

<sup>19</sup> Porov. MAREŠ, Jaroslav: *Záhada dinosaurů*. Praha: Svoboda, 1993, s. 241.

<sup>20</sup> Cit. podľa MAREŠ, Jaroslav: *Záhada dinosaurů*. Praha: Svoboda, 1993, s. 241.

románu po smrti jednej z nich, profesora Summerleeho, komunikujú s jeho duchom v špiritistickom románe *Zem hmiel* (do češtiny ho preložil mystik Karel Weinfurter).

Doylev *Stratený svet* tu nespomíname náhodou – poviedka *Záhada Modrojohnskej diery*, jej jaskyňa, je akosi predsieňou doylovského „strateného sveta“: v izolovanej podzemnej pukline, ekosystéme (so svojou vegetáciou, ktorý zachováva zvieratá, aké sa vyskytovali v ranných vývojových štádiách Zeme) sa vyvinie jej vlastná flóra a fauna vrátane príšery, pretože „*vnútorný a vonkajší svet boli oddelené*“<sup>21</sup> a každý z nich sa vyvíjal vlastnou evolučnou cestou – až napokon *trhlina* v hĺbinách hory umožnila prienik, „výmenu informácií“ oboch týchto svetov. No zasa porovnaním rozdielov s textom *Strateného sveta* môžeme vidieť, ako Doyle tvaruje podobnú tému v inom žánri, žánri strašidelnej fantastiky. Uvedené „vedecké“ vysvetlenie existencie jaskynnej príšery podáva rozprávač až na konci textu. A predovšetkým Doyle v tejto poviedke rozdeľuje perspektívu na racionalistický rozprávačov postoj v opozícii voči tomu, čo je známe z počutia (od Armitagea) o netvorovi v jaskyni. Text poviedky zároveň postupne dávkuje napätie a graduje ho – spočiatku je to indícia prítomnosti tajomnej príšery v jaskyni (nevysvetliteľne monštruózna stopa), potom hrdina príšeru vníma potme (sluchovými a čuchovými vnemami, čím sa jej monštruózne rozmery ešte desivo znásobujú), následne sa exponuje jej *neurčitost*: je to „*niečo živé*“,<sup>22</sup> „*nejaký obludný praveký tvor*“,<sup>23</sup> „*obrovská masa ako temný uháňajúci tien*“<sup>24</sup> – gotická próza pri vytváraní hrôzostrašného efektu často využívala motív *nevysloviteľnosti*, ako na to upozornila Kelly Hurleyová.<sup>25</sup> Zároveň sa však rozprávač pri interpretovaní tohto úkazu „drží pri zemi“ a pomenúva príšeru termínom „*praveký tvor*“, čo nás opäť odkazuje k (z biologického hľadiska reálnym) živočíchom zo *Strateného sveta*. Ako ukázala Kelly Hurleyová, monštruozita bývala vo viktoriánskom goticizme obdobia *fin de siècle* reprezentovaná vo vedeckých termínoch – jeho monštra sa vyvíjali podľa zákonov evolučnej biológie, alebo boli modelované podľa patologických typov (ako napríklad

<sup>21</sup> DOYLE, Arthur Conan: *Diabolská izba*. Bratislava : Európa, 2013, s. 226.

<sup>22</sup> Tamže, s. 217.

<sup>23</sup> Tamže, s. 222.

<sup>24</sup> Tamže, s. 223.

<sup>25</sup> HURLEY, Kelly: Science and the Gothic. In: SMITH, Andrew – HUGHES, William (eds.): *The Victorian Gothic*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2012, s. 180, s. 181.

Stokerov *Dracula*):<sup>26</sup> William Hughes príznačne hovoril o viktoriánskej transformácii nadprirodzeného na *patologické*.<sup>27</sup>

Spomenutú kombináciu literárnych postupov zdvojenia perspektívy a dávkovania napätia pomocou neurčitosti používa Doyle štandardne takmer vo všetkých svojich strašidelných príbehoch. Zároveň spochybnenie rozprávačovej perspektívy ako takej pomocou psychiatrického vysvetlenia (že v rozprávačovom prípade išlo o halucinácie pod vplyvom mozgovej tuberkulózy, čo je v súlade s dobovou tendenciou psychiatrizácie duchárskych úkazov) *otvára* text voči chvejivej neistote fantastického žánru.

Len o niečo neskôr explicitne sformuloval toto rozštiepenie univerza na sublunárny svet a hrôzu síl, voči tomuto svetu vonkajších, slávny hororový autor Howard Philips Lovecraft: „*Žijeme na pokojnom ostrove nevedomosti uprostred temného oceánu nekonečna*,“ hovorí rozprávač jeho poviedky *Volanie Cthulhu*.<sup>28</sup> Lovecraft však túto hrôzu radikálneho vonkajška projektoval predovšetkým do archaických predľudských rás. Súvislosť s doylvskou konepciou „dvoch svetov“ je však zrejmá.

V poviedke *Brazílska mačka* si Conan Doyle pre vyvolanie dramatickej situácie a desivej atmosféry ešte vystačí s týmto empirickým svetom podobne ako v holmesovských príbehoch. Na tomto texte možno ukázať, ako Doyle variuje viaceré svoje motívy a literárne postupy z poviedok holmesovskej ságy. Desivý príbeh, ktorý podáva rozprávač v prvej osobe, má v zásade veľmi podobnú štruktúru, akú zväčša máva vložený príbeh, „rozprávanie klienta“ v holmesovskej sérii. Rozprávač prichádza na miesto do bratancovho sídla a je tam konfrontovaný s bizarnými udalosťami, ktorým nerozumie (nevysvetliteľné nepriateľské správanie Kingovej manželky) a ocitne sa v smrteľnom ohrození zavretý v kletke s mačkovitou šelmou, podobne ako inžinier Hatherley z *Dobrodružstva mechanikovho palca* pod monštruóznym klesajúcim stropom izby – lisom. A podobne ako jemu podarí sa mu v poslednom okamihu z pazúrov smrti uniknúť. Zbierka nebezpečných exotických šeliem pripomína podobnú zbierku dr. Roylotta z holmesovskej poviedky *Dobrodružstvo škrvnitej pásky*. Rovnako ako v nej, aj tu sa stáva vražedným nástrojom jeden z exemplárov tejto živej zbierky.

<sup>26</sup> Tamže, s. 172.

<sup>27</sup> HUGHES, William: Victorian Medicine and the Gothic. In: SMITH, Andrew – HUGHES, William (eds.): *The Victorian Gothic*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2012, s. 186.

<sup>28</sup> LOVECRAFT, Howard Phillips: *Prichádza z temnôt*. Bratislava – Pezinok : Formát, 2009, s. 39.

V *Brazílskej mačke* Doyle tiež pracuje v rozuzlení metódou inverzie: nepriateľská južanská manželka sa ukazuje byť kladnou postavou (podobne ako šľachetná južanská manželka v *Dobrodružstve so sussexským vampírom*), je vlastne pomocníčkou rozprávača, ktorá ho vystríha (podobne ako slečna Stapletonová Watsona v *Psovi baskervillskom*), aby ho dostala preč z nebezpečného miesta, z dosahu zákerného vraha. A dobrácka tvár bratanca Everarda Kinga je len maskou („*Za jeho veselou tvárou sa skrýval duch stredovekého vraha*“),<sup>29</sup> podobne ako vtipkárska dobrácka maska obézneho pána Rucastla z *Dobrodružstva Krvavej bučiny*. Vo všeobecnosti si u Doylea zločinci dokážu nadsadiť na tvár dobrácku masku, len ich smiech nakoniec pripomína skôr nervový tik... Napokon pán King spravodlivo skončí v pazúroch svojej šelmy, ktorá sa obráti proti nemu, rovnako ako páni Rucastle i Roylott. Povedka má v zásade kriminálnu zápletku, akurát Sherlock Holmes tu nie je potrebný, pretože rozprávač svojho vraha pozná. Nepozná však jeho motiváciu – domnieva sa, že jeho bratanec je psychopatický sadista, zatiaľ čo vysvitne, že sa chcel rozprávača zbaviť, aby mu pripadlo dedičstvo (o ktorom rozprávač so suchotami vo vrecku vôbec netušil). Takže motivácia prichádza až v rozuzlení ako záverečná pointa (podobne ako Sherlock Holmes v rozuzlení *Dobrodružstva mechanikovoho palca* aspoň nachádza opustené dúpä zločincov s monštruóznym lisom).

Rovnako sa Doyle – spisovateľ, podobne ako Holmes v *Dobrodružstve so sussexským vampírom* – detektív, „obmedzí na tento svet“ aj v poviedkach *Lady Sannoxová* a *Nové katakomby*, ktoré spája tematika vášnivej, zato však nesmierne rafinovanej pomsty, realizovanej s pomocou dômyselného nastraženia pasce, do ktorej padne obeť. V *Lady Sannoxovej* sa pasca dokonca realizuje s pomocou majstrovského preoblečenia, za ktoré by sa nemusel hanbiť ani samotný majster prevlekov Sherlock Holmes. V *Nových katakombách* zasa obeť hynie v mukách v labyrinte, podobne ako zamurovaná obeť pomsty v Poeovej poviedke *Sud vína Amontillada*.

*Kožený lievik* už rozširuje tento svet o záhadné fenomény, doposiaľ vedecky nevysvetlené – a príznačne to robí práve formou *vedeckého* experimentu. Pre Doylev prístup k týmto fenoménom je priam charakteristické, že psychometrické pôsobenie predmetu – koženého lievika – sa tu deje *po druhý raz*, kde sa experimentátor Dacre snaží neutralizovať náhodnosť prvého razu (sna, do ktorého sa premieta história, vpísaná do predmetu). Ako experimentátor opätovne vytvára presne tie isté podmienky, aké sa vyskytli pri prvom prípade jasnozrivého

<sup>29</sup> DOYLE, Arthur Conan: *Diabolská izba*. Bratislava : Európa, 2013, s. 21.



sna, a skúma, či sa za predpokladu ich naplnenia zopakuje aj výsledný efekt – či kožený lievik „vyžiari“ svoju atmosféru na druhý subjekt snívajúceho prijímateľa. Dacre, i keď rozprávačovi nie veľmi sympatický, je v podstate holmesovským typom bádateľa, ktorý je schopný (ako to o Holmesovi hovoril mladý Stamford) podať svojmu priateľovi trošku potaše, aby mohol preskúmať jej účinky. Jeho záujem vymedzuje rozprávač väčšmi ako rozumový než „duchovný“ – Dacremu ide o to, tieto „nadprirodzené“ javy racionálne preskúmať a vysvetliť.

V doylovských fantastických poviedkach sa totiž s mysterióznymi javmi konfrontujú vždy hrdinovia (väčšinou sú to rozprávači) racionálni, skeptickí (môže to byť predstaviteľ empirickej vedy – lekár rovnako ako samotný Doyle – v *Kapitánovi Polárky*). Zásadne sa usilujú tieto fenomény podrobiť racionálnemu (či priam vedeckému) výskumu. Hrdina novely *Cudzopasnica* je zarytý materialista hľadajúci vo svete len príčinnno-dôsledkové súvislosti: „*Můj mozek je ale nasáklý exaktným věděním. Naučil jsem se operovat pouze s fakty a důkazy. Domněnky a fantazírování jsou mému způsobu myšlení cizí.*“<sup>30</sup> A takto si napríklad ťažká na monografiu o živočíšnom magnetizme, ktorú práve číta: „*Důsledky, důsledky, důsledky – ale příčina zůstává naprostou záhadou.*“<sup>31</sup> Ak je už doylovský racionalistický hrdina konfrontovaný s paranormálnymi javmi, usiluje sa ich vysvetliť pomocou vedeckej hypotézy. Dacre napríklad „dedukuje“ zo znakov lievika podobne ako Holmes z akéhokoľvek predmetu či výzoru osoby a rovnako ako Holmes spisuje monografie na vybrané, úzko špecializované témy. Hovorí o tom, ako javy prechádzajú z neznámych teritórií na terén vedy („*Z astrologa sa stal astronom, z alchymistu chemik, z mesmeristu experimentálny psychológ*“)<sup>32</sup> – podobne ako experimentálne fenomény psychometrie pravdepodobne bude možné zahrnúť do „experimentálnej psychológie“. Tento text sa žánrovo situuje v teritóriu fantastiky paranormálneho modu, ako ju vymedzila Nancy H. Trillová: v ňom sa zdanlivo nadprirodzené javy ako jasnovidnosť či telepatia chápu ako fyzikálne možné, rovnako ako iné ľudské vlastnosti, akurát ešte nie sú zahrnuté do vedeckého poznania pre svoju zriedkavosť a výnimočnosť.<sup>33</sup> Taký bol aj názor Charlesa Richeta, ktorý v práci *Pojednanie o metapsychike* (1922) tieto doposiaľ vedecky nevysvetlené javy neignoroval, ale zahrňal ich do teritória tzv.

<sup>30</sup> DOYLE, Arthur Conan: Cizopasnice. In: PENZLER, Otto (ed.): *Z upírůch archivů. Kniha II.* Plzeň : Nakladatelství Plejáda, 2010, s. 444.

<sup>31</sup> Tamže, s. 456.

<sup>32</sup> DOYLE, Arthur Conan: *Diabolská izba.* Bratislava : Európa, 2013, s. 81.

<sup>33</sup> TRAILLOVÁ, Nancy H.: *Možné světy fantastiky.* Praha : Academia, 2011, s. 31 – 32.



metapsychických výskumov. V tejto poviedke psychometrické pôsobenie predmetu vplýva na sen subjektu, v ktorom sa rekonštituuje historická udalosť (poprava známej travičky markízy de Brinvilliers). Popustíme trochu uzdu fantázii: akou úžasnou pomocnou disciplínou by sa stala psychometria pre historika!

Podobnú formu ja-rozprávania hrozivého dobrodružstva má aj poviedka *Hnedá ruka*, kde rozprávač cestuje k sídlu svojho strýka ponurou krajinou s „*pozostatkami pravekého života*“, ktorá pripomína pozostatky po prehistorickom človeku v Dartmoore v *Psovi baskervillskom*. Žánrovo je táto poviedka čistým hororom – veď prítomnosť nočného návštevníka, jednorukého prízraku, „*sa vymykala normálnym zákonom prírody*“:<sup>34</sup> je to čistý vpád nadprirodzeného. Prízrak je spočiatku hmlový, vzápätí sa zhmotní ako každé iné ľudské telo. V poviedke sa cituje z knihy o okultizme o duchoch pripútaných k zemi – no z toho, že mŕtvy jednoruký Ind tak veľmi potrebuje materiálnu *pravú* ruku, vyplýva, že nie je nemateriálnym duchom, ale skôr *hmotnou* mátohou, živou mŕtvolou, aká sa vyskytuje v európskej pohanskej ľudovej viere v oživených mŕtvych (napríklad germánskej).

V niektorých textoch sa Doyle snaží vydolovať zo známych fyzikálnych fenoménov isté nečakané vlastnosti – neznáme vinou toho, že veda ešte neprenikla dostatočne hlboko k poznaniu daného fenoménu, napríklad elektriny v poviedke *Fiasko v meste Los Amigos*: elektrina sa tu stáva neznámou silou podobne ako ňou je v iných Doylových poviedkach trebárs telepatia či špiritistické fenomény. Získaná rezistentnosť voči elektrickému prúdu u odsúdenca na elektrickom kresle vedie až ku komickému efektu. Áno, Doyle občas (no nestáva sa to často) vie odľahčiť ťaživo dusivú atmosféru, ako napríklad v texte *Diabolská izba* – poviedke s názvom vskutku zlovestným. Zlovestné rysy izby, ako aj súboj na život a na smrť dvoch sokov v láske, vyprovokovaný temnou *femme fatale*, končí v odcudzujúcom efekte pointou, že táto situácia bola skúškou divadelnej hry. Doyle tu paroduje fin de siéclovský motív *femme fatale*, ženy opantávajúcej muža a vedúcou ho k deštrukcii a smrti, čiže vlastne paroduje zároveň aj sám seba, svoju skoršiu novelu *Cudzopasnica* (1894), kde žena telepaticky preniká do psychiky mužského hrdinu ako cudzopasník, ako krab pustovník do ulity, a manipuluje ním. Aj v *Diabolskej izbe* má žena (teraz už vieme, že divadelná postava) schopnosť „*peniknúť do (...) zákutí jeho duše*“.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> DOYLE, Arthur Conan: *Diabolská izba*. Bratislava : Európa, 2013, s. 56.

<sup>35</sup> Tamže, s. 36.

Najsuggestívnejšie i najdesivejšie sú však určite tie Doyleve prózy, ktoré sa situujú v žánrovom teritóriu strašidelnej fantastiky. Efekt fantastiky – váhanie medzi akceptáciou javu ako nadprirodzeného a skeptickým materialistickým vysvetlením, ktoré sa však ukazuje ako nedostačujúce – dosahuje Doyle pomocou vyššie opísanej metódy rozpolenia perspektívy: v novele *Kapitán Polárky* (ktorá je žánrovo zároveň tiež dobrodružným, námorným príbehom) je to skeptické racionalistické stanovisko rozprávača, stojace v opozícii voči údajne poverčivým, nevzdelaným námorníkom. Mrazivý charakter tohto textu nevanie len z bielych polárnych plání obklopujúcich loď (tu sa odohrával aj dej viacerých Verneových románov), ale predovšetkým z čudesného správania kapitána, ktorý skrýva akési tajomstvo, a z neurčitého charakteru *čohosi*, čo neustále nasleduje loď pri jej plavbe a nemôže ju dohoniť. K tomu sa pridávajú záhadné zvuky – žalostné kvílenie. Rozprávač, možno práve preto, že je racionalistický skeptik, spočiatku nedokáže tieto záhadné fenomény, o ktorých rozprávajú námorníci, vôbec vnímať: nedokáže vidieť *to*, čo vidí kapitán na horizonte biely – no jeho postojom na okamih otrasie príšerný výkrik *odnikiaľ*, ktorý začuje v noci na palube. Práve touto *neurčitostou* a neviditeľnosťou objektu hrôzy Doyle majstrovsky graduje desivosť svojej prózy. Potom na šachovnici deja urobí kompozičný ťah nečakanej udalosti – zmiznutie kapitána z lode. Hrôza obklopujúca loď je neurčitá, beztvará, plazivá rovnako ako jej fenomenálny prejav, „*prstenec hmly, ktorý sa rýchlo plazil pozdĺž lode*“.<sup>36</sup> Aj v pointe zostáva čitateľovi len *váhanie*, či naozaj možno vysvetliť udalosti, ktoré sa odohrali, racionálne psychologicky ako halucináciu („*keď vidíte niečo, čo vlastne neexistuje*“).<sup>37</sup> V pointe sa totiž stavia do konfrontačného vzťahu polovičaté parapsychologické vysvetlenie pomocou prízraku (odkazom na osobnú históriu kapitánovej lásky, ktorú naznačuje tajomný portrét ženy, visiaci na stene jeho kajuty) voči spochybneniu tohto nadprirodzeného vysvetlenia zo strany skeptického rozprávača (ktorý na rozdiel od námorníkov odmieta dodať „*nejasnému, beztváremu, hmlistému telesu*“<sup>38</sup> vznášajúcemu sa nad mŕtvolou kapitána tvar prízraku ženy). Skeptické stanovisko rozprávača je totiž značne nahlodané – aj tým desivým nočným výkrikom, ktorý začul... Podobný neurčitý hmlistý prízrak neskôr nájdeme aj v poviedke Františka Švantnera *Prízraky* – ktovie, či sa slovenský autor nenechal inšpirovať práve týmto Doyleovým textom...

<sup>36</sup> Tamže, s. 171.

<sup>37</sup> Tamže, s. 160.

<sup>38</sup> Tamže.

V poviedke *Číslo 249* sa rovnako ako v *Thovtovom prsteni* prejavuje fascinácia egyptológiou (v rámci imagológie, predstáv o „tajomnom Oriente“). Možné nadprirodzené je v texte postupne dávkované: a spočiatku je maskované. Najprv je indikované len sluchovým vnemom, ktorý by vôbec nemal nastať: Bellinghamovi *niečo* chodí po zamknutej izbe, keď tam Bellingham nie je. Nortona zase „čosi“ prepadlo. Prichádza neurčité varovanie pred Bellinghamom. Pohyb múmie je len sugerovaný prostredníctvom postupu jeho diskontinuitného rozloženia do dvoch následných statických obrazov (akoby fotografií), pričom samotný pohyb, prechod medzi dvoma obrazmi pozorovateľ nevidí. Aj prenasledovanie, naháňačka hlavného hrdinu Abercombieho Smitha je podávaná z jeho perspektívy – takže prenasledujúca múmia sa zjavuje len útržkovite: len na okamih zahliadne „toho besa“, ktorý prebleskuje za chrbtom Abercombieho, počuje jeho kroky... Doyle tu urobí o jeden krok viac než Prosper Mérimée vo svojej poviedke *Illská Venuša* (1837), kde možné ožitie sochy, ktorá vraždí, indikujú len jej doliehajúce kroky (Doyle odkazuje na tento motív v segmente, keď počuť kroky zo zamknutej miestnosti, v ktorej sa nachádza múmia). Nakoniec Abercombie všetko po chlapy vyrieši (revolverom) a tajomný zvitok s receptom na oživovanie múmií, tvorenie vraždiacich zombie, zničí... V ďalšej „egyptologickej“ poviedke *Thovtov prsteň* je elixír nesmrteľnosti doylovsky „zvedčený“ – nesmrteľnosť vyvoláva materiálna chemická reakcia (podobne ako v holmesovskom *Dobrodružstve človeka, ktorý sa plazil* omladnutie spôsobuje zasa sérum z opice langúra). Vytúžený elixír však prináša tomu, kto ho užil, nevýslovné utrpenie: preklatie nesmrteľnosťou, a teda nemožnosť zbaviť sa večného utrpenia, ktoré spôsobila strata milovanej bytosti. No skôr než toto morálne ponaučenie z pointy príbehu čitateľa mrazí neurčité „*niečo neludské a nadprirodzené*“<sup>39</sup> v tvári Egyptana, vydávajúceho sa za Francúza, jeho „*sklené a zastreté*“<sup>40</sup> oči v tej fáze príbehu, keď ešte nič nie je jasné a otvára sa pole tých najrozmanitejších dohadov. Scéna, v ktorej onen tajomný zriadenec múzea bozkáva múmiu, je naozaj efektná...

K paranormálnemu modu fantastiky sa Doyle najviac prikláňa v špiritistických poviedkach: poviedka *Čo sa vlastne stalo* má špiritistickú pointu hlasu zo záhrobia, ktorú predznamenáva už uvádzajúca formula (že ide o prehovor zaznamenaný cez filter špiritistického média). K slovu sa tu dostáva spojenie (zatiaľ len formálne sujetové) duchár-

<sup>39</sup> Tamže, s. 194.

<sup>40</sup> Tamže, s. 195.

skeho príbehu s modernými technológiami: Doyle tu tiež dáva najavo svoju fascináciu automobilizmom – za čias, keď mal automobilizmus ešte charakter aristokratického športu, a nie masového šialenstva, sa Doyle stal jedným z prvých súkromných vlastníkov automobilu v Británii. Na rýchlosť bol tento renesančný muž už navyknutý z jazdy na koni, cyklistiky a lyžovania.

V poviedke *Hra s ohňom* zasa rozprávač, očitý svedok paranormálnej udalosti, priamo exponuje kontrast svojho zážitku voči racionálnym vedeckým východiskám: „*Východisko mojich úvah sa vám azda bude zdať príliš nevedecké (...)*“<sup>41</sup> Dej poviedky práve naopak demonštruje „*existenciu nehmateľných javov*“,<sup>42</sup> ktorej *možnosť* Doyle pripúšťal aj logickou cestou. A tak sa teda staneme svedkami špiritistickej seansy a materializácie. Efekt vychádza z toho, že sa onen špiritistický kôň materializuje v miestnosti a potme, čím vyvolá medzi zúčastnenými záchvat hrôzy – ba dokonca ani nie je bezo zvyšku isté, či išlo naozaj o koňa (údajne ho zazrel jeden z účastníkov), alebo či nejde o jeden z radu oblúbených špiritistických podvodov (lenže akým spôsobom?).

Práve šerosvit, *neistota* sú tým, čím Doyle spoľahlivo dosahuje efekt najväčšieho desu (možno čitateľ bude súhlasiť, že táto stratégia bola s najväčším majstrovstvom použitá v novele *Kapitán Polárky*). Tá temnota, ktorú sir Arthur Ignatius Conan Doyle vo svojich textoch ešte stále rozosieva do svetla nášho zdomácneneho sveta, v ktorom už veľmi nechceme veriť na podivné a nevysvetliteľné úkazy.

<sup>41</sup> Tamže, s. 64.

<sup>42</sup> Tamže.

## TEMNÉ TIENE MINULOSTI A POMSTITELIA Z ĎALEKÉHO VÝCHODU (*Doyleva Cloomerská záhada*)

I keď sa sir Arthur Conan Doyle (1859 – 1930) do srdca čitateľov zapísal predovšetkým ako stvoriteľ najslávnejšieho literárneho detektíva Sherlocka Holmesa a do dejín (či, s Holmesom povedané, do análov) literatúry ako nevyhnutné ohnivo vo vývine detektívneho žánru, Doyle – ako vskutku renesančný viktorián – bol mimoriadne plodným spisovateľom takmer deväťdesiatročného remesiel. To znamená, bol autorom mnohožánrovým. Svoj najslávnejší výtvor – súkromného detektívneho konzultanta Sherlocka Holmesa – si zo svojej literárnej tvorby vážil azda najmenej. Veľmi rýchlo mu začal liezť na nervy – až tak, že podpísal diabolskú zmluvu so zloduchom profesorom Moriartym a Sherlocka Holmesa sa usiloval zbaviť v hĺbinách Reichenbašského vodopádu. Dnes už veľmi dobre vieme, že sa mu to nepodarilo: rozhnevaní čitatelia – a, napokon, ani jeho vlastná peňaženka – mu to nedovolili. Zo svojej tvorby si však najviac vážil historické romány. No ak poniektorí čitatelia aj poznajú tituly ako *Micah Clarke*, *Strýc Bernát* či *Biela kompánia* a postavu napoleonského brigadiera Gérarda, akiste sa k nim dostali predovšetkým preto, že ich napísal autor ich milovaného Sherlocka Holmesa. Čitateľsky obľúbeným sa stal i románový cyklus s profesorom Challengerom (vrátane niekoľkých poviedok), z ktorého najznámejším je román *Stratený svet* (1912) o zostupe do divočiny i do minulých epoch flóry a hlavne fauny. Oba z jeho románových pokračovaní však žánrovo vykračujú úplne iným smerom – *Pás plný jedu* (česky vydané ako *Přiliv smrti*, *Poison Belt*, 1913) je katastrofickým sci-fi románom a *Zem hmiel* (1926) je čistým špiritistickým románom.

Ak máme trochu nazrieť do žánrového rozpätia Doylevej tvorby, je potrebné ešte spomenúť jeho nebeletristické práce: práce historické ako napríklad *Veľká Búrska vojna*, *Vojna v Južnej Afrike*, množstvo prác špiritistických včítane *Dejín špiritizmu* a publicistických prác o pôvodných Doylevých detektívnych pátraniach: Doyle sa rovnako ako jeho hrdina Sherlock Holmes zastal neprávom obvinených Oscara Slatera (knižka *Prípady Oscara Slatera*) a Georgea Edaljiho. Logické závery du-

chovného otca Sherlocka Holmesa viedli k oslobodeniu obvinených (v prípade Oscara Slatera až po dlhých rokoch).<sup>1</sup>

Náročky sme si na záver nechali ešte jeden žáner, v ktorom bol sir Arthur naozajstným majstrom: žáner hororu a strašidelnej fantastiky. Ani v niektorých detektívnych prózach so Sherlockom Holmesom nemal Doyle ďaleko od vyvolávania hrôzostrašných efektov (spomeňme si len na *Psa baskervillského*, *Dobrodružstvo škvrtitej pásky*, *Žltú tvár* či *Dobrodružstvo s diablovou nohou*) – rozdiel je tu však v tom, že v príbehoch Sherlocka Holmesa všetku zdanlivo nadprirodzenú hrôzu Holmes vysvetlí empiricky na základe prírodných zákonitostí tohto nášho sveta. (Diabolský svetielkujúci pes? Fosfor, Watson, obyčajný fosfor!) Doylova tvorba na tomto desuplnom láne poľa populárnej literatúry u nás nie je veľmi známa – po starších českých vydaniach Doylových tajuplných príbehov sa konečne objavila i lastovička v slovenskom preklade: výber poviedok *Diabolská izba*.<sup>2</sup> Práve do tohto žánru mysterióznych príbehov patrí aj román *Cloomberská záhada* (*The Mystery of Cloomber*, 1889). Azda len ak máte, podobne ako ja, dobrého kamaráta knihomola, ktorý vedie svoje obskúrne pátrania v temných kobkách pražských antikvariátov, môže sa vaša súkromná knižnica pýšiť starým prvorepublikovým českým vydaním románu *Záhada zámku Cloomberu*.<sup>3</sup>

Román *Záhada Cloomberu* je skomponovaný z rozprávání viacerých postáv – rozprávačov, tak ako mnohé viktoriánske mysteriózne i detektívne romány 19. storočia, ako napríklad jeden z prvých detektívnych románov *Mesačný kameň* od Wilkieho Collinsa, preslávený Stokerov *Dracula*, nemenej slávny Stevensonov *Podivný prípad doktora Jekylla a pána Hyda* či neprávom pozabudnutá *Pomsta posvätného chrobáka* od Richarda Marsha. Aj Doyle napríklad vo svojich holmesovských príbehoch rád nechával hovoriť tých, ktorí udalosť, o ktorej bola reč, sami zažili: štandardným elementom Holmesových prípadov býva rozprávanie klienta, ktorý prichádza za slávnym detektívom so záhadou (záhadným príbehom, ktorému chýba koniec, rozuzlenie – spomeňme si len napríklad na desivý príbeh mechanika Hatherleyho uväzneného

<sup>1</sup> O pôvodných Doylových „súkromných pátraniach“, predovšetkým však o prípade Oscara Slatera porov. FOX, Margalit: *Arthur Conan Doyle i sprawa morderstwa*. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 2019.

<sup>2</sup> DOYLE, Arthur Conan: *Diabolská izba*. Bratislava : Európa, 2013.

<sup>3</sup> DOYLE, Arthur Conan: *Záhada zámku Cloomberu*. Praha : Nákladem L. Šotka, 1925. Tým dobrým kamarátom – knihomolom je, samozrejme, Peter „Jestšáp“ Uličný.

v obrovskom lise z príbehu *Dobrodružstvo mechanikovo palca*) či tiež nezriedka záverečná sved' páchatela. Páchatel' býva u Doylea v mnohých prípadoch viac či menej spravodlivým pomstiteľom (napríklad hneď v prvom holmesovskom románe *Štúdia v červenom*). Páchatel' ako pomstiteľ – vykonávateľ spravodlivosti, to je ďalší motív, ktorý spája *Cloomberskú záhadu* s viacerými holmesovskými príbehmi.

Réžiu rozprávání viacerých postáv má však v *Cloomberskej záhade* plne vo svojej moci hlavný rozprávač a editor týchto „dokumentov“ John Fothergill West. To on sa stáva svedkom tajomných udalostí, keď sa k nemu do susedstva do Cloomber Hallu nastahuje generál Heatherstone s rodinou: pre mladého Westa je najdôležitejšou, samozrejme, generálova dcéra, a preto sa do tajomného prípadu s plným nasadením angažuje.

Keď generála hneď pri prvom stretnutí na smrť vydesí tmavšia pokožka rozprávača Westa, čitatelia holmesovských príbehov už začnú šipit', odkiaľ vietor fúka (z ktorých svetových končín). Smerom na východ nás naviguje už zmienka o tom, že Westov otec je „uznávaný orientalista i znalec sanskritu“.<sup>4</sup> Generál Heatherstone svojím upodozrievavým správaním vytvára dojem, akoby sa v Cloomberskom sídle pred kýmisi alebo čímisi skrýval. Napätá atmosféra hustne, nad obyvateľmi Cloomberského zámku akoby visela akási „čudná hrozba“.<sup>5</sup> Celkovo je Doyle majstrom v navodzovaní tej pravej gotickej atmosféry – blikot olejovej lampy, čo vrhá neisté svetlo na vyrezávaný dubový obklad a odráža neveriteľné tieň, desivá biela tvár vystupujúca z prítmnia, chladná striebřistá žiara mesiaca medzi potrhanými oblakmi, v ktorej sa kúpe nočná krajina, obrovská tmavá masa budovy týčiaca sa ako sarkofág...

K tajomstvu prispieva tiež podivný fakt, že – ako vidí pozorovateľ Fothergill West – zámok je každú noc celý vysvietený. A ešte čudsná zmienka, že zlo príde 5. októbra – čo je kritický čas, ktorý musí generál prežiť. Conan Doyle aj svoje holmesovské záhady budoval predovšetkým takým spôsobom, aby vyvolávali dojem podivnosti, bizarnosti, prípadne grotesknosti – prívlastok „čudný“ sa v Doyleových textoch v súvislosti s holmesovskými záhadami vyskytuje s takmer nutkavou pravidelnosťou.<sup>6</sup> Rovnako aj v *Cloomberskej záhade* hovorí West o „čudnom a bizarnom strachu“.<sup>7</sup> Príčiny generálových obáv a desu tkvejú, ako to

<sup>4</sup> DOYLE, Arthur Conan: *Cloomberská záhada*. Bratislava : Európa, 2019, s. 8.

<sup>5</sup> Tamže, s. 30.

<sup>6</sup> Podrobnejšie o tom píšeme in: HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda*. Bratislava : Veda, 2011, s. 306 – 307.

<sup>7</sup> DOYLE, Arthur Conan: *Cloomberská záhada*. Bratislava : Európa, 2019, s. 44.

v Doylových príbehoch býva časté, v minulosti. Z minulosti sa objavujú záhadné názny – akým je napríklad príchod kaprála Rufusa Smitha do Cloomberu. Meno, ktoré vysloví – Ghúlab Šach – sa stáva okamžitou priepustkou ku generálovi, u ktorého toto meno spôsobí patričné zdesenie. Záhadné meno, odomykajúce stavidlá temnej minulosti, ktorého súvislosti zatiaľ vôbec nepoznáme, pôsobí ako desivé zaklínadlo, ktorým vtrháva do prítomnosti obyvateľov Cloomberu utajená minulosť. Exotický charakter tohto mena konotuje, že temná minulosť prichádza z tajomného Orientu, z Indie, kde sa generál aj s kaprálom Rufusom Smithom zúčastnili bojov.

Je obdivuhodné, akým jednoduchým, a pritom bizarným spôsobom dokáže Doyle ako spisovateľ vyvolávať údes: ved' koho by mohlo vydesiť obyčajné cinknutie? No ak sa toto cinknutie ozýva bez empirickej príčiny, stáva sa empiricky *nemožným*, záhadným ostrým zvonivým zvukom – a do nášho usporiadaného sveta toto cinknutie vtrhá ako čosi *iné* spoza tohto sveta, nepatriace do tejto reality. A tak je Cloomberské sídlo v rozvrate, generál sa zmieta v šíalenom strachu.

Keď sa v okolí Cloomberu odrazu zjavia traja cudzinci, ktorých tmavé tváre prezrádzajú „*orientálny pôvod*“, <sup>8</sup> opäť sa to zdá ako vpád čohosi nadprirodzeného: akoby traja Indovia sami privolali víchor, čo ich priviedlo do zátoky Kirkmaiden, a ich prežitie stroskotania lode je vskutku zázračné. Sú to traja budhistickí kňazi.

Prekvapivý zvrat v deji nastáva, keď generál aj s Rufusom Kingom tajomne zmiznú. Svedok, generálov syn Mordaunt videl, ako generál a kaprál Rufus vybehli z domu a kráčali kamsi s tromi budhistickými mníchmi. Pre Doylova poetiku (je to poetika príbehov s tajomstvom) je príznačné, že rekonštrukcia záhadnej udalosti sa realizuje vlastne detektívnym spôsobom, čítaním stôp. Pretože to, čo sa odohralo, nevidíme priamo: túto udalosť nemá kto vyrozprávať, keďže jej dvaja hlavní aktéri sú už mŕtvi a traja budhistickí mnísi záhadu priamo vytvárajú, takže oni ju nemôžu osvetliť. Naopak, to čo sa stalo, rekonštruje West pomocou indícií: tragédie, ktorá sa udiala, odhalia „*nejasné odťažky chodidiel*“: <sup>9</sup> „*Päť párov nôh kráčalo dole, ale hore sa vrátili len troje.*“ <sup>10</sup> Tak ako sú *nejasné* stopy, zanechané kráčajúcimi mužmi, nejasným zostáva i polovičaté vysvetlenie: nikto sa nikdy nedozvie podrobnosti tejto tragédie – na mieste neboli žiadne známky zápasu alebo pokusu o únik.

<sup>8</sup> Tamže, s. 84.

<sup>9</sup> Tamže, s. 151.

<sup>10</sup> Tamže.



Môžeme sa len dohadovať, že budhistickí mnísi, vládnucci silami západnej vede neznámymi (ako to na záver zdôrazňuje hlavný rozprávač), prinútili svoje obete psychickým pôsobením vrhnúť sa dolu do priepasti. A ako na potvrdenie takejto hypotézy sa z útrov priepasti ozve cinknutie...

Záver Doylovej prózy sa situuje v žánri strašidelnej fantastiky – rozprávač váha medzi prirodzeným a nadprirodzeným vysvetlením – na margo cinknutia z dna priepasti trošku neveriacky hovorí: „*Nechcem vyznieť poverčivo alebo priradovať nadprirodzené príčiny niečomu, čo by mohlo mať celkom prirodzené vysvetlenie.*“<sup>11</sup> „Problém“ tu nie je holmesovským problémom a v tomto našom svete nemá riešenie.

Inak, je pozoruhodné, že krátky román *Cloomberská záhada* (1889) Doyle spočiatku nazval *Problém*,<sup>12</sup> čo je titul výsostne holmesovský (ako napríklad *Posledný problém*, *Problém Thorského mosta*) – Sherlock Holmes sa zväčša teší na prípad práve preto, lebo predstavuje „problém“ – rébus na rozlúštenie logickou úvahou. (*Cloomberská záhada* sa v Doylovej tvorbe aj chronologicky situuje za prvú novelu so Sherlockom Holmesom *Štúdia v červenom* a pred erupciu úspechu holmesovských poviedok na stranách časopisu *Strand*.) Conan Doyle, multižánrový autor, nezriedka tiež akoby skúšal variovať jednu tému alebo zápletku na pôde viacerých žánrov. Tak *Záhada Cloomberu* je vystavaná na frekventovanom doylovskom motíve, ktorý sa často vyskytuje v prózach o Sherlockovi Holmesovi: na motíve temnej minulosti postavy a motíve pomstiteľov (najčastejšie prichádzajúcich z Ďalekého východu). Motív vraha – pomstiteľa (tentoraz zo západu) využíva Doyle hneď vo svojom debute, v novele *Štúdia v červenom* (1888) – nemecké slovo *Rache* (pomsta), krvou napísané na stene nad mŕtvolou s tvárou stuhnutosťou v úšľabku hrôzy a nenávisti, je príznačnou rekvizitou pre tento doylovský motívický okruh. Cloomberský Generál Heatherstone, zmietaný šialeným strachom, keď sa ukrýva vo svojom sídle, nám nemôže nepripomenúť plukovníka Eliasa Openshawa, ktorý jedného dňa dostane list – príznačne – z Indie, a keď ho otvorí, z obálky sa mu na tanier vysype *Päť pomarančových jadier* (práve taký je názov tejto holmesovskej poviedky). Plukovník zvolá: „*Bože môj, bože môj, moje hriechy ma dostihli!*“<sup>13</sup> Ako je čitateľom klasických detektívok známe, staré hriechy vrhajú dlhý

<sup>11</sup> Tamže.

<sup>12</sup> LYCETT, Andrew: *Conan Doyle*. London : Phoenix, 2008, s. 142.

<sup>13</sup> DOYLE, Arthur Conan: *Pes Baskervillský*. Výber z noviel. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1957, s. 191.

tieň – a plukovník Openshaw podobne ako generál Heatherstone vybieha pred dom v opileckom šialenstve, máva revolverom a vykrikuje na svojich neviditeľných prenasledovateľov – až je jedného dňa nájdený mŕtvy zdanlivo bez stôp cudzieho zavinenia. Akoby pomsta zo vzdialenej minulosti a zo vzdialených končín musela v doylovskom svete na hriešnika dopadnúť s priam osudovou nevyhnutnosťou: keď dostane desivo grotesknú obálku s piatimi pomarančovými jadrami generálov brat, zahynie aj on, a nakoniec po osudnej zásielke zomiera na Waterloo Bridge aj Openshawov synovec – Holmesov klient. Tento prípad sa v holmesologickej literatúre zvykne interpretovať ako Holmesovo zlyhanie, pretože nedokázal svojho klienta ochrániť.<sup>14</sup>

Tento motív pomsty zo vzdialenej minulosti nachádzame napríklad tiež v Doylových holmesovských prózach *Podpis štyroch* (v slovenskom preklade ako *Poklad z Agry*), *Záhada Boscombského údolia*, *Krivý sok*, *Dobrodružstvo s tancujúcimi* či *Dobrodružstvo vo vile Wistaria*. Prenasledovaný hriešnik sa svojich nekalých činov zväčša dopustil v kolóniách Britského impéria, odkiaľ prichádza pomstiteľ (i keď zväčša to býva Angličan). Z hľadiska poetiky Doylových holmesovských poviedok by sa azda práve touto cestou mohlo uberať riešenie legendárneho holmesovského (patrične groteskného) nenapísaného prípadu z archívu dr. Watsona: mám na mysli onú „históriu Isadora Persana“, „ktorého našli načisto šialeného, ako meravo hľadá na zápalkovú škatuľku so zvláštnym červom, ktorého vraj veda nepozná“,<sup>15</sup> ako je spomenutý v poviedke *Problém Thorského mosta*. Pre Isadora Persana mohol byť exotický červ rovnakým neblahým poslom z temnej minulosti ako pre plukovníka Openshawa päť pomarančových jadier či pre generála Heatherstona čudesný zvuk astrálneho cinknutia a zlovestný dátum 5. októbra. Pôvod červa, ktorého vraj veda (čo u Doylea znamená *západná* veda) nepozná, možno preto hľadať práve v *nezápadných* teritóriách – tých, odkiaľ má prísť očakávaná pomsta. Persan sa mohol zblázniť aj od strachu – ved' šialenstvo od strachu postihuje aj plukovníka Openshawa – prípadne v doylovskom univerze môžu šialenstvo od strachu spôsobiť aj výpary, ktoré uvoľňuje horenie jedovatej rastliny (v *Dobrodružstve s diablovou nohou*, kde, mimochodom, išlo aj o prípad pomstiteľa, hoci nie z dávnej minulosti).

<sup>14</sup> Porov. WELLER, Philip – RODEN, Christopher: *The Life and Times of Sherlock Holmes*. London : Studio Editions, 1992, s. 74. Porov. tiež KLINGER, Leslie G.: *The New Annotated Sherlock Holmes*. Volume I. New York, London : W. W. Norton & Company, 2005, s. 133.

<sup>15</sup> DOYLE, Arthur Conan: *Návrat Sherlocka Holmesa*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966, s. 336.

V *Cloomerskej záhade* dopadá pomsta po dlhých rokoch na generála a Rufusa Kinga, ktorí v minulosti pri koloniálnych výbojoch Britského impéria zabili v Indii jedného z najvyšších a najsvätejších budhistických kňazov Ghúlaba Šacha. Vystavili sa tým účinku zákona odplaty – musia svojím vlastným životom zaplatiť za život, ktorý vzali. Najväčším trestom je však neurčité *oddialenie* trestu: „*Žite v strachu a očakávaní.*“<sup>16</sup> Preto je pre generála a kaprála smrť, keď nakoniec definitívne príde, úľavou. Takto sa (v generálovom liste – spovedi hriešnika) vysvetlí tajomstvo z minulosti, ktoré dodáva motiváciu podivnému generálovmu správaniu.

Doylov román treba tiež situovať v rámci dobových predstáv o Oriente (Orient sám je výtvorom európskych predstáv) – v diskurze, ktorý Edward W. Said nazval orientalizmom. U Doylea z Orientu neprichádza monštrum, infiltrujúce a rozvracajúce Britské koloniálne impérium ako napríklad v gotickom horore Richarda Marsha *Pomsta posvätného chrobáka*.<sup>17</sup> Zato však, podobne ako u Marsha, pociťuje Doyle rozprávač West obrovský rešpekt voči tajnému poznaniu, ktorým disponujú východné náboženstvá – budhistickí mnísi v *Záhade Cloomberu* disponujú poznaním a mocou, ktoré sú pre západnú racionalistickú myseľ tajomné a nepredstaviteľné. Pochopiteľne preto vzbudzujú zároveň záujem i strach. Preto jeden z pomstiteľov, Rama Singh – jediný, ktorý komunikuje s európskymi postavami – v sebe, paradoxne, spája atribúty múdrosti, vládnuť a číhajúceho nebezpečenstva – jeho tvár prezrádza „*nepreniknuteľný pokoj a zároveň vedomie vnútornej sily*“.<sup>18</sup> Rama Singh je totiž na jednej strane „*zosobnením múdrosti a vládnuť*“,<sup>19</sup> no na druhej strane je sám podriadený zákonu odplaty, ktorý musí dodržať (a potrestať smrť Ghúlaba Šacha smrťou generála a kaprála).

Sir Arthur Conan Doyle, tvorca detektíva Sherlocka Holmesa s jeho vedeckou „dedukčnou metódou“, nezatváral oči pred fenoménmi, ktoré súveká (ani tá dnešná) veda doposiaľ nedokázala vysvetliť. Ak sa stal zástancom špiritizmu, bolo to preto, lebo sa mu dostalo – ako sám spomínal – nezvratného dôkazu o špiritistických fenoménoch. Jeho rozprávač West v závere *Záhady Cloomberu* charakterizuje vedu v súlade s – v tej dobe sa rodiacim – pragmatizmom: veda je „*len zhoda názorov skupiny vzdelancov*“.<sup>20</sup> Západná veda je obmedzená a „*muži vedy musia*

<sup>16</sup> DOYLE, Arthur Conan: *Cloomerská záhada*. Bratislava : Európa, 2019, s. 141.

<sup>17</sup> MARSH, Richard: *Pomsta posvätného chrobáka*. Bratislava : Európa, 2017.

<sup>18</sup> DOYLE, Arthur Conan: *Cloomerská záhada*. Bratislava : Európa, 2019, s. 93.

<sup>19</sup> Tamže, s. 99.

<sup>20</sup> Tamže, s. 155.

uznať existenciu síl a zákonov“,<sup>21</sup> ktoré používajú východné kultúry, „ale pre európsku civilizáciu sú neznáme“. <sup>22</sup> Napríklad fenomén astrálneho tela v texte vysvetlený priam materialisticky chemicky – Rama Singh vysvetľuje odlúčenie duše od tela prenesením atómov predmetu na iné miesto rýchlosťou prevyšujúcou rýchlosť svetla. Takto racionalisticky sa súveká veda, včítane tvorcu Sherlocka Holmesa, usilovala vysvetľovať aj fenomény doposiaľ nevysvetliteľné.

Zrejme aj po prečítaní tohto románu ostane pre nás sir Arthur Conan Doyle predovšetkým stvoriteľom nášho milovaného detektíva a jeho blízkeho priateľa – kronikára. No *Záhadu Cloomberu* milovníci Sherlocka Holmesa určite nebudú čítať len z povinnosti, ale s nefalšovaným pôžitkom. Veď prechádzajúc sa s Fothergillom Westom slatinami ku Cloomberskému zámku v ústrety temnej záhade budú už vidieť, ako sa pred nimi v diaľke črtajú hrdé kontúry Baskerville Hall...

---

<sup>21</sup> Tamže, s. 124.

<sup>22</sup> Tamže.

**KRIK NAHEJ DUŠE UMELCA**  
**(Przybyszewského román *Krik***  
**vo svetle autorovej ideovoestetickkej koncepcie)**

„Jediné, čo sa zopakovalo, bola nemožnosť opakovania.“

Søren Kierkegaard: *Opakovanie*

Stanisław Przybyszewski (1868 – 1927), autor kedysi slávny v celoeurópskom meradle, radikálne presadzujúci svoj variant programu modernizmu v esejistickej i literárnej tvorbe, z čitateľského hľadiska dnes patrí skôr k pozabudnutým autorom. I keď núdzou o pozornosť literárnej vedy a literárnej histórie jeho dielo v posledných rokoch rozhodne netrpí. Ako celok má jeho dielo značnú vývinovú hodnotu pre vtedajšie smerovanie literárneho procesu – ako ukazovateľ smeru, ktorým bude literatúra prenikať do nových neprebádaných oblastí. Gabriela Matuzsek, autorka monografie o Przybyszewskom, to lapidárne zhrnula: „Nebol výnimočným spisovateľom, no zato bol tvorcom *výnimočne zaujímavým* a výnimočne *dôležitým*.“<sup>1</sup> „Przybyszewski – zjev jako zřídka v evropské literatuře vyjevil a vtělil do slov sílu a provokaci modernistické vzpoury,“ hodnotí jeho zástoj literárny historik Kazimierz Wyka.<sup>2</sup> Prekľiesnil cestu ďalším, ktorí sa po nej vydali už s väčším umeleckým talentom a s menšou tézovitou programovosťou: medzi čitateľmi jeho raných lyricko-filozofujúcich rapsódií písaných po nemecky prekvapujúco nachádzame napríklad aj Franza Kafku.<sup>3</sup> Preto si estetickú hodnotu, ktorá prestála skúšku časom, zachoval len zlomok textov z jeho rozsiahleho diela. K nim však celkom určite patrí román *Krik* (1917), ktorý napísal Przybyszewski už na sklonku svojej umeleckej dráhy a v ktorom sa mu podarilo svoj metafyzický systém vteliť do rafinovaného literárneho tvaru, a to bez ostenatívneho proklamovania téz.

---

<sup>1</sup> MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008, s. 6.

<sup>2</sup> WYKA, Kazimierz: *O potřebě literární historie*. Praha : Československý spisovatel, 1975, s. 231.

<sup>3</sup> Tamže.

Publikačne vstúpil do literatúry v nemeckom jazyku – esejou *Z psychologie individua. Chopin a Nietzsche* (1892), nasledoval rad básní v próze, ktorý otvorila kniha *Totenmesse* (1894, po poľsky ako *Requiem aeternam*, 1904), *Vigílie* (1894), *De Profundis* (1895), *Androgyne* (1899) a ďalšie. Písal aj romány ako *Satanove deti* (1899) a ďalšie, napríklad románovú trilógiu o nadčloveku *Homo sapiens* (1895 – 1898), ktorej hlavný hrdina Falk, nezvratne ovládaný pohlavným pudom, preberá ženy svojim priateľom (podobne ako samotný Przybyszewski) a patrične to filozoficky odôvodňuje determinizmom prírody. Neskôr pribudla ďalšia trilógia o nadčloveku *Silný človek* (1912 – 1913).

V Nemecku žal Przybyszewski slávu rovnako svojimi textami, ako aj svojím bohémym životom – prezývali ho tam „Der Geniale Pole“ – „geniálny Poliak“. Od roku 1895 sa datuje jeho korešpondenčná spolupráca s orgánom českých dekadentov, časopisom *Moderní revue* Arnošta Procházkou. Tí takmer všetky Przybyszewského texty promptne prekladali do češtiny – román *Krik* hneď rok po jeho originálnom vydaní. (O tom, že životnosť tejto prózy nevyprchala, svedčí nový preklad do češtiny od Anetty Balajkovej z roku 1978, ktorý vydal Odeon vo svojej edícii Světová četba.) A keďže písal aj drámy (napríklad *Zlaté rúno* či *Sneh*), bol v tých časoch veľmi populárnym dramatikom napríklad v Rusku.<sup>4</sup>

Čo sa týka recepcnej situácie Przybyszewského v slovenskej literatúre, u niektorých súvekých slovenských autorov môžeme – z hľadiska stavu výskumu slovensko-poľských literárnych vzťahov – recepciu dieťa Przybyszewského len hypoteticky predpokladať, zato však s veľkou pravdepodobnosťou, a to práve prostredníctvom časopisu *Moderní revue*. Ako uvádza Jozef Hvišč, František Votruba „sa s poľskou literatúrou dostal do kontaktu v čase krátkeho pobytu v Prahe (1902), kde vtedy vrcholil kult Stanislawa Przybyszewského a modernizmu“.<sup>5</sup> V Prahe sa Votruba zoznámil s pražským modernistickým hnutím a s jeho časopisom *Moderní revue*: „Činnosť *Moderní revue* a senzačné spomienky na Stanislawa Przybyszewského, ktorý práve v *Moderní revue* našiel svoj druhý domov (v časopise sa publikovali skoro všetky jeho prozaické a esejistické práce), určite vyvolali pozornosť F. Votrubu, ktorý vo svojom mládeneckom období taktiež ‚prešiel vlnou literárneho radikalizmu a modernizmu‘ (Michal Gáfrik)“.<sup>6</sup> Voči pražským modernistom

<sup>4</sup> Porov. GLUCHOWSKA, Lidia: Requiem aeternam, Fryz žycia i pieklo. In: *Quart*, č. 2 (16), 2010, s. 49.

<sup>5</sup> HVIŠČ, Jozef: *Slovensko-poľské literárne vzťahy (1815 – 1918)*. Bratislava : Veda, 1991, s. 201.

<sup>6</sup> Tamže, s. 50 – 51.

aj poľskému modernizmu sa však Votruba v tom čase staval značne rezervovane – v súkromnom liste sa vyjadril, že súdobá „poľská literatúra nestojí za groš.“<sup>7</sup> Na druhej strane, v článku o Tetmajerovi si uvedomuje, že „družina“ „poľskej moderny“ „spôsobila v literatúre po dlhšej perióde stagnácie a mŕtvoty novší ruch. Bola to doba kvasu a vzostupu“.<sup>8</sup> O starších Tetmajerových textoch však píše, že sa v jeho poézii ozývala „bezfarebná, kozmopolitná nôta, i on bol do istej miery epigónom západných smerov“.<sup>9</sup> Práve tu sa vo Votrubovej výpovedi *latentne* situuje pozícia Przybyszewského – *kozmpolitného* západného (nemeckého) autora, nie však epigóna, ale práve *iniciátora* nových smerov. Z toho tiež môžeme usudzovať, aký asi mohol byť Votrubov názor na Przybyszewského. Symptomatically – v článku o Marii Konopnickej Votruba medzi talentovanými autormi Młodej Polski, ktorých si cení, Przybyszewského nespomína.<sup>10</sup>

Ako „západný“ „kozmpolitný“ autor (aby sme využili Votrubove prívlastky Tetmajerovej tvorby) si Przybyszewski svoje nemecké texty pre poľské vydania prekladal, či skôr voľne parafrázoval sám, keď sa rozhodol rozšíriť pole svojej literárnej pôsobnosti aj o Poľsko, kam sa triumfálne vrátil do Krakova už ako slávny spisovateľ v roku 1898. Významný jazykovedec Tadeusz Lehr-Splawiński dokonca píše, že Przybyszewski „napriek výnimočnej melodickosti svojej lyrickej prózy si navždy vo svojej poľštine akoby zachoval cudzokrajné znaky: jeho jazyk bol strojený a (...) zostal navždy odtrhnutý od podkladu rodného jazyka“.<sup>11</sup> Známy bol aj svojou štylistickou nedbalosťou, ale toto asi modernistickému bohémovi – ktorý bol priam „klinickým“ prípadom bohéma“,<sup>12</sup> ako ho nazval Tomasz Weiss – nemožno vyčítať... V Krakove Przybyszewski viedol časopis *Życie* a stal sa vodcom poľskej modernistickej bohémy. Mladí autori obklopovali Przybyszewského aj jeho nórsku manželku, spisovateľku Dagny Juel, takmer ako sekta. V Krakove, ktorý bol v tých časoch ešte stále dosť provinčný, divoký štýl života Przybyszewského pohoršoval meštiacke obyvateľstvo ešte viac než v Berlíne a Mníchove: divoké alkoholické orgie a užívanie drog, excentrické

<sup>7</sup> Tamže, s. 51.

<sup>8</sup> Tamže, s. 141.

<sup>9</sup> Tamže.

<sup>10</sup> Pozri tamže, s. 155.

<sup>11</sup> LEHR-SPLAWIŃSKI, Tadeusz: *Język polski*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978, s. 351.

<sup>12</sup> WEISS, Tomasz: *Cyganeria Młodej Polski*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1970, s. 63.

vystupovanie, priam perverzná fascinácia smrťou,<sup>13</sup> sexuálna neviazanosť, nevery – „morálny daltonizmus“<sup>14</sup> nietzscheovsky „mimo dobra a zla“ – Tomasz Weiss píše, že „život spisovateľa bol v úplnom súlade s jeho ideológiou“.<sup>15</sup> A na akú úrodnú pôdu padli Przybyszewského provokácie usporiadaného meštiackeho života, možno vidieť, ak sa začítame do súvekých *Dejín polskej literatúry* (1906) od profesora Aleksandra Brücknera, literárneho historika a jazykovedca (okrem iného autora *Etymologického slovníka poľského jazyka*), kde v pasážach venovaných vtedajšiemu módnemu spisovateľovi čítame nasledovné hodnotenie: „Jsa z kujawské pudy přesazen na pudy cizí, nakazil se v Berlíně (obcováním s umělci chmurného Severu, se Strindbergem, Munchem a j. ..., fantastickými orgiemi, podněcováním nervů hudbou chopinovskou, šílenstvím erotickým, nadužíváním alkoholu atd.) epidemií modernismu, Nietzschem a Tolstým, satanismem a anarchismem, pohrdáním filistrů a jejich ethiky a zkopav důkladně svědomí a ohyzdnou skutečnost, vznesl se jako nadčlověk, otrásl základy světa, aby sklonil se před ženou, kterou později zneuctívá, aby pohlavní styky vystavoval na oltáři lidskosti, aby rozbouřil fantasií a aby se zmítal v začarovaném kole Astartině.“<sup>16</sup> Nespútaný bohémsky život mal však zničujúce dôsledky nielen pre samotného autora, ale aj pre jeho najbližšie okolie: samovraždu bývalej milenky, ktorá po sebe zanechala ich spoločné dieťa, manželku Dagny zasa v hotelovej izbe v Tiflise zastrelil nevyrovnaný mladík („dekadent“) z bohémskeho okruhu Przybyszewského, po čom spáchal samovraždu.

Ani v Przybyszewského textoch všemocný hybný princíp sexuálneho pudu (*chuć*), ktorý sa stal uholným kameňom spisovateľovej filozofickej koncepcie, nevedie k hedonistickému erotizmu, ale naopak, je prekliatím, ktoré subjekt metafyzicko-biologicky *determinuje*, či už ho človek potláča, alebo sa mu naplno oddáva: všetci jeho hrdinovia, poháňaní sexuálnou túžbou, nevyúslovne trpia. Práve tento modernistický neprekonateľný sexuálny inštinkt „nemožno spútať etickými zásadami“.<sup>17</sup> Przybyszewského „semiotizovanie“ svojho vlastného života na bohémsky spôsob preto nemalo byť vonkajškovým gestom, ale

<sup>13</sup> Porov. tamže, s. 72.

<sup>14</sup> Tamže, s. 66.

<sup>15</sup> Tamže, s. 70.

<sup>16</sup> BRÜCKNER, Aleksander: *Dějiny literatury polské*. Díl II. Praha : Nakladatel Jan Laichter, 1906, s. 170.

<sup>17</sup> WEISS, Tomasz: *Cyganeria Młodej Polski*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1970, s. 66.



„bohémsky životný štýl sa stával tragickou nevyhnutnosťou, zadostučinením najhlbšiemu morálnemu impulzu, manifestáciou nesúhlasu, nepriateľstvu voči väčšine, vyznávajúcej iný svetonázor, žijúcej podľa iných noriem a zásad“.<sup>18</sup>

\* \* \*

Krátky román *Krik* (1917) má svojím spôsobom výnimočné postavenie i v tvorbe samotného jeho autora, ako aj v literárnohistorickom období poľského modernizmu – tzv. Mladého Poľska (Młoda Polska). Chronologicky i svojou poetikou túto periódu uzatvára, pričom však zároveň kliesni nové umelecké cesty, smerovanie literárneho systému k smeru expresionizmu. Gabriela Matuszek hovorí v prípade tohto románu o koexistencii dvoch poetík, modernistickej a expresionistickej.<sup>19</sup> V rámci svojej autorskej poetiky Przybyszewski v *Kriku* zároveň akoby skontaminoval do jedného celku „svoje“ dva žánre – román a báseň v próze (či „rapsódiu“, ako Przybyszewského modernistické básne v próze nazval literárny historik Michał Głowiński). Vizionársky poetizujúci štýl, v ktorom sa jazyková vrstva metafor prelieva do epickej roviny diela (tak ako sa stonožka z poetického symbolu biedy ulice stáva v texte *Kriku* epickým prízračným, hrôzostrašným zvieraťom vyliiezajúcim zo škáry steny), využil ako formu rozprávania epického deja: deja, zakódovaného do schémy senzačného kriminálneho románu s hororovými, gotickými a groteskno-frenetickými prvkami, ako na to upozornil J. M. Dynak.<sup>20</sup> No medzi štýlom Przybyszewského básní v próze a jeho románov nejestvuje nepreklenuteľná hranica – modernistická mladopoľská ornamentálnosť a poetizovanie štýlu si našli miesto aj v jeho románoch<sup>21</sup> – rozdiel je tu len kvantitatívny, v miere poetizovania. I keď sa, ako správne skonštatoval Piotr Stasiewicz, v románe *Krik* Przybyszewski zdržal svojich explicitných filozofických úvah, ktoré zvykol vkladat' do svojich próz,<sup>22</sup> aj *Krik* veľmi striktné vychádza z Przyby-

<sup>18</sup> Tamže, s. 74.

<sup>19</sup> Porov. MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008 , s. 333.

<sup>20</sup> DYNAK, J. M.: Krzyk Stanisława Przybyszewskiego jako powieść kryminalna. In: *Literatura popularna. Folklor. Język*. Pod red. W. Nawrockiego i M. Walińskiego. Katowice, 1981.

<sup>21</sup> Porov. SKUBALANKA, Teresa: *Historyczna stylistyka języka polskiego*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1984, s. 419 – 420.

<sup>22</sup> Porov. STASIEWICZ, Piotr Emil: Krzyk Stanisława Przybyszewskiego jako powieść ekspresjonistyczna. In: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*. Pod red. J. Sztachelskiej, Seria III, Białystok 1998, s. 205.

szewského metafyziky. Interpretácie ho preto nasvietime práve z hľadiska kontextu Przybyszewského ideovej koncepcie a v súvislosti s jeho pojmami ako „nahá duša“, pohlavný pud (*chuć*), metaslovo, androgýnia a s jeho náhľadmi na umenie. V tomto zmysle to nebude interpretácia, ktorá by išla proti srsti textu, ale skôr interpretácia konzervatívna, ktorá má za cieľ priblížiť dielo cudzokrajného, z veľkej časti pozabudnutého autora nášmu čitateľovi.

Typologicky možno *Krik* klasifikovať ako modernistický román o umelcovi, nepochopenom a prekliatom, ktorý stojí vysoko nad „stádom“, davom malomeštiackych filistrov – Przybyszewski presadzoval „kult génia“, výnimočnej individuality, a z toho vychádzajúci „kult umelca“.<sup>23</sup> Už vo svojom debute, nemecky písanej eseji *K psychologii individua* (1892), mladý dvadsaťštyriročný Przybyszewski napísal, že „intenzívny spôsob pociťovania odsudzuje tvorivé individuum na to, aby bolo osamelé a vydelené“.<sup>24</sup> Takýto jednotlivec – umelec sa vydeľuje spomedzi stádovitého davu svojím „pocitom nadradenosti nad ľuďmi, pocitom, že stojí nad pomínutelnými obchodníckymi záujmami zástupcov“,<sup>25</sup> no z toho vyplýva aj jeho pocit nenaplnenosti, vedomie, že tvorivé schopnosti takéhoto jednotlivca sa v spoločnosti, riadenej nízkymi ekonomickými záujmami, nemôžu uplatniť. Gaštovt ako literárny typ je modernisticky „patologizovaný“ typ hypersenzitívneho individua, neustále navštevovaný halucinačnými videniami, s paranoidnými sklonmi, ktorému sa zlieva skutočnosť so snom a snovými vidinami, až medzi nimi prestáva rozlišovať.<sup>26</sup> Už v úvodnej dejovej sekvencii románu, keď sa potajme zakráda na výstavu svojich obrazov, má pocit, akoby ho ktosi neustále sledoval, ba dokonca – a to je už náběh k paranoji – akoby ktosi načúval jeho myšlienkam. Przybyszewského hrdina je vo všeobecnosti „extatický človek“ (T. Burek)<sup>27</sup> – a hrdina *Kriku* je zároveň človek rozorvaný, trpiaci svojou tvorivou nemohúcnosťou aj psychózou. No čitateľ nemôže nad touto jeho perspektívou dosiahnuť nadhľad, pretože všetko dianie v románe je podávané cez prizmu subjektu hlavnej postavy, prostredníctvom personálneho rozprávania – čiže z Gaštovtovej gnozeologicky neistej perspektívy. Postavy a udalos-

<sup>23</sup> Porov. WEISS, Tomasz: *Cyganeria Młodej Polski*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1970, s. 64.

<sup>24</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 8.

<sup>25</sup> Tamže, s. 6.

<sup>26</sup> Porov. POPIEL, Magdalena: *Oblicza wzniosłości*. Kraków : Universitas, 2003, s. 39.

<sup>27</sup> Porov. tamže, s. 27.

ti, ktorých sa stáva svedkom, môžu prichádzať zvonka, zo sveta, no aj z jeho vlastného nevedomia – či, povedané Przybyszewského termínom, z temných priestranstiev jeho duše: môžu byť jej výplodom. Ba vlastne, pre Przybyszewského je toto – stavy duše – tá jediná pravá skutočnosť.

Labyrintový halucinačný svet, ktorým blúdi Gaštovt, sa nepodobá na náš normálny bežný svet, na našu „skutočnosť“, ktorej pravidlá neustále narúša. Udalosti po sebe nasledujú ako vo sne. Medzi literárne metódy, prostredníctvom ktorých Przybyszewski buduje halucinačný onirický svet svojho románu, patrí predovšetkým chronotopová pretržitosť predstaveného sveta – náhla zmena miest, na ktorých sa postava nachádza: napríklad Gaštovt kráča s Weryhom cez katakomby a znenazdajky sa odrazu ocitne v akejsi sále so snovo čudným publikom, ktoré pôsobí vskutku desivo: „*Videl dámy v bielych parochniach: tváre mali ako potiahnuté voskom a ústa previazané čiernymi páskami (namiesto toho, aby nimi mali previazané oči), a keď každú chvíľu zastrkovali za tie pásky tenké biele dlhé prsty, vytváralo to pekelné nepríjemný dojem, akoby to boli lebky umrlcov.*“<sup>28</sup> A všetko to vidí ako odraz v oku monštruóznej stonožky. Zrazu sa mu zatmie pred očami a ocitne sa na ulici; jednotlivé postavy sa tiež znenazdajky objavujú a miznú. Slnko nevychádza, hoci už malo dávno vyjsť (svet tohto románu je nočný). Jedna veta naznačuje, že slnko tu nevychádza preto, lebo celý tento románový svet je svetom Gaštovtovej nočnej duše, ktorá má v sebe „čierne slnko“ (čo je emblematický obraz melanchólie): „*Nuž ale, keďže to čierne slnko v sebe nosil tak dlho, tak určite nemohlo vyjsť nijaké iné.*“<sup>29</sup> (Na motívy melanchólie pri postave Gaštovta upozornil Adrian Mrówka.)<sup>30</sup> Alebo príklad na ďalšiu pretržitú následnosť chronotopov: Gaštovt sa ocitá v strašidelnom dome, prenasledovaný monštruóznou stonožkou, následne sa ocitne na námestí, z ktorého sa stane začarovaný les, a ten sa napokon pod Gaštovtovými rukami premení na hmlu. Chronotopová diskontinuita predstaveného sveta, ktorý sa „deje“ v duši hrdinu, reprodukuje iracionalitu podvedomia a jeho prekvapivé asociačné spojenia: celý dej sa odohráva v duši hrdinu – napokon, veď aj noc nenastane vonku, ale

<sup>28</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyżk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 143.

<sup>29</sup> Tamže, s. 191.

<sup>30</sup> Porov. MRÓWKA, Adrian: *Podmioty „intensywne“ w wybranych powieściach Stanisława Przybyszewskiego*. (Praca doktorska.) Katowice : Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2013, s. 159. Dostupné na: <http://www.sbc.org.pl/Content/88098/doktorat3419.pdf>

rozhostí sa v ňom.<sup>31</sup> V súlade s programom poetiky Przybyszewského má aj jazyk diela odzrkadľovať a reprodukovať „prúd podvedomia“.<sup>32</sup> Takže ako ukázali štylistické analýzy Przybyszewského textov Z. Goczolovej,<sup>33</sup> aj na úrovni vetnej syntaxe u Przybyszewského nachádzame tendenciu k pretržitosti – predovšetkým zlučovacie priradovanie a voľné, asyndetické spájanie členov a amorfné spájanie výpovedí.<sup>34</sup> Przybyszewského literárny štýl v jeho románoch, ktorý má vystihnúť psychiku a predovšetkým podvedomie postáv, trefne, no aj kriticky charakterizuje Karel Krejčí: „Styl všech těchto románů Przybyszewského má uměle reprodukovat spontánní projevy vášně. Krátké, trhané věty, časté, až v manýru přecházející užívání citoslovcí, násilná hyperbolika metafor – to vše má za účel převést čtenáře do tajemných oblastí pudových prasil, ovládajících život člověka.“<sup>35</sup>

Rovnako sa identita niektorých postáv – podľa vzoru snovej práce – kondenzuje a zlieva: v huslistovi Gaštovt odrazu spoznáva drožkára zo scény po záchrane samovrahyne, tú zasa spoznáva v zhyponotizovanej herečke na pódiu. Neskôr sa s ňou rozpráva, no odrazu všetko navôkol neho zmizne, akoby mu pred oči padla čierna opona (veď sa predsa nachádza v akomsi divadle s pódium), a je úplne sám... Z takýchto literárnych postupov vychádza tajomnosť deja *Kriku*. Dôležitejšia je tu však „taká funkcia tajomnosti, ktorá vedie k vnímaniu skutočnosti ako tajomstva a vyvoláva pocit podivnosti jestvovania“.<sup>36</sup> Práve táto *deformácia* predstaveného sveta je pre literárnych historikov v tomto texte indikátorom niektorých prvkov literárneho smeru expresionizmu. Pre expresionizmus je charakteristická poetika sna a deformácie elementov fikčného sveta.<sup>37</sup> Stasiewicz cituje bádateľa expresionizmu Waltera Sockela: „nemožné sa deje ako reálny fakt“.<sup>38</sup> „Expresionistické dielo teda tvorí uzavretý samostatný svet (...), no tento svet sa vymyká na-

<sup>31</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 163.

<sup>32</sup> SKUBALANKA, Teresa: *Historyczna stylistyka języka polskiego*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1984, s. 418.

<sup>33</sup> GOCZOŁOWA, Z.: *Składnia powieści Stanisława Przybyszewskiego*. Lublin, 1975.

<sup>34</sup> SKUBALANKA, Teresa: *Historyczna stylistyka języka polskiego*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1984, s. 418.

<sup>35</sup> KREJČÍ, Karel: *Dějiny polské literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1953, s. 418.

<sup>36</sup> POPIEL, Magdalena: *Oblicza wzniosłości*. Kraków : Universitas, 2003, s. 46.

<sup>37</sup> STASIEWICZ, Piotr Emil: *Krzyk Stanisława Przybyszewskiego jako powieść ekspresjonistyczna*. In: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*. Pod red. J. Sztachelskiej, Seria III, Białystok 1998, s. 196.

<sup>38</sup> Tamže, s. 196.

ším intelektuálnym poznávacím schopnostiam, akýmkoľvek pokusom o interpretáciu.<sup>39</sup>

Snové vízie Gaštovta sú zároveň akoby pokusom dostať sa pod kožu umelca, zažiť jeho psychické stavy pri tvorivej činnosti – jeho oči sa v okamihu tvorby plavia „bezhraničnými priestranstvami tajomstiev podvedomia“<sup>40</sup> – veď práve z podvedomia (nahej duše, „z priepastných hlbín“<sup>41</sup> umelcovej duše) čerpá umenie (podľa) Przybyszewského.

Svet románu, ako sme ukázali, je teda vzdialený tomu nášmu každodennému svetu. No je naša bežná empirická skutočnosť tou pravou skutočnosťou? Bežná skutočnosť, ako ju vnímame zmyslami a racionalizujeme rozumom, je pre Przybyszewského, podobne ako pre Schopenhauera, len Májiným závojom, klamom. Človek totiž musí skutočnosť najprv skonštituovať, vytvoriť v sebe, vo svojej duši (toto môže byť ozvena kantovskej filozofie u Przybyszewského, sprostredkovaná cez Schopenhauerovu filozofiu). V eseji *Za „nové“ umenie (O „nową“ sztukę, 1899)* Przybyszewski ukazuje, že človek si zásadným omylom „stvoril dve skutočnosti, jednu vonkajšiu a druhú vnútornú“.<sup>42</sup> A to takým spôsobom, že následkom zaslepenia „človek vytrhol centrálny obraz javov zo svojej duše, vyvrhol ho von“.<sup>43</sup> Takto „človek preniesol skutočnosť mimo seba“ a „keď musel tú fiktívnu skutočnosť vnímať pomocou zmyslov, strácal a rušil v sebe absolútne vedomie veškerenstva“.<sup>44</sup> Zredukoval takto skutočnosť len na tú ohraňčenú oblasť javov, ktoré vnímame zmyslami. V eseji *Návratná vlna. Okolo expresionizmu (Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu, 1918)* Przybyszewski s uznaním kvituje filozofiu Berkeleyho, „ktorý neveril vo viditeľné veci, odmietal hmotu a uznával len božstvo“.<sup>45</sup> Samotný „geniálny Poliak“ chápe expresionizmus dosť svojsky, ako transhistorický návratný smer, ktorý sa zrieka vonkajšieho sveta a zahľubuje sa do hlbín duše: „Dojmy, prichádzajúce zvonka, sú len zámienka, podráždenie organizmu – jedinou pravdou je vlastné vedomie a vlastné pocity.“<sup>46</sup> Obrazne to vyjadruje tak, že ho nezaujímá kameň, ktorý

<sup>39</sup> Tamže.

<sup>40</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyż*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 70 – 71.

<sup>41</sup> Tamže, s. 83.

<sup>42</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 156.

<sup>43</sup> Tamže.

<sup>44</sup> Tamže.

<sup>45</sup> Tamže, s. 315.

<sup>46</sup> Tamže, s. 316.

z vonkajšieho sveta vpadol do jazera jeho duše, ale práve tie kruhy šíriace sa hladinou, ktoré vyvolal.<sup>47</sup>

Pre Przybyszewského však skutočnosť môže byť iba *skutočnosťou duše*. V jeho metafyzickom systéme má táto duša isté špecifické vlastnosti – je to *nahá duša*. Termín je vraj prevzatý od neskorého francúzskeho parnasistu Edmunda Haraucourta (*L'Âme nue*, 1885),<sup>48</sup> u Przybyszewského je však podstatné jeho definičné naplnenie. Naše „vedomé ja“ podľa neho tvorí len drobnú čiastočku duše:<sup>49</sup> „Za tesným okruhom vedomých stavov nášho Ja sa rozprestiera vnútorný oceán, more tajomstiev a záhad.“<sup>50</sup> Táto duša je „obrovské, transcendentálne vedomie všetkých stavov, aké duša doposiaľ prežila, vedomie všetkých svetov, v lone ktorých snívala celé veky“<sup>51</sup> – je charakterizovaná celosťou a bezčasovosťou, je to „transcendentálne absolútne vedomie (...), ktoré umožňuje bezprostredný vhľad do podstaty vecí“.<sup>52</sup>

Aké dôsledky má teraz takáto koncepcia duše pre umenie? Nové umenie, teda umenie Przybyszewského (a podľa neho aj napríklad obrazy Edvarda Muncha), sa odvracia od „vonkajšieho“ (empirického) sveta, ktorý tvoria len náhodné, pomimutélné veci: „Autor doteraz napodobňoval ‚veci‘, ‚nový‘ autor reprodukuje svoj stav duše.“<sup>53</sup> Gabriela Matuszek píše: „Przybyszewski za manifestácie života duše bude pokladať somnambulické a vizionárske extázy, treštenia horúčky a psychotické poruchy, ktoré spôsobujú deštrukciu psychiky a umožňujú expresiu nevedomia („nahý výkrik duše“).“<sup>54</sup> V románe *Krik* môžeme vidieť priam vzorovú praktickú realizáciu tohto umeleckého programu. Nevedomie je temnou oblasťou, *mare tenebrarum*, ktorá plne ovláda individuum: je to „démon v nás, čo ako stredoveký kňaz temnoty žije vo večnej noci nášho subjektu, v ktorého rukách sme neslobodnými, námesačnými

<sup>47</sup> Tamže.

<sup>48</sup> KRZYŻANOWSKI, Julian: *Neoromantyzm polski*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1971, s. 31.

<sup>49</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 151, programový článok *Za nové umenie (O nową sztukę)*, 1899).

<sup>50</sup> Tamže, s. 150.

<sup>51</sup> Tamže, s. 149.

<sup>52</sup> MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008, s. 58.

<sup>53</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 152.

<sup>54</sup> MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008, s. 33

médiami“,<sup>55</sup> píše Przybyszewski už vo svojej debutovej mladíckej eseji *Zur Psychologie des Individuums. I. Chopin und Nietzsche* (1892). „Vari sexuálny vrah vie, prečo ho svieže telo dievčaťa láka k vražde?“<sup>56</sup> Práve zo svojej lektúry Nietzscheho už v tomto mladíckom spise preberá vedúcu úlohu *nevedomých* popudov v subjekte – Nietzsche mu ukázal, „ako sa z nepochopiteľných a podvedomých odrazov psychického procesu rodia akty vôle, ktoré jestvovali už dávno predtým, než sme si uvedomili naše zámery, ako v základe každého vypovedaného súdu jestvuje jeho fyziologické podložie (...)“<sup>57</sup> Przybyszewského model subjektu je výsledkom „krízy egologického modelu subjektivity“,<sup>58</sup> s ktorou kráča ruka v ruke rozpad Ja (v *Kriku* priam spektakulárne, ako na to ešte poukáže-me). Moderný človek nachádza v sebe samom enklávu čohosi *cudzieho* – a k jadrú, zdroju svojej subjektivity, k „nahej duši“, sa musí prácne dobýjať cez stavy vytrženia, halucinácií, psychickej choroby, sna...

A práve toto „fyziologické podložie“, ktoré našiel v Nietzscheho filozofii, sa Przybyszewskému stáva riadiacim, kozmogonickým i kozmologickým princípom univerza v podobe princípu všetkých princíпов, ktorým u Przybyszewského nie je vôľa ako u Schopenhauera, ani vôľa k moci ako u Nietzscheho, ale *pohlavný pud*, pohlavná túžba (*chuc*) – „pohlavný pud je tým mocným praelementom, ktorý tkvie v základoch všetkého bytia, a mozog a duša sú výsledkami následných štádií evolučného vývinu tohto pudu.“<sup>59</sup> Przybyszewski svoj metafyzický systém vykladal (a vyčítal z neho) rovnako vo svojej esejistike, ako aj v próze – svoju teóriu pohlavnej túžby azda najinštruktívnejšie vyložil v básni v próze *Requiem aeternam* (vyšla najprv v nemeckom origináli pod titulom *Totenmesse*, 1893). Z nej pochádza jeho slávna parafráza evanjelia svätého Jána: „*Na počiatku bol pohlavný pud.*“<sup>60</sup> V texte *Requiem aeternam*, predsmrtnom monológú anonymného hrdinu, podáva Przybyszewski kozmogóniu, príbeh vzniku foriem života, riadeného princípom pohlavného pudu. (Podobne o čosi neskôr náš spisovateľ Gejza Vámoš podáva svoju kozmogóniu, príbeh vzniku života na základe princípu krutosti – a v identic-

<sup>55</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 17.

<sup>56</sup> Tamže, s. 18.

<sup>57</sup> Tamže, s. 22.

<sup>58</sup> MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008 , s. 368.

<sup>59</sup> TABORSKI, Roman: Wstęp. In: PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 31.

<sup>60</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 37.



kých dvoch žánroch rovnako ako Przybyszewski: v románe *Atómy Boha* (1928), ako aj vo svojej filozofickej dizertácii *Princíp krutosti* (1932.) Keď sila pohlavného pudu napokon stvorí mozog, skonštituuje pre človeka „bežný“ svet, ktorý je však stratou jeho celostného vnímania a koncom spätosti s bytím – mozog, „namiesto toho, aby bol poslušným orgánom sebazpoznania sexuálneho pudu, vedie zradne k oslabeniu jeho tvorivej moci: emanuje zo seba klamnú skutočnosť, rozbitú na kategórie, príčiny a následky“:<sup>61</sup> „jednotlivé jeho časti (t. j. mozgu, pozn. T. H.) pretvorila na zmysly, spretrhala spojitosť, celok roztrhala na časti, jeden zmysel rozčlenila na rôzne jednotlivé zmysly, pretáala ich vzájomné súvislosti a väzby.“<sup>62</sup> Práve preto nachádzame v Przybyszewského diele priam posadnutosť synestéziami: keď túži jeho hrdina Gaštovt *namalovať zvuk* – krik, podobne ako v jeho románe *Homo sapiens* alebo *kričí farbu*<sup>63</sup> – aby prekonal tento deficit rozčlenenia skúsenosti. Preto už v eseji *Z psychológie indivídua* nastoľuje Przybyszewski pre nové umenie postulát, aby jestvovala „nepretržitá škála od zvukov k slovu a farbe, bez hraníc medzi nimi, aké dnes existujú, keď bude možné úplne preložiť zvuk do slov a farieb a naopak“.<sup>64</sup> Udiat sa to môže v mozgu, „ve kterém se uvolnilo zauzlení – ano, svaté zauzlení všech smyslů, v němž mění se linie v tón“.<sup>65</sup> No na štylistickej rovine textu synestézie, ktoré sú súčasťou literárneho programu symbolizmu, prerastajú u Przybyszewského až do manieri.<sup>66</sup>

Táto koncepcia nevyhnutného vývinu pohlavného pudu k tomu, aby sa vytvoril mozog, ktorý – paradoxne – začne pohlavný pud potláčať za cenu utrpenia, vnáša do Przybyszewského metafyziky „evolučný pesimizmus“, veľmi blízky smeru dekadencie.<sup>67</sup> Na pôde ontogenézy druhu zasa „psychická evolúcia ľudských jedincov vedie k čoraz väčšiemu zjemňovaniu zmyslov a celej duševnej organizácie, k prebujnenosti vedomia“.<sup>68</sup> Tak

<sup>61</sup> WALAS, Teresa: *Ku otchłani*. Kraków – Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1986, s. 160.

<sup>62</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 39.

<sup>63</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Przes palubu*. (Homo sapiens I.) Praha : Knihy dobrých autorů, 1913, s. 19.

<sup>64</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 36.

<sup>65</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Przes palubu*. (Homo sapiens I.) Praha : Knihy dobrých autorů, 1913, s. 31.

<sup>66</sup> KRZYŻANOWSKI, Julian: *Neoromantyzm polski*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1971, s. 34.

<sup>67</sup> WALAS, Teresa: *Ku otchłani*. Kraków – Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1986, s. 160.

<sup>68</sup> Tamže, s. 162.



je to práve u tvorivého individua, ktoré pre túto príčinu svojej hypersenzitívnosti a vnútornej komplikovanosti prežíva najviac utrpenia.<sup>69</sup>

Maliar Gaštovt popri svojej hypersenzitívnosti je predovšetkým postavou obsesívnou, posadnutou nutkavou ideou. Karel Krejčí píše, že „hlavním motívom je (...) zárodek umeleckého diela, ktorý sa zrodil v myšli, alebo spíš v cítení umelcov, pôsobí na ňo svou príťažlivou silou, ale musí bojovať o svu konkrétnu realizáciu“.<sup>70</sup> Z toho vyvierajú tvorivé muky umelca, ktorý je „tehotný“ umeleckým dielom, nemôže ho však realizovať – na to nevyhnutne potrebuje katalyzátor, opakovanie kriku. Gaštovt, hoci je prekliatym umelcom vydeleným z davu, je s jeho najnižšími vrstvami, s luzou späť práve svojou ekonomickou situáciou umelca – svojou chudobou. Viac ráz sa v texte spomína jeho neznesiteľný hlad – je to aj neznesiteľný fyziologický hlad žalúdka, no aj hlad ontologický, ktorý je „*magmou bytia*“<sup>71</sup> – je to aj „*hlad žiadostivosti a rozbesneného pohlavného pudu*“.<sup>72</sup> Hlad je teda, psychoanalyticky povedané, *túžbou*, „prvotným pocitom nedostatku, večným neukojením pohlavného pudu“,<sup>73</sup> a potom aj hladom po moci, po zlate... Preto to Gaštovta na ulicu neodolateľne ťahá – je s ňou späť, a práve preto chce ako umelec „*vytvoriť ohromnú syntézu ulice*“<sup>74</sup> v jednom symbole, „*odhaliť jej strašné tajomstvo*“.<sup>75</sup> V románe preto figuruje démonické mesto<sup>76</sup> a turpizmus ako umelecký prostriedok pri zobrazovaní skutočnosti<sup>77</sup> čiže zameriavanie sa na nízke, nechutné prvky ulice: na stoku, kanály, prostitútky, zaplúvané krčmy, zločinecké brlohy, na zločin a vraždy. Przybyszewského obrazný motív monštruóznej, ohyzdnej stonožky otočenej okolo zeme pripomína Nervalovho hada z jeho snovej novely *Aurélia* (1855), obtáčajúceho zem: morského hada prevzatého zo sever-

<sup>69</sup> Porov. tamže, s. 163.

<sup>70</sup> KREJČÍ, Karel: *Křik velkoměstské ulice*. In: PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Křik*. Praha : Odeon, 1978, s. 16.

<sup>71</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 82.

<sup>72</sup> Tamže, s. 84.

<sup>73</sup> MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008, s. 343.

<sup>74</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 47.

<sup>75</sup> Tamže.

<sup>76</sup> MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008, s. 342.

<sup>77</sup> STASIEWICZ, Piotr Emil: *Krzyk Stanisława Przybyszewskiego jako powieść ekspresjonistyczna*. In: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*. Pod red. J. Sztachelskiej, Seria III, Białystok 1998, s. 197.

skej mytológie.<sup>78</sup> (S *Auréliou* zblížujú *Krik* aj dvojnícke motívy<sup>79</sup> a celková onirickosť fikčného sveta.) Gaštovt chce nájsť *symboly* pre ulicu (ktorá je vlastne svetom v malom, je to metafora sveta biedy a večného hladu – a v tomto hlade je zahrnutá i pohlavná neukojenosť, túžba), prostredníctvom ktorých by dospel k jej tajomstvu. Práve takýmto možným symbolom ulice sa mu javí byť krik. Karel Krejčí upozorňuje na súvislosť *Kriku* s modernou literatúrou reflektujúcou veľkomesto (dajme do súvislosti Gaštovta brázdiaceho bočné uličky mesta s Baudelairovým flanérom či s Poeovým *Mužom davu*) a ukazuje Przybyszewského inovatívnosť v pokuse „o zachycení ktoréhokoli veľkomesta v jeho všeobecnosti v jediném detailu, a tým je Przybyszewského Křik.“<sup>80</sup> Gabriela Matuszek upozorňuje, že „ulica‘ je tu originálnym symbolom mesta-sveta (,Weltstadt‘), šíaleného Megalopolisu, ktoré expresionisti asociovali s démonickou, temnou neľudskou sférou“.<sup>81</sup>

Z ekonomickej nevyhnutnosti, „od hladu“, musí maliar tiež vystavovať svoje dielo očiam nehodného davu, „stáda“ malomeštiakov a filistrov, ktorými ako duševný aristokrat z hĺbky duše opovrhne. Motív, keď sa Gaštovt na výstave svojich obrazov cíti ako prostitút („že zo svojej duše spravil nechutnú štetku“),<sup>82</sup> je obsesívnym motívom vo viacerých Przybyszewského prózach. Súvisí s jeho koncepciou umenia ako výrazu, ba priam výkriku nahej duše (o tom ešte bude reč neskôr) – umelecké dielo takýmto spôsobom odhaľuje to najintímnejšie bytie umelca, najtajnejšie zákutia jeho duše. Podobne spisovateľ Bielecki z románu *Silný člověk* hovorí: „Prostitutce vyčítají, že prodává své tělo, a takový literát prodává svou duši – co je horší, he?“<sup>83</sup> Tomasz Weiss upozorňuje na Hauserovu tézu, že v dekadentných epochách sa umelecká činnosť často porovnávala s prostitúciou, „pričom zmysel tohto porovnania sa obracal hlavne proti meštianstvu, proti zásadám, o ktoré opierala svoju štruktúru meštianska rodina“.<sup>84</sup>

<sup>78</sup> Porov. NERVAL, Gérard de: *Sylvie. Aurelie*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, s. 181.

<sup>79</sup> Porov. tamže, s. 119 – 121.

<sup>80</sup> KREJČÍ, Karel: Křik velkoměstské ulice. In: PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Křik*. Praha : Odeon, 1978, s. 15.

<sup>81</sup> MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008, s. 342.

<sup>82</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 46.

<sup>83</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Silný člověk*. Praha : Stanislav Minařík, 1928, s. 6.

<sup>84</sup> WEISS, Tomasz: *Cyganeria Młodej Polski*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1970, s. 65 – 66.

V priebehu sujetu románu, keď Gaštovt blúdi labyrintom mesta za svojím cieľom – začuť znovu krik ulice, krik samovrahyne – dochádza vo vnútornom pláne hlavnej postavy k čoraz väčšej psychickej dezintegrácii až k totálnemu rozpadu osobnosti (prostredníctvom viacnásobných dvojníckych motívov). Przybyszewski totiž „vníma ľudskú bytosť ako neautonómnú, podriadenú silám nezávislým od jej vôle“.<sup>85</sup> A to predovšetkým temným silám nevedomia a sexuálneho pudu – a mozog, tento „mizerný aparát“, „sa môže nanajvýš dozvedieť, či skôr skonštatovať, že sa v duši niečo deje, ale čo?“ píše v románe *Homo sapiens*.<sup>86</sup> „Mozog je klamaný, podvádzaný, no dozvedá sa o tom príliš neskoro.“<sup>87</sup>

Gaštovt v okamihu, keď začuje krik samovrahyne počas skoku z mosta, zažíva epifániu – krik je mu akýmsi mostom (z ktorého napokon dievča skočilo) medzi dvoma metafyzickými regiónmi – životom a smrťou: krik práve v okamihu smrti akoby už patril na obe strany mosta. Ako píše Gabriela Matuszek, „krik topiacej sa ženy sa stáva kolekto-rom náhľadu do transcendentných sfér bytia“.<sup>88</sup> Od tejto chvíle chce Gaštovt obsesívne znovu začuť ten krik, aby mohol namaľovať svoje absolútne dielo – obraz *Krik* (rovnako ako Edvard Munch), obraz ulice. Keď chce Gaštovt dosiahnuť opakovanie, to, po čom vlastne túži, je – ako ukázal Kierkegaard – večnosť, „večnosť ako skutočné opakovanie“.<sup>89</sup> Táto túžba po opakovaní nie je v modernizme zriedkavá, je veľmi silná napríklad v prózach Bruna Schulza.<sup>90</sup>

Krik sa teda v motivickej štruktúre textu viaže s ulicou; Gaštovt chce „ešte raz“<sup>91</sup> začuť „krik ulice“,<sup>92</sup> ktorý je jej epifániou – krik zjavuje ulicu vo všetkej jej hrôze a nízkosti. Gaštovt však chce nemožné, či priam zázrak:<sup>93</sup> chce identické opakovanie, *opakovanie toho istého* kriku tej istej

<sup>85</sup> MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008, s. 237.

<sup>86</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 123.

<sup>87</sup> Tamže.

<sup>88</sup> MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008, s. 336.

<sup>89</sup> KIERKEGAARD, Søren: *Powtórzenie*. Kraków : Aletheia, 1992, s. 41.

<sup>90</sup> Porov. MARKOWSKI, Michał Paweł: *Polska literatura nowoczesna*. Kraków : Universitas, 2007, s. 251.

<sup>91</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyjk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 192.

<sup>92</sup> Tamže, s. 57.

<sup>93</sup> Porov. MRÓWKA, Adrian: *Podmioty „intensywne“ w wybranych powieściach Stanisława Przybyszewskiego*. (Praca doktorska.) Katowice : Uniwersytet Śląski w Ka-

ženy.<sup>94</sup> Spojenie *opakovania* so *zázrakom* (a teda s tým, čo je *nemožné*) ukazuje v dobovej filozofickej reflexii Søren Kierkegaard vo svojej práci *Opakovanie* (1843), ktorá je – podobne ako Przybyszewského básne v próze – textom na rozhraní filozofie a literatúry. Najžiarivejším príkladom opakovania je mu biblický Jób: „Jób sa stal požehnaným a všetko dostal *dvojnásobne*: toto sa nazýva *opakovanie*. (...) Kedy postretlo Jóba opakovanie? Vtedy, keď nastala najväčšia istota a najvyššia pravdepodobnosť, že sa udeje to, čo je nemožné.“<sup>95</sup> Toto opakovanie však podľa Kierkegaarda môže dosiahnuť len človek v náboženskom štádiu existencie, s absolútnou vierou, v totálnom odovzdaní sa Bohu – proti všetkým ostatným ľuďom, proti celému svetu: „Jeho viera je priepustkou, vďaka ktorej opúšťa svet a ľudí (...)“<sup>96</sup>

Gaštovt ako umelec, ktorý túži po opakovaní preto, aby vytvoril umelecké dielo, sa však nachádza – kierkegaardovsky povedané – v estetickom štádiu existencie. Podobne ako pre mladíka v Kierkegaardovom príbehu lásky z *Opakovania* dievča preňho nie je „milovanou, ale len zámienkou“<sup>97</sup> – *prostriedkom* pre vytvorenie umeleckého diela (tak ako pre Kierkegaardovho mladíka je dievčina len katalyzátorom jeho lásky k poézii). Preto jej Gaštovt zisťne klame lásku. Podobne ako pre Kierkegaardovho mladíka, aj pre Gaštovta sa dievča situuje v jeho duši<sup>98</sup> a v spomienke (ktorá „sa začína stratou“).<sup>99</sup> Spomienka je u Kierkegaarda striktné rozlíšená od opakovania.<sup>100</sup> Preto pre estéta Gaštovta, utápajúceho sa v spomienkach na predchádzajúci krik samovrahyne, platí Kierkegaardovo lakonické konštatovanie: „Jediné čo sa zopakovalo, bola nemožnosť opakovania.“<sup>101</sup> Veď opakovanie, keď dievčinu opätovne vyzýva, aby kričala, by už nebolo spontánnym krikom, ale účasťou v narežirovanej, inscenovanej hre. Opakovanie ako návrat toho istého je preto nemožné: naopak, v románe sa stáva opakovanie – nietzscheovsko-deleuzeovský – *návratom iného*: ukazuje to vlastne celá príbehová schéma tohto príbehu. Jeho naratívna štruktúra je opakovaním s *diferenciou*: v úvodnej sekvencii Gaštovt zachráni prostitút-

twowicach, 2013, s. 163. Dostupné na: <http://www.sbc.org.pl/Content/88098/dokumentat3419.pdf>

<sup>94</sup> Porov. POPIEL, Magdalena: *Oblicza wzniosłości*. Kraków : Universitas, 2003, s. 62.

<sup>95</sup> KIERKEGAARD, Søren: *Powtórzenie*. Kraków : Aletheia, 1992, s. 122.

<sup>96</sup> Tamže, s. 119.

<sup>97</sup> Tamže, s. 55.

<sup>98</sup> Porov. tamže, s. 56.

<sup>99</sup> Porov. tamže, s. 55.

<sup>100</sup> Porov. tamže, s. 62, s. 66.

<sup>101</sup> Tamže, s. 86.

ku pred utopením (predtým počul jej krik), v predposlednej sekvencii však Gaštovt prostitútku sám utopí – práve preto, aby počul krik (ktorý však nezačuje, i keď Weryho mu ten krik výsmešne ospevuje, čím ho ešte väčšmi provokuje). (Hanna Ratuszna zároveň ukázala, že sa takáto naratívna štruktúra opakovania viaže s melanchóliou: melanchólia „určuje tiež istý štýl narácie, využívajúci figúru opakovania“.<sup>102</sup>)

Toto je základná naratívna schéma opakovania, štruktúra opakovania však združuje viaceré motívy v texte: jednotlivé postavy sa v horúčkovitom labyrinte Gaštovtovho blúdenia opätovne objavujú ako iné (drožkár neskôr ako huslista, samovrahyňa neskôr ako zhypnotizovaná herečka, neznámy z výstavy ako Weryho – a nakoniec Weryho ako Gaštovt samotný) a opakujú sa ich stretnutia: Gaštovt dievčinu odrazu znovu stretá v noci pri rieke, Weryho sa mu počas deja striedavo nečakane objavuje a mizne (čo súvisí s chronotopovou pretržitosťou predstaveného sveta tohto románu): „(...) už si zvykol na to, že Weryho sa objavoval rovnako náhle, ako zvykol zmiznúť: bolo to také isté ako s jeho hlasom – raz ho počul, a odrazu uprostred vety sa stratil (...)“<sup>103</sup> Prostredníctvom *postupu opakovania motívov* a *postáv* (pričom tie sú vždy istým spôsobom *transformované* – opakujú sa ako čiastočne *iné*) rieši Przybyszewski dilemu mladopoľského románu, ktorú pomenoval Michał Głowiński vo svojej práci *Mladopoľský román* (1969): modernistický mladopoľský román sa oproti realistickému vykryštalizoval do tvaru epizodickej konštrukcie, „súboru scén“, ktoré sa nemusia organizovať do príčinnno-dôsledkového reťazca a v naratívnej štruktúre dominuje fragmentárnosť.<sup>104</sup> Túto epizodickosť v naratívnej štruktúre *Kriku* zvyrazňuje aj už spomenutá chronotopová pretržitosť, ktorá vyvoláva atmosféru snovosti a halucinačnosti predstaveného sveta. No tieto jednotlivé epizódy, spretrhané chronotopovými skokmi, do istej miery zjednocuje ich návratná, opakovaná štruktúra.

Krik Gaštovt opäť začuje až na konci románu – fakticky v okamihu smrti, keď zabíja svojho psycho-dvojníka Weryha, výplod temných hlbín svojej duše: čiže zabíja seba samého (krv Weryha nachádza na sebe samom a keď pozrie na Weryha: „*Videl seba samého!*“)<sup>105</sup> Gaštovta – ako

<sup>102</sup> RATUSZNA, Hanna: *Okruchy melancholii*. Toruń : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2017, s. 17.

<sup>103</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 180.

<sup>104</sup> Porov. GŁOWIŃSKI, Michał: *Powieść młodopolska*. Kraków : Universitas, 1997, V. kapitola: Román ako súbor scén.

<sup>105</sup> Tamže, s. 175.

subjekt podriadený, ovládaný vlastným nevedomím – akoby lešť jeho vlastného nevedomia dovedie k spáchaniu samovraždy: vystrelí na dvojníka – hypostázu svojho vlastného nevedomia, čiže na seba samého. Jeho subjekt je teda rozštiepený a samovražda je mu nadiktovaná nevedomím (jedno ja zabíja druhé ja), podobne ako neskôr v poviedke slovenského modernistu Jána Hrušovského *Pistoľ* (1925).<sup>106</sup> Ako z toho vyvodzuje Gabriela Matuszek, „umenie, ktoré túži vyjadriť transgresívnu a extatickú skúsenosť plnosti, sa musí podľa Przybyszewského spájať so (seba)deštrukciou“.<sup>107</sup> Počuť krik je teda pre Gaštovta totožné s jeho vlastnou smrťou – to preto ho nikdy *nemôže* namaľovať. (Veď mefistofelovský dvojník Weryho Gaštovtovi sľubuje nemožné: keď vraj stvorí toto dielo, aké ešte nikto na svete nikdy nevytvoril, stane sa Bohom.<sup>108</sup>) Keďže Gaštovt je vo svojom bytíku v danej scéne sám, krik, ktorý v okamihu umierania počuje, môže byť len jeho vlastným krikom. Áno, umelcovi ide práve o *krik*, pretože „prekognitívny krik“<sup>109</sup> – podľa Przybyszewského teórie „metaslovo“ – je „prvotný spôsob vyjadrenia, bezprostredného výrazu svojich pocitov vo forme zvuku.“<sup>110</sup> Prvotný človek stvoril prvotné slovo vtedy, keď naňho niečo urobilo taký obrovský dojem – či už lásky, pomsty alebo strachu –, až sa mu z hrdla vyrval „a v jeho ušiach rozľahol jeho vlastný tiahly krik, či už úžasu alebo zdesenia alebo túžby“.<sup>111</sup> Krik samovrahyne v okamihu jej prechodu zo života do smrti Gaštovtovi zjavuje esenciu ulice, tajomstvo bytia – no *druhý* raz ho môže začuť až vtedy, keď sa s týmto krikom identifikuje, keď v samom závere románu pochopí, že sa ten „*medziplanetárny orkán kriku*“<sup>112</sup> derie z jeho vlastného hrdla. Krik sa teda opakuje, ale opäť s diferenciou: nevychádza už z hrdla dievčaťa, ale z Gaštovtovho vnútra.

Predtým, ako Gaštovt zabije Weryha/seba, však ešte zabíja prostitútku (možno tiež hypostázu svojho nevedomia), aby začul krik (nepočuje

<sup>106</sup> Porov. HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : Slovak Academic Press, 2008 , s. 105 – 106.

<sup>107</sup> MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008, s. 337.

<sup>108</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 188.

<sup>109</sup> MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008, s. 335.

<sup>110</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 164.

<sup>111</sup> Tamže.

<sup>112</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 197.

však nič): „Umenie sa stáva identické so zločinom.“<sup>113</sup> Táto identickosť umenia a zločinu súvisí s Przybyszewského koncepciou absolútnej autonómnosti umenia z jeho programového manifestu *Confiteor* (1899) – umenie má byť oslobodené od akýchkoľvek nárokov morálky, je teritóriom absolútnej slobody, takže napokon musí byť imorálne: „Umelec teda zobrazuje život duše vo všetkých jej prejavoch; nedbá nič na spoločenské ani etické zákony (...) Umelec stojí nad životom, nad svetom, je Pánom Pánov, neviazaný nijakým zákonom, neobmedzovaný žiadnou ľudskou silou.“<sup>114</sup> Umenie tiež nemá žiadnu zodpovednosť ani žiadnu služobnú funkciu voči čomukoľvek inému, napríklad spoločnosti – je autonómnou oblasťou: „Umenie nemá žiaden cieľ, je cieľom samo osebe, je absolútnom, pretože je výrazom absolútna – duše.“<sup>115</sup> Už v Nemecku šokoval Przybyszewski literárne publikum svojím programovým satanizmom. Podľa neho prvotné je na svete zlo, „pretože bolesť je prvotná a bolesť a zúfalstvo stvorili zlo“ – „Satan bol pred Bohom“, píše Przybyszewski v knižke svojich kritických štúdií *Cestami duše* (*Na drogach duszy*, 1900).<sup>116</sup> Takže pravým vládcom sveta je Satan a človek sa mu má podriaďovať tak, ako sa doposiaľ podriaďoval Bohu: má mu slúžiť svojimi skutkami, čiže páchaním zla.<sup>117</sup>

V debovej sekvencii vraždy dievčaťa postupuje vo vnútornom (psychickom) pláne postavy Gaštovta rozpad osobnosti: Gaštovt sa explicitne rozpadá na viacero osobností, stráca nad sebou moc, stáva sa *neautonómnym subjektom* – koexistujú v ňom temný „sused“, „vodca“<sup>118</sup> aj „strážca“ – a druhý v ňom sa divo smeje, keď si chce privlastniť krik dievčaťa. Keď dievča hodí do vody, poslúchol príkaz dvojníka – „vodu“. A keď Gaštovt na začiatku zachraňoval dievča pred utopením, tiež sa cítil byť ovládaný ako manekýn v číhši mocných rukách. V texte sa nachádzajú aj viaceré indicie Gaštovtovho stotožnenia s utopenkyňou: dievča, ktoré Gaštovt zachráni pred utopením a neskôr zasa utopí, je prostitútkou (stelesnenie ulice), podobne ako cíti Gaštovt pri verejnej vý-

<sup>113</sup> MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008, s. 338.

<sup>114</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 142, s. 144.

<sup>115</sup> Tamže, s. 142.

<sup>116</sup> Cit. podľa WALAS, Teresa: *Ku otchłani*. Kraków – Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1986, s. 197.

<sup>117</sup> Porov. tamže, s. 198.

<sup>118</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyjk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 171.



stave svojich obrazov, že zo svojej duše spravil „*nechutnú štetku*“.<sup>119</sup> Keď dievčinu sleduje pri rieke, ich tiene splynú do jedného. Adrian Mrówka vo svojej práci kladie otázku či je *Krik* príbehom troch rôznych postáv (Gaštovta, Weryha a dievčaťa), alebo ide o „prípadovej množenia“ jednotnej Gaštovtovej identity, a teda o mnohosť jeho Ja (...).<sup>120</sup> Przybyszewski už v roku 1892 v práci *Z psychologie individua II. Ola Hansson* uvažoval o pluralite Ja, ktorá súvisí s nervovým systémom: „Každá nervová bunka je autonómna, je sama osebe mozgom, obdareným vedomím svojich vlastných stavov.“<sup>121</sup> Tieto miliardy nervových molekúl útočiacich na seba môžu „v jedinom okamihu rozdeliť Ja, roztrhať ho.“<sup>122</sup> Adrian Mrówka na základe aplikácie Guattariho schizoanalýzy na Przybyszewského román dospieva k záveru, že „postavu tajomnej ženy vytvára Gaštovtovo nevedomie. (...) utopenkyňa personifikuje maliarovu subjektivitu, ktorá v tomto konkrétnom okamihu dokázala začať jestvovať: ‚oslobodiť sa‘.“<sup>123</sup> No táto interpretačná možnosť sa dá podoprieť aj samotnou Przybyszewského koncepciou androgýnie, keď sa žena rodí z mužskej duše. Julian Krzyżanowski ako spoločný motív Przybyszewského básní v próze formuloval „clivú túžbu ako základný duševný stav – túžbu po milovanej, ktorá v prabytí tvorila s dušou muža jednotu (...), aby sa vo vzdialenej budúcnosti s ním spojila v Dvojjednosti“.<sup>124</sup>

V texte od samého začiatku fungujú tiež viaceré indicie *dvojníckeho vzťahu* Gaštovta s Weryhom: Gaštovt spočiatku nemôže rozpoznať tvár (vtedy ešte) neznámeho na výstave, i keď na ňu práve pozerá: jej črty akoby sa mu strácali. (Rovnako sa mu rozlievajú aj črty tváre dievčaťa – samovrahyně. V istej fáze sujetu ju vidí v každej žene na ulici.) Tvár neznámeho v sebe popri svojom vodcovskom charaktere nesie aj črty „*hermafroditnej zženštilosti*“:<sup>125</sup> pripomeňme, že androgýnia je

<sup>119</sup> Tamže, s. 46.

<sup>120</sup> MRÓWKA, Adrian: *Podmioty „intensywne“ w wybranych powieściach Stanisława Przybyszewskiego*. (Praca doktorska.) Katowice : Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2013, s. 136. Dostupné na: <http://www.sbc.org.pl/Content/88098/doktorat3419.pdf>

<sup>121</sup> Cit. podľa MRÓWKA, Adrian: *Podmioty „intensywne“ w wybranych powieściach Stanisława Przybyszewskiego*. (Praca doktorska.) Katowice : Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2013, s. 136. Dostupné na: <http://www.sbc.org.pl/Content/88098/doktorat3419.pdf>

<sup>122</sup> Tamže.

<sup>123</sup> Tamže, s. 142.

<sup>124</sup> KRZYŻANOWSKI, Julian: *Neoromantyzm polski*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1971, s. 33.

<sup>125</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyjk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 104.



pre Przybyszewského základnou charakteristikou duše, jej „prvotnej prajednoty“<sup>126</sup> – žena sa rodí z mužovej psychiky, existuje v duši muža, ako píše Przybyszewski v básni v próze *Androgyne*: „Já (t. j. vytúžená žena) *jsem nejtajnější hloubí Tvé duše. (...) hleděv na mne hleděl jsi do své vlastní duše, neboť jsem ztělesněním Tvé myšlenky.*“<sup>127</sup> Ako píše Wojciech Gutowski, „emanácia Ty z Ja vytvára iba objekt túžby a provokuje jeho prenasledovanie“.<sup>128</sup> Androgyn, zjednotenie modernistického muža a ženy v jednej celistvej bytosti, „*On-Ona*“,<sup>129</sup> tento zázrak, sa dokoná len v smrti.<sup>130</sup> „*A šel s velikým triumfem smrti (...)*“<sup>131</sup> A toto zjednotenie je dostupné len tvorivému individuu.<sup>132</sup>

Ďalšie indície dvojnícva: Gaštovt si s úžasom uvedomuje, že „*ten člověk* (t. j. Weryho – pozn. T. H.) *myslí tými istými slovy, v tých istých obrazoch ako on sám*“.<sup>133</sup> Gabriela Matuszek nazýva Weryha psycho-dvojníkom<sup>134</sup> a dej románu psychomachiou, ktorá sa odohráva v duši schizofrenického hrdinu. Ten je „konfrontovaný so svojím vlastným nevedomím“,<sup>135</sup> pričom „komplexy obsahov nevedomia sa stelesňujú v živých postavách“.<sup>136</sup> Przybyszewski píše, že práve dvojník je hypostázou, exteriorizáciou duše.<sup>137</sup> Weryho tiež pred finále prózy, tesne pred rozuzlením, upozorňuje na to, že na Gaštovtovom obraze *Ulica* majú prenasledovaný muž a ten, čo mu podloží nohu, rovnakú tvár – tvár samotného Gaštovta.<sup>138</sup>

<sup>126</sup> MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008, s. 179.

<sup>127</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Androgyne*. Praha : Knihy dobrých autorů, 1910, s. 68 – 69.

<sup>128</sup> GUTOWSKI, Wojciech: *Nagie dusze i maski*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1992, s. 247.

<sup>129</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Androgyne*. Praha : Knihy dobrých autorů, 1910, s. 80.

<sup>130</sup> Porov. GUTOWSKI, Wojciech: *Nagie dusze i maski*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1992, s. 147.

<sup>131</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Androgyne*. Praha : Knihy dobrých autorů, 1910, s. 80.

<sup>132</sup> GUTOWSKI, Wojciech: *Nagie dusze i maski*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1992, s. 251.

<sup>133</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 136.

<sup>134</sup> MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008, s. 338.

<sup>135</sup> Tamže, s. 339.

<sup>136</sup> Tamže.

<sup>137</sup> Cit. podľa STASIEWICZ, Piotr Emil: *Krzyk Stanisława Przybyszewskiego jako powieść ekspresjonistyczna*. In: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*. Pod red. J. Sztachelskiej, Seria III, Białystok 1998, s. 204.

<sup>138</sup> PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 196.

Modernistický dvojník zároveň býva ironický, je výsmešnou kariatúrou hrdinu, podobne ako postava Brzechwu z poviedky *Škulavec* (1922) od majstra modernistickej hororovej fantastiky Stefana Grabiňského. Weryho Gaštovta prehnane chváli, líška sa mu a raz mu dokonca ironicky (takmer ako postava z Dostojevského) pobožká ruku... „*Zakliaty dom*“<sup>139</sup> Weryha, v ktorom možno naveky uviaznuť, je „*dokonalá pasca*“<sup>140</sup> a jeho byt je *tajný*, Weryho v ňom prechováva všakovaké umelecké poklady a tým najväčším má byť Gaštovtov obraz *Krik*, čím sa tento byt ocitá v paralelnej pozícii s teritóriom duše, jej temným oceánom nevedomia.

No napriek tomu Przybyszewski dvojnícke rozuzlenie pozdržiava naozaj až do poslednej fázy deja, po pointu. Využíva pre tento účel aj naratívnu schému populárnej literatúry – prózu s tajomstvom s naznačujúcimi indíciami, pri ktorej je záverečná dvojníčka pointa, identita zločinca a obete, Gaštovta a Weryha, riešením (rozpoznaním, *agnosisis*) takmer v poslednom riadku, hoci v texte rozosieva aj indície pre toto rozuzlenie: Gaštovtovi sa spočiatku zdá, akoby ho ktosi sledoval, ba dokonca – má paranoidný pocit, akoby načúval aj jeho myšlienkam,<sup>141</sup> Weryho vyslovuje nahlas Gaštovtove myšlienku a pod.

Kierkegaardov hrdina z *Opakovania* nakoniec opakovanie dosiahne – tak, že znovu získa seba samého: „Znovu som sebou: to je opakovanie. (...) Znovu som jednotou.“<sup>142</sup> Gaštovtovi sa, naopak, opakovanie dosiahnuť nepodarí – a jeho osobnosť sa v závere štiepi, rozkladá.

Treba tu ešte upozorniť na jednu intermediálnu súvislosť z oblasti dejín umenia. Titul *Krik/Výkrik* môže dnes viacerým pripomenúť skôr slávny obraz Edvarda Muncha než Przybyszewského román. Rovnomenný titul nie je žiadna náhoda – Munch bol dobrým priateľom v tých časoch v Nemecku slávneho „geniálneho Poliaka“ a „satanistu“ Stanisława Przybyszewského. Ten o Munchovi dokonca aj publikoval štúdiu *Psychický naturalizmus* (1893) a knihu v čase, keď si Muncha ešte cenil málokto.<sup>143</sup> Obraz *Krik* bol podľa Przybyszewského spomienok výsledkom duchovnej spriaznenosti, ba priam dvojníckeho vzťahu ako z Przybyszewského románu: Munch Przybyszewskému ukázal

<sup>139</sup> Tamže, s. 178.

<sup>140</sup> Tamže.

<sup>141</sup> Tamže, s. 46.

<sup>142</sup> KIERKEGAARD, Søren: *Powtórzenie*. Kraków : Aletheia, 1992, s. 129.

<sup>143</sup> Porov. GLUCHOWSKA, Lidia: Requiem aeternam, Fryz życia i piekło. In: *Quart*, č. 2 (16), 2010, s. 28.

svoj obraz so slovami, aký je zdesený, že ho nejaký človek odpočúva počas tých najtajnejších tvorivých chvíľ – no on, Munch, sám tiež načúval Przybyszewskému,<sup>144</sup> tak ako ktosi (temný dvojník) odpočúval najtajnejšie myšlienky maliara Gaštovta v románe *Krik*. (Niektorí interpretátori dokonca tvrdia, že zmena titulu Munchovho obrazu *Pochybnosť* na *Krik* sa udiala na návrh Przybyszewského.) Przybyszewski zasa vo svojich prácach *Dielo Edvarda Muncha* a *Cestami duše* interpretoval Munchovo výtvarné dielo cez prizmu svojej koncepcie nahej duše: Munch podľa neho energicky neguje výtvarnú tradíciu zobrazovania vonkajšieho sveta a namiesto toho „sa snaží bezprostredne vyjadriť farbou fenomény duše“,<sup>145</sup> t. j. spomienky, vízie, „preparáty chvíľ“, keď namiesto racionálneho „mozgového“ vedomia nastupuje „iné, cudzie vedomie – vedomie duše“.<sup>146</sup> Čiže horúčkovité stavy, iracionálne asociácie, nekontrolovateľná intuícia namiesto racionálneho vedomia.

A recipročne, románové udalosti *Kriku*, rovnako horúčkovité, iracionálne, snovo deformované akýmsi „cudzím vedomím“, sú zrkadlením Munchových obrazov *Krik* a *Ulica Karl Johann v noci*.<sup>147</sup>

Przybyszewského *Krik* sa teda ocitá na viacnásobnom rozhraní: jednak mediálnom – je *jazykovým* komunikátom o *obraze zvuku* (o nemožnom obraze zvuku, ktorý je výrazom duše). Literárnohistoricky sa tiež ocitá na rozhraní periód, čím sa tento román priamo na začiatku svojej knižnej dráhy ocitol v anachronickej pozícii – bol pre literárnych kritikov akoby „labutím spevom modernizmu“,<sup>148</sup> čo veľmi neprialo jeho recepcii v zmenenej recepčnej situácii medzivojnového obdobia. Po prvom vydaní z roku 1917 prišlo v Poľsku ešte druhé v roku 1922, ďalšie vydania však nenasledovali. No zároveň by sa – podľa Piotra Stasiewiczza – *Krik* ako dielo expresionistické mohlo javiť aj ako najnovší výkrik módy.<sup>149</sup> Tento „najnovší výkrik módy“ (expresionizmus) je však – ako sme sa pokúsili ukázať v prítomnej štúdii – veľmi silne „zakorenený“ v Przybyszewského modernistickej filozofii a estetike, z hľadiska

<sup>144</sup> Tamže, s. 35.

<sup>145</sup> Cit. podľa GLUCHOWSKA, Lidia: Requiem aeternam, Fryz życia i piekło. In: *Quart*, č. 2 (16), 2010, s. 36.

<sup>146</sup> Cit. podľa GLUCHOWSKA, Lidia: Requiem aeternam, Fryz życia i piekło. In: *Quart*, č. 2 (16), 2010, s. 36.

<sup>147</sup> Porov. STASIEWICZ, Piotr Emil: Krzyk Stanisława Przybyszewskiego jako powieść ekspresjonistyczna. In: *W kregu Młodej Polski. Studia i szkice*. Pod red. J. Sztachelskiej, Seria III, Białystok 1998, s. 196.

<sup>148</sup> Porov. tamže, s. 192.

<sup>149</sup> Porov. tamže, s. 193.

aktuálneho literárneho vývinu už regresívnej: čitatelia Przybyszewského esejí a próz v ňom takto dostali akoby ešte ďalšiu „porciu“ Przybyszewského obsesívnych tém.

## STRAŠIDELNÁ FANTASTIKA A MODERNIZMUS (*Psychologické horory Stefana Grabińskiego*)

Stefan Grabiński (1887 – 1936) bol najznámejším poľským autorom strašidelnej fantastiky. Vyštudoval polonistiku a klasickú filológiu a pôsobil ako profesor na gymnáziu. Písal poviedky, romány i drámu; z jeho diela si hodnotu dodnes zachovali predovšetkým fantastické poviedky. Okrem iného vydal zbierky poviedok *Démon pohybu* (1919), *Šialený pútnik* (1920), *Desivý príbeh* (1922), *Knihá ohňa* (1922), *Vášeň* (1930); romány *Salamander* (1924), *Tieň Bafometa* (1926), *Kláštor a more* (1928), *Ostrov Itongo* (1936); drámy *Vila pri mori* (1921) a *Dušičky* (1921).

Grabiński nikdy nebol a dodnes nie je „slávnym autorom“ – opakujúc modernistický scenár „prekliateho umelca“ (a mnohých svojich excentrických postáv) zomrel na tuberkulózu úplne opustený. V medzivojnovom období poľskej literatúry pôsobil – ako dôsledne žánrový autor, presadzujúci svoj projekt fantastiky – ako solitér, nesituujúci sa v žiadnom dobovom literárnom smere. Po druhej svetovej vojne bol znovuobjavený a spopularizovaný – aj zásluhou zásadnej monografie Artura Hutnikiewicza a predovšetkým autority Stanisława Lema, stále však je skôr kultovým autorom znalcov a fanúšikov žánru – v oficiálnej „národnej literatúre“ má ako žánrový autor vydelené marginálne miesto. (Stačí však zadať jeho meno do vyhľadávača Google a začnú sa valiť stránky, ktoré sú mu venované, a to nielen v poľskom jazyku...)

Od počiatku 20. storočia sa v poľskej fantastike začali črtať dva smery na základe princípu, akým vysvetľovali neobvyklé fenomény – smer hrôzostrašnej (iracionálnej, „démonologickej“) fantastiky, kde sa situuje práve Grabiński, a fantastiky, ktorá sa svojimi fyzikálnymi hypotézami a vysvetleniami začala približovať k science fiction, kde sa situoval predovšetkým Antoni Lange.<sup>1</sup> V poľskej literatúre však nájdeme na teritóriu fantastiky aj Grabińskiego predchodcov: určite je to Jan Potocki a v 19. storočí Józef Bohdan Dziekoński<sup>2</sup> či Władysław

<sup>1</sup> SMUSZKIEWICZ, Antoni: *Zaczarowana gra*. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 1982, s. 125.

<sup>2</sup> Porov. HORVÁTH, Tomáš: Výpravy do neviditeľnej ríše. In: DZIEKOŃSKI, Józef Bohdan: *Sendivoj*. Bratislava : Vydavateľstvo Európa, s. 233 – 237.

Łoziński so svojou sugestívnou halucinačnou novelou o démonovi *Zapatan*.<sup>3</sup>

Literárne sa Grabińského tvorba napája z týchto tradícií (využívajúc ich postupy písania): modernistickej psychologickej prózy, dobrodružného románu (napríklad typ Haggardovho románu o stratených civilizáciách v poviedke *Osada dymov*) a predovšetkým z tradície hororu a fantastiky 19. a začiatku 20. storočia (Poe, Lovecraft, Maupassant, Dickens). Práve Poe bol Grabińského najväčším literárnym vzorom, napísal o ňom aj esej. Je tiež autorom (nepublikovanej) eseje o fantastickej literatúre. V literárnej metóde jeho psychologickej prózy sa výrazne prejavuje modernistická (mladopolská) fascinácia fenoménmi psychopatológie, kombinovaná s fenoménmi špiritizmu a parapsychológie, ako aj revivalom okultných náuk vo vtedajšom období (od konca 19. storočia), pričom tento záujem o okultizmus bol súčasný a paralelný Freudovmu objavu nevedomia a jeho výskumom,<sup>4</sup> takže sa tieto dve oblasti mohli v literárnej tvorbe všakovako prepájať – ako píše Antoni Smuszkiewicz, Grabińského „démonologická fantastika“ čerpá rovnako z výdobytkov modernej psychiatrie a psychológie, ako aj špiritistickej a médijnej skúsenosti.<sup>5</sup>

V roku 1993 vyšiel výber z Grabińského poviedok *The Dark Domain* v USA, kde ho reklamne nazvali „poľský Poe“ a „poľský Lovecraft“. V Nemecku vydali výber z jeho poviedok v roku 1953 v prestížnej hororovej edícii Bibliothek des Hauses Usher.

V Poľsku vznikli dve televízne adaptácie jeho poviedok – hororové filmy *Slepá kol'aj* (1967) a *Pożiarowisko* (1968) a v Nemecku pomerne nedávna adaptácia *Szamotova milenka*.

V poviedkovej zbierke *Démon pohybu* (1919) predstavuje Grabiński predovšetkým prostredie železničných tratí, vlaku a opustených zapadnutých staničiek ako démonické miesto, pôsobiace jednak na vnútro človeka: vlak v človeku uvoľňuje temné psychické energie, stáva sa miestom prístupu k inej dimenzii bytia (opojenie rýchlosťou v poviedke *V kupé/W przedziale*, kde sa ušliapnutému hlavnému hrdinovi mení vždy vo vlaku osobnosť na sebavedomého bonvivána, a vlak ako

<sup>3</sup> Porov. HORVÁTH, Tomáš: Čierny plameň démona. In: ŁOZIŃSKI, Władysław: *Zapatan*. Bratislava : Vydavateľstvo Európa, 2013, s. 59 – 62.

<sup>4</sup> ELIADE, Mircea: *Okultyzm, czary, mody kulturalne*. Kraków : Oficyna Literacka, 1992, s. 63.

<sup>5</sup> Porov. SMUSZKIEWICZ, Antoni: *Zaczarowana gra*. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 1982, s. 126.

priestor mystického vytrženia a médium vstupu „na druhú stranu“ v poviedke *Slepá koľaj/Slepy tor*), jednak sa železnica prejavuje ako pole pôsobenia akýchsi záhadných síl (prejavujúcich sa napríklad cez telegrafné spojenie: poviedky *Signály*, *Falošný poplach* či prízračný *Bludný vlak* ako koľajový „Bludný Holanďan“). Tento druh hororov spätých so železnicou zrejme inicioval Charles Dickens svojou sugestívnou poviedkou *Strážnik*, v ktorej sa v strašnej katastrofe jasnovidne naplní čudesná predtucha neurčitého nebezpečenstva, ktorú má jej nič netušiacia budúca obeť. V ďalšej „tematickej“ zbierke strašidelných poviedok *Kniha ohňa* tieto démonické sily pripísal autor aj živlu ohňa pri vypuknutí požiarov.

Myslím, že práve tam, kde texty tohto autora modernistickej strašidelnej fantastiky a psychologických hororov zostávajú len pri náznakovitom *sugerovaní* tejto inej skutočnosti v otvorenom zakončení – čiže keď zotrávajú na teritóriu fantastiky, sú najefektnejšie. V jeho poviedkach sa po krátkom úvode začnú protagonistovi postupne, sprvoti nenápadne ukazovať tajuplné nevysvetliteľné javy, ktoré sa ten spočiatku snaží racionalizovať. Ďalšie kopenie tajomných udalostí však pokusy o racionalizáciu vyvracia (postup „zahusťovania tajomstva“). Sám Grabiński v nepublikovanej práci o fantastike o tom hovorí ako o svojom variante tejto literatúry – tzv. metafantastike alebo „psychofantázii“: „Vládne tu všemocne psychológia. Fantastickosť tu nevzniká vonkajším spôsobom, ale rodí sa a rozvíja v nás samých pod vplyvom udalostí, ktoré pokladáme za *normálne*. Umelec vychádza od *zvyčajných*, ‚nevinných‘ udalostí, ktoré nevzbudzujú žiadne podozrenie, a tie v istom okamihu akýmsi neuchopiteľným spôsobom, vďaka majstrovskému spleteniu zdanlivo druhoradých detailov, *prestávajú byť normálne*, nebadane prekračujú bezpečné hranice všednosti a nevedno ako, odrazu sa ocitáme tam na druhej strane.“<sup>6</sup>

Tieto záhadné udalosti vytvárajú v doposiaľ všednodennom svete vírivú trhlinu, ktorou doň vniká (sugerovaný) iný poriadok, iná skutočnosť. Tieto nevysvetliteľné javy potom v šokujúcej pointe vedú spravidla k protagonistovej záhube – či už fyzickej alebo psychickej deštrukcii (k šialenstvu), či aspoň k jeho zlyhaniu. Možnosť tejto „inej skutočnosti“ je v Grabińského fantastických poviedkach len sugerovaná (často nie je jasné, či nejde len o hrdinovo šialenstvo), v hororoch sa nám ju podarí na okamih aj zahliadnuť. Niekedy je však jej podoba

<sup>6</sup> Cit. podľa HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959, s. 123 – 124.

neistá, prízračná, i keď sa zjaví: doslova z dymu – ako v poviedke *Osada dymov*, kde narušiteľa indiánskej osady mŕtvych zabijú ich duchovia, sformovaní do príšerných tvarov tak, že sú utkané z nehmatateľnej vzdušnej matérie dymu (z empirického hľadiska sa však dym môže sformovať vďaka atmosférickým podnetom do akýchkoľvek tvarov) – tieto monštrá sú neuchopiteľné, prízračne *zároveň sú aj nie sú*: veď z empirického hľadiska vlastne zabíja, dusí horúci dym.

Tak v poviedke *Falošný poplach* z Grabińského zbierky *Démon pohybu* (*Demon ruchu*, 1919) náčelník železničnej stanice Bytomski celé roky obsesívne metodicky sleduje distribúciu výskytu železničných nešťastí vo vzťahu k poplašným signálom. A odhalí pravidlo ich vzťahov: zistí, že pred katastrofou bola vždy falošným poplachom vystríhaná tretia stanica naľavo alebo napravo od stanice, kde sa nešťastie naozaj stalo. Jeho predpovede železničných nešťastí sa už viackrát potvrdili – sám pred nimi vystríhal, avšak nebol vypočutý, keďže jeho hypotézy z racionálneho hľadiska pôsobili šialene. Vyzerá to, akoby železničné katastrofy prostredníctvom odchyľovania poplašných signálov spôsobovala akási zlovoľná inteligentná sila... Napokon podľa distribúcie železničných nešťastí hypoteticky vypočíta miesto, v ktorom by mala ako Armagedon nastať posledná katastrofa – zrážky sa totiž geometricky situujú na dvoch približujúcich sa parabolách. Keď v naratívnom segmente krízy príde na Bytomského stanicu poplašný signál, Bytomski vystríha vedľajšie stanice (ktoré signál nedostali), sám však na vlastnej stanici sebaisto žiadne ochranné opatrenia neurobí (mysliac si – keďže údajne prehliadol onú zlomyselnú silu – že v prípade jeho stanice ide o falošný poplach). V nečakanej pointe však katastrofa nastane práve na jeho stanici... Jej zriadení jej predohru sledujú v efektnom, akoby spomalenom zábere, keď proti definitívnosti zrážky, ku ktorej neúprosne musí dôjsť, už nemôžu nič urobiť. Poplašný signál tentoraz neklamal. Bytomski vzápätí spácha samovraždu.

Ako interpretovať túto sekvenciu (a kookurenciu) udalostí – čo sa vlastne stalo? Bolo ono odhalenie *čohosi* skrytého za železničnými katastrofami len Bytomského obsesiou a osudovým omylom? Alebo sa práve v poslednej katastrofe najvypuklejšie prejavila oná skrytá zlovoľná sila, ktorá konala v pravom slova zmysle strategicky, urobiac Bytomskému prekvapivý škrť cez všetky jeho výpočty? (Veď je iracionálna, tak prečo by sa podriaďovala pravidelnosti, ktorú predtým vytvorila?) Efektne je v tomto texte fantastiky (ktorý umožňuje váhanie medzi týmito dvoma typmi vysvetlení – prirodzeným a nadprirodzeným, pričom nadprirodzené zotrúva len v tieni, ktorý na udalosti vrhá desivý



dohad), že onen iný poriadok *hypoteticky* postulujeme len podľa jeho prejavov (priestorovej distribúcie železničných nešťastí a falošných poplachov), pričom jeho charakter si nedokážeme vôbec predstaviť. Stojí za svojimi prejavmi ako *deus absconditus* či skôr skrytý démon, a možno že je len výplodom našej (a ešte predtým Bytomského) paranoje. Marek Wydmuch v tejto súvislosti v prípade Grabińskiego fantastických poviedok hovorí o „dojme nepreniknuteľnosti, nemožnosti dospieť k podstate, k skutočnej povahe mechanizmov, ktoré tkvejú za bezprostredne predstavenou úrovňou. (...) Človek je postavený zoči-voči situácii, keď dokonca aj predmety, ktoré pozná z každodenného styku, budú naňho číhať ako formy, do ktorých vstúpil cudzí a nepriateľský duch, odtrhol ich od ich zvyčajných funkcií a namieril ich proti ľuďom“.<sup>7</sup>

Tak hrdinu „bláznových zápiskov“ *Písmo U* od autora fantastických poviedok Igina Uga Tarchettiho (1839 – 1869) desí tvar písmena U – to jeho „strašlivé prázdno, jež se vyklání z rozsochy těch dvou větvi“<sup>8</sup> – a temný zvuk jeho hlásky, akoby prichádzajúci z iných svetov. Nahliadnuť túto *desivost' všedného* umožňuje rozprávačovi istý odcudzujúci efekt – je potrebné uchopiť fenomén očistený od našich percepčných návykov: to len „návyk na ně ve vás vypěstoval lhostejnost“, zúfalo argumentuje Tarchettiho blázon.<sup>9</sup> V prípade tejto Grabińskiego poviedky i mnohých jeho ďalších „toto nahromadenie a nahustenie ‚náhodných‘, a vo svojom vyznení analogických udalostí práveže vyvoláva dojem niečoho nenáhodného, dojem akejsi intervencie nadprirodzených síl“<sup>10</sup> – „Najhlbšie, primárne premisy faktov u Grabińskiego totiž najčastejšie tkvejú mimo empirie.“<sup>11</sup>

Tie skryté mechanizmy, ktoré tkvejú za fenomenálne sa dávajúcimi udalosťami a riadia ich, v modeli univerza Grabińskiego textov nazýva Artur Hutnikiewicz „inou skutočnosťou“. Prízvukuje to na viacerých miestach svojej monografie o Stefanovi Grabińskom: „Intuícia, že jestvuje nejaká tajomná, chránená a izolovaná, no napriek tomu reálna metafyzická skutočnosť a túžba ju objaviť – to sú leitmotívy literárnej aktivity tohto spisovateľa.“<sup>12</sup> Grabińskiego tu okrem iného

<sup>7</sup> WYDMUCH, Marek: *Gra ze strachem*. Warszawa : Czytelnik, 1975, s. 26.

<sup>8</sup> TARCHETTI, Igino Ugo: *Fantastické povídky*. Praha : Opus, 2009, s. 48.

<sup>9</sup> Tamže, s. 47.

<sup>10</sup> HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959, s. 397.

<sup>11</sup> Tamže.

<sup>12</sup> Tamže, s. 128. Porov. tiež ZWOLIŃSKA, Barbara: *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2002, s. 16.

inšpirovala aj kniha Leona Chwisteka *Mnohosc' skutočností*, ktorá bola v tých časoch filozofickou aktualitou.<sup>13</sup> Popri nás, navôkol nás skryto pulzuje tajomný iný život<sup>14</sup> – podobne ako pulzuje spočiatku nevidený, odrazu však s desom nahliadnutý, pri šialencovi z Maupassantovej poviedky *Horla* – život, ktorý dáva o sebe vedieť vtedy, keď sa vlamuje do našej reality v podobe záhadných udalostí a ich koincidií a ktorý „absolútne protirečí pojmom a návykom nášho rozumu“.<sup>15</sup> Pre Grabiňského je táto vízia (vízia neznáma) predovšetkým desivá – len málokedy nadobúda aj pozitívnejší charakter, ako pri ceste skupiny pasažierov k mystickému zasväteniu v poviedke *Slepá koľaj (Ślepy tor)* či prechod „na druhú stranu“, do ríše smrti v poviedke *Ultima Thule*. „V ľudskej prirodzenosti aj v povahe sveta tkvejú mocné, nevypočítateľné neznáme sily (...)“ a vo svojej tvorbe chce Grabiňski „ukázať aktivitu týchto síl v ich desivých a fantastických podobách“.<sup>16</sup> tu už vidíme – čo má dopad na charakter Grabiňského tvorby – že tieto sily sa skrývajú rovnako za Májiným závojom sveta, ako aj v hĺbiniach ľudskej duše. Preto Grabiňski fantastiku i horor výrazne psychologizuje, hrdinami jeho textov býva modernistický *homo psychologicus*, ponorený do seba, nezriedka zmiataný nevedomými impulzmi a psychózou. A keďže sa sa tieto sily skrývajú, konštrukčným princípom Grabiňského poviedok je poviedka s tajomstvom so štruktúrou odhaľovania/zatemňovania.

Aký je však charakter tejto skrytej skutočnosti, týchto síl, a jestvujú vôbec? *Falošný poplach* je textom fantastiky v tom, že túto otázku ponecháva otvorenú. Nadprirodzené sily v ňom nie sú potvrdené. A predovšetkým je tiež ponechaná otvorenou otázka, „čo“ to koná, aký je jeho charakter. Je to *niečo*, „čosi úplne Iné“, pred čím ustrnieme,<sup>17</sup> „nepomenovateľné“<sup>18</sup> – a aj lexéma „sila“ ho len veľmi neadekvátne vpisuje do nášho pojmového rastra. Fenomenologický religionista Rudolf Otto sa pokúša zostúpiť až na samé dno náboženskej skúsenosti, situuje sa vo svojej fenomenologickej rekonštrukcii najprv na „nejnižšom stupni prvého hrubého probuzení pocitu numinózne v náboženství primitív. Na tomto stupni nejde o „duše“ (...) *Představa* duší a podobné pojmy

<sup>13</sup> Porov. HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959, s. 128.

<sup>14</sup> Tamže, s. 181.

<sup>15</sup> Tamže, s. 195.

<sup>16</sup> Tamže, s. 286.

<sup>17</sup> Porov. OTTO, Rudolf: *Posvátno*. Vyšehrad : Praha, 1998, s. 37.

<sup>18</sup> Porov. tamže.

jsou až dodatečnou racionalizáci, pokusem nějak rozluštit hádanku a tím i utlumiť, zmírnit prožitok“.<sup>19</sup>

Podobne je fantastické váhanie naprogramované v Grabińského dráme *Vila pri mori* (1916; knižne ako *Temné sily*), kde sa vražda a jej páchatel odhalí pomocou telepatie: Norski zavraždil milenca svojej manželky Prandotu a táto vražda je neodhalená, pretože onen muž mal odplávať na lodi, ktorá sa potopila (všetci teda predpokladajú, že sa stal obeťou námornej katastrofy). Keď k manželom Norským prichádza na dlhotrvajúcejšiu návštevu hypersenzibil, ten postupne začína meniť svoje gestá, až zistia, že nevedome opakuje gestá zavraždeného Prandotu. Buď to zavraždený dáva pomocou média znamenie zo záhrobia, alebo je hypersenzibil citlivý na myseľ vraha, ktorá je opantaná spomienkou na svoj zločin.<sup>20</sup>

I keď v Grabińského poviedkach zasahujú do ľudského sveta temné iracionálne sily, číhajúce buď vonku alebo priamo v ľudskej psyché, samotné Grabińského texty, ktoré sa poľom týchto síl stávajú, sú vypracované striktné racionálne, s exaktným vypočítaním čitateľských reakcií, s porušovaním čitateľských očakávaní vpádom nečakaného (alebo obratom deja radikálne iným smerom), s rafinovaným prepojením sprvoti zdanlivo nedôležitých detailov, so zvratnou kompozíciou, kde prekvapivá pointa spätne radikálne inak nasvecuje to, čo sa doteraz odohralo. Aj Grabińského tvorba bola značne racionálna, „technická“ – zrejme inšpirovaný Poeovou rozpravou *Filozofia básnickej skladby* uverejnil nahliadnutie do svojho postupu pri písaní poviedky *Rušňovodič Grot/Maszynista Grot* v článku *Z mojej pracovne*. Pri tvorbe vychádzal zo správy, že rušňovodič zastavil s vlakom asi kilometer za stanicou a usiloval sa nájsť hypotetické vysvetlenie tejto čudnej udalosti, ktoré by malo v sebe literárny potenciál na poviedku. Uvádza pritom aj alternatívy, ktoré zavrhol ako tuctové.

O krok ďalej smerom k *nadprirodzenému* a k žánru hororu – a teda o krok ustúpiac od žánru fantastiky – ide Grabiński v poviedke *Pomsta živelných bytostí z Knihy ohňa (Księga ognia, 1922)*: obsesívna činnosť Antona Czarnockého, náčelníka požiarneho zboru, pri mapovaní miest požiarov a dní ich vzplanutia nám pripomenie činnosť náčelníka sta-

<sup>19</sup> Tamže.

<sup>20</sup> Porov. HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959, s. 166 – 168.

nice Bytomského: spojené body požiarov vytvárajú črty čudesných postáv – ako sa neskôr ukáže, živelných bytostí ohňa. Požiarnik im vyhlási boj a vzápätí dostáva výstražné odkazy, keď sa uhlíky z kozuba formujú do písmen. Aj za požiarmi akoby stála akási zlá sila, ktorá ich vyvoláva. Keďže je väčšia časť rozprávania podávaná z perspektívy Czarnockého, celé by to spočiatku mohlo pôsobiť ako jeho obsesia a šialenstvo. Nadprirodzené sa však nakoniec zjaví – starý sluha Czarnockého spozoruje, akoby do jeho pána vstúpila aureola plameňov. Keď ráno obyvatelia chytia podpaľača, ukáže sa, že je to Czarnocki, celkom šialený. Sluha vída noc čo noc príznak svojho pána, ako sa zakráda do spálne, zatiaľ čo je Czarnocki v blázinci. Ďalšia správa sa už z hľadiska vierohodnosti posúva do roviny legiend, kolujúcich medzi ľuďom – príznak sa zjavoval preto, lebo duša hľadala svoje telo, do ktorého vstúpili živelné bytosti.

Krokom k nadprirodzenému je aj ďalšia „príbuzná“ železničná poviedka *Signály*, kde na stanicu prichádzajú výstražné signály: avizované nebezpečenstvo – odtrhnuté vagóny – sa však nikde nenachádzajú. Tiež sa nevie, odkiaľ tieto signály vychádzajú. Po dlhšom pátraní vyšetrujúci železničiar nájdu opustenú stanicu a v nej – v hororovej scéne – rozkladajúce sa mŕtve telo železničiara s kosťou ukazováka priloženou k telegrafickému zariadeniu. Po odstránení tejto príčiny „bludných signálov“ varovania, ktoré nemali náprotivok v realite (čiže referenciu), prestanú. Po pár týždňoch sa však na avizovanej koľaji stane strašné železničné nešťastie: empirické vysvetlenie by v tomto prípade muselo počítat' s až príliš veľkou náhodnosťou – nadprirodzené vysvetlenie zasa sugeruje, že tieto signály boli „jasnovidecké“, vopred jasnovidne (neempiricky) upozorňovali na nešťastie, ktoré sa má stať, a prichádzali priamo zo záhrobia.

Fantastické váhanie však niekedy umožňuje perspektíva subjektívneho rozprávania, keď nie je jasné, či sa postava-reflektor, cez prizmu ktorej je nám podávané dianie, nezmieta v kráždach šialenstva alebo zmeneného vnímania – aj v dôsledku pôsobenia „psychotropných“ materiálnych príčin. Tak v ďalšej „vlakovej“ poviedke *Usmolenec/Smoluch* sa sprievodcovi Boroňovi občas na chodbe vo vlaku zjavuje telo nahého obra ulepeného smolou a vždy veští železničnú katastrofu. Boroňovi kolegovia, keď sa im ten zmieni o Usmolencovi, si ťukajú na čelo. Výjavy, ako vidí sprievodca miznúci nahý chrbát na konci chodby a ako počuje až do kupé zlovestný cupot bosých nôh z chodby, sú vskutku efektne desivé – rovnako ako záblesk, keď na zlomok sekundy uvidí Usmolenca sedieť medzi vagónmi okoloidúceho vlaku, ktorý míňajú. Usmolenec podľa Boroňa „*tkvel v organizme vlaku – on to bol, čo prepájal*

jeho mnohočlennú kostru (...) Boroń pocítoval vo svojom okolí jeho blízkosť, jeho stálu neprerušovanú, hoci skrytú prítomnosť“.<sup>21</sup> Borońovo vnímanie však spochybňujú modálne motívy: horáky stropných lúčov sú totiž sýtené plynom, ktorý Borońovi pripomína vôňu talianskeho kôpru – a rovnakú vôňu Boroń pocítuje pri zjavení Usmolenca. Vlakový fantóm teda môže byť sprievodcovou halucináciou, vyvolanou psychotropnými účinkami plynu. Čo však s tým, že jeho prítomnosť vždy veští katastrofu?

Pri poslednej jazde sa totiž zdá, že ku katastrofe nedôjde – vlak už totiž prešiel všetky prekérne úseky, kde by mohla nastať nejaká havária. A tak Boroń, aby zachránil česť Usmolenca pred svojimi neveriacimi kolegami aj pred sebou samým, prehodí nesprávne výhybku sám... Celý príbeh možno teda jednoducho čítať ako príbeh sprievodcovho halucinačného šialenstva pod vplyvom toxického plynu – avšak zostáva tu aj znepokojivá nadprirodzená možnosť, že sa Boroń stal nástrojom démona Usmolenca („Odrazu pochopil, aká je jeho úloha“):<sup>22</sup> fakticky sa po zjavení Usmolenca havária stala, a tým sa verifikovala jeho pôsobnosť. „Kliatba“ v texte teda podlieha paradoxnej podvojnnej logike: na jednej strane sa nenaplnila – Usmolenec sám nespôsobil katastrofu, avšak na druhej strane práve tým, že mu Boroń dodatočne „pomohol“, sa Usmolencova kliatba naplnila. A Boroń prehodí výhybku z akéhosi iracionálneho popudu, akoby ovládaný akousi temnou silou, keď sa sám sebe vymyká, nepodliehajúc racionálnej kontrole. Na konci textu teda čitateľovi zostáva *váhanie* medzi oboma interpretačnými alternatívami. Takmer každé Grabińského dielo zostáva nedopovedané, čiastočne otvorené – a nielen sujetové dianie uprostred textu, ale rovnako aj pointa tým pádom vyvoláva čitateľovo znepokojenie a dojem čudesnosti sveta.<sup>23</sup>

Toto situovanie narácie i deja do hlbín subjektu je generované literárnym kódom modernizmu: v Grabińského poviedkach sa dej zväčša transformuje na vnútorný, prebiehajúci v psychike postavy, Grabiński „je jedným z nemnohých poľských spisovateľov, ktorí dokážu celý tzv. dej uzavrieť v úzkych hraniciach ľudskej psyché“.<sup>24</sup> Práve ona býva v jeho tvorbe priestorom pôsobenia (a niekedy i generovania) temných síl (vyššie som už odcítoval Grabińského vlastný literárny program

<sup>21</sup> GRABIŃSKI, Stefan: *Šialená záhrada*. Bratislava : Vydavateľstvo Európa, 2010, s. 9.

<sup>22</sup> Tamže, s. 12.

<sup>23</sup> Porov. HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959, s. 191.

<sup>24</sup> Tamže, s. 218.

„psychofantázie“) – to v poviedkach, zaoberajúcich sa problémami psychopatológie. (V poviedkach s nadprirodzenou tematikou to bude akási „iná sila“, druhý svet.) Príbuznosť Grabińského textov s kultúrou *fin de siècle* a literárnym modernizmom už presvedčivo dokázal Artur Hutnikiewicz<sup>25</sup> a Antoni Smuszkiewicz o Grabińského tvorbe priamo hovorí, že „i keď takmer celá Grabińského publikovaná tvorba vyšla v medzi-vojnovom období, napriek tomu svojimi koreňmi silno tkvie v kontexte mladopoľského iracionalizmu“,<sup>26</sup> predovšetkým vďaka Grabińského modernistickým lektúram: túto inšpiráciu možno pobadať aj na štylistických postupoch – v reflexívnosti prózy, aj v kontinuuácii objavu konca 19. storočia – človeka psychologického, *homo psychologicus*<sup>27</sup> a na „visekcii duše“ hrdinu, odhalovaní jeho najhlbších a temných pohnútok, ktoré ho ovládajú nezávisle od jeho vedomej vôle (vďaka čomu sa literárne konštituuje modernistický neautonómny, podriadený subjekt): zameranie sa na patologické duševné stavy hypersenzitívnych individualít,<sup>28</sup> ako aj „štúdiu psychickej choroby“,<sup>29</sup> napr. rozštiepenia osobnosti a významu nevedomých popudov, boli charakteristické pre (aj poľskú) modernistickú, predovšetkým tzv. spovednú prózu (písanú v ja-forme, imitujúcu žánrové formy denníka či pamätníka). Práve hĺbky podvedomia a nevedomia boli fascinujúce pre Grabińského rovnako ako pre modernistov, napríklad Przybyszewského: „Przybyszewski vníma ľudskú bytosť ako neautonómnu, podriadenú silám, ktoré sú nezávislé od jej vôle. (...) Súčasné teórie potvrdzujú predpoklad modernistického spisovateľa, že prameňom aktivity človeka sú nevedomé impulzy.“<sup>30</sup> Pre mnohé Grabińského „psycho-horory“ sú charakteristické výpadky vedomia postavy, počas ktorých postava zavraždí (*Na stoje/Na tropie*), alebo v románe *Tieň Bafometa* (1926). Tomuto románu sa bližšie prizrieme v nasledujúcej kapitole našej práce.

<sup>25</sup> Porov. HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959, s. 15 passim, s. 118, s. 262.

<sup>26</sup> SMUSZKIEWICZ, Antoni: *Zaczarowana gra*. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 1982, s. 127.

<sup>27</sup> Porov. SCHORSKE, Carl E.: *Videň na přelomu století*. Brno : Barrister & Principal, 2000, s. 89.

<sup>28</sup> Porov. SADLIK, Magdalena: *„Konfesje samotnych“*. Kraków : Universitas, 2004, s. 103.

<sup>29</sup> Tamže, s. 104.

<sup>30</sup> MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008, s. 137.

V poviedke *Na stope* rozprávača zaujme novinová správa o záhadnej vražde grófký Valérie, ktorú kedysi letmo poznal. Nájdeme tu aj – v detektívnom žánri veľmi frekventovaný – motív záhady zamknutej miestnosti. Rozprávač tu z vlastnej iniciatívy pátra po okolnostiach záhadnej vraždy mladej grófký Valérie. Zakrvavená mŕtvola Valérie je nájdená v jej zahasprovanej izbe, obsypaná záplavou bielych ľalií. Aj ak by sa vrah dostal do zámku tak, že by bol spriahnutý s niekým zo služobníctva, záhadou zostáva, ako sa mohol dostať do spálne obete cez zahasprované dvere a zavreté okná bez toho, aby zobudil obeť,<sup>31</sup> a predovšetkým – čo už text explicitne neformuluje –, ako sa mohol dostať von z izby obete po spáchaní činu. Rozprávač formuluje predpokladané riešenie, že „zločinec konal v stave akýchysi neobyčajne zintenzívnených schopností pod tlakom nervy drásajúcej, zúrivo skoncentrovanej sily, ktorá ho tlačí po povrchoch hladkých ako sklo, udržiava ho v rovnováhe nad priepastou, zvonku dokáže zdvihnúť okenné závoxy (...)“<sup>32</sup>. Toto možné riešenie nie je až tak celkom empirické – odkazuje na značne zmenené stavy vedomia skoro na hrane nadprirodzeného. Riešenie záhady zamknutej miestnosti je teda len hypotetické, podmienené. Rozlúštenie záhadnej vraždy je zasa psychopatologické: rozprávač sleduje stopy vedúce zo zámockej záhrady, až napokon dospeje k svojmu vlastnému domu. Tam nachádza v piecke skryté svoje oblečenie, ktoré mu predtým zmizlo – poškrvrnené krvou Valérie: vraždil on sám počas hypnotického výpadku vedomia. Poslednú myšlienku, ktorá mu predtým, ako upadol do hypnotického spánku, musel riadený silou hypnózy nutkavo za každú cenu zrealizovať.

Toto desivé finále už počas sujetového diania naznačujú a predpripravujú viaceré rozptýlené detaily: rozprávač sa ráno budí unavený a na nič si nepamätá, vedľa postele má hypnoskop, s ktorým zvykne na sebe robiť experimenty, jeho všedné oblečenie sa kamsi záhadne stratilo, prísledovaní stôp počas dňa má dojem akejsi nepatričnosti farieb, a preto si vyvolá predstavu tejto krajiny počas noci (v skutočnosti do jeho vedomia takto vtŕhajú útržky spomienok na jeho predchádzajúcu cestu tadiaľto), kráča ako automat. Hutnikiewicz v súvislosti s týmto usporiadaním motívov v tejto poviedke hovorí: „Všetky ohnivká sa v tomto poslednom momente (odhalenia/riešenia – pozn. T. H.) zovrú do uzavretého reťazca príčin a následkov. Všetky elementy fabuly, uvedené v syntagmatic-

<sup>31</sup> GRABIŇSKI, Stefan: *Šialená záhrada*. Bratislava : Vydavateľstvo Európa, 2010, s. 159.

<sup>32</sup> Tamže, s. 162. Ďalej pri citátoch z tejto knihy budeme uvádzať len číslo strany.



kej následnosti, z perspektívy záveru odhaľujú svoju funkčnú dôležitosť a tú najstriktnejšiu vzájomnú závislosť.“<sup>33</sup> Táto poviedka (podobne ako poviedka *Szamotova milenka*) je skonštruovaná „podľa vzoru šarády či rébusu, v ktorých jednotlivé výrazy stoja vedľa seba zdanlivo bez akejkoľvek súvislosti a až keď prečítame všetky znaky a vyplníme do konca všetky okienka, objaví sa zmysel celku a riešenie hádanky“.<sup>34</sup>

Autonómnosť subjektu nezriedka rozbíja atmosféra miesta, jeho aura, jeho nasýtenosť energiou predchádzajúcich udalostí, ktoré sa tam odohrali, či psychickou energiou myšlienok<sup>35</sup> (psychometria) – zlovl'ný *genius loci* vyvoláva v subjekte ich zopakovanie v stave akéhosi tranzu, keď podlieha akejsi vyššej moci: „sú určité miesta, ktorých charakter, povaha či duch očakáva naplnenie udalostí, dejov, ktoré sú s nimi späté“ (s. 144). Hrdina a rozprávač poviedky *Šialený majer/Szalona zagroda* vidí v starom dome, kam sa presťahuje aj so svojimi dvomi deťmi, na stene akoby obraz, ktorý vytvorila odlúpená omietka: dve ruky, zvierajúce sa okolo prázdnoty. Okolo domu sa rozprestiera šialená záhrada, v ktorej sa dejú veci proti prirodzenosti: stromy sa navzájom svojím divokým rastom zabíjajú, vtáci zabíjajú svoje mláďatá... Keď rozprávač, neodolateľne hnaný nutkavým agresívnym popudom („*Treba to doplniť... doplniť*“, s. 150), zabije svoje dve deti, *doplní* tak mŕtvolu dieťaťa do obrazca a v rukách na stene rozpoznáva svoje vlastné...

V poviedke *Sivá izba/Szary pokój* je psychometrické pôsobenie hlavným typom vzťahov: rozprávač bojuje so zlými psychickými energiami (prejavujúcimi sa v atmosfére a v podobe snov a vízií), ktoré v jeho izbe zanechal predchádzajúci nájomník, s ktorým je rozprávač akoby osudovo spätý (totiž už predtým, než vymenil predchádzajúci byt, býval v izbe po tom istom neznámom nájomníkovi). V sne sa mu zjaví príšerný koniec tohto človeka. Podobne v poviedke *Projekcie* z poslednej Grabińského poviedkovej zbierky *Vášeň/Namiętność* (1930), kde si hrdina po čase uvedomí, že skúmať ruiny kláštora ho pudí akási neodolateľná „tajomná sila“, až kým empiricky nepríde na to, aké strašné veci sa odohrali v podzemiach tohto kláštora (nález detských lebiek). Vo sne sa mu potom zjaví dávnny výjav z tohto strašidelného miesta a v ňom postava vestálky, ktorá ho volá, aby ju nasledoval. Tu končí denník hrdinu a nasleduje epilóg, informujúci o zmiznutí hrdinu a následne o náleze

<sup>33</sup> HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959, s. 396.

<sup>34</sup> Tamže, s. 394.

<sup>35</sup> Porov. GRABIŃSKI, Stefan: *Niesamowite opowieści*. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1975, s. 68.



jeho mŕtvolu v katakombách, pričom príčinou smrti sa zdá byť práve to, čo videl vo svojich víziách: mreže okna mu prebodli krk... Zneistenie, fungujúce v režime fantastického žánru, prináša aj samotný titul poviedky: o čie projekcie ide? Projektuje to hrdina svoje vízie do priestoru katakomb a zahlcuje ho nimi? A jeho smrť je nešťastnou náhodou, ktorú jasnozrivo anticipoval? Alebo naopak, to práve „duch miesta“, *genius loci* projektuje svoje skondenzované psychické energie (energiu zločinov, čo sa na ňom odohrali) do hrdinu? Podobne azda pôsobí na hrdinov „zlé miesto“ navštevované požiarmi v poviedke *Požiarovisko*: po postupnom, pomalom gradovaní (po malých krôčikoch) od úvodnej prehnanej opatrnosti až k zahrávaniu sa s ohňom hrdina vo finále v záchrate šialenstva podpáli celú usadlosť aj so svojou manželkou a synčekom. Spôsobilo šialenstvo celej rodiny podliehanie sugescii, rečiam okolia – alebo tu naozaj nadprirodzene pôsobila zlá psychická energia, kondenzovaná v samotnom mieste?

K transformáciám subjektu v Grabińského textoch treba ešte dodať dvojnícku tematiku: protikladné postavy môžu byť späté osudovým dvojníckym putom a po smrti jednej z nich sa mŕtvy (démonický sponchybňovač Brzechwa, zlý démon hlavného hrdinu-rozprávača, ktorý je možno len hypostázou jeho halucinujúceho vedomia) vdiera do psychiky živého, až ju napokon celkom ovládne – buchot *čohosi* vo vedľajšej zamurovanej miestnosti v okamihoch, keď hrdina na chvíľku nadobudne vládu nad svojím vedomím, symbolizuje „prácu nevedomia“ priam v jeho topológii (vytesnené v zamurovanej miestnosti) – v poviedke *Škulavec/Zez*. Po odvalení múru hrdina v záblesku uvidí v zamurovanej miestnosti prikrčenú prízračnú postavu Brzechwu, ktorá doňho vstúpi – a začuje Brzechwov smiech, na čo si so zdesením uvedomí: „*Bol to môj smiech*“ (s. 143). Je to vskutku originálna variácia Poeovej „dvojníckej“ poviedky *William Wilson*.

Prípadne – ako sa ukáže vo vyriešení sekvencie čudessných úkazov, keď sa kultivovaný profesor Czelawa objavuje v brlohoch luzy a správa sa ako primitívny odroň – išlo o dušu človeka vo dvoch telách (telách siamských dvojčiek), pričom cez deň oživuje jedno telo vedomie profesora Czelawu, zatiaľ čo v noci druhé telo oživuje jeho brat Stachur, v ktorom sa kondenzuje „nočná stránka“ psychiky – „všetky nízke pudy a túžby ľudskej prirodzenosti“.<sup>36</sup> Počas života jedného upadá telo druhého do stavu katatónie, tajomného stavu polovičnej smrti. Keď

<sup>36</sup> HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959, s. 231.

profesor Czelawa, ktorý už nemôže znieť výčiny svojej „temnej polovice“, zabije katatonické telo, postaví sa pred súd, je však oslobodený. *Problém Czelawu* bol prípadom človeka s dvoma telami.

Vyššie spomenuté jemné stupňovanie, nárast čudných a neskôr desivých anomálií, pozorovaných (alebo vytváraných?) v psychike postavy, ich postupnosť, nárast a dynamickosť stupňovania napätia – ide tu o Grabińského kompozičný postup „kondenzovania tajomstva“,<sup>37</sup> keď sa k iniciálnym čudným javom a udalostiam pridávajú ďalšie nevysvetlené, ešte záhadnejšie, ktoré záhadu viac „zahusťujú“, než by ju pomáhali odhaliť – sa najevidentnejšie realizuje vo fantastickej poviedke *Pohľad (Spojrzienie)*.<sup>38</sup>

To, čo hlavného hrdinu Odonicza prenasleduje, je sémanticky nezaplnené, je to prázdny princíp hrôzy, „MacGuffin“, ktorý dáva do pohybu dej – „ono bližšie neurčené, úplne heterogénne a radikálne mu cudzie, niečo“.<sup>39</sup>

V závere sa Odonicz „vykláňa“ z našej spoločnej skutočnosti a „nazrie za jej hranice“, čo je totožné s jeho smrťou – veď len za tú cenu sa možno vykloniť z „tejto skutočnosti“. „To“ však my, čitatelia, nenašliadneme.

Grabińského hrôzu v poviedke *Pohľad* teda produkuje „čosi“ *neviditeľné, nezahliadnutelné*.

S Grabińského poviedkou *Pohľad* je významovo spriaznená aj poviedka iného autora fantastiky – Arthura Machena, v ktorej ide tiež o *Otvorenie dverí* do inej skutočnosti, v ktorej je „velká prázdnota“.<sup>40</sup> Jej hrdinovi Secretanovi Jonesovi (to meno, v ktorom je vpísané tajomstvo, je tu azda preto, že sa nakoniec možno stáva zasväteným do veľkého tajomstva) sa tiež spočiatku, tak ako Odoniczovi, strácajú veci v pracovni, hrajú sa s ním na schovávačku a vymieňajú si miesta. Predmety v izbe strácajú tvary, alebo vystupujú z hmly (akoby aj tento hrdina regre-

<sup>37</sup> Tamže, s. 408.

<sup>38</sup> Podrobnú interpretáciu tejto poviedky podávam na inom mieste. Porov. HORVÁTH, Tomáš: Modernistický subjekt v strašidelnej fantastike z perspektívy fenomenológie. In: HORVÁTH, Tomáš: *K poetike literárneho subjektu*. Bratislava : Veda, 2016, s. 237 – 243.

<sup>39</sup> GRABIŃSKI, Stefan: *Śialená záhrada*. Bratislava : Vydavateľstvo Európa, 2010, s. 171.

<sup>40</sup> MACHEN, Arthur: *Otevření dveří*. Praha : Aurora, 1999, s. 23.

doval do fázy *spred* konštitúcie spoločného sveta nášho života).<sup>41</sup> „*Ko-lem mně viselo něco neznámého.*“<sup>42</sup> Všetko to má, samozrejme, aj možné psychiatrické vysvetlenie.<sup>43</sup> Secretan Jones najsamprv nevysvetliteľne zmizne na šesť týždňov – on sám vo svojom subjektívnom vedomí však má spomienku, že pootvoril bránku zo záhrady na pár sekúnd a potom sa vrátil. Musel teda prísť o pamäť a o svoj pocit identity, čo je klinicky popísaný syndróm. On sám tomu však protirečí – ako dôkaz podáva čerstvú kvetinu, ktorú údajne vtedy pred šiestimi týždňami odtrhol. Po druhý raz už Jones zmizne definitívne.

Viacero alternatívnych riešení umožňuje aj Grabińského poviedka *Szamotova milenka/Kochanka Szamoty*. Všetko sa tu deje v šerej, tajupľnej atmosfére: Szamota dostane od herečky Jadwigi Kalergis, čo bola dlhé mesiace odcestovaná v zahraničí, list, v ktorom ho pozýva na stretnutie do svojej vily v ústraní. Je prekvapený, že si ho medzi toľkými obdivovateľmi vôbec všimla – a akým spôsobom vôbec? Postupne sa medzi nimi vyvinie vášnivý milenecký vzťah – avšak s istými bizarnými sprievodnými okolnosťami, ktoré spochybňujú Szamotovu príčetnosť. Stretávajú sa vždy za šera. Szamota musí vždy na svoju milenkú chvíľu čakať, a tá sa mu znenazdajky objaví, zväčša potom, ako sa zadíva na štít s obrazom Gorgony, ktorý ho uvádza do stavu blízkeho hypnotického tranzu. Sú tu bizarné tajomné motívy: jeho milenka Jadwiga Kalergis je vždy zahalená do závoja, Szamota ešte nikdy nezačul jej hlas. Keď Szamota odstrihne kúsok jej šiat, na budúcom stretnutí zistí, že rovnaký kúsok bol vystrihnutý zo závesu. Majú s Jadwigou materské znamienka na tých istých miestach. Keď ju bodne ihlicou, bolesť pocíti on sám... Jadwiga sa postupne akoby „odhmotňuje“, jej telo sa zmenšuje a ochabuje.

V hrôzostrašnom finále, keď Szamotovi už dôjde trpezlivosť a zažne svetlo, objaví sa mu v posteli obnažené torzo mŕtvej ženy bez prs, rúk i hlavy... O dva mesiace neskôr sa dozvedá, že Jadwiga Kalergis zomrela pred dvoma rokmi.

Tento príbeh by sa dal čítať aj ako konvenčná duchárska historka toho typu, že „človek, ktorého si stretol, bol v skutočnosti duch“ – kde sa to hrdina dozvedá neskoro, až dodatočne (klasickou poviedkou v tom-

<sup>41</sup> Porov. ŽIŽEK, Slavoj: *Nepolapiteľný subjekt*. Chomutov : Nakladatelství L. Marek, 2006, s. 59 – 64.

<sup>42</sup> MACHEN, Arthur: *Otevření dveří*. Praha : Aurora, 1999, s. 22.

<sup>43</sup> Porov. tamže.

to štýle je poviedka Edwarda Lucasa Whita *Strašidelný dom/The House of Nightmare*, 1906). Druhou možnosťou – keďže text veľmi presne odkazuje na špiritistický diskurz materializácie – však je, že Szamota podľahol erotickému šialenstvu a ako médium – jednotlivec, vybavený výnimočnými ideoplastickými schopnosťami, materializoval svoj fantóm: tomu nasvedčuje to, že sa musí najprv nechať hypnotizovať diskom s Medúzou a že Jadwigy postupne ubúda, ako Szamota odčerpáva svoju energiu a ektoplazmu, rovnako to naznačujú identické materské znamienka a zranenie.<sup>44</sup> Treťou možnosťou je „vypáčiť“ z textu jeho významy pomocou psychoanalytického pakľúča, ako to robí Stanisław Lem, keď celé sujetové dianie prenáša na terén psychiky Szamotu<sup>45</sup> ako jeho fantazmu, vysvetliteľnú (produkovanú) mechanizmom prevrátenia rolí: Szamota chcel herečku, ktorá ani netušila o jeho existencii, a tak blúzni, že to ona sa uchádza oňho. Oná možná Szamotova nekrofilia sa potom mení na onanistický bdely sen.<sup>46</sup> (Veď samotné meno hlavného hrdinu je nomen omen, poukazujúce týmto interpretačným smerom...)

Podobnú sekvenciu udalostí nachádzame aj vo fin de siéclovej poviedke *Adolfina* (1889) českého autora *Fantastických poviedok* Karla Švandu ze Semčíc. Pri konfrontácii s týmto textom sa nám ukáže, ako Grabiński konvečnú duchársku historku *transformuje*. Hrdina Hoffmann tam stretáva na bále – v budoáriu – ženu, o ktorej neskôr vysvitne, že bola gilotinovaná. Sám v istých fázach stretnutia pozoruje jej neprirodzené pohyby a to, že jej spod čiernej pásky, ktorú má okolo krku, vytečie kvapka krvi. V hrôzostrašnej scéne „*Hlava její otočila se do týla a vypoulený zrak díval se na mne pohledem strašlivým...*“<sup>47</sup> Hoffmann vzápätí omdlie a keď sa preberie, vnem Adolfíny je už „v norme“ a tie predchádzajúce desivé vnemy sa zdajú ako jeho halucinácia. Nakoniec ju odprevadí na cintorín, kde, ako sa dozvie od kočiša, Adolfína býva. Nasledujúce kontradiktórne motívy niektoré potvrdzujú, iné zasa vyvracajú reálnosť zažitia prízraku: Hoffmann má pri sebe dukát, ktorý údajne dal kočišovi – na podlahe však zasa nájde medailón, ktorý Adolfine vypadol: „*Dva prázdné důlky oční zíraly na mne z lebky umrlčí...*“<sup>48</sup>

<sup>44</sup> Porov. HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959, s. 193 – 194.

<sup>45</sup> Porov. LEM, Stanisław: *Posłowie*. In: GRABIŃSKI, Stefan: *Niesamowite opowieści*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975, s. 347.

<sup>46</sup> Porov. tamže, s. 349.

<sup>47</sup> ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: *Fantastické povídky*. Praha : Jos. R. Vilímek, 1892, s. 39.

<sup>48</sup> Tamže, s. 50.

Po predchádzajúcom váhaní o statuse prízraku (bol snom alebo skutočnosťou?) sa táto poviedka prikláňa k duchárskemu vysvetleniu.

U Grabińskiego zostáva fantastické váhanie, ale predovšetkým – do hry tu vstupuje akoby opäť strašidelné Reálno: rozparcelované mŕtve telo – torzo, ktoré Szamota nachádza predsa už *po* precitnutí zo svojho erotického šialenstva! Vyššie uvedené tri možnosti tu zotrývajú *paralelne* vedľa seba – a hádam ako najdesivejšie sa javí vysvetlenie úplne prirodzené (psychiatrické), ktoré v prípade Szamotu nebude hovoriť o onanistickom sne ako Lem, ale o nekrofílii...

Samozrejme, váhanie, či je prízrak situovaný vo vonkajšej realite alebo v halucinujúcej psychike subjektu, má svoje historické súvislosti a korene – je podmienené celkom určitou koncepciou subjektu: psychologické vysvetľovanie fenoménu prízrakov sa začalo presadzovať od konca 18. storočia.<sup>49</sup>

Grabiński však, podobne ako Lovecraft, nepíše len príbehy/záznamy psychóz. Nezriedka sa stáva, že transcendencia textu smerom k nadprirodzenému nie je prázdna – vtedy potrebuje monštrum, ktoré sa naozaj zjaví a o ktorom nie sú pochybnosti, že by mohlo byť len halucináciou postavy. Niekedy preto oprie svedectvo o ďalší naratívny hlas – napríklad keď sa personálny rozprávač v závere poviedky *Dziedzina* (tento homonymný názov možno preložiť v tomto prípade rovnako legitímne ako *Oblasť*, aj ako *Dedičstvo*) transformuje na rozprávača vševediaceho – monštrum, ktoré sa zjaví po smrti hrdinu, už tento hrdina nahliadať nemôže, keďže je mŕtvý a monštrum povstalo práve z neho.

Spisovateľ Wrześmian, ktorý vo svojich textoch vytváral úplne autonómny, čudsný svet fikcie, hypnotizujúci čitateľov svojou záhadnosťou (tu akoby Grabiński podával svoj ideálny spisovateľský autoportrét), veril, že sa každá fikcia raz dočká svojho naplnenia, „slovo sa stane telom“. Po čase zanechal písanie, pretože túžil po akejsi „inej realizácii“. Priestorom, do ktorého *projektuje* svoje výmysly, sa stala opustená vila oproti jeho domovu (akoby v ozvene starých praktík mnemotechniky). Jedného večera však v okne zbadá bledú mužskú tvár, ako naňho upiera desivý pohľad. Po čase zbadá v inom okne šialený pohľad akejsi ženy, tiež upretý naňho. Ľudí pribúda a všetci tí ľudia v oknách sa mu zdajú odkiaľsi známi... Keď vilu, hypnoticky do nej priťahovaný, navštívi, vysvitne, že tie desivé bledé postavy sú výtvormi jeho fikcie

<sup>49</sup> Podrobnejší výklad porov. HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda*. Bratislava : Veda, 2011, s. 227 – 228.

a žiadajú si napíť sa jeho krvi – nechcú byť odsúdené naďalej len na poloexistenciu, ale chcú žiť. Wrześmian sa vrhá dolu zo schodišťa a zabije sa „v geste obety“ (s. 85). Je to zaujímavá variácia upírskych tematiky, charakteristická pre romantizmus a modernizmus: umelecké dielo ako upír vysáva životnú silu svojho tvorca, dostáva od neho život na umelcov úkor (napríklad v románe Narcyzy Źmichovskej *Pohanka*).<sup>50</sup>

Doposiaľ by však všetko mohlo byť výplodom Wrześmianovho šialenstva – rozprávanie je podávané z jeho epistemologickej perspektívy: avšak v tom okamihu, ako Wrześmian zomiera, sa táto perspektíva pretrhne – a práve v okamihu jeho smrti sa z kade vedľa domu vynorí akýsi hybridný tvor (monštrum), niečo medzi človekom, zvieratom a rastlinou: smrť tvorca (jeho „obet“) naozaj dala fikcii reálny život. Horrorové monštrum sa tu na záver zjavuje ako *danosť* – bez fokalizačnej perspektívy váhania ohľadom jeho reálnosti.

Podobne sa zjavuje aj desivé monštrum *Biely okáň/Biały wyrak* – hypostáza deštruktívnych síl – ktoré prebýva v komínoch. A zasa v poviedke *Ultima Thule* prerývané výpovede Kazimierza Joszta z písomného záznamu telegrafu „Chaos... temno... zmätok sna...“ (s. 31) po porovnaní s časom jeho úmrtia sa ukazujú ako prichádzajúce „z druhej strany“, z ríše smrti... Všetky výpovede narácie o situovaní Josztovej železničnej stanice Štítnická v pohraničí, ktorá bola pre rozprávača „symbol tajomných hraníc, akési mystické pohraničné pásmo dvoch svetov“ (s. 24) a jeho výpovede o sebe samom ako o Cháronovi, majú rovnako metaforický, ako aj doslovný význam.<sup>51</sup> Joszt tu sám formuluje svoju (Grabińského) koncepciu „iného sveta“: „Vieš, neraz sa mi zdá, že tu, s týmto kolmým hranolom sa končí viditeľný svet, že tam, na druhej strane, sa začína iný svet, nejaké *mare tenebrarum* (...)“ (s. 28). Azda vďaka telurickým silám tejto hraničnej krajiny nadobudol aj jasnozrivú „kuvičiu“ schopnosť predpovedať smrť, keď sa mu v snoch zjavuje stará chatrč a v jej okne vždy človek, ktorý má zomrieť. Naposledy v nej uzrel seba samého.

V poviedke *Czarna Wólka* sa to, čo sa hrdinovi spočiatku zdá byť halucinačnou nočnou morou (návšteva dediny malomocných a milencový styk s ich kráľovnou), postupne verifikuje ako pravda (začína na sebe objavovať príznaky lepry).

<sup>50</sup> Porov. ZWOLIŃSKA, Barbara: *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2002, s. 249.

<sup>51</sup> Porov. WYDMUCH, Marek: *Gra ze strachem*. Warszawa : Czytelnik, 1975, s. 96.

Upírskej tematike, o ktorej som hovoril v súvislosti s poviedkou *Oblast'*, venoval Grabiński aj iné svoje texty – príznačne je to uňho modernistická transformácia upírskej tematiky, kde upírom je osudová žena: napríklad posmrtný bozk pier odťatej dievčenskej hlavy v poviedke *Szaterove engramy* vyvoláva v hrdinovi šialenú neodolateľnú túžbu aj za cenu svojho vlastného života a obeť životov nevinných spojiť sa so svojou milovanou v smrti. Zámerne preto opakuje (spôsobuje) železničné nešťastie, pri akom dostal upírsky bozk... V *dome Sáry* zasa, naopak, hrdina nad ženským upírom zvíťazí tým, že Sára Brage odoprie bozk, ktorým by ho nainfikovala deštruktívnou vášňou k sebe. Upírka Sára, nevyživovaná životnou energiou milenca, potom chradne a zomiera. To však predbiehame. Tomuto zakončeniu predchádzajú čudné a desivé tajomné udalosti – chradnutie Sárinho predchádzajúceho milenca a zvláštna podoba v tvári Sáry na portrétoch, keď vždy preberá časť podoby, črt svojho aktuálneho partnera. Jej predchádzajúci milenc, rozprávačov priateľ Kazio Stoslawski, končí po vysatí životnej sily ako slizká huspeninová hmota, a rozpadne sa a prepadne do ničoty práve – čo je desivé – akurát po dotyku jeho priateľa-rozprávača, ktorý takto odhalí strašné Sárino tajomstvo.<sup>52</sup> Barbara Zwolińska vo svojej interpretácii tejto upírskej tematiky upozornila aj na tragický rozmer onoho prekliatia upíra, ktorý je odsúdený prežívať len za cenu zabíjania ľudských bytostí.

Takže aj mnohé Grabińského texty sa stávajú priestorom epifánie hrôzostrašne nadprirodzeného – monštra. V jeho fantastických textoch sa zasa nadprirodzená hrôza črtá na línii horizontu textu, splývajúc s ňou: tento *neviditeľný* fantazmatický objekt hrôzy vrhá svoj tieň na všetko dianie, na celé zrežazenie udalostí v texte, na celé (textové) univerzum. Vo svojej neviditeľnosti prináša ten najsilnejší údes.

Hrôza v Grabińského univerze teda číha na človeka jednak v hĺbikách jeho duše – v nevedomých impulzoch, v námesačných a halucinačných stavoch, no prichádza aj zvonka, *spoza* nášho sveta – ako exteriorita voči tomuto svetu.

<sup>52</sup> Porov. ZWOLIŃSKA, Barbara: *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2002, s. 247.

## NA POMEDZÍ SVETOV (*Grabińského Tieň Bafometa*)

Stefan Grabiński (1887 – 1936), podnes najznámejší poľský autor hororovej fantastiky respektíve *weird fiction*, ako znie anglosaský termín pre tento žáner, bol predovšetkým majstrom poviedky (práve túto časť jeho tvorby vysoko oceňoval Stanisław Lem), zovretej kratšej prózy s pozvoľna hustnúcou temnou atmosférou, s gradovaním tajuplných úkazov a vyhrotenu pointou. Jeho poviedkovou tvorbou sme sa zaoberali v predchádzajúcej štúdií.

Grabiński je však tiež autorom štyroch románov: *Salamander* (1924), *Tieň Bafometa* (1926), *Kláštor a more* (1928) a *Ostrov Itongo* (1936). Ani v románoch Grabiński neopustil svoj milovaný žáner – strašidelnú fantastiku či, ako ju sám nazýval, „psychofantáziu“. V prvom románe sa zintenzívnili predovšetkým okultné, magické a satanistické motívy. Pokým sa však v *Salamandrovi* zjaví aj samotný Bafomet osobne, v *Tieni Bafometa* sa už zjaví len jeho tieň, aký vrhá na ľudské duše a dianie sveta. Bafomet sa tu „zjavuje“ skôr prostredníctvom konfigurácie udalostí v deji románu.

Postupujme však poporiadku. Začiatok románu *Tieň Bafometa* by teoreticky mohol predznamenať ďalšie pokračovanie textu v žánrovom rámci detektívneho románu: dejovým východiskom románu je totiž záhadná vražda ministra Praderu tesne predtým, ako má podstúpiť súboj so svojím protivníkom a bývalým spolužiakom, literátom Pomianom, hlavným hrdinom románu. A naozaj, dej nás v závere dovedie až k riešeniu, k páchatelovi tajomnej vraždy a k vysvetleniu, akým spôsobom bola spáchaná. No autor žánru *weird fiction* Grabiński dokáže z úvodného motívu záhadnej vraždy vyťažiť čosi omnoho podivnejšie a temnejšie, než by to dokázalo racionálne vyšetrovanie záhady. A to predovšetkým z toho dôvodu, že svet, v ktorom bol spáchaný hrdelný zločin na ministrovi Praderovi, nie je striktne empirický, mechanicky kauzálny svet detektívneho žánru (ktorý bol v časoch vydania Grabińského románu už zavedený a vcelku osvedčený), ale dej tohto románu sa odohráva na pomedzí viacerých svetov: do nášho všedného každodenného sveta totiž v Grabińského próze zasahujú tajomné neznáme sily z „inej skutočnosti“ (ako ju nazýva Grabińského monografista Artur Hutni-



kiewicz), ktorá sa vymyká nášmu empirickému svetu, no predsa však metafyzicky jestvuje.

Ak mala Pomianova literárna tvorba (lebo hlavný hrdina je umelcom, literátom) otvárať štrbinu do iného sveta, tak do samotného Pomianovho života čoraz väčšmi zasahuje tajomný iný svet. Diať sa tak začne ihneď po zmarenom súboji. Spočiatku prebiehajú vnútorné zmeny v Pomianovi samotnom. Až s akousi nutkavosťou sleduje v novinách vyšetrovanie vraždy. Akoby sám pociťoval duševnú trýzeň neznámeho vraha, čosi ho púdi navštíviť miesto činu. No ako inak vysvetliť motív, keď v Praderovom dome stretáva príznak akéhosi hrbatého človeka, ktorého spozná, než že je to emisár iného sveta? *Tieň Bafometa* je teda (aj žánrovo) románom s tajomstvom, ba mnohými tajomstvami, pričom záhadná vražda je len prísllovečným vrcholkom ľadovca.

Ďalší motív predstavuje zásah akejsi *neznámej* sily: Pomian opakovane nachádza nábytok vo svojej pracovni vždy istým spôsobom *posunutý*, a to práve proti srsti svojich osobných sklonov (napríklad rozmiestnený symetricky, i keď symetriu neznáša). Tento motív nachádzame rozpracovaný aj v Grabiňského poviedke *Pohľad*, no rozpracovaný do iných možností: i keď spisovateľ Grabiński má svoje obsesívne navracajúce sa motívy, nikdy sa neopakuje, ale daný motív vždy uchopí z inej strany. Veď napríklad tentoraz už skutočná odbočka v deji, kapitola o Pomianovej návšteve spisovateľa Wrześmiana, je prepracovanou verziou Grabiňského poviedky *Oblast*. (Čitateľ, ktorý prahne po tom, aby sa dozvedel, aký príšerný ortieľ vyriekli nad spisovateľom Wrześmianom jeho literárne postavy, by po nej mal siahnúť.) Ako upozorňuje Zofia Górzyna, kapitolu Grabiński zrejme zaradil do románu preto, lebo pociťoval potrebu vyrovnáť si účty s literárnymi kritikmi.<sup>1</sup>

Tajomné prestavovanie nábytku v Pomianovej pracovni ide ruka v ruku s „prestavovaním“ Pomianovej identity: jeho starý sluha si všimne, že sa menia aj Pomianove vonkajšie črty (raz ho dokonca spozná až podľa hlasu), a poznamená, že mladý pán asi čoskoro odcestuje. Tieto Pomianove premeny teda zrejme už kedysi v minulosti nastali a majú určitú periodicitu. Aj samotný Pomian spozoruje, ako sa naňho zo zrkadla pozerá akási cudzia tvár. Zároveň sa Pomianov charakter mení vo svoj opak: v jeho povahe začnú – oproti predchádzajúcemu Pomianovmu idealizmu – prevládať materialistické (začne uctievať silu) a pudové črty. S týmto zostupom k materiálnemu a erotickému sa Pomian

<sup>1</sup> GÓRZYNA, Zofia: Nota wydawcy. In: GRABIŃSKI, Stefan: *Salamandra. Cień Bafometa*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1980, s. 293.

zároveň demonizuje – nasleduje epizóda jeho len napoly reálneho, mátožného zmyselného vzťahu s mníškou Veronikou. Tu Grabińského text napĺňa všetky znaky modernistického satanizmu<sup>2</sup> – mníška, ktorá Pomiana zvädza, aby sa dopustil znesvätenia, je akiste emisárkou temných síl z „onoho sveta“ či dokonca vtelením samotného Bafometa. Pomianovi sa v tomto svete zjavuje prízračne – pretože ako jediná z postáv vystupuje nezmenená (nemá iné meno, ani deformované črty) v inej skutočnosti, v alternatívnom svete Paľka Krivkáčika. Na procesii ju pútnik zo Żytomierza alias Paľko Krivkáčik alias Pomian spozná – a ona, keď ho uzrie, padá mŕtva na zem: azda zato, že sa dva protikladné svety, dve reality, na okamih pretali a vzájomne anihilovali? Pred dopustením sa nekrofilie (keďže v temnej múze modernizmu sa láska nerozlučne spája so smrťou) zachráni Krivkáčika len zásah kňaza Alojza Korytowského – ktorého náprotivkom, „dvojníkom“ je v Pomianovom „skutočnom“ svete kňaz Ján Sowiński: práve jemu sa v závere Pomian vypovedá zo svojich hriechov.

Po kapitolke peripetií vzťahu Pomiana s mníškou Veronikou dej románú následne zdanlivo radikálne odbočí: sledujeme akési nepríjemné úlisné individuum Paľka Krivkáčika, ktorý si – prízračne – otvorí obchod s devocionálami a ako malý diablík podkušuje duchovných, napríklad kňaza Dezydera Prawińského zásobuje démonologickou literatúrou. Tento dej akoby sa odohrával v inom, dávno minulom „stredovekom“ čase. Stávame sa svedkami masovej hystérie počas náboženskej procesie, na ktorej sa zjaví diablove znamenie, keď kňazova ruka pri žehnaní vrhne „tieň Bafometa“.

Pomianov návrat z cudziny po niekoľkých mesiacoch otvára ďalšiu sériu záhad: Pomian akoby sa pamätal na udalosti, ktoré sa odohrali „vo svete“ Krivkáčika: vypytuje sa na jeho obchod s devocionálami, ktorý akoby záhadne zmizol (na jeho mieste sa prízračne nachádza železiarstvo), a márne hľadá aj štvrť Bugaj. Ukáže sa, že na jej mieste sa nachádza štvrť Dubový hájik, kde Pomian fatálne zakotví so svojou družkou – vdovou po Praderovi.

Tamten *iný svet*, v ktorom žehnajúca kňazova ruka vrhla tieň Bafometa, je alternatívnou realitou voči „všednému“ svetu, v ktorom žije Pomian. Ľudia, ktorí sa v ňom vyskytujú, sú náprotivkami ľudí zo „všedného“ sveta: tak hanebný Paľko Krivkáčik je náprotivkom, materialistickým a pudovým *dvojníkom* idealistu Pomiana (ten má predsa spomienky Paľka Krivkáčika, Paľko zasa spozná Pomianovu milenku

<sup>2</sup> Porov. LACHMAN, Gary: *Temná múza*. Praha : Volvox Globator, 2006, s. 103, s. 113.

mníšku Veroniku). Veď Pomian sa už pred svojím odchodom začal meniť a „materializovať“ a stával sa popudlivým a zlým. Z hľadiska psychologického by v Pomianovom prípade mohlo ísť o disociatívnu fugu – po prestátom psychickom otrase Pomian na čas zanechá svoju starú identitu a vytvorí si novú – no v univerze Grabiňského románu má onen iný svet, v ktorom sa Pomian načas skryje ako Paľko Krivkáčik, nielen psychickú, ale aj metafyzickú realnosť. Grabiňského „psychofantázia“ totiž využíva nielen motívy hlbinej psychológie a psychopatológie, ale rovnako aj motívy špiritizmu, parapsychológie a okultných náuk. Podobne kňaz Sowiński z tohto sveta je náprotivkom kňaza Alojza Korytowského z alternatívnej reality (kňaz Sowiński zasa zažil procesiu z alternatívnej reality vo sne), rovnako ako je štvrt' Dubový hájik náprotivkom temného Bugaja. Hra, v ktorej – ako vysvitne – sa hrá o Pomianovu dušu, sa teda neodohráva len v jednom svete, ale pôsobia v nej sily viacerých svetov. Tieto tajomné sily z inej skutočnosti občas vtrhnú cez štrbinu aj do sveta Pomianovho (napríklad už spomenutým prestavovaním nábytku či zmenou Pomianovej osobnosti). Oba svety sa občas pretnú v bode dotyku, akým je napríklad sen kňaza Sowiňského o diabolskej procesii, ktorá sa odohrala v Pomianovom „mátožnom stave“ – svete Paľka Krivkáčika. Ako kňazovi vraví Pomian: „*Zoznámili sme sa na pláňach onoho sveta.*“<sup>3</sup>

Vďaka prepojeniu týchto dvoch svetov je Grabiňského text literárne utkaný ako sieť jemných spojitostí naprieč týmito svetmi, súvislostí medzi udalosťami a postavami – náprotivkami z alternatívnych svetov. Takto vystavaná epická štruktúra pôsobí na čitateľa svojou sugestívnou snovo-halucinačnou atmosférou. Text Grabiňského románu je tak mysteriózny nielen svojou tematikou, ale aj spôsobom svojho štruktúrovania. No Grabiňski s priam matematickou presnosťou rozosieva tajuplné náznakové motívy, indície aj v lineárnom priebehu deja: jednou z takýchto záhadných indícií je zmiznutie Praderovej bielej pikovej vesty po vražde – pričom tento motív sa spája so skorším motívom, keď Pomian cestou na súboj stretol človeka s bielou pikovou vestou. Až v rozuzlení sa táto zdanlivá drobnosť, piková vesta, ukazuje byť osudovým predmetom, ktorý vykonávateľovi vraždy Szantyrovi poslužil na identifikáciu svojej obete.

Vzťahy medzi dvoma alternatívnymi svetmi sú v *Tieni Bafometa* mnohonásobné. I súboj idealistu Pomiana s jeho úhlavným nepriateľom, materialistom Praderom, pokračuje aj po Praderovej smrti: Pra-

<sup>3</sup> GRABIŇSKI, Stefan: *Tieň Bafometa*. Bratislava : Európa, 2015, s. 145.

dera zasahuje do Pomianovho života z druhého sveta. Predovšetkým Pradera ešte počas svojho života listom s posledným želaním Pomiana zaviazhe, aby sa postaral o jeho zmyselnú manželku Améliu. Keď jej úsilie zviest' Pomiana do ríše nekonvenčných erotických rozkoší stroskotá, zaviazhe si ho Amélia putom omnoho silnejším: putom lásky. A práve vtedy prichádza čas na Praderov zdrvujúci úder priamo z druhého sveta: v hrôzostrašnej scéne špiritistickej seansy sa zjaví Praderov fantóm a vezme si Améliu so sebou do ríše smrti (zapríčiní Améliinu samovraždu).

No súboj s Praderom sa predovšetkým presúva do Pomianovho vnútra, do teritória Pomianovej psychiky, ktorá sa z tohto dôvodu štiepi, disociuje: keď sa Pomian premieňa na pudového materialistu, svojho dvojníka v alternatívnom svete. Artur Hutnikiewicz vo svojej monografii *Literárna tvorba Stefana Grabińskiego* vysvetľuje rozštiepenie Pomianovej osobnosti, idúce ruka v ruke s jeho prechodom do iného sveta, taktó: „Boj protikladných živlov v človeku vedie nielen k psychofyzickej transfigurácii, ale môže ho zatahnúť do okruhu tajomných fenoménov, do sféry nejakej inej skutočnosti. (...) Naše poznávacie ústrojenstvo je prispôsobené povahe tohto, nám známeho sveta, a teda vnímame len to, čo je určené jeho zákonitosťami. No v istom bode, ktorý nemožno určiť ani presne predpovedať, v istom neznámom okamihu sa nepostrehnuteľným pohybom môžu úrovne pásiem, koexistujúcich vedľa seba, presunúť – a naše premenené ja sa môže ocitnúť v akomsi inom svete, ktorý existuje a trvá vôkol nás, na tých istých miestach.“<sup>4</sup> Hutnikiewicz pokladal tento Grabińskiego román za originálny vklad do rezervoáru variácií literárneho motívu rozdvojenia osobnosti a priradil ho k takým prózám, ako bol napríklad *Podivný prípad Dr. Jekylla a pána Hyda* od Roberta Louisa Stevensona. Ako píše Hutnikiewicz, Bafomet sa tají aj v temných zákutiach samotnej Pomianovej psychiky. A opäť pripomeňme, že dvojnícku tematiku nespracoval Stefan Grabiński po prvý raz: iné jej variácie ponúka v poviedke *Škulavec* (tematicky blízkej zasa Poeovej poviedke *William Wilson*) a v novelke *Problém Czelandu* o človeku s dvoma telami a s protikladnými dušami.

Fikčný svet Grabińskiego románu *Tieň Bafometa* je teda striktné vyhrotený do protipólov. Každý jav, človek či udalosť vrhá svoj tieň – všetko na svete má svoju tienistú, temnú stránku. Hlavnými ideovými protikladmi, protivníkmi na život a na smrť sú spisovateľ – idealista

<sup>4</sup> HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959, s. 237.

Pomian a materialistický pragmatický politik Pradera. Politik Pradera zosobňuje nebezpečenstvo: dokáže si demagogicky podrobiť masu ľudí – a ak sa v románe napísanom v roku 1924 píše o „*príleve kmeňovej energie*“, <sup>5</sup> ktorý zaplavuje Praderom sfanatizovaný dav, je zrejme, akým typom politika s fašizujúcou rétorikou a diktátorskými sklonmi musí byť tento vodca nacionalistickej strany. No videli sme, že tento protipól nosí vnútri v sebe aj idealista Pomian: svojho temného dvojníka. Ako ukázal Artur Hutnikiewicz, tento Pomianov dvojník sa aktivizuje potom, ako Pomian nastúpi cestu boja proti Praderovi prostriedkami Praderu samotného: keď si, rovnako pragmaticky ako on, nechal účelom posvätiť nekalé prostriedky („*Uchýlil si sa k jeho metódam vedenia boja*“, <sup>6</sup> hovorí mu kňaz Sowiński) – keď sa totiž rozhodol Praderu v súboji fyzicky odstrániť zo sveta. Práve v tom okamihu sa Pomian vydáva na cestu zostupu do hlbín ríše zla (už tu, rovnako ako v poslednej vete románu, sa Pomian „*vydal dlhou temnou chodbou*“), <sup>7</sup> v tom okamihu začína vrhať svoj „*tieň Bafometa*“ – dvojníka Paľka Krivkáčika, ktorý sa mu sprvoti zjavuje v zrkadle. Rovnako vrhá tieň Bafometa v alternatívnom mátožnom svete žehnajúca ruka kňaza Dezydera Prawińskiego („*Tieň ruky žehnajúceho kreslí kontúru Prekliateho*“), <sup>8</sup> ktorý sa proti diablu rozhodol bojovať nie láskou, ale fanatizmom, násilím a zavražďovaním.

Pomian však v takto manicheisticky poňatom univerze odstránením svojho protipólu Praderu narušil rovnováhu sveta, a tak sa mu jeho protiklad navracia v ňom samom, ako to iné a temné v ňom (nevedomie, dvojník). V materiálnom svete potrebuje Pomianov čistý idealizmus protiváhu. Preto Pomian po uvedomení si toho, čo spáchal, kladie pochybovačnú otázku: „*Azda bude život vždy len veľkým kompromisom? Možno duch, keď sa odeje do tela, bude vždy nútený na mnohé veci rezignovať?*“ <sup>9</sup> Pradera bol tiež nevyhnutným výrazom života.

Zmena identity – fuga, ako aj motívy rozdzvojenia osobnosti a dvojníka, nie sú jedinými podobami rozštiepenia, disociácie subjektu, ktoré bývajú častými motívmi modernistického spisovateľa, ktorým je charakterom svojej poetiky aj Stefan Grabiński. Modernistický subjekt je, ako vyplýva aj z jeho disociácie, predovšetkým *neautonómny*, ovládaný nezávisle od svojej vedomej vôle nejakou inou silou. Nezriedka ňou býva podvedomie. Samotné vysvetlenie realizácie zavraždenia Pra-

<sup>5</sup> GRABIŇSKI, Stefan: *Tieň Bafometa*. Bratislava : Európa, 2015, s. 20.

<sup>6</sup> Tamže, s. 145.

<sup>7</sup> Tamže, s. 147.

<sup>8</sup> Tamže, s. 141, porov. tiež s. 64.

<sup>9</sup> Tamže, s. 141.

deru, ktoré prichádza na konci tohto románu s tajomstvami, pracuje so vzájomným spojením dvoch neautonómnych subjektov: na jednej strane prijímateľa, penzionovaného poštového úradníka Szantyra, ktorý dostane telepatický príkaz vraždiť. A na druhej strane odosielateľa telepatického príkazu – Pomiana. No Pomian až takmer do záveru románu o svojom zapletení do Praderovej vraždy netuší – tento príkaz vraždiť totiž vyslalo jeho podvedomie, nevedomá stránka jeho osobnosti, ku ktorej Pomian ako vedomé „ja“ nemá prístup. (Veď obaja, Pomian i Pradera, predsa napísali svoje doktorské dizertácie o „teórii podvedomých stavov“ – Pradera z materialistického, Pomian z idealistického stanoviska.) A tak na konci svojho pátrania po okolnostiach zavraždenia Praderu, sledujúc obrazové impulzy prichádzajúce zo svojho nevedomia (tichá ulička, dom, okno so zeleným závesom), dospeje Pomian k zdrvujúcej pravde o sebe samom (podobne ako rozprávač Grabiňského poviedky *Na stope* a podobne ako Sofoklov Oidipus). V tejto súvislosti u takého znalca ezoterických náuk, akým bol Stefan Grabiňski, azda nie je náhodné, že ulička, ktorou Pomian kráča v ústrety strašnej pravde, sa volá Vtáčia. Vtáčí jazyk bol podľa ezoterických náuk prastarým predbabylónskym jazykom – po tejto „vtáčej ceste“ dospeje Pomian k sebauvedomeniu, keď sa nevedomé obsahy jeho psyché stanú vedomými: dospeje k pravde o sebe samom a k pokániu. Pomian chcel Praderu zabiť – o tom sám nepochyboval, veď ho vyzval na súboj. No podvedomým impulzom telepatického príkazu vraždiť, keď zabitie Praderu presunul na iného vykonávateľa, sa vyhol hrozbe neúspechu (ak by sám v súboji podľahol) i nevyhnutnosti čeliť smrti z ruky súpera.

Nevedomie s motívmi psychopatológie je však len jedným – a nie jediným – priestorom, odkiaľ prichádza *iné*, neznáme. Ešte fatálnejším priestorom je metafyzická „iná skutočnosť“, tie „*pláne onoho sveta*“, na ktoré vrhá svoj tieň Bafomet: ríša temných síl, zla. A mág temnoty Stefan Grabiňski nám obe tieto tajuplné ríše dokáže evokovať so vskutku virtuóznou sugestivitou.

## POLSKÉHO EMIGRANTA CESTA DO TEMNÔT LONDÝNA DUŠE (*Reymontov Vampír*)

„... pretože nejestvuje nič desivejšie, než sa vedome ponárať do priepasti svojho vlastného ja.“<sup>1</sup>

Román *Vampír* nositeľa Nobelovej ceny za rok 1924, poľského spisovateľa Władysława Reymonta (1867 – 1925), odohrávajúci sa v prostredí hmľistého Londýna, s témami okultistických spolkov, satanistických siekt a psychického vampirizmu, môže nášho čitateľa spočiatku prekvapiť, ba možno aj zaraziť. No len dovtedy, pokým si neuvedomí, že táto tematika neodlučiteľne patrí k „temnej múze“ (ako znie názov monografie Garyho Lachmana, spracúvajúcej túto problematiku) literárneho smeru modernizmu obdobia *fin de siècle* a že súčasná poľská literárna história Reymonta bezvýhradne zaraďuje do literárno-estetických prúdení obdobia Mladého Poľska, ktoré je vlastne iným (špecificky poľským) názvom pre modernizmus. Dokonca aj ruralistický román *Sedliaci* (1904 – 1909) s jeho mýtizačnými postupmi cyklickosti aj vďaka „mladopoľskej“ ornamentálnej štylistike dnes poľská literárna história hodnotí ako román modernistický.<sup>2</sup> A Reymont už pred *Vampírom* napísal viacero halucinačných próz (v ktorých sa tiež stierajú hranice medzi snom, resp. predstavami a skutočnosťou) napr. s témami zločinu v stave hypnózy, parapsychológie i ženského vampirizmu (*Vízie, Snové histórie, Pred úsvitom, Podivný príbeh*),<sup>3</sup> kde Reymont „siahla po psychologickej realite, po stavoch podvedomia ako po tom svete, ktorý tvorí ústredný bod literárnych záujmov“.<sup>4</sup> V roku 1904 časopisecky publikoval román *V hmľách* – prvú verziu *Vampíra* (ten vychádzal časopisecky v r. 1910 a knižne 1911). Mladý Reymont sám seba charakterizuje ako dekadenta a krajného materialistu. Na tento jeho svetonázor do istej

---

<sup>1</sup> REYMONT, Władysław Stanisław: *Vampír*. Bratislava : Európa, 2011, s. 75.

<sup>2</sup> Porov. RURAWSKI, Józef: *Władysław Reymont*. Warszawa : Wiedza Powszechna, 1988, s. 281.

<sup>3</sup> Porov. tamže, s. 367 – 369.

<sup>4</sup> Tamže, s. 369.

miery narazila nesmierne zaujímavá a exkluzívna skúsenosť: v lete 1894 Reymont vycestoval do Anglicka na zjazd Teozofickej spoločnosti<sup>5</sup> a odvtedy až do konca života pretrváva uňho záujem o špiritistické médiá, o kontakty so svetom duchov, s astrálnym svetom a zúčastňuje sa špiritistických seáns. Vo *Vampírovi* naplno zužitkoval svoju londýnsku „teozofickú“ skúsenosť (do románu vkrázla ako epizódna postava aj samotná madame Blavatská), román však neušil horúcou ihlou okamžite z pretlaku čerstvých dojmov: viaceré predchádzajúce poviedky s okultistickou tematikou, dve verzie románu *Vampír*, ako aj to, že jeho konečnú verziu napísal až šesťnásť rokov po inkriminovanej návšteve temného mesta na Temži, dostatočne svedčia o tom, že jeho záujem bol vskutku hlboký a nefalšovaný.

*Vampír* na to ide hneď zostra – začína nesmierne sugestívnou scénou špiritistickej seansy, kde poľský emigrant v Londýne Zenon začne byť fascinovaný tajomnou ženou miss Daisy. Vzťah medzi mužom a osudovou ženou – vampom je v Reymontovom románe typicky modernisticky mýtizovaný (podobne ako napr. v románe nášho modernistu Jána Hrušovského *Muž s protézou*, 1924): ich spojenie sa situuje do mýtckej minulosti *in illo tempore*, pred bytie, ba pred čas ako taký – a Daisy je Zenonovou dočasne oddelenou druhou polovicou, ktorá sa odštiepila z prvotnej prajednoty (čo je typicky modernistickou redakciou motívu androgynizmu), jeho „dušou“ (anima). Príťažlivosť, ktorá tiahne Zenona k Daisy, je preto *osudová* a neprekonateľná – márne sa jej bráni, nedokáže sa vymknúť z jej osídel. Láska je tu typicky modernisticky kozmologizovaná – Daisy sa v Zenonových halucinačných deklamáciách (čo je opäť typický rétorický postup modernistickej dekadentskej prózy) stáva mýtickou pra-ženou, a túžba (čo je azda len inkarnáciou Przybyszewským sformulovaného „pohlavného pudu“, (*chuć*) ako princípu sveta) ich k sebe poháňa už od prvých dní Stvorenia.

Modernistický princíp erotizmu zároveň ovláda jednotlivca, ničí jeho individualitu – Zenon, ocitajúc sa v osídlach Daisy, začína čoraz viac podliehať víziám a halucináciám. Daisy ako modernistický ženský vampír – „vamp“ nepotrebuje totiž polidoriovsky a stokerovsky doslovne vysávať krv z hrdla svojej obete: ako osudová žena, ktorá je v spojení s temnými diabolskými silami, vykonáva svoju moc nad mužskou obeťou metódami psychickej a parapsychickej manipulácie – podobne ako v novele *Cudzopasníčka* (1894) od Reymontovho súčasníka Conana Doy-

<sup>5</sup> Porov. tamže, s. 129.



la, kde sa žena „vkradne (...) do duše“ mužského subjektu „podobne ako krab pustovník do ulity“. <sup>6</sup> Predchodcu tu má Reymont iste aj vo svojom rodákovi, radikálnom modernistovi Stanisławovi Przybyszewskom s jeho psychickými ženskými vampírmí, situovanými v psychike muža (nezriedka bývajú výtvorom alebo ženským aspektom tejto psychiky samotnej), ktoré odsávajú jeho životnú energiu. Len o čosi neskôr v tejto upírskej tematike, spájajúcej sa s toposom osudovej ženy, pokračuje aj poľský autor hororovej fantastiky Stefan Grabiński, keď v poviedke *V dome Sáry* (1922) ženský upír prežíva len za cenu vysávania energie svojich mužských partnerov – a to sa deje takým spôsobom, že preberá aj črty ich tváří. „Vysávanie krvi“ je teda len jedným z variantov uplatňovania princípu vampirizmu, v modernistických textoch nezriedka ani nepoužitým.

Postavu Daisy modeluje Reymontov text ako typickú *femme fatale*, ktorá vedie muža do záhuby: je totiž – v rámci modernistického kódu – spojená s temnými silami, participuje na praktikách satanizmu (tak ako osudová žena v Huysmansovom románe *Tam dole*), stávajúc sa nástrojom, emisárom diabla (tu vo verzii Bafometa), podobne ako v Lewisovom *Mníchovi*, ba ku koncu vyslovuje postava špiritistu Smitha svoje presvedčenie, že Daisy ako ľudská bytosť hádam ani nejestvuje – že je len plástikom, ktorý na seba vzal diabol: že Daisy je jeho vtelením, *avatarom* (tak ako v Cazottovom *Zamilovanom diablove*) a desivý čierny panter Bagh je súčasťou jej bytosti. Už obligátne metaforické prirovnávanie modernistickej *femme fatale* k mačkovitej šelme tu takto nadobúda nové významy v čiastočnom prekódovaní do režimu doslovného jazyka.

V modernistickom „boji pohlaví“ je žena pre muža deštruktívnou bytosťou, modernistická láska zväčša ústi v smrti, ba je s ňou stotožnená. Všetky tieto významy, ktoré sa na postavu Daisy navrstvujú, sú však len dohadmi, hypotézami: veď špiritistický spolok sa so svojím ohraňčeným stupňom poznania javí voči satanistom i Mahátmovi Guru (čo bolo zvolené meno Aleistera Crowleyho), ktorý vládne tajomným orientálnym poznaním, ako nedochôdča – podobne ako Zenon nevie naisto, len s desivým podozrením tuší, že zahliadol Daisy v zástupe flagellantov... Sú tu tiež halucinačné scény, ktoré môžu byť rovnako skutočnosťou, ako aj len horúčkovitými predstavami – keď Zenon tajne sleduje Daisy a zhladne ju ako kňazku na satanistickej čiernej omši,

<sup>6</sup> DOYLE, Arthur Conan: Cizopasnice. In: PENZLER, Otto (ed.): *Z upíriach archivů. Kniha II.* Plzeň : Plejáda, 2010, s. 463.

kde sa v celej svojej hrôzostrašnosti zjaví i samotný Bafomet. Aj koniec románu je *otvorený* – Zenon poslúchne hypnotický príkaz Daisy a vrhne sa – azda – do vln šialenstva a smrti, do vln typicky modernistického beztvareho živlu, chaosu kvasenia hmoty, kde jeho autonómne ľudské „ja“ podľahne zániku, keď ho odnáša loď s príznačným shakespearovským menom *Kaliban*.

S absolútnou istotou však, rovnako ako Zenon, my čitatelia nevieme nič: aj my v mlkve fascinácii zastaneme len *na prahu* Neznámeho. Celý sujet románu v podstate vlastne vykresľuje, ako sa Zenon zmieňa v osídlach Daisy (nech už je Daisy ktokoľvek alebo *čokoľvek*) – línie pohybu jeho pokusov o únik (vzťah s Betsy; volanie vlasti, starej lásky a puta otcovstva, skumulované v postave Ady; pokus o záchranu Joea), ako aj protipôsobiacie priťahovanie Daisy (v podobe halucinácií a paranormálnych javov): a napokon Zenonovo konečné podľahnutie volaniu tej, čo ovládla jeho dušu. Tieto dve línie sujetového pohybu, pôsobiacie proti sebe, majú priemet aj do roviny literárnych postupov, keď „normalizovaná“ línia vzťahov Zenona s ostatnými postavami (osadenstvo penziónu, rodina Betsy) je písaná v zásade v klasickom kóde epickej prózy – do nej však vtrhajú (a narušujú ju) enklávy halucinácií, vízií či paranormálnych javov (rozdvojovanie tiel, špiritistické aporty, hlas Daisy prichádzajúci odnikiaľ, jej zlovestné zjavovanie sa Adinej dcérke a pod.). Práve toto kontrastné podložie epicky predstaveného „normálneho sveta“ umocňuje paranormálne a halucinačné fenomény, pretože tie sa potom dejú na jeho pozadí (napríklad oproti niektorým celistvo halucinačným Przybyszewského poetickým prózam). Dá sa povedať, že aj peripetia, ktorá nastáva motívom návratu Zenonovej potlačenej minulosti – dávnej lásky Ady a dieťaťa z vlasti, je tu skôr nato, aby (popritom, že dopĺňa počet žien na magickú trojku) text vďaka kontrastu o to výraznejšie ukázal, čo všetko Zenon opúšťa, nasledujúc Daisy (opúšťa celý ľudský svet).

Postava Zenona je zároveň aj dekadentským prepísaním archetypu emigranta (v rámci poľského literárneho života): romantický emigrant (a boli nimi aj Mickiewicz, Słowacki či Zygmunt Krasiński) uteká z vlasti utláčaného národa pre neslobodu a politické prenasledovanie a v emigrácii buď organizuje odboj, alebo aspoň píše v rámci rezistencie – zatiaľ čo Zenon sa programovo odtráha od vlasti po sklamaní v láske. Dá si pseudonym a píše literárne diela v cudzom jazyku, angličtine, a takto sa stáva slávnym spisovateľom v zahraničí a napokon i doma (tu azda mohol Reymontovi stáť modelom Teodor Józef Konrad Korzeniowski alias Joseph Conrad). Podobne Zenonov priateľ Joe, ktorý sa

tiež ocitá v područí Daisy, hovorí, že sa konečne oslobodil od svojej rodiny, toho „vampíra“...

Motívy vonkajšieho rozzdvojovania sa do telesných podôb majú v modernistickom texte, kde sa próza radikálne psychologizuje, priemet aj do rozdvojenia vnútorného – rozštiepenia psychiky postavy Joea, Zenonovho priateľa, keď Joe pred sebou vidí svojho prízračného dvojníka. Ten sa mu zjaví, ako sa rozhrnie závoj hmly – londýnska hmla sa v tomto motíve tiež zvnútornila, prenikla z vonkajšieho priestoru démonického mesta do psychiky hlavného hrdinu a „na zlomok sekundy mu vedomie zatemnila akási hmla“.<sup>7</sup> Jeho vedomie sa tak stáva neautonómnym – manipulovaným a rozštiepeným. Joe v okamihu videnia svojho dvojníka simultánne pociťuje podvojnú, zároveň však aj identitu každej svojej myšlienky, každého svojho pocitu. Je to azda preto, že doňho práve paramentálne vnikla Daisy, že v ňom práve sídlia dve duše, z toho jedna manipulujúca – a Joe musí neustále sám seba nahlas presvedčať, že „to som ja“. Vedomie je reprezentované topologickým (priestorovým) modelom: pri zaspávaní, keď ho pozvoľna opúšťa vedomie, sa Zenonovi *na okrajoch* rozochveného, vratkého vedomia (vymykajúce sa spod jeho kontroly) zjavujú zlovestné príznaky toho, čo ho očakáva. Neskôr sa v texte vyskytne ešte radikálnejší motív, keď sa Zenon v zmenenom stave vedomia akoby vykláňa zo seba samého, zo svojej mysle, nad priepasť akéhosi radikálne iného, tajomného sveta... Otázka v pozadí všetkých týchto úkazov – či už paranormálnych alebo halucinácií – samozrejme, znie: *pod vplyvom čoho* ich Zenon zažíva? Všetky nitky, aj nitky sujetové, sa totiž napokon zbiehajú v postave Daisy ako v radiačnom centre, z ktorého emanujú tieto tajomné úkazy, a aj Zenon po všetkom tom blúdení Londýnom i po potácaní sa od jednej ženy k druhej nakoniec odchádza na lodi s Daisy.

Zároveň však, rovnako ako londýnska hmla vniká do Zenonovej psychiky (zrejme práve vtedy, keď do nej vniká Daisy), tak aj samotné mesto Londýn sa stáva (pod vplyvom hypnotickej Daisyinej manipulácie) projekčnou plochou Zenonových halucinácií: mesto, závisiac takto od prežívania postavou, od stavov jej zmeneného vedomia, sa stáva nočným (viaceré postavy vrátane Zenona sa sťažujú, že sa už ani nepamätajú, kedy v Londýne naposledy zahliadli slnko), labyrintovým mestom. Mesto začína byť vnímané ako „stav vedomia“<sup>8</sup> – tento spô-

<sup>7</sup> REYMONT, Władysław Stanisław: *Vampír*. Bratislava : Európa, 2011, s. 75.

<sup>8</sup> HODROVÁ, Daniela: *Citlivé město. Eseje z mýtopoetiky*. Praha : Akropolis, 2006, s. 38.

sob vnímania mesta bol vlastný mystikom,<sup>9</sup> ktorého podsvetie tvoria tie najrozličnejšie sekty s ich rituálmi: satanisti, teozofi, špiritisti, odohrávajú sa tu špiritistické seansy i satanistické čierne omše. Príznačne práve takéto mesto – labyrint je mestom so ženským, *jinovým* princípom,<sup>10</sup> je to premenlivé, tekuté mesto (ponorené v hmlách, ktoré rozpíjajú jeho kontúry, utápajúce sa v daždi a blate). Javí sa ako hrôzostrašné monštrum a Zenon sa v ňom stráca a blúdi ním: vo svojom chaotickom pohybe (bezcieľne presadá na omnibusy, vrhá sa do tej najväčšej premávky a ako zázrakom vždy vyviazne) akoby sa stával poeovským „mužom davu“. Stráca zmysel pre priestorovú orientáciu, rovnako ako aj časové vedomie: keď sa po jednej z takýchto potuliek vráti do penziónu, je udivený, aký dlhý čas uplynul, kým bol preč. Reymontov hmlistý Londýn ako literárny topos v sebe nesie desivú i vražednú literárnu pamäť textov De Quinceyho, Brama Stokera, Bellocovej Lowndesovej aj sira Arthura Conana Doylea; Londýn okultný (skrývajúci sa pod závojom hmly), sektársky a satanistický, je však tiež variantom, ktorý je vytváraný reymontovským kódom antiurbanizmu, ako sa v inej forme naplno prejavil v jeho románe s naturalistickými prvkami *Zasľúbená zem*, kde priemyselné mesto Lodž, „poľský Manchester“, mesto – Moloch požiera svojich vykorisťovaných pracujúcich obyvateľov i tých na vyšších priečkach spoločenského rebríčka, ktorí sa oddávajú šialenej honbe za ziskom.

Zenonovo blúdenie mestom, ktoré sa zvnútorňuje, sa potom stáva blúdením v hĺbinách vlastnej duše v hypnotickom tranze, duše s jej nevedomými popudmi (napríklad keď odrazu na ľuďoch spozoruje akési nepochopiteľné zmeny a oni sa mu javia byť maskami, spod ktorých presvitajú tajomné cudzie tváre – ich postavy sa pohybujú so zvláštnou vláčnosťou, nadnášajú sa nad zemou...). A podobne, ako sa Londýn stráca pod nánosom hmly, aj dej románu musí čitateľ dolovať spod jazykového nánosu manieristickej štylistiky literárneho smeru modernistického dekadentizmu (jeden literárny kritik sa vyjadril, že vo *Vampírovi* azda niet jedinej normálnej vety) – spod siahodlhých súvetí, mašinérie rozpracovaných metafor, prirovnaní a desivých personifikácií (pouličné lampy majú oči; dažďom zmáčané stromy sa zmietajú v bolestiach, kmásané poryvmi vetra; a sestra melanchólia zacláňa Zenonovi oči svojimi zhnitými mŕtvoľnými rukami...). A nie je to len obrazný jazyk, ale aj nezriedka chaotický nápor silných imaginatívnych

<sup>9</sup> Tamže.

<sup>10</sup> Tamže, s. 48.

obrazov, ktoré zaťažujú skromnú fabulačnú schému románu a zatláčajú ju do úzadia. Aj samotný textový povrch románu sa tak stáva „vampírom“, keď sa usiluje svojou jazykovou a obraznou sugestívnosťou opanovať svojho čitateľa. A hádam s nami aspoň ten čitateľ, ktorý túto knižku dočítal, bude súhlasiť, že sa mu to aj darí.

## POETIKA POINTY (*Moderná fantastika Pavla Rankova*)

Spisovateľ Pavol Rankov (1964) už vo svojom poviedkovom debute, zbierke *S odstupom času* (1995), razantne nastúpil cestu autora modernej literárnej fantastiky. Oproti klasickej fantastike 19. storočia, ktorá „rozochvievala“ empirický svet podriadený výkladu pozitivistických vied takým spôsobom, že doň nechávala vtrhnúť čudésne udalosti, ktorých výklad otváral váhanie medzi prirodzeným a nadprirodzeným vysvetlením, moderná fantastika – zhruba od 2. polovice 20. storočia, ako ju reprezentujú hlavne latinskoamerickí autori ako Julio Cortázar, Bioy Casares či Silvina Ocampo a množstvo ďalších – skôr vyvoláva v evokovanom všednom, každodennom svete „problematické stretávanie sa dvoch poriadkov“: „U prvého jde o náznak existence jiné reality, která proniká do naší a znamená pro běžný řád hrozbu; druhý spočívá v tom, že prostřednictvím subverzivního zásahu či přítomnosti ‚jiného‘ dochází k vytvoření nových vztahů vzájemnosti a chápání reality, ireality a fikce se proměňuje: to, co se zdálo skutečné, se jeví ireálné, a naopak, a my začínáme pochybovat o samé podstatě skutečnosti.“<sup>1</sup> Práve toto literárne smerovanie – na ktoré v slovenskej literatúre od konca 60. rokov nadväzoval vo svojich poviedkach predovšetkým Dušan Mitana – je určujúcim podkladom aj pre Rankovove poviedkové texty. Rankov konfrontáciu dvoch poriadkov reality dosahuje prostredníctvom dvoch postupov. Jednak je to nečakaný *zvrät*, ktorý zväčša prichádza ako zlom po začiatku príbehu: tak vo *Farbách jesene* dochádza k prvému vpádu čudésneho do reality, keď hrdina dovolenkujúci na (typicky rankovovsky bližšie neurčených, čiže modelových) Ostrovoch zbadá vo výklade obraz, ktorý maľovala Mária – ten však už pri návšteve obchodu nemôže nájsť. Po motíve intrúzie čudésneho nasleduje zväčša v rankovovskej kompozícii motív (zdanlivej) racionalizácie – a v ďalšom zvrate hneď nasleduje potvrdenie čudésneho: vo výklade je naozaj vystavený Máriin obraz (usudzujúc podľa jeho štýlu). Ďalej text naznačuje, že Mária je už mŕtva. Tým si pripravuje priestor pre vtrhnutie už vygradovaného

<sup>1</sup> HAZAIOVÁ, Lada: *Skryté tváre fantastična*. Praha : Univerzita Karlova, 2007, s. 29.

motívu čudesného: najprv sa objavuje obraz, ktorého datovanie svedčí o tom, že ho Mária kreslila v poslednej fáze choroby, a následne už obraz, ktorý by podľa dátumu musel byť posmrtným. Rozprávač opäť racionalizuje: že by Mária obrazy datovala dopredu?

Druhým postupom dosiahnutia konfrontácie dvoch poriadkov je typická šokujúca rankovovská pointa, ktorá je – spolu s nečakaným dejovým zvratom – charakteristickou vlastnosťou jeho poetiky: rozprávač poviedky *Farby jesene* na konci píše, že na Ostrovoch vypukli krvavé nepokoje – a práve odchádza do obchodu. Keďže je poviedka písaná vo forme (jednostrannej) korešpondencie a žiadne ďalšie listy už nenasledujú, čitateľ sa môže dohadovať, že rozprávač pri nepokojoch zahynul: táto pointa mu umožňuje v spätnej závislosti významových plánov snuť interpretačné hypotézy, že Máriin posmrtný obraz skutočne prichádza za rozprávačom z ríše smrti ako indikátor jeho nadchádzajúceho konca; umožní mu tiež spojiť lexému „Ostrovy“ (kde sa hrdina nachádza) s kultúrnou jednotkou „Ostrovy blaženosti“ a predovšetkým s „Ostrovom mŕtvych“: hlavne ak na ňom dovolenkujú prevažne americkí piloti. Na tomto mieste sa nám inštruktívne odhaľuje aj charakter rankovovskej pointy: tá, rovnako ako dejový zvrát uprostred textu, otvára v texte trhlinu, ktorá umožňuje vtrhnutie „iného, čudesného poriadku“ do nášho sveta takým spôsobom, že *nedopovedá*, ale len sugeruje – a nastolenie šialenej interpretačnej hypotézy ponecháva na čitateľa. V konečnom dôsledku je to totiž akoby on, kto je zodpovedný za to, že mu hlavou preletí myšlienka, že zavýjanie dedinských psov, ktoré pripomína vytie vlkov, znamená, že sa naplní groteskne desivá a absurdná prísaha vernosti firme, ktorú ak niekto poruší, mali by ho zožrať vlci (*Kontrolóri*). Pointa vždy iba sugeruje významovú možnosť dokončenia príbehu (a čitateľa k nej naviguje pomocou rafinovane rozmiestnených textových indícií), no nenapĺňa ju.

Na druhej strane – v rozpätí variácií rankovovskej poetiky – ak je pointa jasná (v menšine jeho poviedok), potom spätne radikálne mení charakter celého príbehu: zistujeme, že sme čítali úplne iný príbeh, než aký sme sa domnievali čítať, ako napríklad *Black & White, Príbeh s kvetinárkou* či *Na návšteve u matky*, kde pointa radikálne transformuje perspektívu rozprávania, avšak tiež necháva pootvorené zadné vrátka pre váhanie medzi dvoma typmi vysvetlení (nadprirodzeným a prirodzeným, ako to bývalo vo fantastike 19. storočia): buď sa ukáže, že otec, z ktorého perspektívy postavy-reflektora je vedené rozprávanie, je duchom, s ktorým matka komunikuje (duchom mimoriadne moderným, ktorý je riaditeľom firmy a jazdí autom) – alebo je len halucinačným vý-

plodom šialenej matky (a v takom prípade bolo celé rozprávanie len jej bludom), alebo je, naopak, šialená aj dcéra, ktorá sa nazdáva, že v skutočnosti živý otec je mŕtvy. Podobne poviedka *Susedka* ironicky prevracia očakávanie už literárne klišéovitej „šokujúcej“ pointy (že susedka neexistuje, príp. ju jej manžel zavraždil, k čomu môže navádzať motív hnijúceho mäsa), ponúkajúc *opačnú pointu* – susedka naozaj existuje, a na rozdiel od jej distingvovaných listov je to ľudská troska-alkoholická.

Aké sú dôsledky prieniku onoho desivého „iného poriadku“ do našej všednej reality? Aj u Rankova sú to dôsledky cortázarovské: „Pro Cortázar je skutočnosť sama o sobe fantastická, stačí len najít šterbinu, ono rozhraní, kde dochází k ‚ontologické distorzi‘ a kde se svět proměňuje v ‚naprosto neznámý svět, který se řídí jinou logikou‘ (J. M. Ovíedo)“.<sup>2</sup> Svet sa odrazu vymyká zo základov, celý svet odrazu hovorí cudzím jazykom – tak ako herci na predstavení v divadle v *Nevydarenom večere*. Protagonista štandardne najprv racionalizuje (nastoluje hypotézu, že predstavenie bolo zrejme určené cudzincom), postupne však zisťuje, že cudzím jazykom rozpráva celé mesto. O tom však už potom ďalej neuvažuje – namiesto toho zamieri na dôverne známú zastávku autobusu číslo 26, ktorý ho zavezie domov (veď desiatková číselná sústava, na rozdiel od prirodzených jazykov, platí univerzálnejšie). Alebo sa svet priestorovo nečakane usporadúva a stáva sa predĺžením labyrintu zo zábavného parku (*Cesta*) – protagonista odrazu zisťuje, že park, ba celé jeho mesto je pokračovaním tohto bludiska, z ktorého ešte stále nevyšiel a nedokáže vyjsť. Oproti kafkovskej kletke, ktorá sa vybrala hľadať vtáka, sa rankovovský protagonista – po vyčerpaní a nepotvrdení úvodných racionalizácií – bez komentára zmieruje s cudzím svetom a naskočí na jeho čudesnú, neľudskú logiku (presne ako v *Nevydarenom večere* či v poviedkach *Na rieke* a *Deti hôr*): vracia sa do srdca labyrintu – a tam napodiv trafi, odkiaľ vyšiel a kde je chránený pred dažďom a chladom (tak ako nás pred nimi chráni, obaľuje do vatičky labyrint našej kultúry a znemožňuje nám vyjsť zo seba von).

Rankov dokonca dokáže svoje pointovanie príbehov aj reflektovať a pohrávať sa s ním (samozrejme, ako inak, než opäť len pomocou dôvtipnej fabulácie) – a teda aj so svojou vlastnou poetikou (čo mu od nej umožňuje istý hravý odstup). Tak v poviedke *Deti hôr* z druhej zbierky sa znovu ocitáme v rankovovsky bližšie neurčenom exotickom prostre-

<sup>2</sup> LUKAVSKÁ, Eva: Hispanoamerická fantastická povídka. In: *Had, který se kouše do ocasu*. Sestavila Eva Lukavská. Brno : Host, 2008, s. 68.



dí. Rankovovské situácie bývajú často modelové, bez identifikujúcich časopriestorových koordinát. Keď po zvláštne sugestívnej, akoby magickkej výpovedi neznámeho muža dovolenkujúci rozprávač odchádza pudený fascináciou do horskej dediny (medzi jej zvláštnych obyvateľov, ktorých konaniu nerozumie) a ocitne sa na pohrebe mladého dievčaťa, atakovaný domácimi – tak v tomto segmente by sa mohla Rankovova poviedka (keby bola napríklad ešte súčasťou prvej zbierky) skončiť. Čitateľ by si mohol – na základe výpovede neznámeho, že vrahovia vždy prídu na pohreb svojej obete a takto sa odhalia voči očakávanej vendete – dotvoriť naznačenú hypotetickú pointu: neznámy je vrahom a rozprávača vylákal na pohreb zavraždeného dievčaťa, aby naňho presunul vendetu, čo mala padnúť na jeho hlavu. Toto všetko hypoteticky platí – dej však pokračuje ďalej nečakanými smermi: rozprávačovi sa podarí uniknúť (azda na rozdiel od protagonistu poviedky *Kontrolóri* – lebo všade je koniec Rankovových poviedok len sugerovaný, hypotetický) a zastaví autom mladému stopujúcejmu dievčaťu. Tu sa v texte situuje ruptúra – tá sugeruje, že rozprávač dievča znásilnil a zabil, pudený neodolateľnou túžbou: indikuje to aj záverečný motív, keď sám rozprávač naskočí do roly neznámeho muža a začne na pláži akémusi architektovi rozprávať o *neodolateľnosti* tamojších žien. Pointa je teda ešte desivejšia než tá podmienená „medzipointa“ uprostred textu: uzatvára sa do kruhového reťazca – sugestívna výpoveď počas hypnotizujúceho šplachotu morských vln akiste odošle aj architekta medzi „deti hôr“ na pohreb dievčenskej obete rozprávača, cestou naspäť fascinovaný architekt tiež zabije dievča, a odovzdá svoju „funkciu“ vraha nasledujúcejmu dovolenkárovi. A keďže čas v rankovovskom fantastickom svete preteká zvratne, prinajmenšom dvoma smermi (napr. v poviedke *Krátke správy/Cestujúci*), bolo by tiež možné, že onen neznámy z úvodu poviedky je práve skrytým rozprávačom – tak ako sa skrytý rozprávač v pointe odhaľuje v poviedkach *Tunel*, *V druhej osobe* či *Boli sme ti vďační*. V *Detoch hôr* je konanie protagonistu – v intenciách modernej fantastickkej prózy – vedené popudom neznámych pohnútok, akoby riadené akousi vyššou mocou, ktorej nemožno odolať.<sup>3</sup> V tejto svojej línii, ako aj v motíve a konštrukčnom princípe bludného opakovania a exotickým plánom prostredia, je tento text rozvedenou variáciou na poviedku *Na rieke* z prvej zbierky: tu si protagonista vopred pozrie na videozázname smrť (doslova zožraním), ktorá ho od domorodcov čaká, a ide sa do-

<sup>3</sup> Porov. HAZAIOVÁ, Lada: *Skryté tváre fantastična*. Praha : Univerzita Karlova, 2007, s. 173.

pustiť práve toho, čo túto jeho smrť spôsobí: domorodá žena je preňho neodolateľnou, fatálnou vábničkou smrti – frapantný je explicit, keď si protagonista želá *zopakovanie* svojej akcie/smrti, tak ako on sám opakuje smrť predchádzajúceho cestovateľa. Rozprávač sa svojej smrti v opakovaní doslova oddáva.

K ďalšiemu pohrávaní sa s vlastnou poetikou pointy, k jej rozvíjaniu, dospieva Rankov v poviedke *Psy* z tretej zbierky. Tu sa poznámky jazykovej redaktorky (keď je už občas Rankov ironický, tak to naozaj stojí za to) v závere „pozdvihujú“ až na úroveň výstavby fikčného sveta poviedky – poznámky redaktorky totiž dopovedajú nečakanú pointu a potom ju spochybnia ešte nečakanejšou: odkazom na skutočnosť, akoby stojacu „za poviedkou“, respektíve pred ňou. Vôbec hra s hierarchickými úrovňami fikčnej skutočnosti sa od druhej poviedkovej zbierky stáva jedným z ďalších kľúčových konštrukčných princípov rankovskej fantastiky: v jej úvodnej poviedke *Doba, v ktorej žijeme* sa rozprávačov akt písania, fabulovania fikcie *mieša* so „skutočnosťou“, z ktorej výdatne čerpá – obe sa postupne stávajú rovnocennými, avšak navzájom rozpornými alternatívnymi verziami daného príbehu (čo zabezpečuje medzi-svetová identita postáv a situácií z oboch verzí: v jednej je protagonista spisovateľom, v druhej zasa vražedným psychopatom, ktorý počas prevratu unikol z liečebne). Hierarchia daných ontologických skutočností (protagonista – jeho vlastný príbeh je tlačенý normálnym písmom – píše poviedku, tlačенú kurzívou) sa láme kdesi v druhej polovici textu, v motíve, keď v (protagonistom kurzívou písanej) „poviedke“ žiadajú jej hrdinu, aby písomne vyrozprával svoj príbeh: znamená to potom, že hrdina „kurzívovej“ poviedky zasa „na oplátku“ píše normálne tlačенý text – oba graficky odlišné texty sa potom „navzájom“ píšú (resp. protagonista každého z nich píše príbeh protagonistu toho druhého textu), tak ako na aporetickom Escherovom obraze rúk, ktoré sa navzájom kreslia. Postupne sa však aj v „hlavnom“ texte poviedky transformuje protagonistova identita – tento spisovateľ bol totiž disidentom, ktorého vláda odstránila do blázinca (a tu sa oba rozporné príbehy odrazu pretínajú, keďže sa zlievajú charakteristiky oboch protagonistov do jednej: aj spisovateľ, aj „psychopat“). Text na seba vrství kontradikcie (kým je vlastne v skutočnosti hrdina príbehu?) s tým zámerom, aby z neho čitateľ nedokázal rekonštruovať jediný koherentný príbeh. V zvrate pred záverom sa text akoby vracia k pôvodnej situácii rozprávania: normálne tlačенý text (a jeho protagonista) sú potvrdení ako „nulový“ stupeň ontologickej hierarchie, ako „pravý príbeh“ – aby vzápätí došlo k radikálnemu *obratu deja* v šokujúcej pointe, že kurzívou

tlačený text by mohol byť „s malými úpravami“ protagonistovou autobiografiou (takto by potom bol motív protagonistovej vraždy manželky z „kurzívneho“ príbehu potvrdený aj v príbehu „hlavnom“). Text si však neustále ponecháva pootvorené zadné dvierka onou formuláciou „s malými úpravami“ – takže skutočný príbeh „ako to bolo“ sa nikdy nedozvieme. Podobné postupy, hoci v menšej miere, Rankov aplikoval už v poviedke *Scenár*, kde dochádza k viacnásobnému sprostredkovaniu deja: je to akt písania scenára, akty jeho fabulácie, ktoré však odkazujú na skutočné postavy (v rámci poviedky, samozrejme) a vzťahy medzi nimi.

Už v úvode prvej zbierky v poviedke *V každom slove slovo* (názov je akiste alúziou na slovenský preklad Cortázarovej poviedky *V každom ohni oheň*) je samotná kniha, ktorú držíme v rukách, vtiahnutá do hry fikcie, dostáva sa na metaúroveň textu o sebe samom. (Podobne, hoci inak, sa so svojím vlastným autorstvom pohráva Rankov aj v druhej poviedkovej zbierke v poviedke *List bez oslovenia*.) Tak ako azda v každom posvätnom texte, aj v texte Rankovovom je anagramaticky zašifrované Božie meno, ktoré generuje zopár banálnych redakčných úprav: opráv pravopisných chýb, slovosledu a vyškrtnutím troch viet v jednej poviedke. (Kto pozná prvotné publikovania Rankovových poviedok, môže poľahky takéto škrty, predovšetkým v pointách poviedok *Fotografia* a ... *A bude sa mi snívať niečo príjemné* zaregistrovať. Všetky tieto škrty zamlčávajú dôležitý záverečný dejový motív, čím posúvajú rankovovskú pointu k jej najvlastnejšej podstate: k náznaku, sugescii, k jej hypotetickosti.)

Homologickým postupom k tomuto nedopovedávaniu point je poviedka *Zobudilo ho...* s nedokončenými („trojbodkovými“) vetami, z ktorých sa však – paradoxne – dá dej rekonštruovať o niečo ľahšie, než dej poviedok založených na kontradikcii, ktoré tejto snahe po rekonštrukcii programovo kladú odpor. Na disjunkciách je založený aj sujet poviedky *Krátke správy/Cestujúci*, kde už obe úvodné „krátke správy“ sú vzájomne symetricky kontradiktórne (opačný smer letu lietadla). Pointa sugeruje možné „vybehnutie“ času napred (rankovovský „odstup času“ z názvu zbierky neznamena len – konvenčne – časový odstup od minulosti – napríklad v Rankovovom prípade aj ten faktický medzi napísaním a publikovaním poviedok, ale aj to, že čas v jeho fantastike „odstupuje“ sám od seba, občas sa zamotáva do slučiek, občas beží späť). Je dosť dobre možné (pretože sugerované časovým údajom pointy), že pasažier lietadla, snívajúci svoj sen predbiehajúci udalosti, ktoré nastanú (a zamotávajúci sa do rozporov medzi reálnymi spomienka-

mi a snami), číta v lietadle v novinách o katastrofe práve toho lietadla, v ktorom sedí – o katastrofe, ktorá o malú chvíľu nastane. Ak je – podľa Borgesa – jednou z hlavných tém literárnej fantastiky snaha poprieť čas, tak Rankovovi sa to vynikajúco darí práve v poviedke *Tieň*: ak čas života robinsonovského pilota havarovaného lietadla je priamo úmerný počtu zostávajúcich potravinových konzerv, potom jeho každodenný zúfalý beh okolo jazera, aby „*dorazil do cieľa včas*“, je korunovaný úspechom. Keď totiž počas dobehnutia do kresla vidí sám seba, ako práve vybieha na beh, ktorý akurát dokončil, a keď sediac v kresle cíti vo svojich ústach „*nejasnú spomienku ranného jedla*“, ktoré sa ešte len chystá zjesť, katapultoval sa práve do večnosti, zachytil čas a zakonzervoval ho do večného trvania svojho večného behu – rýchlosť pilotovho behu poprela čas, pretože čas odchodu je totožný s časom príchodu: čas jeho života sa už nekráti úmerne s počtom konzumovaných konzerv. Vyčerpateľné konzervy jedla dokázal pilot transformovať na zakonzervovanie času do večnosti.

Ďalšou z tém fantastiky je empirický, fyzický prechod do iného sveta – ireálneho, neexistujúceho – ako napríklad únik väzňa z trojrozmerného väzenia do „plošného priestoru“ *Fotografie*: táto poviedka – na rozdiel napríklad od spracovania tejto témy zo začiatku 20. storočia v Blackwoodovom *Pikestaffovom prípade*, kde postavy úplne miznú v priestore zrkadla – ponecháva obe dimenzie existencie: reálne mŕtve telo v cele s nevysvetliteľnými ranami po búrlivom milovaní, ako aj sugerovanú, pretože zamľčanú existenciu muža v ireálnom priestore fotografie spolu s jeho vysnívanou – v tomto prípade osudovou ženou (keďže spôsobila jeho smrť). Smrť sa tu stáva prechodom do inej dimenzie bytia (bytia na fotografii).

Rankovova pointa môže nezriedka aj navodiť stav neistoty, rozprávačskej nerovnováhy na samý koniec textu (vtedy neponúka jediná sugerovanú možnosť ako napríklad poviedka *Kontrolóri*), keď v súlade s modernou fantastikou nastoľuje absenciu vysvetlenia, nemožnosť riešenia.<sup>4</sup> V poviedke *Nové ľudstvo* záverečné slovo, vytlačené kurzívou („do *reality*“), otvára otázku na charakter tejto reality: ak brat hrdinky, čítajúc onú zvláštnu sci-fi knihu, žil na jej stranách iný život, tak neslobodno zabúdať, že do iného života pri čítaní tej istej knihy možno uniká aj samotná hrdinka – možnože celá poviedka je týmto jej únikom, týmto čítaním, a oná *realita* sa (vždy) nachádza mimo kompetencií sve-

<sup>4</sup> Porov. HAZAIOVÁ, Lada: *Skryté tváre fantastična*. Praha : Univerzita Karlova, 2007, s. 172

ta, vytvoreného rozprávaním. V poviedke *Ticho a pokojne*, kde prienik iného poriadku do normálnych kauzálnych súvislostí životného sveta zabezpečuje akási čudesa následnosť kašľaní starej susedy a syna hrdinky Patrika, čo ústi až k hrdinkinmu pokusu o vraždu susedy pomocou jedovatých húb, dochádza k šokujúcemu zvratu, keď sa hrdinka pri príchode polície dozvie, že starena bola naozaj zavraždená – avšak lupičmi. Záverečná pointa – synov kašeľ odvtedy prestáva – je trhlinou, ktorou preniká tento iný poriadok do sveta, popierajúc jeho kauzálne vzťahy: bolo medzi starenou a synom Patrikom naozaj magické sympatetické prepojenie? Potom – po smrti stareny – záverečný motív, že Patrik „*tichúčko a pokojne leží v postielke*“, hoci by mal byť už dávno v škôlke, indikuje, že so smrťou stareny došlo aj k úmrtiu Patrika. V *Light my fire* povedľa seba bežia dve dejové línie, pričom sa čas v tej kurzívou písanej línii (žiarlivého manžela, ktorý podpáli svoju manželku s jej milencom) odvíja retrospektívne. Keď v druhej dejovej línii milenci v taxíku míňajú neďaleký požiar, táto pointa umožňuje dve interpretácie: buď boli obe dejové línie – napriek indikátorom ich príbuznosti (pomocou identifikácie postáv) – mimobežné, alebo čas v rankovovskom univerze opäť na okamih poodstúpil, a milenci videli v časovom predstihu práve ten požiar, ktorý ich zanedlho spáli – v ústrety ktorému sa práve rútia.

Dôraz na dejové zvraty (brilantné autorovo fabulovanie nečakaného), vyvolávanie napätia, poetika náznaku a neurčito sugerujúca pointa – ako základné piliere príbehovej poetiky Rankova – mu umožňujú popri žánri fantastiky, kde sa cíti ako ryba vo vode, napísať aj zopár strhujúcich príbehov s kriminálnou zápletkou, ako napríklad *Termínovaný vklad*, *Benátske zrkadlá*, *Krádež* či *Tenká modrá nitka*, kde prvý rozdiel medzi počtom predaných lístkov na vlak a počtom cestujúcich (empiricky ľahko vysvetliteľný) anticipuje druhý rozdiel, tiež síce empiricky vysvetlený, ale sugerujúci desivé finále beštiálnej vraždy.

Jazyk Rankovových poviedok je predovšetkým nositeľom príbehu a občas aj médiom prieniku do psychiky postáv: dokáže sa rozostrieť a „diskrétno“ uniknúť čitateľovmu zraku, aby sa ten mohol o to viacej pohrúžiť do napínaveho deja. To je základný predpoklad dobrej príbehovej literatúry, na ktorý dôrazne upozorňoval Stephen King vo svojom „manuáli“ *O písaní*. Rankov však v niektorých textoch dokáže svoj príbehový talent funkčne skĺbiť aj s rozprávačským experimentom, ako sú napríklad už spomínané pointy spočívajúce v nečakanom presune rozprávačskej osoby, alebo ostrý kontrast protokolárneho „bankovníckeho“ slohu zamestnanca banky v *Termínovanom vklade*, ktorým je vy-

rozprávaná jeho zamlčovaná, priam presne „bankovnícky“ naplánovaná, avšak vášnivá pomsta (ktorej motiváciu sa čitateľ dozvie – ako inak – až v nečakanej pointe). V poviedkach z domorodého exotického prostredia text zasa využíva lexémy, ktoré toto prostredie plasticky evokujú. Spisovateľ Rankov pracuje priam exaktnou „vedeckou metódou“: dokáže „na milimeter“ vyrátane manipulovať čitateľom a vyvolávať želaný efekt: v tomto je priam hitchcockovský a nabokovovský. Vie čitateľa vlákať do pasce, dokáže mu vsugerovať šialené myšlienky, vie ho napínať, dokáže ho zaskočiť a šokovať. Teda toho svojho čitateľa. Toho, ktorý ešte nezabudol na „čitateľské pudy“, kvôli ktorým čítaval knihy v detstve.

Na rozdiel od tohto detského „napínaveho čítania“ však Rankov svojím poslanstvom o čudesnom a desivom svete, riadenom úplne inou logikou, než akú by sme mu chceli vnútiť, a o postavách, ktoré jeho absurditu mlčky akceptujú, neponúka útešný únik do sveta príbehov a fantázie. Kombinuje dva atribúty literatúry, ktoré sú uňho vzácné v rovnováhe – radosť z čítania dobrého príbehu, aj znepokojujúce poslanstvo. Isteže, Rankovove poviedky by sa mohli vďačne ocitnúť aj v hitchcockovských antológiách desivých príbehov, aj v Playboyovi či ktoromkoľvek masovom časopise – to len dokazuje ich čitateľskú príťažlivosť. No ich pravé miesto by bolo azda skôr v antológii modernej fantastiky spolu s jeho latinskoamerickými predchodcami i slovenskými nasledovníkmi – poviedkové zbierky autorov ako Peter Krištúfek či Ivana Dobráková dávajú signál, že „rankovovská“, a v širšom slova zmysle fantastická poetika je príťažlivá aj pre ďalších autorov.

IV. ČASŤ

# NEEXISTUJÚCE MIESTA

## FIKCIA AKO UTÓPIA (*Literárne hračky Stanisława Lema*)

### Fikcia ako ničota

Hodláme podniknúť riskantnú výpravu: máme prijať pozvanie do sveta, ktorý nejestvuje. A keďže nás na túto výpravu vyslali niektoré texty Stanisława Lema, ktorý bude na týchto potulkách zároveň aj naším teoretickým sprievodcom, poďme si pre definíciu oných „ciest do utópie, čiže ‚nikam‘“<sup>1</sup> priamo do jeho textov. Vo *Fantastike a futurologii* (1970) používa Lem štandardnú definíciu utópie: „Ako nás informuje gréčtina, ‚utópia‘- či skôr ‚outopia‘- je miesto, ktoré sa nachádza ‚nikde‘“<sup>2</sup> a jeho situovanie môže byť priestorové alebo (resp. aj) časové, ako Zlatý vek, Ostrovy šťastia, Eden... Dôležitá je jeho charakteristika ako *ne-miesta*:<sup>3</sup> „utopický totiž znamená taký, ktorý je lokalizovaný v akomsi *nikde*, čiže jednoducho je to nejestvujúce bytie.“<sup>4</sup>

Z uvedených dôvodov sa utópia môže veľmi vhodne stať paradigmou *fikcie* ako takej. Tým ich, samozrejme, v žiadnom prípade nemienime stotožniť – fikcia je oveľa širší pojem a predovšetkým pojem inej úrovne: utópia je jedným z variantov tej špecifickej modality výpovede, akou je fikcia, jedným z jej žánrov – v niektorých z textov Lemovej *Dokonalaj prázdnoty* (1971) sa však dá interpretačne ukázať, čo možno z takéhoto usúvzťažnenia vyťažiť. Áno, textov – lebo veď ako ich presnejšie zaradiť? Ide tu – v Borgesových šľapajach – o zbierku recenzií na nejestvujúce knihy, s príslušnými bibliografickými údajmi (samozrejme, fiktívnymi). Sú teda fikciou, súčasťou literatúry („*Literatura nám doposud vyprávěla o fiktivních postavách. My půjdeme dál: budeme popisovat fiktivní knihy*“<sup>5</sup>)

<sup>1</sup> LEM, Stanisław: *Fantastyka i futurologia*, zv. II. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1970, s. 115.

<sup>2</sup> Tamže, s. 278.

<sup>3</sup> Porov. CERTEAU, Michel de: *Wynaleźć codzienność*. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 19.

<sup>4</sup> LEM, Stanisław: *Fantastyka i futurologia*, zv. II. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1970, s. 284.

<sup>5</sup> LEM, Stanisław: *Dokonalá prázdnota/Golem XIV*. Praha : Svoboda, 1983, s. 7. Ďalej pri citáciách z tejto knihy budeme uvádzať len stranu.



- ale táto literatúra imituje spôsob písania (štýl, spôsoby argumentácie atď.) prózy faktickej reprezentácie, čiže nefikčnej: nasadzuje si masku formálnej štruktúry recenzie, kritiky, resp. eseje. Potom však tento text (literatúra) neprojektuje iba fiktívne knihy, ale aj fiktívneho recenzenta - ten, keďže píše o nejestvujúcich knihách, *zo zásady* nemôže byť recenzentom, ale stáva sa *rozprávačom* (čiže súčasťou štruktúry prózy) nasadzujúcim si *masku* recenzenta ako prijatie určitej inštitucionálnej roly. A v tomto prípade ide skôr o *rozličné* masky rôznych typov recenzentov - medzi nimi napríklad aj o masku „francúzskeho postštrukturalistického esejistu“: pretože to nie Stanisław Lem píše recenzie na neexistujúce knihy, ale Lem píše *fikčný* text, v ktorom vytvára rovnako nejestvujúcu knihu, ako aj fiktívneho recenzenta (ktorého pozícia je tu v zásade analogická s pozíciou ja-rozprávača v epickom texte). Lem v prípade tejto knihy nie je recenzentom, ale *autorom*. Znamená to, že oná pomyselná „recenzovaná“ kniha vzniká na úrovni fikčného sveta kreačným aktom písania pseudorecenzie s príspevom využitia literárnej kategórie ja-rozprávača (fiktívneho recenzenta).

Sú to, samozrejme, literárne hry - vážne alebo naopak nevážne: podľa toho, akú vážnosť ste ochotní pripísať literatúre.

Čo to znamená, rozprávať o nejestvujúcich objektoch, „*o kladných stránkach nicoty*“ (s. 7), nás ako miniatúra (sťa mikrokozmos celej zbierky) najlepšie poučí recenzie fiktívnej knihy *Nic, aneb dôslednost (Rien du tout, ou la conséquence)*, ktorú napísala (resp. nenapísala) fiktívna autorka Solange Marriotová. Predovšetkým treba vopred upozorniť, že v tomto texte ide o Lemovo pokračovanie polemiky s novým románom, ktorú viedol v dvoch kapitolách svojej teoretickej práce *Filozofia náhody* (1968) - *Nový román a nová fyzika* a *Nový román a matematika* (v „recenzii“ fiktívny recenzent používa aj niektoré závery z *Filozofie náhody*, porov. s. 67) - tu však o pokračovanie (aj) inými než literárnoteoretickými prostriedkami: literárnymi - pomocou paródie a persifláže, avšak teoretická rovina, keďže ide o fiktívnu recenziu, zostáva v texte zachovaná tiež. (Výroky o nemožnosti autonómie jazyka, keďže vetu napĺňa zmyslom dejinný kontext, čiže čitateľ (s. 67, 68), sú totiž v súlade s názormi reálneho teoretika Lema.) Recenzent - fiktívny, ako inak - o knihe ironicky hovorí: „*není to žiadne arcidílo krásna; pokiaľ je nutno, nazval bych je arcidílem poctivosti*“ (s. 65). Základný princíp generovania tohto pomyselného textu vychádza z toho princípu, že si spisovateľ „*uvědomil nevyhnutelné lži, jichž se při psaní dopouští*“ (s. 65) - fikcia je tu stožňena s klamstvom. A to je aj podstatou literárnej výpovede, pretože „*pokiaľ literatúra vypovedá úplnou pravdu, prestává být sama sebou a stá-*

vá se memoáry, reportáží, udáním, dopisem“ (s. 68). (K tomu, že takáto koncepcia fikcie nie je samotnému Lemovi vlastná, sa ešte vrátíme.) Lemov fiktívny kritik prechádza históriu predchádzajúcich neúspešných pokusov o riešenie tejto spisovateľskej apórie: „*Autoromán je čiastočným striptýzom, antiromán je de facto (bohužel) formou autokastrace*“ (s. 66). Spisovateľovi po uvedomení si situácie, v ktorej sa ocitá, zostáva jediné, ak chce zostať poctivý: „*napsat nic*“ (s. 66) – čo nie je totožné s tým, ne-napísať nič. Ako teda písať?

Odpoveď, akú na túto otázku dáva (neexistujúci) text, znie: formou istého typu *negácie*. Na najvšeobecnejšej úrovni – úrovni literárneho vývinu, striedania poetík literárnych škôl – fiktívny kritik formuluje diagnózu súvekej literárnej situácie (ktorú z veľkej miery spoluurčovala poetika predstaviteľov nového románu): „*Fikce se spisovatelům znechutila, protože přestali věřit v její nezbytnost*“ (s. 101) – v prípade fiktívneho textu *Nič, čiže dôslednosť* sa stala nemožnou, ak chce spisovateľ zostať poctivý. V zápletke literárneho vývinu ide teda o negáciu klasickej fikcie, a zároveň je v prípade tohto textu realizovaná formou reálnej negácie (ako jednej z foriem výroku: *ne-p*). A to hneď tej najradikálnejšej: sú totiž štyri druhy negácií – nejestvovanie, zavrnutie, odmietnutie, popretie.<sup>6</sup> V tomto prípade ide v rámci interných štruktúr textu o formu nejestvovania. Antiromán demaskoval prostredníctvom antiiluzívnych postupov kódy a konvencie, ktoré sa strácajú z pohľadu čitateľa; konvencie, pomocou ktorých však literatúra dokáže vyvolávať v čitateľovi ilúziu (napr. istého sveta). Lemov pomyselný román každú výpoveď v literárnom texte okamžite demaskuje ako nepravdu – a to takým spôsobom, že ju neguje.

Fiktívny kritik hneď na začiatku odmieta ten najľahší spôsob negovania, ktorý je čisto formálnym prostriedkom, tak ako podľa neho – čisto vonkajškové, formálne – transformovanie narácie do 2. osoby (tu akiste naráža na Butorovu *Premenu*). Ale „*Podstata inovace musí být nejen gramatická, ale také ontologická!*“ (s. 69). Text preto postupuje tak, že vytvára negácie existenčných výrokov – že z hľadiska logického vytvára „*negace totální, protože text nepotvrzuje existenci absolutně ničeho, neboť hovoří výlučně o tom, co se nestalo*“ (s. 70). Prvé vety pomyselného románu Solange Marriotovej znejú: „*Vlak nepřisupěl. On nepřijel*“ (s. 70). Napriek tomu však v čitateľovej predstavivosti vzniká scéna odohrávajúca sa na nejakom nádraží, scéna čakania na niekoho, kto neprišiel (s. 70). Prečo? Aby sme mohli zodpovedať túto otázku, treba odlíšiť ge-

<sup>6</sup> LYONS, John: *Semantyka*, zv. II. Łódź : PWN, 1989, s. 369.

nerovanie fikcie od tvorenia negácie. Princíp tvorenia fikcie je zhruba takýto: Kladiem objekt, i keď viem, že nejestvuje, a hovorím o ňom ako o jestvujúcom. S čitateľom som *vopred* uzavrel pakt o neútočení – čitateľ „dobrovoľne suspenduje nevieru“ a počas fázy čítania preventívne akoby „uverí“ vo fikčné objekty. Ilokučný akt vypovedania fikcie (fikčný pakt uzavretý s modelovým čitateľom) ako keby presunul pred zátvorku (v ktorej sa sústreďuje celý fikčný svet) fikčný operátor („Kde bolo tam bolo“ a podobne).

*Nič, čiže dôslednosť* naopak neustále dáva každý výrok v texte do vzťahu k aktuálnemu svetu – čiže každý výrok neguje. Napriek tomu však tento svet *kladie*, projektuje svet, ktorý nie je – *svet v modalite po-pretia*. Znak negácie A nás totiž – podľa Fregeho stanoviska – „vyzýva vytvoriť si predstavu, že A nenastáva, aniž by pritom vyjadřoval, zda je tato představa pravdivá“:<sup>7</sup> takže v každom prípade pri negovaní vzniká predstava toho, čo negujem (z psychologického hľadiska), alebo intencionálny predmet, ktorý kladiem (z hľadiska fenomenologického), negujúc ho.

Obrazy, na rozdiel od jazyka, nemôžu do seba inkorporovať operátor negácie, čiže – ako ukazuje Sol Worth vo svojej štúdii *Obrazy nemôžu hovoriť nie* – „schopnosť slov zabývať sa tým, čo *není*, je jednou z hlavných funkcií jazyka. Tvrším, že obrazy se tím, co není, zabývat nemohou. Tzn. nemohou reprezentovat, zobrazovat, symbolizovat, tvrdit, mínit nebo vyjadřovat předměty či události způsobem, jež by odpovídal verbálním výpovědím typu: ‚Toto není... (nějaký předmět)‘ nebo ‚Neodpovídá skutečnosti, že...‘“<sup>8</sup> Tento operátor negácie by mohli iba vytýčiť pred rám obrazu vo forme nejakého symbolického znaku („lingvistického využitia vizuálnej formy“<sup>9</sup>), čiže obraz by sa musel zasadiť do istej syntaxe (kinematický kód už dokáže, vďaka juxtaponovaniu či rámcovaniu prehovorom, zobrazovať aj alternatívne, nerealizované možnosti udalostí). V našej kultúre však obrazy „nemajú žiadnu pevně stanovenou syntax, žádnou schopnost artikulovat tvrzení (a tedy možnost vyjádřit zápor).“<sup>10</sup>

Negácia existenčného výroku totiž znamená: viem, že objekt nie je, a práve to aj tvrdím: avšak práve týmto gestom ho *zároveň* kladiem. Viem, že objekt nejestvuje, *ale aj tak* ho kladiem – ba ešte lepšie pove-

<sup>7</sup> PEREGRIN, Jaroslav: *Kapitoly z analytické filosofie*. Praha : Filosofia, 2005, s. 43.

<sup>8</sup> WORTH, Sol: *Obrazy nemohou říkat ne*. In: *Sborník filmové teorie. 1. Angloamerické studie*. Praha : Český filmový ústav, 1991, s. 37.

<sup>9</sup> Tamže, s. 31.

<sup>10</sup> Tamže, s. 41.

dané: *aby* som vôbec mohol konštatovať neexistenciu objektu, nevyhnutne ho musím *mieniť*, klásť ako intencionálny predmet (Husserl) – význam (v rámci štruktúry negácie). Na to, *aby* som mohol negovať objekt, označiť ho ako nejestvujúci, musím ho *už vopred* reprezentovať, lebo len tak ho môžem poprieť. Musím skonštruovať nejaký možný svet (výroku), *aby* som ho mohol negovať – výroku, *ktorým* ho budem môcť negovať.

Napokon, veď samotná imaginácia, a v tom aj fikcia je – podľa Sartra – založená na *negácii*, čiže na ľudskej slobode (možnosti povedať „nie“): na schopnosti negovať faktický stav vecí. Z toho potom recipročne vyplýva, že aj samotná negácia sa dokáže uskutočňovať *jedine* ako akt imaginácie (predstavenia si toho, čo negujem): „No ak je negácia bezpodmienečnou zásadou akejkolvek predstavivosti, sama sa môže realizovať len v akte a prostredníctvom aktu predstavivosti. Je potrebné *si predstaviť* to, čo popierame.“<sup>11</sup> Sartre tu vo svojej koncepcii „negativity človeka“ vychádza z Kojékových interpretácií Hegelovej *Fenomenológie ducha* (Sartre, ako viaceré budúce kľúčové francúzske intelektuálne osobnosti, v 30. rokoch 20. storočia Kojévove prednášky navštevoval): „V tom spočíva jeho negatívne bytie (negujúce bytie: *Negativität*): na uskutočňovaní možností negovania, prekročenia bezprostredne danej skutočnosti (prostredníctvom jej negovania).“<sup>12</sup>

Štruktúru kladného výroku analyzuje Heidegger: „Vo výroku ‚A jestvuje‘ výraz ‚jestvuje‘ vypovedá bytie, napr. bytie niečím prítomným. ‚A je B‘ môže znamenať, že onomu A je pripísané B ako jeho vlastnosť bytia takým a takým spôsobom, pričom sa opomína otázka, či je A naozaj prítomné. Avšak ‚A je B‘ môže tiež znamenať, že A je prítomné a B tvorí jeden z jeho atribútov, takže vo výroku ‚A je B‘ môže ísť o *existentia* a zároveň o *essentia* súcna. ‚Je‘ navyše znamená aj *bytie pravdivým*. Výpoveď ako odkrývajúca predpokladá prítomné súcno v jeho *odkrytom*, t. j. *pravdivom* bytí-tak-a-tak (...) bytie pravdivým tkvie už v súlade s jeho štruktúrou v samotnom výpovednom akte (...) Samotné prítomné súcno je istým spôsobom pravdivé (...) ako odkryté vo výpovedi.“<sup>13</sup> Výpoveď je „*modus*, v ktorom si pobyt prisvojuje odkryté bytie práve ako odkryté.“<sup>14</sup>

<sup>11</sup> SARTRE, Jean-Paul: *Wyobrażenie*. Warszawa : PWN, 1970, s. 342 (zvýr. T. H.).

<sup>12</sup> KOJÉVE, Alexandre: *Wstęp do wykładów o Heglu*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 1999, s. 85.

<sup>13</sup> HEIDEGGER, Martin: *Podstawowe problemy fenomenologii*. Warszawa : Aletheia, 2009, s. 235.

<sup>14</sup> Tamže.

Existenčný negujúci výrok môže byť tiež pravdivý – za predpokladu, že A nejestvuje. Musíme mu však takisto už *vopred* porozumieť vzhľadom na jeho „je“, na jeho bytie – ktoré negujeme. Aj týmto nejestvujúcim súcnam, keď tvrdím ich neexistenciu, resp. keď negujem ich bytie, musím porozumieť práve vzhľadom na ich „*možnosť* byť“ – možnosť, ktorú nerealizujú. Len tak ju môžem poprieť.

Znaky teda v rámci takejto negácie nestrácajú svoju designačnú platnosť – napriek tomu, že sa pred ne kladie znamienko negácie. V citovaných negáciách totiž text kladie nejaký „vlak“, nejakého „jeho“ (anonymnú osobu); ako aj tým, že projektuje príchod vlaku, *presuponuje* (predpokladá) – v rámci sémantickej štruktúry kultúrnej encyklopédie – nejaké nádražie (hoci výraz „nádražie“ už v rámci negácie vypovedaný nie je). Takto sa na artikulované výrazy napája kód kultúrnych konotácií a presupozícií – veď „*literatura pokaždé cizopasí na inteligenci čtenáře. Láska, stromy, park, nadšení, bolení uší – tomu všemu čtenář rozumí, protože se s tím setkal*“ (s. 66). Významy výrazov, ktoré sú negované, tu zostávajú, syntakticky sa spájajú a zotrávajú práve ako *zmysel* výroku – Lem z tejto skutočnosti ťaží naozaj maximum, keď ironicky píše na obhajobu pred obvineniami tohto románu z pornografie, že „*pokud může něčí slušnost urazit nedostatek vagíny, to jsme se dostali pěkně daleko*“ (s. 71) a že „*se přímo říká, že se v domě nevyškytuje ani Kámasútra, ani jakákoli rodidla (přitom jsou zvlášť zevrubně negována!)*“ (s. 70). Z negovania (týchto výrazov) v texte údajne vyplýva, že „*veškerá odpovědnost za tyto představy padá na čtenáře*“ (s. 70) – samozrejme, v súlade s Lemovými literárnoteoretickými postulátmi z *Filozofie náhody*, ktoré Janusz Sławiński zhŕňa do tézy, že „*literárne dielo ako sémantický jav vďačí za svoju existenciu recepčnej aktivite prijímateľa; tá z neho vytvára celok, keď rozhoduje o jeho ‚sémantickej štruktúre‘*“ (citované z prebalu II. vydania Lemovej *Filozofie náhody*). To čitateľ tvorí svoje hypotézy, domnienky, „*ty však nejsou ve vyprávění ani stopově obsaženy*“ (s. 71), text ich nijako nepotvrďuje. Veď konkrétne napríklad zdôrazňuje, že „*nemilenka se nenachází v přítomnosti nějakého samce*“ (s. 71).

Negácia, tento ohyb znaku do neskutočna, tento akt „kladenia sveta“ aj v rámci negovania tohto sveta je umožnený – recipročne – už oným prvotným ohybom *znakovej intencie ako takej* do fikcionalít, ktorý vyplýva zo zovšeobecňujúcej funkcie znakov: to znamená, že v reprezentujúcom znaku ako takom už tlie rozbuška fikcie, že – ako písal Karel Čapek – „*jsou slova pro nás něco víc než názvy věcí: obsahují v sobě představy věcí, jejich imaginární bytí, něco, co současně je*

i není“.<sup>15</sup> Vďaka tomuto podvojnému charakteru znaku, „imaginačnej funkcii slov“,<sup>16</sup> „pomocí slov a představ si lze vymýšlet nové skutečnosti“<sup>17</sup> – a potom aj tieto „vymyslené skutočnosti“ negovať. Intencia signifikácie takéhoto znaku – všeobecného konkréta (trebárs výrazu „vlak“ z Lemovho textu) – je teda dvojvektorová a táto signifikácia zároveň *virtuálna*: výraz „vlak“ *môže* označovať tento konkrétny vlak, ktorý práve prichádza do stanice, ale aj *akýkoľvek* iný vlak, skutočný či imaginárny, ako trebárs blochovský „vlak do pekla“. Výraz „vlak“ je teda istým *pravidlom* toho, čo *môže* označovať. Samotný Lem to radikálne formuluje tak, že jazyk „je schopný produkovať celé ‚spektrum‘ rozmanitých skutočností – ktoré nie sú izomorfné s tou, ktorá je nám trvalo daná. (...) Jazyk, ktorý sa akoby odkláňa od plnenia svojich povinností, vytvára prázdne názvy, nejestvujúce súcna, absurdnosti, ba dokonca celé metafyziky“.<sup>18</sup> Schopnosť jazyka *odtrhnúť sa* od faktickej reprezentácie mu umožňuje generovať lož i fikciu, ako aj negáciu – a v prípade Lemovho textu až následne po fikcii negáciu tejto fikcie. A umožňuje teda jazyku generovať nielen kontrafaktické stavy vecí, ale aj svety neizomorfné s naším aktuálnym (kultúrnym) svetom. Sem smeruje aj fiktívny román „pani Solange“.

Nejde v ňom totiž o jednoduché negovanie, o stereotypný, stále pretrvávajúci jeden typ negácie, ale o progredovanie a *gradáciu* foriem negovania: text (nejestvujúci text Solange Marriotovej, ako aj text recenzie fiktívneho kritika) takto nadobúda istý epický tonus. Práve popis gradovania negácií sa usiluje v pomyselnom texte projektovať ničotu: v ďalších krokoch sa totiž v texte dozvedáme, že jeho rozprávač tiež neexistuje – nahrádza ho jazyk vo svojej neosobnosti, „*to, co se jím samo sděluje*“ (s. 72): samozrejme, v prípade tohto Lemovho textu je to parodovaný jazyk francúzskych štrukturalistov a filozofov 60. rokov 20. storočia – tak napríklad Michel Foucault kládol zrod západnej literatúry do toho okamihu, keď sa jazyk zdvojuje, štiepi, reprezentuje sám seba v nekonečnej hre zrkadlenia, vytvárajúc tak priestor virtuality<sup>19</sup> – literatúra takto necháva vyvstať samotné bytie jazyka.

<sup>15</sup> ČAPEK, Karel: *Marsyas*. Praha : Fr. Borový, 1941, s. 141.

<sup>16</sup> Tamže, s. 147.

<sup>17</sup> Tamže, s. 141.

<sup>18</sup> LEM, Stanisław: *Filozofia przypadku*, zv. I. Kraków : Wydawnictwo Literackie, s. 85.

<sup>19</sup> Porov. FOUCAULT, Michel: *Szaleństwo i literatura*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 1999, s. 69, s. 70.

V ďalších gradačných transformáciách onen ne-dej nepríchodu nikoho (avšak pozor: trošku skonkrétneného nikoho – je to predsa nikto mužského rodu!) – ktorý sa takto stal pozitívnou skutočnosťou (stal sa totiž jazykovým vyjadrením, výpoveďou) – je tiež negovaný: „*přestal existovat i jako negace*“ (s. 72) a už ďalej aj „to, čo samo seba vyjadruje“ o sebe vie, že neexistuje (s. 72), „*samotný jazyk začíná podezírat a pak chápat, že kromě něj nic není*“ (s. 73): jazyk, ktorý je „*formou incestu – krvemilného svazku nejsoucna se jsoucnem – se sebevražedně zříká sám sebe*“ (s. 73). A ak už nič nie je, zostáva aspoň paródia: tento text paroduje tézy i spôsob esejistického písania (k čomu patrí aj istá nevyhnutná dávka nezrozumiteľnosti) francúzskych postštrukturalistov. V pseudo-recenziách na nejestvujúce francúzske „nové romány“ napríklad na francúzsky spôsob píše o autoroch so zdvorilostným prídomkom „pán, pani“ („pani Solange“, „pán Coscat“), akoby s nimi prípadne niekedy prišiel aj do osobného styku – podobne ako Sartre vo svojej známej kritike *Vysvetlenie Cudzinca* písal o „pánovi Camusovi“. Prijatie roly fikčného kritika napríklad umožní Lemovi „beztrastne“ vysloviť invektívu na – reálneho – literárneho vedca Rolanda Barthesa: „*navzdory své perfektní oslnivosti je to duch mělký*“ (s. 66).

Pomyselný text Solange Marriotovej má teda na rozdiel od iných textov, ktoré projektujú fikčné svety (i keď túto svoju projekciu niekedy nabúravajú antiiluzívnymi postupmi), projektovať ničotu – čiže ne-miesto (utópiu v tom najzákladnejšom zmysle slova), ne-svet. Avšak, ako nám dáva Lem najavo – to však už na úrovni celku zbierky *Dokonalejšť prázdnoty* – aj tento projekt sám je nemožný, čiže utopický: recenzia na knihu *Dokonalá prázdnota*, ktorá je sama súčasťou *Dokonalejšť prázdnoty* (a teda sa zároveň z logiky tejto zbierky vymyká, pretože je jedinou recenziou z tejto zbierky, ktorá hovorí o *jestvujúcej* knihe) ponúka viacero – alternatívnych, ba až protirečivých – interpretácií celého tohto projektu, a jedna z interpretácií nejestvujúceho románu Marriotovej konkrétne znie, že „*tuto knihu by určitě nikdo nebyl schopn napsat*“ (s. 8), takže pseudorecenzia je „akrobatický trik“ – „*jako kritika knihy, která nejenže neexistuje, ale ani existovat nemůže*“ (s. 8). Znamená to potom, že aj samotná recenzia nenapísanej knihy sa stáva *utópiou* – projekciou utopického sveta, ktorým je v tomto prípade text, aký nemožno napísať. Azda práve toto je dôslednou realizáciou onej „dokonalejšť prázdnoty“. Utópia v lemovskom podaní: nielen neexistujúca zem (tu: svet v modalite negácie), nielen neexistujúci text (fiktívna recenzia), ale aj text, ktorý *nemôže* jestvovať; text, aký nemožno napísať – nerealizovateľný ideál textu, utópia v bežnom jazyku ako „projekt, jehož uskutečnění je



nemožné<sup>20</sup> – podobne ako nerealizovateľné projekty utopickej architektúry Etiennea-Louisa Boulléeho, pre ktorého „návrhy nie sú na to, aby sa podľa nich stavalo, nie sú však ani čistým samoúčelom, ale majú sa dostať ako zbierka príkladov do imaginárneho múzea architektúry“.<sup>21</sup> „Je to architektúra ‚osebe‘, ktorá potrebuje už len zobrazenie, nie realizáciu.“<sup>22</sup>

Spojenie ideálu s negáciou je potom logické – napokon, veď aj ideál je „niečo, čo ešte nejestvuje, čo je ešte ničotou („projektom“)<sup>23</sup> – prostredníctvom *negácie* toho, čo je dané, táto ničota, ktorou je človek, projektuje utópiu. Lemova pseudorecenzia sa tento ideál pokúša realizovať – len *sčasti* (a to práve ako komentár), *sčasti* však ideál zostáva nedosiahnuteľný (pseudorecenzia je komentárom k nejestvujúcemu a zároveň *nerealizovateľnému* textu).

A naozaj, tento nárast ničoty, oná samovražda jazyka, ako aj neosobná a zároveň neexistujúca inštancia prehovoru v tomto vybájenom románe – to všetko je v recenzii len esejisticky *pomenované*; bez toho, aby recenzia predviedla, ako také niečo môže byť naozaj textom *perforované* – podobne ako sú v mnohých textoch science-fiction vynálezy (ako napríklad tie wellsovské: stroj času, tajomstvo neviditeľnosti, látka „cavorit“) len *pomenované*, a nie je podaný aj návod na ich výrobu (ako ukazoval Eco v práci *Lector in fabula*). Utópia je predsa projekt, a to nielen striktno jazykovo-textový – tento žáner prekračuje hranice média literatúry: máme predsa množstvo nákresov utopickej architektúry či urbanistických projektov utopických miest, mestských pôdorysov,<sup>24</sup> ba vlastne – historik architektúry to oprávnene podáva zo svojho opačného stanoviska: „Ostatné i literárni díla utopistů jsou vlastně jakýmisi projekty, i když nejsou vyjádřena v kresbách a plánech“.<sup>25</sup> V prípade *Nič, čiže dôslednosť* ide jednak o projekt sveta, ktorý nejestvuje, ako aj o projekt *nemožného textu*. (Nie je teda, ako to v utópiách býva, projektom „vzorového sveta“, „lepšieho usporiadania spoločnosti“ či životného prostredia.<sup>26</sup>) Možno aj preto fiktívny Lemov kritik neúctivo citoval Barthesovu esej *Nulový stupeň rukopisu* – nemožný, nenapísateľný text

<sup>20</sup> SZACKI, Jerzy: *Utopie*. Praha : Mladá fronta, 1971, s. 12.

<sup>21</sup> KRUF, Hanno-Walter: *Dejiny teórie architektúry*. Bratislava : Pallas, 1993, s. 168.

<sup>22</sup> Tamže, s. 171.

<sup>23</sup> KOJÉVE, Alexandre: *Wstęp do wykładów o Heglu*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 1999, s. 197.

<sup>24</sup> HRŮZA, Jiří: *Města utopistů*. Praha : Československý spisovatel, 1967, s. 29.

<sup>25</sup> Tamže, s. 63.

<sup>26</sup> Porov. tamže.



nejestvujúcej Solange Marriotovej sa stáva práve onou „Utópiou reči“,<sup>27</sup> ktorú Barthes v uvedenej práci diagnostikuje v súvekej literatúre. Text fiktívnej recenzie projektuje recenzovanú knihu ako svoj *fantóm*: predovšetkým ako knihu, ktorá sa zjavuje v texte recenzie (ten je miestom tejto epifánie) – a zjavuje sa tam len ako *necelá*, ako útržok: v niekoľkých citátoch, parafrázach a vo svojom zdvojení, dublovaní synopsisou (zhrnutím deja prostredníctvom operácie zhustenia), a zároveň ako sedimentovaná, znečistená interpretačnými zásahmi, exegézami kritika. Jediný spôsob bytia, aký prislúcha takto projektovanému textu – utópii, je *komentár*: tento nejestvujúci text sa môže zjaviť, stať sa viditeľným iba na pôde svojho komentára.

Toto *zdvojenie* možno azda najlepšie vidieť v úvodnej recenzii knihy *Dokonalá prázdnota*, ktorá je sama súčasťou knihy *Dokonalá prázdnota*. Táto recenzia, ktorá je zároveň úvodom, cituje napr. fragment textu z úvodu k *Dokonalej prázdnote* – avšak týmto úvodom je predsa ona samotná! Lemovmu textu sa tu podaril naozaj husársky kúsok: citát úvodu *splýva* s týmto úvodom samotným, citát je totožný s originálnym miestom výskytu textového segmentu: a nie je to vari metaforický obraz situácie, ktorá nastáva vo všetkých týchto pseudorecenziách? Jedna výpoveď úvodu tiež do svojho textového (gramatického) vnútra vteluje rozštiepenie subjektov vypovedania: recenzenta, čiže ja-rozprávača (ktorý je textovou rolou), a autorského mena. Text takto konštruje pomocou rétorickej figúry *sylllepsis* takzvané „syllleptické „ja“, „ktoré musí byť chápané dvoma rozličnými spôsobmi zároveň: a konkrétne ako skutočné a vymyslené, ako empirické a ako textové“.<sup>28</sup> Lemov text to robí takým spôsobom, že v rámci poslednej výpovede úvodu v texte zráža dve tieto „ja“ prináležiace dvom sféram (interne textovej a externe inštitucionálnej), pričom táto figúra produkuje nerozhodnuteľnosť ohľadom subjektu vypovedania – táto výpoveď samotná vyslovuje protirečivé *tvrdenie* o svojom subjekte vypovedania: „A jediný fortel, ktorým by kličkujúci Lem na nás ešte mohl vyzrát, je protiútok – ve formě tvrzení, že to jsem nebyl já, kritik, kdo tuto recenzi napsal, nýbrž on sám, autor, a učinil z ní další část Dokonalé prázdnoty“ (s. 11).

Pre literárnohistorické usúvzťažnenie sa ešte žiada upozorniť, že americký postmoderný spisovateľ Donald Barthelme sa v poviedke *Nič – úvodná bilancia*,<sup>29</sup> časovo blízkej Lemovmu textu (zbierka *Guilty Plea-*

<sup>27</sup> BARTHES, Roland: *Rozkoš z textu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994, s. 52.

<sup>28</sup> NYCZ, Ryszard: *Język modernizmu*. Wrocław : Leopoldinum, 1997, s. 107 – 108.

<sup>29</sup> BARTHELME, Donald: *Osobliwości*. Warszawa : PIW, 1983.

*sures*, ktorej je poviedka súčasťou, vyšla v roku 1974), tiež pokúsil, hoci iným spôsobom než Lem, o spojenie negácie a kategórie „ničoho“. Metódou negatívnej teológie vytvára priam surrealisticky pestrý zoznam súcien, osôb, javov, ktoré sa podieľajú na nekonečnom vymedzovaní „toho, čo sa nič nazýva“ (a parodicky sa vyrovnáva i s Heideggerom a Sartrom) – pričom toto úsilie musí nevyhnutne stroskotať...

Napriek výrazným parodickým intenciam (ich vektory ešte opíšem ďalej) tento Lemov text nemožno brať úplne nevážne. Vrátime sa preto ešte podrobnejšie k onomu aktu prvého negovania v texte. Už tento prvý krok negovania totiž v sebe – keďže je zasadený do kontextu literárneho textu – nesie viacero apórií: Po prvé, ako píše sémantik John Lyons: „Keď negujeme tropiku oznámenia, čiže jeho komponent ‚jestvuje niečo také, že‘, vtedy napriek tomu sami vykonávame akt oznamovania. (...) Popierame, že je niečo tak a tak.“<sup>30</sup> Popri kladení (negovaného) sveta teda takáto narácia zároveň vykonáva *akt tvrdenia*: X sa neodohralo, X nejestvuje – resp. je nepravda, že X sa odohralo, že X jestvuje. Takže – vlastne vykonáva akt tvrdenia, že *je pravda*, že X sa neodohralo, že X nejestvuje. Literárny text (fikcia) by takto vykonával akt tvrdenia s nárokom na pravdu. Tomu však okrem iného zabraňuje všeobecný charakter osobného zámena („On“), ktoré označuje agensa v texte (takáto neosobnosť bývala vlastná niektorým novým románom – napríklad od Nathalie Sarrautovej.) Keďže extenzia (signifikujúci rozsah) tohto výrazu je nesmierne široká („*On neprišiel*.“) – pomenovanie postavy nie je vlastným menom, čiže rigidným designátorom (Kripke), ktorý by ju identifikoval spomedzi iných individuí – pravdivosť tejto negácie môže byť určená *iba* v závislosti od situačného kontextu. Keďže však v tomto prípade ide o literárny text, tento situačný kontext mu *principiálne* chýba. (To isté sa týka druhého všeobecného podstatného mena „vlak“: *ktorý* konkrétny vlak – na ktorom mieste a v ktorom časovom okamihu – neprišiel? Len zodpovedaním tejto otázky by som mohol určiť pravdivosť, resp. nepravdivosť negácie „Vlak neprifrčal“. Lebo nejaký vlak niekedy určite prifrčal a nejaký on z neho vystúpil.)

Potom však ani tento literárny text nemôže byť „pocitívý“ – pocitívý v zmysle faktickej reprezentácie, pretože ani jeho negácie nie sú pravdivé. V rámci dvojhodnotovej logiky by však pravdivé byť mali – ved’ „negácia nepravdivého súdu dáva pravdivý súd.“<sup>31</sup> V Marriotovej románe mal byť kladný výrok („Vlak prifrčal“) nepravdivý, pretože je súčasťou

<sup>30</sup> LYONS, John: *Semantyka*, zv. II. Łódź : PWN, 1988, s. 363.

<sup>31</sup> LYONS, John: *Semantyka*, zv. I. Warszawa : PWN, 1984, s. 144.

fikcie – avšak ani jeho negácia nie je pravdivá: tiež práve preto, lebo je súčasťou režimu fikcie. Tento výrok totiž kladie nárok na pravdu práve v rámci literárneho režimu – v rámci režimu fikcie, čím sa dostáva do apórie. Ak totiž, ako ukázal fenomenológ Roman Ingarden (a pokračuje v tom teória fikčných svetov), súdy v literárnom texte sú kvázi-súdmi, potom ani negácia kvázi-súdu nemôže byť pravdivá vzhľadom na aktuálny svet – pretože ide o fikčnú negáciu, čiže o kvázi-súd negácie.

Takáto „literárna gramatika“ (vo svojej podstate aporetická), akú predvádza pomyselný Marriotovej román, je umožnená istou základnou chybou v chápaní toho, čo je to fikcia: totižto napriek diferencii vo vzťahoch signifikácie (v reálnom svete nastáva vzťah medzi významom a skutočným svetom, vo fikcii medzi významom a imaginárnym svetom)<sup>32</sup>, „obe oblasti (t. j. skutočnosť aj fikciu, pozn. T. H.) možno sémanticky charakterizovať s ohľadom na pravdivosť, bezrozpornosť, logickú správnosť a pod.: pragmatickú opozíciu medzi skutočnosťou a fikciou teda nemožno interpretovať ako sémantickú opozíciu medzi pravdou a klamstvom.“<sup>33</sup> Nič, čiže dôslednosť totiž „dôsledne“ vychádza z Russelovej koncepcie fikčnosti z jeho práce *O denotácii*, ktorej základ tvorí premisa: „Fikčné výroky sú nevyhnutne nepravdivé.“<sup>34</sup> To umožní russelovskej teórii charakterizovať výrok „Sherlock Holmes býval na Baker Street 221B“ ako nepravdivý (pretože Sherlock Holmes neexistoval), avšak nemožní jej rozlišovať medzi dvoma typmi výpovedí, ako tou vyššie uvedenou a výpoveďou: „Sherlock Homes býval na ulici Vuka Karadžiča.“<sup>35</sup>

Naproti tomu meinongovská formulácia fikčnosti, v ktorej pokračuje teória fikčných svetov, tvrdí, že „fikčné výroky sa vzťahujú k určitej triede predmetov“, <sup>36</sup> totiž k triede „fikčných predmetov patriacich do oblasti fikcie“, <sup>37</sup> a z toho vyplýva dôsledok: „Fikčné výroky sú pravdivé alebo nepravdivé“<sup>38</sup> – totiž pravdivé alebo nepravdivé vzhľadom k da-

<sup>32</sup> KANYÓ, Zoltán: Główne poglądy na zagadnienie fikcjonalności w tradycji logiczno-semantycznej. In: PELC, Jerzy (ed.): *Semiotyka dziś i wczoraj...* Wrocław : Ossolineum, 1991, s. 110.

<sup>33</sup> Tamže.

<sup>34</sup> Tamže, s. 111.

<sup>35</sup> K tomu porov. LEM, Stanisław: *Filozofia przypadku*, zv. I. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975, s. 93.

<sup>36</sup> KANYÓ, Zoltán: *Główne poglądy na zagadnienie fikcjonalności w tradycji logiczno-semantycznej*. In: PELC, Jerzy (ed.): *Semiotyka dziś i wczoraj*. Wrocław : Ossolineum, 1991, s. 111.

<sup>37</sup> Tamže.

<sup>38</sup> Tamže.

nej triede predmetov (a v teórii fikčných svetov: vzhľadom k danému fikčnému svetu, napr. určitého románu). Russelovskú tézu preto treba zrelativizovať vo vzťahu k meinongovskej a jej tvrdenie zmierniť: „Fikčné výroky sú nevyhnutne nepravdivé vzhľadom na skutočnosť.“<sup>39</sup> Pomyselný Marriotovej román sa chce každým svojím výrokom situovať do vzťahu ku skutočnosti, pričom si však na to volí taký režim výpovede (fikčnú literatúru), ktorá tento vzťah k skutočnosti (resp. aktuálnemu svetu) už zo svojej definície *znemožňuje*. Práve z tohto žriedla, z tejto základnej apórie vytryskujú všetky ostatné rozpory tohto textu. Aj negácia „*Vlak nepřisupěl. On nepřijel.*“ je teda pravdivá len vzhľadom na fikčný svet Lemovho textu.

Riešenie problému fikčnosti u samotného Lema – teoretika v jeho práci *Filozofia náhody* (1968) je veľmi príbuzné riešeniu, s akým prichádza (aj historicky) paralelne s Lemom teória fikčných svetov (Hintikova štúdia je z roku 1967), je však nesmierne elegantné svojou jednoduchosťou a tým, že vychádza striktne z bežnej logiky – nemusí teda rozmnožovať dodatočné premisy a hypotézy, ako je konštrukt možného sveta: Lem navrhuje všetky literárne diela pokladať za istý druh definície prázdnych pomenovaní (pomenovaní pozbavených designátov), ktoré sú titulmi týchto diel.<sup>40</sup> „Týmto ex ipsa ex definitione všetko, čo dielo tvrdí, je logicky pravdivé, hoci sa týka prázdneho pomenovania.“<sup>41</sup> A potom „pravdivosť je definične arbitrárnym vzťahom, ktorý nadväzuje titul diela (ako prázdne pomenovanie) so svojím textom.“<sup>42</sup> Takto je okamžite možné rozlišovať pravdivé a nepravdivé výroky na teréne fikcie. A samotná fikcia, chápaná ako definícia prázdneho pomenovania, prázdneho názvu, je potom „dokonalou prázdnotou“.

Lem však pri svojej koncepcii fikcie produktívne využíva aj kategóriu fikčného sveta – v Ingardenových stopách (Ingardenovu koncepciu literárneho diela analyzuje už vo *Filozofii náhody*) hovorí vo *Fantastike a futurologii* o „predmetne predstavenom svete“.<sup>43</sup> Toto využitie je produktívne predovšetkým v tom bode, kde Lem fikčný svet transponuje do žánrovej teórie, keď hovorí, že „rozličné žánre konštruujú určité

<sup>39</sup> Tamže.

<sup>40</sup> LEM, Stanisław: *Filozofia przypadku*, zv. I. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975, s. 100.

<sup>41</sup> Tamže.

<sup>42</sup> Tamže, s. 101.

<sup>43</sup> LEM, Stanisław: *Fantastyka i futurologia*, zv. I. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1970, s. 45.

svety“,<sup>44</sup> ktoré sa navzájom od seba odlišujú, svety so svojimi vlastnými pravidlami výstavby fikčného sveta i možnými udalosťami, aké sa v ňom môžu odohrať.

Samozrejme, formulácia onoho nemožného vzťahu fikcie a skutočnosti v texte *Nič, čiže dôslednosť* sa značne líši od toho, ako ju vo svojich dielach i teoretickej reflexii nastolil napríklad taký Alain Robbe-Grillet. Ten vo svojom románe *Žiarlivosť* práve na príklade navzájom rozporných udalostí, z ktorých bolo nemožné vyvodiť koherentnú logicko-kauzálnu fabulu (vyhovujúcu kritériám nášho empirického sveta), ukazoval, že „pro mne neexistoval žiadny jiný možný rád vně řádu knihy“. <sup>45</sup> Poriadok týchto udalostí teda jestvuje jedine v teritóriu sveta fikcie (a to neznamená, ako v texte *Nič, čiže dôslednosť*, že tieto udalosti nejestvujú: nejestvujú len v poriadku skutočnosti, jestvujú však - naopak - v teritóriu fikcie) - Robbe-Grillet svet fikcie práve programovo nespája so skutočnosťou a pravidlami, aké jej vládnu.

Zaostrime preto teraz pozornosť na intertextuálnu parodickú intenciu tohto textu: tá je dvojvektorová. Ako sme už naznačili, ide jednak o paródiu v rovine aktu výpovede - na takýto typ kritiky resp. esejistiky, a zároveň o paródiu na niektoré literárno-estetické postupy nového románu. Tento druhý vektor parodickej intencie postupuje takým spôsobom, že dovádza niektoré tendencie nového románu až do krajnosti, ad absurdum. Napríklad literárna metóda prúdu vedomia sa v texte všeobšiahlej negácie musí transformovať na „*prúd nemyslenia*“ (s. 71) a nakoniec sa čítanie „*nestává toliko a ne natolik záhubou prolhaného románového jsoucna, jako spíše formou zničení samotného čtenáře jakožto psychické bytosti*“ (s. 72) - tu Lem skryto vyslovuje svoj dojem o miere estetického pôžitku, aký mu niektoré „nové romány“ prinášajú. Podobne, keď o takomto texte hovorí: „*přece už tak dlouho mluví o ničem!*“ (s. 72), je aj toto tvrdenie dvojznačné: nejde tu len o negujúcu intenciu textu (vypovedať Nič), ale aj o jeho vyprázdnenosť od zmyslu a prípadne nezrozumiteľnosť.<sup>46</sup> Vo svojej kritickej interpretácii poetiky nového románu vo *Filozofii náhody* Lem totiž identifikoval čisto formálne postupy generovania textu (tzv. operátory) a pravidlá ich spájania, ich syntax.<sup>47</sup> Zároveň odmieta tvrdenie, že by sa takýto text (Lem konkrétne analyzuje Robbe-Grilletov román *Dom schôdzok*) stal autonómnou

<sup>44</sup> Tamže, s. 62.

<sup>45</sup> ROBBE-GRILLET, Alain: *Za nový román*. Praha : Odeon, 1970, s. 108.

<sup>46</sup> Porov. LEM, Stanislaw: *Nový román a matematika*. In: *Slovenská literatúra*, roč. 54, 2007, č. 2, s. 114.

<sup>47</sup> Porov. tamže, s. 105, s. 112.

znakovou konštrukciou pozbavenou významu, tak ako je to možné pri matematickej konštrukcii: neprestáva plniť funkciu *message*, komunikátu<sup>48</sup> – napríklad Lem robí komutačný test tematiky, ktorá napĺňa štruktúrálnej skelet operátorov a ich syntaxe (Robbe-Grillet si totiž volí kriminálnu a pornografickú tematiku) a dokazuje, že zmenou tematiky (napr. na tému „príprava večere“) prestáva byť takto formálne skonštruovaný text zaujímavý. Takže tento text sa neoslobodzuje od témy pomocou konštrukčných mechanizmov.

Samotný Lem už raz skonštruoval groteskný text založený na podobnom *deduktívnom* princípe<sup>49</sup> negácie ako *Nič, čiže dôslednosť* – v *Kyberiiáde* v poviedke *Ako bol zachránený svet*: tento svet je doslova „vybudovaný výlučne z jazyka, t. j. jeho objekty sa situujú na roviny jazykových významov“<sup>50</sup> – konštruktér zostrojí stroj, ktorý je schopný vyrobiť všetko, čo sa začína na písmeno „n“. Jeho priateľ si teda zaželá, aby stvoril ničotu. Keď postupne začnú miznúť súcna sveta, zdesení vynálezcovia stroj zastavia. Potom mu zadajú úlohu, aby znovu vytvoril všetky súcna – lenže stroj nedokáže nanovo vytvoriť všetky súcna, ktoré zničil (zničotnil), ale len tie, ktorých názvy sa začínajú na „n“.

### Utópia imaginujúceho vedomia

So žánrom utópie je takmer „zrastený“ chronotop ostrova: „Utopie byla vždy ostrovem,“ píše Jerzy Szacki.<sup>51</sup> A to ostrovom nielen v zmysle geografickom, ale aj metaforickom: utópia vždy totiž vytvára istú izolovanú enklávu uprostred starého sveta (zavádza nový poriadok, a preto so starým svetom musí spretrhať zväzky), ako napríklad owenovská osada New Lanark. Prípadne, ak ide o utópiu času, situovaného do akéhosi „niekedy“, ide o „ostrovy v čase.“<sup>52</sup> Nezriedka je však práve v utopických románoch táto *izolovanosť* ne-miesta prenesená do geografického poriadku a neľahká cesta k dosiahnutiu utópie sa premieta do nástrah a nebezpečenstiev (búrky, morské príšery) dobrodružnej plavby. Žáner utópie teda vykazuje veľmi blízku príbuznosť aj s cestopisným žánrom: „oba druhy literatury proniká podobný duch. Totéž zaujetí novo-

<sup>48</sup> Porov. tamže, s. 104.

<sup>49</sup> Porov. LEM, Stanisław: *Fantastyka i futurologia*, zv. II. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1970, s. 112 – 113.

<sup>50</sup> Tamže, s. 113.

<sup>51</sup> SZACKI, Jerzy: *Utopie*. Praha : Mladá fronta, 1971, s. 23.

<sup>52</sup> Tamže, s. 29.

tami, tatáž vášeň pro srovnávaní, totéž presvedčenie, že na tomto svete je všetno možné.<sup>53</sup> V cestopisej literatúre 16. a 17. storočia pretrvávali „pozostatky stredovekej teratológie“<sup>54</sup> z rozprávání o plavbách do fantastických zemí. Napríklad v írskom stredovekom žánri plavby išlo o „plavbu do božského sveta“<sup>55</sup> či hľadanie Blaženého ostrova. Častým motívom napríklad je, že čas plynie v enkláve božského či zázračného sveta inak.<sup>56</sup> Napr. v *Plavbe Máeldúinovho člna* (In: *Bájně plavby do jiných světů*) cestovatelia narazia na všakovaké zázračné ostrovy (okolo jedného sa more zdvíha do takej výšky, že vytvára obrovské vodné útesy, inde žije desivé monštruózne zviera, nachádzajú muža, ktorého šaty tvoria jeho vlastné fúzy, na inom zasa ovce menia farbu, keď ich pastier prehadzuje z jedného košiara do druhého a pod.). Tridsaťdeväť zväzkov utopických románov zo 17. a 18. storočia vyšlo v zbierke, ktorá niesla titul *Imaginárne cesty*. Prvým zväzkom bol Defoeov *Robinson Crusoe*.<sup>57</sup> Defoeov román vytvára v neobývanom ostrove akúsi „ekonomickú utópiu“ jednotlivca – „ostrov ponecháva Crusoeovi úplnú voľnosť v činnosti (*laissez-faire*), ktorá je človeku ekonomickému nevyhnutne nutná pre realizáciu jeho cieľov“.<sup>58</sup> V Ibn Tufajlovom islamskom mystickom románe – robinzonáde *Živý, syn bdejúceho* (12. stor.) sa opustený ostrov stáva priestorom, kde sa „od nuly“ môže uplatniť ľudský „aktívny rozum“, darovaný ľudskej bytosti Bohom, aby napokon dospel až do vyšín mystického nazretia.

Svet Sergeja N., ktorý tento vytvára podľa vzoru snového sveta, je tiež utópiou – „snový svět (...), to je ono Nikde (...) je to utopie s nezřetelnými konturami, chorobně rozbředlá, utopená v noční činnosti mozku“ (s. 14). V pomyselnom románe fiktívneho autora Marcela Coscata *Robinsonády* (*Les Robinsonades*) stroškotanec na pustom ostrove Sergeja N. podľa vzoru sna aktmi imaginácie „začíná tvořit svůj svět od prvopočátku“ (s. 15). To je presne charakteristika utopického projektu: utopista neopravuje tento svet, ale vytvára nový svet.<sup>59</sup>

Serge N. vychádza pritom z premisy, že v sne ho navštevujú osoby, ktoré mu kladú otázky, na ktoré nepozná odpovede. Z toho vyplýva

<sup>53</sup> Tamže, s. 34.

<sup>54</sup> Tamže, s. 35.

<sup>55</sup> SAMEK, Daniel: *Irské plavby do božských světů*. In: *Bájně plavby do jiných světů*. Praha : Argo, 2010, s. 7.

<sup>56</sup> Porov. tamže, s. 8.

<sup>57</sup> Porov. HRŮZA, Jirí: *Města utopistů*. Praha : Československý spisovatel, 1967, s. 32.

<sup>58</sup> WATT, Ian: *Narodžiny powieści*. Warszawa : PIW, 1973, s. 98.

<sup>59</sup> Porov. SZACKI, Jerzy: *Utopie*. Praha : Mladá fronta, 1971, s. 22.

(Serge N. je „ryzí logik, krajní konvencionalista a filozof, který z doktríny vyvodil tak dalekosáhlé závěry, jak jen to bylo možné“, s. 12), že tieto snové osoby, hoci ich generuje jeho „ja“, „vůči mému **já** jsou proto tyto osoby stejně vně jako ti červi“ (s. 14). Tento princíp sna sa bude snažiť aplikovať na skutočnosť „ako metódu“ (s. 14). Samotu sa rozhodne prežívať v prítomnosti fiktívnych druhých: ako rozprávač – recenzent ironicky píše, „jde totiž o sociologii samoty, o masovou kulturu opuštěného ostrova“ (s. 12).

Čo v tomto prípade znamená kvázirecenzia? Rozprávať o deji nejestvujúceho románu vlastne znamená *vyrozprávať* tento dej pomocou rétorického postupu synopsisy: skratkou, operáciou zhustenia (deja, motivickej štruktúry). A, samozrejme, neustále demonštrovať, že „recenzent“ nerozpráva dej, ale rozpráva o románe, v ktorom tento dej prebieha (čiže text pridáva o jeden stupeň viac odcudzujúceho efektu). Znamená to zároveň dodržať konštitutívne pravidlá synopsisy: zanechať epické préteritum a rozprávať v gnómickom prézente zhrnutia deja. Ako píše samotný Lem – teoretik, „literárne texty, ktoré ‚projekujú‘ určitú akoby mimojazykovú skutočnosť (čiže napr. epickú prózu, pozn. T. H.) možno ‚rezumovať‘ svojimi vlastnými slovami‘ a vtedy sa správame tak, ako keby sme referovali o stavoch tej skutočnosti samotnej, a nie o (jazykových) stavoch diela, ktoré im ‚darovalo existenciu‘. Naproti tomu nemožno účinne rezumovať lyrické básne, pretože ich ‚skutočnosť‘ je predovšetkým jazyková (...)“<sup>60</sup> Lem však nepíše poviedku – pretože vďaka neustálym indikátorom, že nerozpráva o „stavoch skutočnosti samotnej“, ale o deji, ktorý sa odohráva v *románe*, svoj text žánrovo situuje práve v poli metatextu – v žánri recenzie. A zároveň tento spôsob narácie (pomocou synopsisy) prejudikuje aj spôsob, akým sa na tento text budú môcť napájať jeho metatexty: každá interpretácia tohto Lemovho textu bude vždy len predĺžením pohybu jeho synopsisy (sám sa týmto textom musím do tejto logiky vpísať, aby som mohol aspoň trošku referovať dej onoho pomyselného románu, ako aj Lemovej fiktívnej recenzie).

Znamená to tiež v istej fáze písania kvázirecenzie (keď sa štruktúracia neexistujúceho prototextu znejasňuje, zamotáva) toto referovanie deja zanechať a inscenovať útržky dosť čudných vzťahov a súvislostí v nejestvujúcom texte: odrazu sa tam objavujú dovtedy neexistujúce postavy – akoby akt zápisu len s námahou dostihoval kreatívne akty

<sup>60</sup> LEM, Stanisław: *Filozofia przypadku*, zv. I. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975, s. 81.



Sergea N. a zároveň ich už všetky nedokázal zapísať do pamäti a podržať v nej (porov. s. 22). Svet tvorí (imaginuje) však nielen Serge N., ale aj samotné jeho výtvyry (imaginárne osoby), napodobňujúce takto svojho tvorca (podobne ako v renesančných teóriách umenia mimesis znamená, že umelec napodobňuje samotný božský akt stvorenia). Objavujú sa tiež čudné a absurdné výpovede o svete (trojrohá Stredota porodí dve barové stoličky), pričom jeden odkaz – že Glummova teta je rodička Hyperborejcov – situuje tento text do vzťahu k iným utopickým víziám (utopický Hyperborejci). Nazdávam sa, že vyplývajú z toho, že imaginujúce vedomie generuje nielen fiktívne postavy a vzťahy medzi nimi, ale – na jazykovej, rétorickej úrovni imaginácie (obraznosti) – aj tropologické a intertextuálne vzťahy medzi sémantickými jednotkami (keďže Sergeov imaginatívny svet je utópiou, ktorá zaľudňuje pustý ostrov, na ktorom by mal byť on Pánom – Tvorcom, tak sa v imaginácii generuje kultúrna asociácia s Hyperborejcami, konotujúcimi práve utópiu; trojrohá Stredota zasa svojím tvarom na osi podobnosti asociuje barovú stoličku, preto ich rodí ako svoje deti a pod.).

Serge N., tento robinsonovský stroskotanec, teda vytvára na ostrove pomocou imaginatívnych aktov svojho vedomia (a neskôr zrejme aj nevedomia) „intencionálne objekty“ – zaľudňuje svoj pustý ostrov imaginárnymi osobami, t. j. čisto intencionálnymi objektmi („*Stvořil je pouhým bezprostředním intencionálním jednáním*“, s. 22), čiže – vytvára fikciu. V podstate tento Robinson svojou imagináciou vytvára na ostrove text románu, jeho postavy: imaginárny svet. Postupne však nad „svojimi“ postavami stráca kontrolu, rovnako ako aj nad reálnym svetom – „hmotným podkladom“ ostrova samotného, ktorý spočiatku tvoril pevnú bázu Robinsonovej imaginatívnej inscenácie: svet sa *odhmotňuje*, je vydaný napospas infekcii všepohlčujúcou fikciou – niektoré perlorodky vyplývajú Robinsonovi pod nohy rozmáčané ohorky cameliek: „*Copak to nejsou zřetelná znamení, že ani pláž, písek, vzdouvající se voda s pěnou klouzající po hladině už nejsou částmi hmotného světa?*“ (s. 21).

Lenže – recipročne – ako sa reálny svet odhmotňuje, imaginovaný svet sa stáva rovnako „kamenným“, pevným ako svet skutočný. Vykreovalo ho síce Robinsonovo „ja“, avšak – po prekročení zlomového bodu v imaginatívnej činnosti, keď už niet cesty späť – stáva sa ne-ja, ktoré je Robinsonovi protipostavené. Postavy sa začínajú románopiscovi vymykať spod kontroly – dokonca sa medzi sebou nekontrolované množia a románopisec, keďže román píše len pomyselne (opäť ďalšia realizácia jednej z faziet „dokonalej prázdnoty“), nemôže listovať stranami dozadu a skontrolovať svoje výtvyry a ich pohyby.

Podme však poporiadku. Serge N. najprv – pre svoj komfort – vytvára sluhu Glumma. V ich vzťahu sa realizuje typická hegelovská dialektika pána a raba – Glumm ako výtvor Robinsonovho vedomia vykonáva len to, čo mu toto vedomie prikazuje: nie je to autopoietický, seba-vytvárajúci a seba-prekračujúci systém (ako napr. simulačné počítačové programy vo fiktívnej recenzii *Non serviam*, ako o tom ešte bude ďalej reč), ale systém striktno predprogramovaný. Imaginovaný predmet, vytváraný intencionálnymi aktmi vedomia, je totiž prediktabilný, s obmedzeným konečným počtom atribútov, určení – na rozdiel od reálneho predmetu. Sartre, robiac z hľadiska husserlovskej fenomenológie analýzu imaginovaného predmetu, píše: „Predmet percepcie je vytváraný nekonečnou mnohosťou možných určení a vzťahov. Naproti tomu aj tá najlepšie charakterizovaná predstava obsahuje len konečné množstvo určení; sú nimi len tie, ktorých sme si vedomí.“<sup>61</sup> Vládne tu striktná ekonomická rovnica: v predstave sa nám vracia len to (tie určenia imaginovaného predmetu), čo do nej vložíme. „Neskutočný predmet si nezachováva nič z onej nepreniknuteľnosti (aká je charakteristická napr. pre milovanú bytosť, pozn. T. H.):<sup>62</sup> nie je nikdy ničím viac než tým, čo o ňom vieme.“<sup>63</sup>

V hegelovskej dialektike pán, túžiaci po uznaní, samozrejme, nemôže toto uznanie získať od neautonómnej bytosti – od raba: „Aby bol človekom, chcel (pán) dosiahnuť to, aby ho uznával iný človek. Ak však byť človekom znamená byť pánom, tak potom rab nie je človekom, a dosiahnutie uznania od raba nie je dosiahnutím uznania od človeka.“<sup>64</sup> Serge už nedokáže Glumma *dodatočne* prerobiť, pretože práve takto bol ako fikčná postava (paradigma s možným správaním) Glumm naprojektovaný: akt stvorenia sa už raz uskutočnil a možno ho buď vziať celý späť (poprieť fikciu *ako celok*), alebo akceptovať „Stvorenie“ také, aké je. Nemožno ho už zmeniť, pretože „*příliš silně začal existovat*“ (s. 16) – fiktívny výtvor stáva sa faktom. Preto Serge – Robinson dosadzuje do tohto ustrnutého (rovnovážneho) systému subverzívny element: kuchárskeho pomocníka – figliara, „pikara“ Smena. Už v prvej fáze tvorby fikcie sa však začínajú diať veci poza Robinsonov chrbát: keďže totiž píše fikciu ako rozprávač v 1. osobe, musí pravidlá hry tejto fikcie aj dodržiavať: „*Autor nevysvětluje zcela jasně, zda Robin-*

<sup>61</sup> SARTRE, Jean-Paul: *Wyobrazenie*. Warszawa : PWN, 1970, s. 37.

<sup>62</sup> Porov. tamže, s. 266.

<sup>63</sup> Tamže.

<sup>64</sup> KOJÉVE, Alexandre: *Wstęp do wykładów o Heglu*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 1999, s. 196.

son pracuje **za** Glumma a jak to dělá, protože příběh je vyprávěn v první (Robinsonově) osobě; pokud on sám (a jak jinak?) potichoučku vykonává to, co pokládá za výsledek lokajova snažení, pak všechno činí naprosto bezmyšlenkovitě“ (s. 15). Čiže imaginujúce vedomie Robinsona je rozčesnuté na dve oblasti – na oblasť racionálne naplánovaného tvorenia, no aj na oblasť „bezmyšlienkovitých“ (nevedomých) úkonov. Keď chce Robinson Glumma „vygumovať“ z fiktívnej existencie, ten kdesi pomyselne existuje na *okraji* Robinsonovho sveta, na útesoch pustého ostrova a vracia sa Robinsonovi ako návrat potlačeného v škrekote morských vtákov (Glummov potlačený hlas ich podivuhodne pripomína). Ocítá sa v pozícii neustáleho unikania (trošku v takej pozícii ako poeovský „ukradnutý list“ v Lacanovej interpretácii), uhýbania vždy o *krok* ďalej poza Robinsonov dosah – „Zapuzený lokaj není nikde, a proto je všude“ (s. 20). Vytvára ďalej ženu – trojnohú Stredotu, ale tento výtvor, chvatne vytvorený, sa samotnému jeho tvorcovi začína vymykať, pretože v prvom akte Stvorenia „*opomněl řadu neméně důležitých rysů Středotiny povahy!*“ (s. 18). Znamená to, že po prvom akte stvorenia (v ktorom hrá svoju nezanedbateľnú úlohu „opomenutie“) už môže ďalej rozvíjať len konzekvencie už raz stvoreného objektu. Jeho výtvor preto nadobúda istú nezávislosť voči tvorcovi (napríklad si ho nemôže privolať pred oči kedykoľvek – a to znamená, že sa mu Stredota na dlhšiu dobu stráca z očí: môže tu ísť o istú poruchu už aj tak preťaženej imaginatívnej činnosti): začína preto na Stredotu žiarliť a podozrievať ju z mileneckých vzťahov so zapudeným Glummom. Ak napríklad imagináčne vytvorí „rozmarynú ženu“, tá sa bude správať podľa tejto predprogramovanej úvodnej charakteristiky. Jej rozmary však budú môcť – ako vieme po poučení Sartrovou prácou *Predstava* – byť len tým, ako si jej tvorca dokáže rozmary predstaviť, jej neprediktabilita bude len taká, ako si neprediktabilitu predstavuje on sám... Ide asi skôr o to, že si Serge N. až *oneskorene* uvedomuje všetky konzekvencie, ktoré so sebou nesú ním stvorené objekty – že tieto dôsledky až dodatočne odhaľuje, a práve týmto aktom ich vlastne vytvára (imaginuje). A ďalej tiež aj o to, že začína imaginovať aj jeho nevedomie a samotný jazykový systém. Preto aj tieto čisto intencionálne predmety, predmety predstáv, nemajú pre Sergeja N. charakter halucinácií (takúto najjednoduchšiu interpretáciu – že by Robinson vo svojej samote podľahol šialenstvu – ktorú by mohol nastoliť naivný čitateľ, Lemov text dôrazne odmieta!, porov. s. 19, tiež porov. s. 23). Vie, že sú výtvormi fikcie, že sú imaginárne – len netuší, kedy ich vytvoril. On sám ako skutočné „ja“ bezo zvyšku vkĺzne do roly fikčného „ja“ a stáva sa účinkujúcim v scenári, ktorý akoby už nepísal

on sám (a zároveň *vie*, že ide o scenár a že ho nemôže písať – na pustom ostrove – predsa nikto iný ako on sám). Píše však tento scenár, imaginuje fiktívne bytosti a súcna rovnakým spôsobom, ako v začiatočnej fáze vykonával domáce práce za Glumma: imaginuje, píše tento scenár *poza* svoj chrbát. Zároveň sa však počas aktu imaginovania vedomie „prepadá“ do predstáv, šíp intencie mieri práve k predstavovanému *predmetu*, a nie k modalite, v ktorej sa mu tento predmet dáva – na to, aby sa pred vedomím objavovala hra predstáv, musí na danú chvíľu (podobne ako pri čítaní fikcie) „suspendovať nevieru“, dať do zátvorčky otázku ontického statusu týchto predstáv: „Imaginujúce vedomie je vo svojej podstate vedomím *predmetu v predstave*, a nie vedomím *predstavy*.“<sup>65</sup> Z hľadiska fenomenologického je tento imaginárny predmet voči aktom vedomia, ktoré sa naň zameriavajú, transcendentný: vedomie, zamerané práve *naň*, musí k nemu vykročiť a seba prekročiť – ako písal Sartre o intencionalite vedomia: „vedomie je vždy vedomím *niečoho*“: „Ryze intencionální předmět, na který se akt představy zaměřuje, sice k tomuto aktu nutně patří, avšak je vůči němu a vůbec každému prožitku vědomí transcendentní.“<sup>66</sup>

V zmysle charakteristiky spôsobu, akým je generovaná fikcia, je text *Robinsonád* istým reverzom predtým analyzovaného textu *Nič, čiže dôslednosť*. Eklatantne sa to ukazuje na sujetovom rázcestí, keď hrdina môže porušiť svoj akt „suspendovania neviery“ ohľadom fikčného sveta – a priznať si, že jeho výtvary, ktoré ho tak trýznia, predsa neexistujú. No on nedokáže vykonať akt, ktorý neustále vykonáva text *Nič, čiže dôslednosť* – nedokáže znegovať svoju fikciu: „*Nemůže si totiž přiznat to jediné, co by na něj radikálně zapůsobilo – co by jej uzdravilo. A to, že Glumm stejně jako Smen vůbec neexistovali. Předně by takto ta, která existuje nyní – Středota – podlela jako bezbranná oběť ničivému návalu tak zjevné negace*“ (s. 20). Fiktívne predmety totiž v istej modalite *jestvujú*: „Neskutočný predmet jestvuje, jestvuje nepochybne ako neskutočný, ako nečinný, jeho existencia sa však nedá poprieť. Voči neskutočnosti sa náš citový stav správa tak ako voči skutočnosti.“<sup>67</sup> Z tejto modalitty, ktorá je pre fikciu vlastná, nechce Serge N. vystúpiť – do modalitty protipólnej, aká je charakteristická práve pre pomyselný Marriottovej román, do modalitty, ktorá kladie tieto fikčné objekty do vzťahu k aktuálnemu svetu. Preto Robinson Serge „*nemůže sám před sebou přiznat nicotu toho*,

<sup>65</sup> SARTRE, Jean-Paul: *Wyobrazenie*. Warszawa : PWN, 1970, s. 165.

<sup>66</sup> INGARDEN, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha : Odeon, 1989, s. 231.

<sup>67</sup> SARTRE, Jean-Paul: *Wyobrazenie*. Warszawa : PWN, 1970, s. 255.

co vytvoril“ (s. 20). Fikcia je v poňatí tohto textu skôr niečím na spôsob *mundus imaginalis* islamskej mystiky, pre ktorú vyplýva „metafyzická nutnosť existence tohto stredného sveta, *mundus imaginalis*, ktorému je priradená kognitívna funkcia Imaginácie a jenz je ontologicky nadřazen světu smyslů a podřizen světu čirého intelektu; je méně hmotný nežli první, ale hmotnější než druhý“.<sup>68</sup> Formy a obrazy *mundi imaginalis* „nemohou existovat ani ve světě čirého intelektu, protože mají rozlohu a rozměr, mají jakousi ‚materialitu‘, byť ve vztahu k fyzickému světu ‚nemateriální““.<sup>69</sup> Takže ich substrátom nie je len naše myslenie, a zároveň nepochádzajú z ničoty<sup>70</sup> – ako v *Nič, čiže dôslednosť*.

Fiktívny metatext napokon podáva viacero interpretácií Robinsonovej masovo-osamelej aktivity (prvé dve od iných fiktívnych literárnych kritikov): popri tradičnej psychiatrickej interpretácii, že výsledkom solipsistickej kreácie musí byť nutne schizofrénia (s. 23), druhou zaujímavou interpretáciou je, že zatiaľ čo z reálnych situácií možno vyviaznuť, z vymyslených niet úniku – toho, čo vedomie vymyslí, sa nedá len tak beztriestne zbaviť, lebo všetko zaznamenáva pamäť (s. 24). A napokon je tu – vskutku „francúzsky“ rafinovaná – interpretácia imaginačného vytvorenia situácie nemožnej túžby: keď pred záverečnou fázou sujetu Robinson nekontrolovane imaginačne vytvára celé zástupy, znamená to údajne, že Serge N. medzi seba a fiktívnu Stredotu kladie celú fiktívnu spoločnosť (ktorú kreuje práve na to), aby sa preňho stala bytosťou spoločensky nedostupnou (vtedy totiž napriek tomu vždy ešte jestvuje akási nádej získať milovanú bytosť, na rozdiel od situácie, keď je oná bytosť – tak ako Stredota v skutočnosti – neexistujúca) (s. 27). Coscatov „*Robinson si vysnil děvče, které nechtěl beze zbytku odevzdat skutečnosti, protože ona byla jím*“ (s. 27). Lemov text tu postupuje vytváraním (krovaním – rovnakým aktom, ako to robí fiktívny Robinson Serge N.) čo najväčšími excesívnymi, zato však nesmierne zaujímavými interpretačnými hypotézami.

Týmto sa dostávame k *problému druhého* v samote na pustom ostrove. Tento Lemov text, popri tom, že rozvíja klasickú tému robinzonád, zároveň rozvíja *iným smerom* tú „možnosť ostrova“, ktorú nastolil Michel Tournier vo svojej robinzonáde *Piatok alebo lono Pacifiku* (1967) – a to až tak intenzívne, že túto lemovskú textovú hračičku môžeme pokladať za skrytý textový ohlas tohto Tournierovho románu. Gilles

<sup>68</sup> CORBIN, Henry: *Mundus imaginalis*. Praha : Malvern, 2007, s. 25.

<sup>69</sup> Tamže, s. 24.

<sup>70</sup> Tamže, s. 25.

Deleuze vo svojej analýze tohto románu ukázal, že táto fikcia ponúka „určitú teóriu druhého“ – „koncepti druhého jako struktury: tedy žádné zvláštní ‚formy‘ v perceptivním poli (...), ale systému, jenž je podmínkou fungování perceptivního pole jako celku. Musíme tedy rozlišit pojem *apriorního Druhého*, který označuje tuto strukturu, a pojem *toho či onoho konkrétního druhého*, který označuje skutečné členy vykonávající strukturu v tom či onom perceptivním poli“.<sup>71</sup> Druhý je predovšetkým zavinenou virtualitou, „*Postavy poskytují měřítko a, což je nejdůležitější, představují možná hlediska, jež k reálnému hledisku pozorovatele připojují nezbytné virtuální možnosti*“.<sup>72</sup> Apriórna štruktúra druhého konštituuje svet tým, že zabezpečuje subjektu perцепčné pole, ktoré vôbec umožňuje normálne vnímanie – Tournierova románová filozofia prepisuje onen známy fenomenologický príklad odvrátenej strany vecí: „Část předmětu, kterou nevidím, zároveň kladu jako viditelnou pro druhého; kdybych tedy předmět obešel, abych dosáhl na onu skrytou část, spojil bych se s druhým člověkem za objektem a uskutečnil bych předvídatelnou totalizaci předmětu.“<sup>73</sup> Apriórna štruktúra druhého konštituuje aj túžbu – „Netoužím po ničem, co by nebylo viděno, myšleno nebo vlastněno nějakým možným druhým člověkem.“<sup>74</sup> Je to štruktúra trojuholníkovej túžby, ako ju dôkladne opísal René Girard vo svojej knihe *Lož romantizmu a pravda románu*. Práve preto diskurz mystiky vyžaduje od mystika stav odosobnenia, oslobodenia sa od druhého, pretože sa oslobodzuje od normálneho bežného sveta ako celku – preto prítomnosť druhého odmieta: konštitúcia *normálneho* perцепčného pola narušuje a znemožňuje mystickú extázu – ako sa píše v mystickom románe Ibn Tufajla *Živý, syn bdejúceho* (12. stor.): „*Strachoval se, že jestliže mu vyjde vstříc a seznámí se s ním, poruší jeho mystický stav a zabrání mu dosáhnout jeho cíle.*“<sup>75</sup>

Coscatov pomyselný román ukazuje Robinsona, ktorý – aby zabránil regresu k neľudskému, k žvlom spred konštitúcie sveta ako ľudského existenciálu – sa usiluje túto apriórnu štruktúru druhého simulovať prostredníctvom tvorby fikcie – románu, ktorý píše svojím vlastným

<sup>71</sup> DELEUZE, Gilles: Michel Tournier a svět bez druhého. In: TOURNIER, Michel: *Pátek aneb lůno Pacifiku*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2006, s. 223.

<sup>72</sup> TOURNIER, Michel: *Pátek aneb lůno Pacifiku*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2006, s. 43.

<sup>73</sup> DELEUZE, Gilles: Michel Tournier a svět bez druhého. In: TOURNIER, Michel: *Pátek aneb lůno Pacifiku*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2006, s. 208.

<sup>74</sup> Tamže, s. 210.

<sup>75</sup> TUF AJL, Abú Bakr Ibn: *Živý, syn bdícího*. Praha : Academia, 2011, s. 102.

telom; pomocou svojho aktu kreácie, ktorý vkladá do hmoty ostrova (čím jednak ostrov odhmotňuje – ten sa stáva súčasťou fikcie, avšak zároveň robí fiktívne postavy hmotnými: tie sú už utkané z tej istej látky ako zem ostrova). Serge N. obsadzuje svoju apriórnu štruktúru druhého výtvarmi fikcie, ktoré sa vymykajú spod jeho kontroly (rovnako ako snové osoby, ktoré k nám prichádzajú počas sna): len tak, že sa mu budú vymykať spod kontroly, sa totiž budú môcť stať ozajstnými *druhými* a takýmto spôsobom preňho zachrániť ľudský svet (lebo ide, zopakujme ešte raz, o „sociológiu samoty“ (s. 13)). Práve preto, že chce zabrániť halucináciám, vytvára fiktívneho druhého – ako píše Tournierov Robinson: „*Nejjistější bariérou proti optickým iluzím, halucinacím, bdělému snění, fantasmatům, blouznění, sluchovým klamům... je náš bratr, soused, přítel či nepřítel.*“<sup>76</sup> Lenže ak majú byť títo fiktívni druhí od Sergeovho vedomia nezávislí, potom aj oni sami môžu (v druhom stupni aktu kreácie) sami vytvárať fiktívne postavy – ktorým však, ako vyplýva z východiskovej premisy tvorby fikcie – musí Robinson pripísať rovnako „silnú“ existenciu ako svojím pôvodným výtvorom. Tiež môže splodiť deti buď aktom stvorenia fikcie (*fiat*), alebo aktom fiktívneho sexuálneho splodenia (porov. s. 22). Aj parametre a pravidlá tohto sveta, keďže nejde o reálny, ale fikčný svet, sú potom pravidlami fikčného sveta, ktorý môže byť aj fantastický či zázračný (ako perlorodky, vyplývajúce ohorky cameliek). Lemovský Robinson sa tak javí byť *inou* odpoveďou na radikálnu otázku, ktorú kladie Robinson tournierovský.

V dvoch analyzovaných Lemových textoch sa nám ukázali dva protikladné vzťahy k fikcii: fikcia ako negatívita *kontra* fikcia ako vytváranie svojbytného sveta, pričom nevieru je dobrovoľne suspendovaná. Ako tretí a, nazdávam sa, najradikálnejší spôsob sa v tomto nasvietení môže javiť text *Non serviam*, o ktorom sa len krátko zmienim – na rozdiel od predchádzajúcich dvoch textov tu ide o pseudorecenziiu na odborný text, i keď aj ten rozpráva *príbeh*, a to príbeh vzniku umelej inteligencie. V počítačovom prostredí vznikajú autopoietickým procesom „personoidy“ – počítačové existencie, u ktorých vzniká *vedomie*. Začínajú si klásať ontologické, gnozeologické i teologické otázky – vo virtuálnom počítačovom svete vznikajú *reálne* existencie. Nezáleží predsa na substancii – na tom, že ich vedomie nie je utkané z vysoko organizovanej hmoty, ale je naplnené „*matematickou surovinou*“ (s. 150) a že ich svet sa

<sup>76</sup> TOURNIER, Michel: *Pátek aneb lůno Pacifiku*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2006, s. 44.

neskladá zo zeme, vody, kameňov, ale je to svet binárneho kódu, „*strojový, číslicový svet*“ (s. 150). V „*umelom vesmíre*“ (s. 151), z virtuality, sa rodí *skutočný* život. Tento umelý svet je s tým naším reálnym prepojený jedine *energeticky*, čo robí z personetiky tú „*najkrutejšiu vedu*“ (s. 149): odpojenie počítača zo zdroja elektrickej energie bude znamenať „*koniec sveta*“ (s. 174). Skutočného sveta, situovaného vo virtuálnom ne-mieste.



## LEM A REFERENCIA

O téme, ako ju rozvrhuje názov tohto článku (ale možno z neho bude nakoniec poviedka), by sme sa niečo dočítali aj v teoretických prácach Stanisława Lema. Na tomto mieste však chcem povedať pár slov o Lemovej poviedke *Patrola*, jednom z príbehov pilota Pirxa. Názov článku vymedzuje perspektívu, z ktorej interpretácia nasvieti text. O kontexte Lemových teoretických prác sa zmienim neskôr.

V poviedke *Patrola* pilot Pirx, hrdina celého lemovského cyklu *Príbehy pilota Pirxa*, sa najprv vpisuje do štruktúry opakovania: „patroluje“ na stálej vesmírnej trase, na stálom okruhu. Prihodili sa tu však udalosti, vymykajúce sa tejto štruktúre: a sú nimi záhadné zmiznutia dvoch pilotov – Thomasa a Wilmera – na tejto trase. „Záhadnosť“ týchto zmiznutí je generovaná reštriktívnymi naratívnymi premisami: bezpečnosťou sektoru,<sup>1</sup> ktorým prebieha trasa patroly, a nepravdepodobnosťou zrážky<sup>2</sup> – o to znásobenou, že v prípade zrážky by išlo o dve zrážky nasledujúce za sebou (čo by bol súčin pravdepodobností dvoch nepravdepodobných udalostí). A efekt záhadnosti je generovaný predovšetkým tým, že ide o zmiznutie: každé teleso (čiže aj havarovaná raketa) donekonečna obieha po svojej dráhe, a teda je možné ho nájsť<sup>3</sup> vraky inkriminovaných dvoch lodí sa však nenašli.

Pilot Pirx teda „vstupuje na orbitu“, na túto záhadnú orbitu, na ktorej zmizli dvaja piloti aj s raketami. Letí sám ohromnou a nudnou, nekonečnou kozmickou pustotou. Raketa nemá okná, ale obrazovku, ktorá zobrazuje (reprezentuje) vonkajšie prostredie, okolie rakety (o tom, prečo medzigalaktické rakety nemajú okná, ale monitory, sa zvedavý čitateľ dočíta v Lemovom románe – *space opere* z päťdesiatych rokov *Astronauti*).

Zrazu však nastáva udalosť, ktorá sa vymyká štruktúre opakovania, „patrolovania“, jeho štatistickému priemeru: na obrazovku vpláva „*rovnomerne se pohybující, nevelký bod, sice drobný, ale daleko zřetelnější*“

<sup>1</sup> Porov. LEM, Stanisław: *Príbehy pilota Pirxe*. Praha : Odeon, 1978, s. 95.

<sup>2</sup> Porov. tamže, s. 98.

<sup>3</sup> Tamže.

než ktorákoli z hviezd“.<sup>4</sup> Tento pohybujúci sa svetelný bod na obrazovke reprezentuje singulárny reálny objekt, nachádzajúci sa vo vonkajšom priestore, mimo rakety. Bod sa pohybuje (s. 101).

Ďalším priebehom sujetu sú Pirxove interpretácie tohto bodu: sériou interpretansov, ktoré tomuto bodu následne pripisuje, sú „reálne objekty“, ktoré by tento bod mohol reprezentovať. Opäť sa objavujú reštriktívne naratívne premisy, ktoré generujú tento objekt ako záhadný „neidentifikovateľný predmet“ (a nejde o UFO, lebo to je, napriek tomu, čo tvrdí jeho názov, veľmi dobre identifikované: vieme, „čo“ to je: je to raketa mimozemšťanov – takúto konotáciu Lemov text prináša vďaka strnulým čitateľským očakávaniam, vyplývajúcim zo žánrového kódu sci-fi, tie však rafinovane sklamáva).

Takže podme k tým reštrikciám, ktoré generujú efekt záhadnosti takým spôsobom, že postupne vylučujú jednotlivé možné vysvetlenia, a tým obmedzujú ich diapazón: je vylúčené (prvá reštrikcia), že by to mohlo byť svetlo rakety, pretože to býva biele (s. 102). „Raketa“ je teda možným interpretansom bodu na obrazovke, ktorý je zavrhnutý. S týmto zavrhnutím však čiastočne koliduje ďalšia interpretácia bodu: vedecky vyargumentovanou interpretáciou (pre isté vlastnosti bodu na obrazovke) Pirx dospeje k záveru, že ide o objekt vyrobený umelo (s. 103). Čiže: ide o umelo vyrobený objekt, ale zároveň to nie je raketa (ktorá je sama umelo vyrobeným objektom). Podľa situovania bodu na obrazovke pripisuje Pirx „vonkajšiemu objektu“ (reprezentovanému svetelným bodom) priestorové koordináty: nachádza sa 4 kilometre pred raketou. Takáto vzdialenosť je však vo vesmíre pri danej rýchlosti, ktorou letí raketa, nemožná (čo je ďalšia reštriktívna naratívna premissa). Z toho potom vyplýva, že „svetielko nemôže existovať“ (s. 104). Text teda opäť pritláča pedál generovania „záhadnosti“ až k podlahe. Všimnime si, že to vykonáva priradovaním dvoch kontradiktórností (umelo vytvorený objekt, ale nie je to raketa; svetielko existuje na obrazovke, ale vďaka svojmu „správaniu“ nemôže existovať).

Po vyčerpaní týchto interpretácií na úrovni *opisu* začína Pirx ako vedec so „svetielkom“ *experimentovať*. Aby zistil, „čo je to“, skúša, ako „to“ bude fungovať, reagovať. Prostredníctvom svojho premysleného konania zadáva záhadnému objektu otázky a pozoruje, ako bude objekt odpovedať. Konkrétne: zvyšuje rýchlosť svojej rakety a „svetielko“ „odpovedá“ tým, že uniká prenasledovaniu (s. 104). Pirx dosadzuje ďalší, tentokrát skôr pocitový interpretans objektu: svetielko sa správa ako

<sup>4</sup> Tamže, s. 101. Ďalej pri odkazoch na túto knihu uvádzame len stranu.

*návnada* (s. 105), ktorá ho láka do akejsi (neidentifikovateľnej) pasce. Ďalší, na takúto interpretáciu nadväzujúci interpretans svetielka je neurčitý, ale má veľmi presne opísanú kapacitu produkcie účinkov voči Pírxovi: „*tohle je jistě ono tajuplné něco, které na svých patrolních letech potkali i Thomas a Wilmer*“ (s. 105, zvýr. T. H.), a kvôli ktorému „zmizli“. Je to „tajuplné niečo“ (neurčité), o ktorom však Pírx vie, že ho to môže zničiť (celkom určitý účinok). Svetielko je teraz interpretované ako bližšie neurčené „*nebezpečenstvo*“ (s. 105).

Pírx však s objektom ďalej experimentuje, kladie mu otázky prostredníctvom experimentu: zameriava naň sondu. Objekt „odpovedá“ tak, že uhýba pred sondou (s. 106). Pírx si uvedomuje, že „je v *opakovaní*“: po *rovnakej* trase leteli Thomas a Wilmer, pravdepodobne prenasledovali „svetielko“ „*a pak udělali něco, že už se nevrátili*“ (s. 107). Prepadá ho úzkosť pred neurčným nebezpečenstvom. Pírx preto vie, že musí urobiť niečo *iné*, než čo urobili oni dvaja, aby sa vrátil. Podmienkou, aby to mohol urobiť (vykonať negáciu ich konania), je najprv *rekonštrukcia* toho, čo urobili oni dvaja. Ako prenasledoval svetielko, ocitol sa už na hranici sektoru (bezpečnej zóny). Keby pokračoval v prenasledovaní, mohol by sa stratiť v nezmernom vesmíre. Urobí teda *opak* toho, o čom predpokladá, že urobili dvaja stratení kozmonauti, dve predchádzajúce obeť: prestane bod prenasledovať a rozletí sa spiatočkou, začne cúvať (s. 108) – ide vlastne o ďalšiu etapu experimentu. Teraz svetielko „odpovedá“ tak, že ho prenasleduje ono (s. 108), letí za ním.

Pírx, samozrejme, nemôže celú cestu naspäť cúvať (cúvanie je príliš pomalé). Musí sa s raketou otočiť a letieť naspäť. Toto otočenie je (neintencionálnym) pokračovaním experimentu so svetielkom (ako bude svetielko „odpovedať“, keď sa Pírxova raketa otočí?). Tu je odpoveď záhadného svetielka: „(...) *nalétával zatáčku. Bílý kotouček zakolísal, sklouzl po obrazovce, dospěl k jejímu okraji, a místo aby zmizel, odrazil se od něho jako míček! Vrátil se doprostřed! (...) Jestliže to světélko při obratu neuteklo z obrazovky, znamenalo to zcela jednoduše, že vůbec neexistuje, že je vytváří obrazovka sama. Vždyť obrazovka přece není okno, raketa nemá žádná okna. Má televizní zařízení zvenčí, v pancíři jsou objektivy a uvnitř přístroje transformující jejich elektrické impulsy v obraz na katodovém stínítku*“ (s. 110 – 111). Isteže, Pírx tu zmiešava a zamieňa dve stránky znaku (a práve odtiaľ sa plodili kontradikcie, keď o svetielku, ktoré mu svietilo na obrazovke, hovoril, že „neexistuje“). Svetielko, *znak* (označujúce), *existuje*. Neexistuje však reálny singulárny objekt mimo rakety, na ktorý svetielko zdanlivo referovalo, ktorý zdanlivo reprezentovalo – čiže neexistuje *denotát* daného označujúceho (svetielka). „Svetelný bod“ na obrazovke sa správal ako

*fikcia*: signifikoval (označoval) objekt, ktorý nejstuje. Vytvoril na obrazovke „imaginárny objekt“.

Toto „zmiešanie“ znaku s objektom bolo zapríčinené tým, že táto „fikcia“ sa ocitla v *kontexte* obrazovky, ktorej funkciou je faktická reprezentácia: svetelné body, objavujúce sa na obrazovke, podľa kódu tejto obrazovky (ako systému reprezentácie) reprezentujú singulárne, reálne existujúce objekty mimo tejto obrazovky. Ostatné body na obrazovke reprezentovali reálne hviezdy, len tento jeden bod nereprezentoval žiadny objekt. Ocitol sa však v kóde faktickej reprezentácie, ktorý predsa vylučuje samogenerovanie fikčných objektov! Zdá sa teda, akoby kód faktickej reprezentácie nebol uchránený pred vpádom fikčných objektov, ktoré vylučuje, *musí* vylúčiť (aby vôbec bol kódom faktickej reprezentácie). Kód faktickej reprezentácie, obrazovka, teda nikdy nie je „čistý“, nikdy nemôže len ukazovať skutočnosť, umožňovať prístup k veci samej (nie je „oknom“ – fenomenologické konotácie „nahliadania“ veci samej, evidencie, pri tomto výraze, ktorý používa Lemov text, sú tu zrejmé), pretože ju musí *reprezentovať*, čo znamená *zakódovať*: transformovať elektrické impulzy televízneho zariadenia do obrazu na katódovom tienidle. „Vonkajšie objekty“ vo vesmíre sú Pírxovi prístupné len cez raster reprezentácie, len prostredníctvom transformácie, zakódovania: a nikde nie je záruka, že tento systém reprezentácie funguje iba ako *mimesis*, a nie aj ako *poiesis*, že negeneruje sám (prostredníctvom svojej technológie) „svetielka“, ktorým nezodpovedajú žiadne vonkajšie objekty.

Ako však môže Pírx *rozlíšiť* svetielka, referujúce k reálnym objektom, a fikcie, niečo na spôsob „prázdnych mien“? (Samotné tieto svetielka ako znaky predsa nekričia: „ja som pravdivé“ a „ja som fikcia“. Materiálna kvalita znaku – označujúceho, svetielka – nehovorí nič o existencii či neexistencii jeho referentu.) Môže tak urobiť len *v rámci* daného *systému reprezentácie* (v ktorom sa oba typy znakov objavujú), a to vzhľadom na *pravidlá* tohto systému reprezentácie. Všimnime si, že „svetielko“ sa po pootočení celého systému reprezentácie (rakety a v nej aj obrazovky) nespráva v súlade s pravidlami tohto systému reprezentácie, ale správa sa anomálne (malo by zmiznúť za rámcom obrazovky, ale ono sa, naopak, od neho odrazí ako loptička). Aj toto *pootočenie* celého systému reprezentácie je experimentom, položením otázky svetielku (ako bude reagovať): svetielko sa nespráva takým spôsobom, že by mohlo reprezentovať reálny objekt, existujúci mimo rakety, pretože tak, ako sa správa ono, by sa žiadny reálny vonkajší objekt správať nemohol. Ergo: svetielko je fikcia. *Quod erat demonstrandum*, ako by napísali au-

tori rozličných súm (veď Lem je autorom jednej z nich s titulom *Summa technologiae*).

Toto *pootočenie systému reprezentácie*, zmena jeho situovanosti voči vonkajšku, ktorý má reprezentovať, však nie je len položením otázky „záhadnému objektu“ (svetielku), ale aj položením otázky samotnému systému reprezentácie (je otázkou, ktorú kladie systém reprezentácie sám sebe). A práve týmto „pootočením“, znovu-situovaním sa znepríhľadňuje – obrazovka sa nestráca vo svojej služobnosti, neustupuje pred vonkajším priestorom, ktorý ukazuje, ale naopak: ukazuje sa nám hrúbka samotnej obrazovky – to, že nie je oknom (prístupom k veci samej), ale práve systémom reprezentácie, ktorý *kóduje*, a teda *produkuje*. Všetky znaky, „svetielka“ na obrazovke (aj tie, ktoré referujú k realnému „hviezdному nebu“ tentokrát už nie nado mnou, ale okolo mňa), sú generované transformáciou elektrických impulzov do obrazu na katódovom tienidle. Tento systém reprezentácie nie je pravdivý, nikdy nie je možné dokázať jednoznačné priradenie vonkajších objektov k jeho znakom, pretože z neho nemožno vyskočiť. To znamená, nemožno vypnúť obrazovku a vyzrieť z okna, pretože rakety, tak ako monády a my, nemajú okná: nedisponujeme nezakaleným, čistým pohľadom, ktorý by pred nás kládol „veci samé“, ale len obrazovkou, čo pred nás kladie kódované svetielka, ktoré niečo znamenajú (znaky). Možno, že sa Pirx ani neodlepil od zeme, že sedí na zadku na trenažéri tak ako v poviedke *Test*.

Upozorňujem však, že toto svetielko, i keď bolo „len“ fikciou, bolo pre pilotov naozaj nebezpečenstvom. Až keď Pirx dešifroval, že svetielko nesignifikuje žiadny objekt mimo rakety, že je výtvorom obrazovky, toto nebezpečenstvo pominulo. Thomas a Wilmer zmizli pravdepodobne preto, že svetielko, neexistujúci objekt, prenasledovali: a tým zrejme vyleteli z bezpečného sektoru (a Pirx, spomeňme si, sa ocitol už na jeho hranici). Fikcia teda môže zabíjať, ak ju dešifrujeme ako fakt.

Text sa pohybuje v istej paradoxnej logike dvoch rámcov: práve tým, že by sa svetelný bod v patričnom okamihu (pri pootočení systému reprezentácie) stratil, vykročil z rámca obrazovky, zotrval by v rámci systému reprezentácie (správal by sa podľa jeho pravidiel). A naopak, práve tým, že sa bod nestratil za rámcom obrazovky, ale na obrazovke zostal (akoby sa „odrazil“ od jej rámca), vyskočil z rámca systému reprezentácie (prestal sa správať v súlade s jeho pravidlami). Práve v tomto okamihu mohol Pirx pripísať svetielku interpretans „fikčný objekt“, vyprodukovaný systémom reprezentácie, jeho skratom (išlo predsa o „bludný náboj“).

V spätnej závislosti významových plánov textu sa teda ukazuje, že Pír, ešte nevedomý, projektoval tento fikčný bod (produkt elektronického mechanizmu obrazovky) ako fakt, ako reálny objekt jestvujúci mimo rakety, a pripisoval mu koordináty reálneho objektu, jestvujúceho vo vonkajšom svete (rýchlosť, vzdialenosť od rakety). Tieto koordináty však boli *nekoherentné* so systémom reprezentácie, v ktorom boli situované. Tento systém reprezentácie teda nie je pravdivý („neodráža“ skutočnosť takú, aká je), je však *výkonný* – podobne ako „neizomorfická“ interpretácia systému matematiky, ktorý podľa nej prestáva byť „kópiou“ skutočnosti a stáva sa *nástrojom* predvídania budúcich stavov sveta.<sup>5</sup> Umožňuje kyborgovskému systému raketa-pilot-obrazovka *orientovať sa* vo vesmírnom priestore, ktorým letí, a to takým spôsobom, že tento priestor zakóduje. „*Bludný náboj*“ (s. 111), ktorý vytváral svetielko, znižoval výkonnosť tohto systému (dezorientoval astronauta). Astronaut nemohol „vyskočiť“ z tohto systému reprezentácie, ale mohol dokázať ne-referenčnosť tohto svetielka (jeho fikčnosť) *vo vzťahu* k pravidlám tohto systému samotného. Tým sa obnovila výkonnosť tohto systému reprezentácie, ako aj sa ukázali jeho ohraňovania, jeho sústavná ohrozenosť autoreferenčným zvratom, keď systém nereprezentuje „vonkajšok“, ale generuje svetelné fantómy, znaky bez referentov: keď v navigačnej obrazovke začne dominovať poetická funkcia, zameranie na „svetelný znak“ sám. Ale tým je vlastne ohrozený každý sémantický systém (vyplňte si kolonku „neexistujúce objekty“ podľa svojho vlastného svetonázoru – „Boh“, „prirodzenosť“, „národ“, „žena“?). Mnohé „kultúrne nadbytky“ sú podľa Lema „designačne prázdne“.<sup>6</sup>

Tento systém reprezentácie (obrazovka) je sprostredkovateľom, ktorý (a *iba on*) prináša (zakódovaný) vonkajšok do Pírovho zorného poľa. Práve takýmto mediátorom je podľa Lema kultúra, ktorá jediná nám sprístupňuje (tým, že sprostredkuje) svet.<sup>7</sup> Kultúra rozohráva partiu (Lem sa tu pohybuje na pôde teórie hier) s prírodou: „kultúra musí dostať minimum podmienok na prežitie, ktoré jej zadáva svet“.<sup>8</sup> Po splnení týchto základných podmienok kultúra koná proti náhodnosti

<sup>5</sup> Porov. LEM, Stanisław: *Summa Technologiae*. Praha : Magnet-Press, 1995, s. 150.

<sup>6</sup> Porov. LEM, Stanisław: *Filozofia przypadku*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1968, s. 407.

<sup>7</sup> Porov. tamže, s. 403.

<sup>8</sup> Tamže, s. 398 – 399.

sveta (taká je funkcia mýtov),<sup>9</sup> ustanovuje hodnoty.<sup>10</sup> Kultúra tvorí istý „ochranný obal“, plný zmyslu a hodnôt, v ktorom môžeme žiť a bezpečne sa pohybovať. Takáto funkcia lemovsky chápanej kultúry je veľmi príbuzná Flusserovej koncepcii „kodifikovaného sveta“. Vilém Flusser píše: „Ludská komunikácia (...) prebieha s úmyslom zabudnúť na nezmyselnosť a osamelosť života k smrti, a tým urobiť život hodným žitia. Komunikácia sa usiluje dosiahnuť tento zámer zriaďujúc kodifikovaný svet, teda svet zostrojený z usporiadaných symbolov, v ktorom sa sústreďujú získané informácie.“<sup>11</sup> Podľa Lema je zasa kultúra ľudským odmietnutím „náhodnosti svojho vlastného zrodu, vlastnej situácie a vlastného miesta vo svete.“<sup>12</sup>

Referenčnú funkciu podľa Lema napĺňa jazyk, ktorý „zobrazuje svet“<sup>13</sup> – no toto jazyk dokáže len takým spôsobom, že pri lingvogenéze zvýznamňoval a kodifikoval *náhodné*, kultúrne regularity spolužitia<sup>14</sup> –, zatiaľ čo kultúra (ktorej podsystémom jazyk je) „neodkazuje mimo seba“, pretože jej úlohou nie je ‚zobrazovanie‘ niečoho, netvorí teda ‚model‘ alebo ‚výraz‘ sveta (alebo čohokoľvek mimo seba samej)“.<sup>15</sup> Je teda, tak ako sme to hovorili o neizomorfickej interpretácii systému matematiky (ktorá nie je „izomorfizmom teórie a skutočnosti“<sup>16</sup>), nie zobrazením sveta, ale *nástrojom*, ktorý nám umožňuje vo svete žiť.

Model kultúrogenézy, ktorý Lem predkladá, je zároveň stochastický: určité diferencie (napríklad správania), ktoré vznikli úplne náhodne, sa môžu kodifikáciou transformovať na zákonitosť, pričom sú v rámci danej kultúry „symbolicky kodifikované“ („Správanie sa X znamená to a to“), pretože kultúra nemôže byť sémanticky „perforovaná“, pretržitá.<sup>17</sup> „Na štarte“, pri spustení kultúrogenézy sú tieto „symbolizujúce kodifikácie“ vybraté, zvolené „čisto náhodným procesom“,<sup>18</sup> aby sa v jej ďalšom procese stali zákonitými. Toto je len veľmi stručný poukaz

<sup>9</sup> Porov. LEM, Stanisław: *Filozofia przypadku*, II. zv. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1988, s. 24.

<sup>10</sup> Tamže, s. 31.

<sup>11</sup> FLUSSER, Vilém: *Komunikológia*. Bratislava : Mediálny inštitút, 2002, s. 13.

<sup>12</sup> LEM, Stanisław: *Filozofia przypadku*, II. zv. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1988, s. 31.

<sup>13</sup> Tamže, s. 398.

<sup>14</sup> Porov. tamže, s. 602.

<sup>15</sup> Tamže, s. 398.

<sup>16</sup> LEM, Stanisław: *Summa Technologiae*. Praha : Magnet-Press, 1995, s. 159.

<sup>17</sup> LEM, Stanisław: *Filozofia przypadku*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1968, s. 603.

<sup>18</sup> Tamže.

na lemovskú „filozofiu náhody“ (tak znie titul jednej z jeho základných teoretických prác z roku 1968), prostredníctvom ktorej interpretuje najrozmanitejšie javy (napr. génové mutácie, recepciu literárneho textu, kodifikáciu „klasického diela“, zrod bestselleru, kariéru plagiátu a pod.).

Ako to teda je, keď sme cez tento „ochranný obal“ systému reprezentácie (kultúry) vystavení *Inému*, keďže všetky veľké Lemove romány sú takpovediac konfrontáciou s týmto Iným? Iným, či už ním je „mimozemská civilizácia“, alebo napokon aj svet ako taký, svet, pred ktorým nás ochraňuje naša kultúra? Vtedy sa vždy začína *interpretačné šialenstvo*, ktoré k Inému nikdy neprenikne, vždy končí, ako znie názov jedného Lemovho románu – *fiaskom*. Inteligentná hmota, „oceán“ (nazvaná takto len pre nedostatok pomenovania) v *Solarise* sa prejavuje podivuhodnými účinkami (materializuje túžby), s ktorými sú konfrontovaní protagonisty románu – a to je všetko. V románe *Nepremožiteľný* je posádka kozmickej lode konfrontovaná so zvláštnou formou neorganického života (čo je z hľadiska nášho ponímania opäť *hybris*, prekračujúce kategorizačné rámce: definícii života je predsa imanentné, že je organický): všade sú len naratívne predvádzané tieto zvláštne a prekvapujúce formy, ktoré neustále znovu a znovu prekvapujú. V *Pánovom hlase* signály z kozmu zostávajú nedešifrované (a spočiatku ani nebolo jasné, či išlo naozaj o signály alebo o šum). Podľa „receptu“ z kozmu je vyrobená len akási absurdná mazľavá hmota, „žabí poter“.

Vo *Fiasku* „komunikuje“ kozmická loď s obyvateľmi planéty Kvinta prostredníctvom rastra vojenských technológií (cez systém reprezentácie, ktorý sa zdá byť kompatibilný s tým „kvintánským“). Hrdina, ktorý pristane na Kvinte, azda v poslednom záblesku pred svojou smrťou pochopí, že „uvidel Kvintánov“<sup>19</sup> – tento život bol tak nezmerne Iný, nepochopiteľný, že jeho zahliadnutie bolo možné asi len za cenu smrti, totožné s jej okamihom. Vysoko vypracované obranné technológie Kvintánov boli civilizačnou odpoveďou na ich absolútnu bezbranosť.

V románe *Mier na Zemi* sa Ijon Tichý, ďalší lemovský seriálny hrdina, stáva obeťou inscenácie, ako je Mesiac (vojenský priesečník samogenerujúcich sa počítačovo-militárnych technológií) *reprezentovaný* pre votrelcov. Čo sa však *skutočne* deje na Mesiaci, aký je Mesiac „an sich“, to sa nikto nikdy nedozvie, pretože nikto neprenikne cez raster jeho reprezentácie.

<sup>19</sup> LEM, Stanisław: *Fiasko*. Praha : Mladá fronta, 1990, s. 335.



Vo svete konšpiračných hypotéz *Denníka nájdeného vo vani* všetko signifikuje, všetko *čosi* znamená: „Člověk totiž dokáže všechno, co se objeví v jeho poli vnímání, chápat jako informaci. (...) svět lze chápat jako informaci adresovanou jeho obyvatelům.“<sup>20</sup> Kto chce v takomto svete povedať pravdu – dokázať, že nekonšpiruje, musí sa zabiť. Ale ani to nestačí: aj mŕtve telo sa stáva *znakom*, konšpiračnou inscenáciou – začína zavádzajúco signifikovať.

V *Maske* zasa nie je jasné, či sa naprogramovaný zabijak-android v ženskej podobe transcenduje v slobodnej vôli, alebo jeho/jej vzdorovanie svojmu naprogramovaniu je súčasťou tohto programu, pretože práve jej (zdanlivo) slobodná voľba napokon zabíja jej predpísanú obeť (androidka neposkytne umierajúcej obeti pomoc, aby ju náhodou nezabila, a vinou toho obeť naozaj zomiera).

Vo *Vyšetrovaní* sa v závere podáva viacero alternatívnych hypotéz vysvetlenia záhadného pohybu mŕtvol v jednej anglickej márnici. V románe *Nádcha* to, čo vyzerá ako intencionálny systém, séria navzájom súvisiacich vražd, je vysvetlené ako astronomicky nepravdepodobná súhra náhod, z hľadiska „zákona veľkých čísel“ však nevyhnutná.

Takže záverom: svet signifikuje, produkuje znaky. Dáva nám však k dispozícii len označujúce, ktoré musíme interpretovať. No zato, že my sami ako interpretujúci sme vždy už situovaní v istom systéme reprezentácie, a radikálne Iné signifikuje *mimo* tohto nášho systému (je Iné práve voči nemu), nikdy nie je možný jeho preklad do nášho systému reprezentácie: vidíme, „čítame“ len hru označujúcich, bez toho, aby sme dešifrovali jej zmysel, „čo znamená“. Záverečný interpretans, dešifrujúci zmysel „záhadného objektu“ v poviedke *Patrola*, nebyva totiž v Lemovej tvorbe príliš častý.

Je však možný aj iný prístup k Inému: ponechať ho. To neznamená ľahostajnosť voči nemu, ale otvoriť sa naň. Paradoxne, keďže kultúra pre nás vytvára ochranný obal pred svetom, to nie my sa musíme pred svetom brániť, ale naopak, je to práve svet, ktorý je voči nám bezbranný: „Ak člověku prestane záležat na pohybe atomů a planet, svět je voči nemu celkom bezbranný, lebo si ho člověk může vysvětlovat tak, ako sa mu bude chcieť. Kto bojuje imagináciou, aj sa v nej utopí.“<sup>21</sup>

Pirx teda na svojej výprave za jednorožcom na záver takmer vletí do ironicky rozšklabenej tlamy holohlavého súčasného kráľa Francúzska

<sup>20</sup> LEM, Stanisław: Co si myslím o své tvorbě. In: WEIGEL, Pavel: *Stanislaw Lem*. Praha : Magnet-Press, 1995, s. 97.

<sup>21</sup> LEM, Stanisław: *Pánov hlas*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1988, s. 232.

(aby sme použili obľúbený príklad filozofov prirodzeného jazyka). Veď predsa ani s referenciou vlastných mien, údajne rigidných designátorov (Kripke), to nie je u Lema také celkom jednoznačné – ako nás uistuje jeho profesor A. S. Tarantoga: „*Podle některých extrémních verzí má být Lem dokonce člověk. Avšak každý, kdo se aspoň zběžně seznámil s dějinami kosmonautiky, ví, že LEM je zkratkou názvu LUNAR EXCURSION MODULE čili průzkumného lunárního modulu, který byl skonstruován v USA v rámci projektu Apollo (prvního přistání na Měsíci).*“<sup>22</sup>

Rád by som Lemovu poviedku *Patrola* zakončil senzačným odhalením: áno, to ja som jeden z tých záhadne zmiznutých pilotov, Thomas – a ako vidíte, som tu. Azda je naším údelom doživotne letieť nekonečne pustým kozmickým priestorom v zajatí obalu svojho systému reprezentácie, bez znepokojujúcej konfrontácie s Iným. Je to elegantná beznádej, v ktorej sa snažíme obveseliť moju (a našu) samotu.

---

<sup>22</sup> LEM, Stanisław: *Hvězdné denníky*. Praha : Baronet, 1999, s. 12.

## V INÝCH DIMENZIÁCH

### (*Próza Antoniho Langeho medzi sci-fi a fantastikou*)

Antoni Lange (1861 – 1929) ako mnohostranná osobnosť určite patrí k najvýraznejším predstaviteľom obdobia poľského modernizmu, tzv. Mladého Poľska: bol lyrický básnik, dramatik, prozaik fantastickej literatúry, prekladateľ – polyglot, jeden z najtalentovanejších modernistických básnikov tejto literárnohistorickej periódy, člen krakovskej bohémy, ľavicový publicista, dlhoročný dobrý priateľ W. Reymonta. Roky 1886 – 1890 strávil štúdiami v Paríži, stal sa zástancom zásady „umenia pre umenie“ (zúčastňoval sa aj „štvrtkových posedení“ so Stéphanom Mallarmém, ktorý sa preňho stal vzorom) a písal reflexívnu lyriku. Ako básnik patril istý čas medzi predstaviteľov dekadencie, o svojej generácii písal: „Sme generáciou, ktorá nie je schopná činu.“ Bol aj uznávaným prekladateľom, prekladal o. i. z francúzštiny, angličtiny, maďarčiny, španielčiny a východných jazykov (bol napríklad prekladateľom Meyrinkovho románu *Golem*, E. T. A. Hoffmanna, Flauberta, H. G. Wellsa, poézie E. A. Poea a okrem iného je poľským prekladateľom Baudelairových *Kvetov zla*), ako aj zo staroindickej literatúry. Bol jedným z hlavných propagátorov francúzskeho symbolizmu v Poľsku, ktorý predstavil v sérii článkov. Do fantastickej prózy sa zaraďuje zbierka jeho poviedok *V štvrtom rozmere* (1912) a okultisticko-antiutopický román *Miranda* (1924).

Poviedky v zbierke *V štvrtom rozmere*<sup>1</sup> sa vyznačujú značnou rôznorodosťou časopriestorov predstaveného sveta v jednotlivých textoch – od súvekeho Poľska, cez Arábiu z Tisíc a jednej noci a cez prelet históriou európskej kultúry od 16. do 19. storočia v beletrizovanej kultúrnohistorickej eseji *Amor a Faun*, až po Čínsku ríšu budúcnosti v roku 2652. Napriek tejto vonkajškovej rôznorodosti ich však veľmi tesne spája konštrukčný princíp, ktorý naznačuje stmelujúci názov zbierky poviedok: *V štvrtom rozmere*.

<sup>1</sup> V slovenskom preklade vyšlo pod titulom LANGE, Antoni: *Vládca času*. Bratislava : Európa, 2012.

Spojenie „štvrtý rozmer“ totiž v dobovom ponímaní znamenalo jednak čas, na druhej strane však aj to, čo je vedecky nepoznané, vedecky nevysvetlené, nemerateľné.<sup>2</sup> A Langeho fantastické príbehy (ako znie podtitul ich žánrového označenia) aktualizujú oba tieto významy. O naturalistickom románe – literárnej tradícii, voči ktorej sa modernizmus radikálne vymedzoval – modernisti odmietavo vraveli, že svet tohto naturalistického románu je trojrozmerný.<sup>3</sup> Naproti tomu každá z Langeho próz prítomnej zbierky prelamuje tieto tri rozmery empirického sveta a transcenduje sa do akéhosi „iného sveta“, ktorý prekračuje trojrozmernú súradnicovú sústavu, ako aj lineárny beh času. V časovom zmysle (epických „hier s časom“) má onen Langeho štvrtý rozmer viaceré faziet: jednak je to zvratnosť času a biologických procesov, i keď len dočasná (v poviedke *Babička*); potom spojenie časovej línie s priestorom a obežnou dráhou Zeme a z toho vyplývajúca možná reverznosť času, spätný beh procesov a udalostí (v poviedke *Kométa*); einsteinovská relativita času – jeho závislosť od „vnútorného časového vedomia“ pozorovateľa a jeho situovanosti, a teda možnosť roztiahnutia času alebo naopak zasa jeho kondenzácie vo vnímaní subjektu (poviedka *Vládca času*); časová slučka a možnosť cesty v čase do minulosti, ktorú ešte možno zmeniť (*Rozaura*); ako aj klasický postup žánru science fiction – časová perspektíva vzdialenej budúcnosti, v ktorej je existencia civilizovanej Európy vymazaná z pamäti ľudstva a reči o nej sa stávajú vedeckým omylom, ktorý je rovnocenný mýtom o bájnej Atlantíde (*Memorandum doktora Čang-Fu-Liho*): je príznačné, že v dystopickej odrode žánru sci-fi, akej je tento text súčasťou, toto vymazanie európskej civilizácie rovnako z povrchu zemského, ako aj z dejepisných prác, má na svedomí nešetrný zásah ľudskej civilizácie, drancujúcej prírodu, ktorý má za následok zánik Golského prúdu a následný návrat území Európy do doby ľadovej.

Z typologického hľadiska v tejto zbierke existuje ešte druhá séria poviedok, v ktorých „štvrtý rozmer“ nadobúda význam „iného sveta“, ktorý jestvuje v inej dimenzii než náš empirický trojrozmerný svet. Literárny historik Wojciech Gutowski, odborník na literárny smer modernizmu, rozlišuje v textoch poľských modernistov (Przybyszewského, Micińskiego a Antoniho Langeho) tri modalítity existencie človeka vo svete: materiálnu skutočnosť, ďalej existenciu vo svete duše (sféra ne-

<sup>2</sup> Porov. KURKIEWICZ, Marek: *Symbole, narracje, eschatologie*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2007, s. 114.

<sup>3</sup> Porov. tamže.

vedomia alebo nadvedomia, fantaziem, napríklad snových ako v Langeho poviedke *Sen*, v špiritisticko-okultnej terminológii astrálny svet) a napokon treťou modalitou ľudského jestvovania je bytie v absolútne, vo svete vnútorného ja, nesmrteľného elementu v človeku, duchovnej podstaty univerza, božského princípu v nás samých.<sup>4</sup> Práve takýto je charakter onoho „štvrtého rozmeru“, do ktorého sa vo výnimočných stavoch vedomia prelamujú z obvyklej materiálnej skutočnosti hrdinovia takých poviedok ako *Experiment*, *Lenora*, *Almanzor*, *Nový byt* či *Rébus*. V *Experimente* je takouto „inou dimenziou“ večný kolobeh duší, zostupujúcich z duchovnej dimenzie večnosti do vtelenia v pozemskom živote (v podstate ide o starú indickú predstavu *samsára* spred čias Buddhovho vystúpenia) – vhladu do tejto dimenzie sa dostáva experimentátorovi v stave hypnotizovania novorodenca. Tento motív duše ako obyvateľa iných svetov a chápanie pozemského života ako trestu nachádzame i v Langeho veršoch. Lange je však príliš dobrý spisovateľ na to, aby hlásal nejaké filozofické či náboženské „pravdy“: preto aj tento prienik vedca Jána Klonowského do dimenzie „pravdy bytia“ je situovaný ako epický motív v štruktúre textu poviedky, ktorá funguje v režime žánru klasickej fantastiky, kde je existencia tohto „štvrtého rozmeru“ spochybnená. Ukáže sa totiž, že Klonowského zážitok je skrytým citátom istého mystického spisu, ktorý Klonowski pravdepodobne kedysi dávno čítal, zabudol naň a vo výnimočnom stave hypnotizovania sa mu takto zamaskovane vynoril. Avšak – presne v intenciách žánru fantastiky – ani toto tzv. vedecké vysvetlenie (pomocou kategórie „literárneho vplyvu“ a nevedomých psychických úkonov) nie je definitívne: totiž keď dieťa vyrastie, veľmi skoro a hypertrofované sa uňho vyvinie erotický pud, čo by indikovalo práve ten charakter trestu, aký si táto duša odpykáva svojím vtelením do pozemského života (ide o trest za zmyselnosť). A ak by zážitok onoho dávneho mystika z 12. storočia vskutku odhalil „sveta beh“, potom nečudo, že by zážitok pána Klonowského s ním bol plne identický, ak bol tiež pravdivý... V závere poviedky teda pretrváva váhanie medzi prirodzeným (psychologicko-literárno-historickým) a nadprirodzeným (mystickým) vysvetlením.

Metempsychóza tvorí epický „grif“, akým sa rozvíja dej, aj v poviedke *Rozaura*, kde sa však už nekladie otázka jej reálnosti – jej údajný „dôkaz“ totiž stojí priamo pred zúčastnenými postavami: žena, zmenená zo škaredej na krásnu. Lange v ironickom úvode k druhému vydaniu

<sup>4</sup> Porov. GUTOWSKI, Wojciech: *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*. Kraków : Homini, 1999, s. 135 – 137.

tejto zbierky poviedok však ponúka aj alternatívne, empirické vysvetlenie: tvrdí, že sa po prečítaní tejto poviedky azda možnosťou takejto premeny začnú zaoberať vedci a začnú robiť patričné (zrejme skrášľovacie) pokusy. Ako píše historik poľskej fantastiky Antoni Smuszkiewicz, Lange v tomto texte spája elementy vznikajúcej vedeckej fantastiky (motív cesty v čase) s vtedajšou módnou fascináciou východnými náboženstvami a filozofiou (konceptia reinkarnácie), ktoré Lange – ako ich prekladateľ – poznal z prvej ruky.<sup>5</sup> Spôsob, akým Brzeszczot putuje naprieč časom v protismere jeho uplývania, však nie je zabezpečený wellsovským technickým vynálezom „stroja času“, ale ovládnutím východných ezoterických meditačných praktík – tým, že Brzeszczot prenikne do onoho „štvrtého rozmeru“ astrálnej ríše, kde sa čas správa v súlade s jeho vôľou: takýto zasvätenec sa vymaňuje z pút trojrozmerného priestoru a slobodne sa pohybuje naprieč časom. Minulosť je potom čosi neustále jestvujúce, čo sa ešte dá zmeniť, a takto možno zmeniť aj jej dôsledky v prítomnosti (tento postup sa neskôr stal už typickým motívom žánru science fiction v jeho odrode „ciest v čase“ – túto schému v modernej sci-fi priam čítankovo využíva napríklad Heinleinov román *Dvere do leta*).

Podobne ako v prípade *Experimentu*, je nejednoznačnou aj pointa poviedky *Nový byt*: nahliadol jej hrdina skutočne do zászvetia, do ríše smrti a stretol sa tam so svojimi drahými zosnulými? Alebo bol tento zážitok len halucináciou vyplývajúcou z nadmerného rozrušenia nervov, ktorá ho viedla k spáchaniu samovraždy? Vysvetlenie, aké podáva mŕtva Mária, nemusí viesť len do temnej noci mystiky: nebol to nikto iný ako osvietenický filozof, senzualista Condillac, ktorý – vychádzajúc z analógie so stratou niektorého zmyslu (napr. zraku) u človeka – tvrdil, že pokiaľ by človek nadobudol k svojim terajším zmyslom ešte nejaký iný, jeho svet by sa radikálne zmenil a zakúsil by veci, ktoré si teraz nedokáže ani predstaviť...

Túto „inú dimenziu“, o ktorej sme hovorili, projektuje Lange nielen v epickom svete svojich fantastických poviedok, ale aj vo svojej modernistickej poézii, napríklad v básni *Lilith*, v ktorej zradený milenec, sklamaný pozemskou láskou, zanecháva pozemské putovanie a povznáša sa do akejsi nadreálnej ríše.

V poviedke *Rébus* tiež dochádza k situácii, ktorá je z hľadiska trojrozmerného empirického sveta nevysvetliteľná: ved' všetky dôkazy na

<sup>5</sup> SMUSZKIEWICZ, Antoni: *Zaczarowana gra*. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 1982, s. 154 – 155.

mieste činu usvedčujú Fulgienta z vraždy – ten má však neotrasiteľné alibi, pretože v čase vraždy bol spolu so svojimi priateľmi. Riešenie preto môže priniesť len prelomenie tejto empirickej perspektívy do „štvrtého rozmeru“: vraždu spáchal Fulgientyho éterický dvojník v dobe, počas ktorej Fulgienty upadol do katatónie. Ten o vražde, ktorej sa vlastne dopustilo jeho podvedomie (nevedomá zložka jeho osobnosti), v bdelom stave vôbec netuší. (Takúto podvedomú vraždu, i vraždu pomocou dvojníka nájdeme aj v textoch ďalších poľských modernistických autorov, ako sú Tadeusz Miciński a neskorší Stefan Grabiński v románe *Tieň Bafometa*, o ktorom píšeme v štúdiu *Na pomedzí svetov*, nachádzajúcej sa v tejto knihe.) Onen vraždiaci dvojník je akoby freudovským návratom potlačeného (vytesnenej Fulgientovej nenávisti voči sokovi), ktoré hypostázuje do fyzickej podoby dvojníka. Tento langeovský dvojník tiež prichádza zo „štvrtého rozmeru“, preklenujúc čas – veď jeho rukopis prezrádza mladšieho Fulgienta: akoby sa takto borgesovsky stretli dve podoby človeka z dvoch rôznych životných etáp. V závere sa naplnia i zlovestné slová „čaká Wanda“ z listu, ktorý sa našiel na mieste činu a Fulgienty odchádza za svojou čakajúcou Wandou do ríše smrti...

Možnú tému rozštiepenia vedomia nachádza literárny historik Marek Kurkiewicz aj v poviedke *Almanzor*: veď Almanzorov osud je na papieriku napísaný jeho vlastnou rukou, i keď ho on sám nenapísal – napísal ho buď diabol, alebo to diabolské v Almanzorovi samom. V tomto texte Lange zostupuje do hĺbok vskutku existenciálnych – jeho Almanzor je z tohto rodu hrdinov, ako napríklad aj Camusov Caligula: pýta sa, v čom spočíva podstata ľudského osudu – čo určuje ľudský údol, ktorý pokladá za absurdný. Kalifova existenciálna nuda je dôsledkom jeho takmer božskej všemohúcnosti (keďže každá jeho túžba je už a priori splnená, kalif stráca schopnosť túžiť ako takú) a hrou s ľudskými osudmi chce túto príšernú nudu prehlásiť. Dopúšťa sa urážky voči Bohu, keď sa ako neobmedzený vládca ríše sám chce stať osudom. Vyústenie je však logické: ak chce totiž Almanzor predurčiť osud každého človeka vo svojej ríši náhodnou cestou, nevyhnutne musí náhodne predurčiť i svoj vlastný osud – práve tým osudným šesťdesiatym piatym lístkom, ktorý tu zostal preňho. A tak si Almanzor nakoniec volí svoje predurčenie – pred nekonečnou nudou dáva prednosť smrti, ktorou jeho osudová „čierna žena“ vo svojej podstate je. Mimochodom, v poézii bol Lange aj dekadentným vyznávačom kultu smrti, jeho básňami sa mihala i *femme fatale* aj neznáma, „snová“ žena (v ohlase na Baudelairovu „jednu okoloidúcu“).

Podobne ako v *Rozaure*, aj v poviedke *Vládca času* sa tentoraz zasa radikálne spomalenie behu času deje vo vedomí pozorovateľa vedeckého experimentu: je možné ho dosiahnuť jednak východnými meditačnými technikami, vďaka ktorým sa čas vo vedomí človeka môže kondenzovať či rozťahnuť a spomaliť (a človek takto môže dosiahnuť priam až subjektívnu nesmrteľnosť), na druhej strane aj pomocou užitia výťažku z rastliny, ktorá skôr než rozprávkovú zázračnú bylinku pripomína drogu, rozširujúcu prah vnímania a spôsobujúcu zmenený stav vedomia. V autokomentári Lange nezastieral inšpiráciu Einsteinovou teóriou relativity času.<sup>6</sup> Druhou premisou deja v tejto poviedke je stará hermetická analógia makrokozmu a mikrokozmu (s ich vlastnými časmi), prenesená do teritória vedeckého pokusu (na tomto mieste ide o analógiu medzi kozmom a atómom – atóm je v mikroškále malým vesmírom). A tak profesor Ján Kanty Szelest dokáže pomocou medikamentózneho spomalenia vnímania času, ktoré spojí s pozorovaním bunky v mikroskope, uvidieť zrod, evolúciu i zánik jedného univerza počas dvadsiatich minút... (A jeho druhé meno Kanty môže byť aj vtipnou narážkou na filozofa, ktorý čas a priestor pokladal za apriórne formy vnímania, situované dovnútra subjektu.)

Analogicky, tak ako niektoré poviedky inscenujú presuny naprieč časom, inscenuje poviedka *Lenóra* neempirický presun naprieč priestorom cez bránu „štvrtého rozmeru“ – prostredníctvom telepatického spojenia. Dievčina Lenóra, ktorá je od začiatku akosi telepaticky spojená s Konrádom (vyskytne sa tu aj motív hypnózy), začuje vo chvíli jeho smrti jeho volanie vzdialené stovky kilometrov a pred jej očami – akoby sa priestor presunul – vyvstane scéna Konrádovej smrti. Vzápätí sa jej Konrád zjaví a odvedie ju na cintorín. Konrád takto po smrti splnil svoj sľub. V tejto poviedke sa prejavuje fascinácia obdobia modernizmu metapsychologickými javmi: Langeho poviedka by v zásade mohla rozšíriť celý rad prípadov, ktorý vo svojej knihe *Záhada smrti* uvádza v tých časoch veľmi populárny Camille Flammarion v kapitole *Videnie výjavov umierajúcich a mŕtvych na vzdialenosť. Sluchové vnemy tej istej podstaty*. Zároveň táto poviedka explicitne – už svojím titulom – intertextuálne nadväzuje na baladickú lenorskú tému, ktorá má svoj pôvod v ľudovej slovesnosti a preslávil ju Gottfried August Bürger svojou baladou *Lenóra*, kde si mŕtvy milenec prichádza z vojny pre svoju milú. Lange vo svojom komentári písal, že jeho poviedka sa snaží „baladické“

<sup>6</sup> Porov. LANGE, Antoni: *W czwartym wymiarze*. Kraków : Universitas, 2003, s. 5.



a špiritistické javy vysvetliť racionálnym spôsobom,<sup>7</sup> i keď touto vedou poskytujúcou vysvetlenie je v danom dobovom kontexte parapsychológia: v Langeho poviedke preto nejde o reálny príchod mŕtveho zo záhrobia ako v Bürgerovej balade, ale o metapsychický jav telepatie – a, samozrejme, aj o lásku „silnejšiu než smrť“: lásku, ktorá na okamih rozlomila aj putá smrti.<sup>8</sup>

Nutne sa teda vynára otázka miesta Langeho próz vo vývine žánru fantastiky. Antoni Smuszkiewicz si za kritérium svojho rozdelenia poľskej fantastiky v tomto modernistickom období zvolil spôsob *vysvetlenia* epických javov v texte: a tak sa popri hrôzostrašnej fantastike okultno-démonologickej, iracionalistickej (ako ju reprezentuje Reymont so svojím *Vampírom* či trošku neskoršia tvorba Stefana Grabińskiego), pracujúcej s nevysvetliteľnými fenoménmi, objavuje aj fantastika, ktorá sa približuje k súčasnej vedeckej fantastike svojou snahou vysvetľovať fenomény, pokladané za nadprirodzené, z hľadiska vtedajšieho stavu vedeckého poznania.<sup>9</sup> Časťou svojej tvorby sa Lange situuje aj v tomto druhom prúde – pričom si však treba uvedomiť, že vtedajšia veda nezriedka zvykla zablúdiť aj do teritórií, v tejto epoche vyhradených iracionalite či viere: snaží sa vedecky dokázať existenciu duše a jej nesmrteľnosť a pod objektívom vedy sa ocitajú aj metapsychické fenomény. Ako píše Lada Hazaiová, v modernizme dochádzalo k syntéze kauzálnych vedných disciplín s okultnými náukami a náboženstvom.<sup>10</sup> Plus k tomu ešte treba dodať to, o čom už bola reč – že niekedy Lange ako pointu ponecháva váhanie medzi vedeckým a nadprirodzeným vysvetlením udalostí, typické pre žáner klasickej fantastiky a že časť poviedok (*Lenora*, *Almanzor*, *Rébus*) využíva aj paranormálne motívy, a preto má bližšie skôr k strašidelnej fantastike než k science fiction, ako ukázal Marek Kurkiewicz. Aj k vedeckým teóriám má však Lange skôr taký postoj, ako o pár desaťročí neskôr Borges k metafyzickým filozofickým systémom: sú preňho zaujímavé pri „výskume“ výsostne literárnom – a síce z toho hľadiska, aká je ich *epická* nosnosť pre napísanie dobrého príbehu. A tak z einsteinovskej teórie relativity času, spo-

<sup>7</sup> Tamže.

<sup>8</sup> Podrobnú interpretáciu Langeho poviedky *Lenóra* prinášame v štúdiu „Niekedy sa vracajú“ (Transformácia baladickej lenórskej témy v modernizme u Antoniho Langeho). In: HORVÁTH, Tomáš: *K poetike literárneho subjektu*. Bratislava: VEDA, 2016, s. 245 – 260. Na tomto mieste podávame jej stručné zhrnutie.

<sup>9</sup> Porov. SMUSZKIEWICZ, Antoni: *Zaczarowana gra*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1982, s. 125.

<sup>10</sup> HAZAIOVÁ, Lada: *Skryté tváre fantastična*. Praha: Univerzita Karlova, 2007, s. 91.

jenia času a priestoru, v poviedke *Kométa* vyplynie nesmierne zaujímavý epický experiment, keď sa dej poviedky odvíja spätne, v obrátenom chode, čím sa paradoxne reaktivujú a prevracajú príčinnno-dôsledkové vzťahy udalostí (po tom, ako do Zeme narazila Halleyova kométa a na istý čas uviedla obežnú dráhu Zeme do spätného chodu). Lange uvádza ako názorný príklad film bežiaci pospiatky: náš čitateľ si možno spomenie na experimentálny český film *Happy end* (1967), založený na rovnakom princípe spätného chodu – v časoch vydania Langeho poviedkovej zbierky (1912) išlo určite o nápad navýsost' originálny. Keď sa v Langeho poviedke (na rozdiel od filmu *Happy end*) potom všetko odohráva akoby v repríze, „po druhý raz“ (keď sa Zem opäť dostane do správneho smeru obehu), napriek všetkým dobrým predsavzatiam hrdinu sa všetko musí odohrať presne tak isto, ako predtým, čo vedie k absolútnemu determinizmu, a v prípade rozchodu hrdinu so ženou až k akejsi osudovosti. Toto je druhý bod Langeho radikálneho literárneho experimentu (založeného na fyzikálnej teórii): nielen spätný chod epických udalostí, ale neskôr aj ich opakovanie v repríze.

V *Experimente* zasa pán Klonowski podrobuje koncepciu metempsychózy, prevzatú z východnej filozofie, a spiritualistickú koncepciu duše oslobodenej od hmoty, *vedeckému* experimentu, pričom využíva postupy vlastné vtedajšej psychológii a psychoanalýze: hypnózu. Práve v tomto spájaní rozmanitých, značne odľahlých kultúrnych jednotiek (ako sú napr. východná filozofia a západná veda), tkvie nezameniteľný pôvab Langeho fantastiky a práve ono aj vysvetľuje situovanosť tejto prózy „na pomedzí“ okultnej a vedeckej fantastiky. Vedecké koncepcie v Langeho próze teda nenesú tú funkciu, aby veda vysvetľovala fantastické. Naopak, vo vedeckých koncepciách sa pre Langeho tají zárodok ich fantastického charakteru a možnosť tých najfantastickejších dejov.

Podobne *vedecká* teória neustáleho obnovovania buniek organizmu spolu s (už skôr *mýtickou*) analógiou medzi jednotlivým organizmom a cyklickým kolobehom prírody vedie Langeho v poviedke *Babička* k skonštruovaniu príbehu, ktorý hypoteticky odpovedá na otázku, aké by boli možné dôsledky fyzického omladnutia ľudského organizmu, avšak spolu so zachovaním jeho individuálnej pamäti, kontinuity ľudskej existencie. Lange v už spomínanom predslove píše, že táto poviedka anticipuje omladzovacie experimenty Steinacha a Voronoffa<sup>11</sup> (inšpirácia nimi splodila aj značne bizarnú Doyleovu holmesovskú poviedku *Dobrodružstvo človeka, ktorý sa plazil*).

<sup>11</sup> Porov. LANGE, Antoni: *W czwartym wymiarze*. Kraków : Universitas, 2003, s. 5.

Poviedka *Sen* je otvorene inšpirovaná freudovskou psychoanalýzou: rozprávač – korešpondent redakcie novín v odpovedi na sociologický výskum zákonitostí snov vyrozpráva a následne analyzuje svoj sen, pričom analyzuje jeho „denný zvyšok“ (chybne napísané meno autora v článku) a zasunutú spomienku (zabudnutá značka cigariet) a ich prepojenie v mechanizme snovej práce. Takáto analýza však dozaista ponecháva nepovšimnutým značne znepokojivý a úzkostný charakter scén tohto literárneho sna – predovšetkým opakované hrdinove útky pred znetvorenými ženami, i keď aj na nich zanecháva zasunutá spomienka na cigarety svoje stopy (farba pleti jednej zo žien je farbou havanských cigár, tvar tela ženy bez nôh tiež môže pripomínať cigaru atď.). Skôr by sa dala vysloviť hypotéza, že Lange v tomto texte rozvíja svoju modernistickú teóriu tvorivého subjektu, ktorého aktivita – ako ukázal Gutowski – spočíva v transformácii podvedomia do nových obrazov, symbolov, mýtov. Poviedka *Sen* je totiž záplavou tých najrozmanitejších obrazov a scén – azda aj sen je pre autora takýmto „štvrtým rozmerom“ vystúpenia zo šedivej reality bdelého stavu.

V poviedkach Antoniho Langeho môžeme teda ako v miniatúre vidieť prínos literárneho smeru modernizmu s jeho „hľadaním absolútna“ jednak pre žáner klasickej fantastiky, jednak začínajúcej fantastiky vedeckej. Lange napriek svojej druhovej dvojdomosti (keďže bol aj – a hlavne – básnikom) nikdy nepodľahol mladopoľskej štylistickej ornamentálnosti v próze (takej badateľnej v Reymontovom románe *Vampír*). Lange tiež nepláva v hlavnom prúde mladopoľskej psychologickéj prózy – vo „vivisekciách duše“ (ako sa vtedy zvyklo hovoriť), ale vsadzuje skôr na príbeh, ktorý zasa býva zväčša paradoxným rozvedením niektorých ideí (vedeckých, metafyzických i náboženských) k ich nečakaným dôsledkom.

## EDIČNÁ POZNÁMKA

Väčšina štúdií alebo kapitol štúdií bola predbežne publikovaná na týchto miestach. Niekoľko kapitol z úvodnej štúdie je tu publikovaných po prvý raz. Väčšina štúdií bola pre toto knižné vydanie dopracovaná:

Literárna veda a zákonitosti (Kapitolka z dejín vedy): In: *Slovenská literatúra*, roč. 65, 2018, č. 6, s. 419 – 446.

Literárne dielo ako udalosť a idiolekt. In: *Slovenská literatúra*, roč. 66, 2019, č. 2, s. 88 – 102.

Gombrowiczova kozmogónia a semiológia. In: GOMBROWICZ, Witold: *Kozmos*. Bratislava : Slovart, 2006, s. 155 – 175.

Prepis detektívneho žánru u Pavla Vilikovského. In: *K dielu Pavla Vilikovského*. DAROVEC, Peter (ed.). Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2017, s. 96 – 128.

Vilikovského pátranie po skutočnosti: fotografia a trpkastá chuť skutočného. In: *Slovenská literatúra*, roč. 64, 2017, č. 1, s. 33 – 42.

Uvidieť inak. In: BRAMAH, Ernest: *Oči Maxa Carradosa*. Bratislava : Európa, 2016, s. 237 – 253.

Naratívne štruktúry v príbehoch z Divokého západu. Prípad Petrolejového princa. In: *Slovenská literatúra*, roč. 60, 2013, č. 6, s. 462 – 487 (I. časť). In: *Slovenská literatúra*, roč. 61, č. 1, 2014, s. 38 – 49.

História ako dobrodružstvo (Hurbanove dobrodružno-historické prózy). In: KODAJOVÁ, Daniela – MACHO, Peter a kol: *Jozef Miloslav Hurban. Osobnosť v spoločnosti a reflexii*. Bratislava : VEDA, 2017, s. 178 – 205.

Tajomný fantóm Orientu. In: MARSH, Richard: *Pomsta posvätného chrobáka*. Bratislava : Európa, 2017, s. 287 – 301.

Temnota vo svetle. In: DOYLE, Arthur Conan: *Diabolská izba*. Bratislava : Európa, 2013, s. 229 – 246.

Temné tiene minulosti. In: DOYLE, Arthur Conan: *Cloomberská záhada*. Bratislava : Európa, 2019, s. 157 – 165.

Krik nahej duše umelca. Przybyszewského román Krik vo svetle autorovej ideovoestetickéj koncepcie. In: *Slovenská literatúra*, roč. 64, 2017, č. 6, s. 413 – 431. Skrátená verzia publikovaná in: PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krik*. Bratislava : Európa, 2017, s. 105 – 126.

Strašidelná fantastika a modernizmus: psychologické horory Stefana Grabiňského. In: *Strach a hrôza. Podoby hororového žánru*. TARANENKOVÁ, Ivana – JAREŠ, Michal. (eds.): Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, s. 14 – 52.

Na pomedzí svetov. In: GRABIŇSKI, Stefan: *Tieň Baľometa*. Bratislava : Európa, 2015, s. 149 – 157.

Poľského emigranta cesta do temnôt Londýna duše. In: REYMONT, Władysław S.: *Vampír*. Bratislava : Európa, 2011, s. 132 – 135.

Poetika pointy. In: *Rak*, roč. 15, 2010, č. 7, s. 27 – 34. Tiež in: RANKOV, Pavol: *Povedky*. Levica : Koloman Kertész Bagala, 2012, s. 451 – 461.

Fikcia ako utópia. In: *Bude, ako nebolo. Podoby utopického žánru*. TARANENKOVÁ, Ivana – JAREŠ, Michal (eds.): Bratislava : Ústav slovenskej literatúry; Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2012, s. 115 – 140.

Lem a referencia. In: *Romboid*, roč. 35, 2003, č. 1, s. 70 – 74.

V iných dimenziách. In: LANGE, Antoni: *Vládca času*. Bratislava : Európa, 2012, s. 155 – 165.

### Poznámka needičná

Úvodné venovanie, isteže, odkazuje na kultový detektívny triler Artura Péreza-Reverta, knižku som však nevenoval len literárnym postavám. Mal som na mysli aj neformálny „čitateľský klub“, keď sa niekedy preplazím cez pomyselný Tunel č. 2 do Hlavného stanu, ktorým je jeden podkrovný antikvariát ako zo sna. V ňom stretávam dvoch knihomoľov, vyznávačov kultu obskúrnych žánrov, dvoch Petrov – Petra Uličného a Petra Godoviča. Naše kroky následne smerujú do podzemnej kobky s kamennou stenou ovešanou tromi mušketerskými kordmi. Akiste to bola takáto pivnica, v akej sa zabarikádoval chladnokrvný Athos, privádzajúc úbohého hostinského do stavu bezútešnosti...

Ak si nejaký zúfalý čitateľ prečítal ešte aj edičnú poznámku (s takým však naisto nepočítam), možno neuniklo jeho pozornosti, že viaceré texty boli publikované ako doslovy v knihách, ktoré vydal Martin Plich vo vydavateľstve Európa, v legendárnej edícii Renfield s „pokrvným“ vkusom či v blízko príbuznej edícii Liga výnimočných. Knižky z týchto edícií už vydajú na peknú knižničku pre zvráteného milovníka hororovej a detektívnej klasiky i vybraných kuriozít z nižších žánrov.

Vydanie *Petrolejového princa*, z ktorého citujem, som si našiel pod vianočným stromčekom hádam v roku 1982. Vtedy som už nadobudol temné podozrenie, že mi ho tam podstrčili moji rodičia. Za to i za všetko ostatné im patrí moja vďaka.

Samozrejme, pozerat' sám v noci filmy ako *Toxický mstitel II*, *Zátoka krve*, *Žraločí muž*, *Nedívej se nahoru* či *Jeptiška* („Modlete se, aby jste ji nepotkali.“) by bolo čistým šialenstvom. Preto som rád, že ich spolu so mnou vytrvalo sleduje Monika Bugárová.

Bratislava, december 2019

# LITERATÚRA

## Pravidlá a udalosť: literatúra medzi invariantom a idiolektom

- ANDERSON, Stephen: *Języki*. Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2017.
- ARISTOTELES: *Poetika*. Praha : GRYP, 1993.
- ATTRIDGE, Derek: *Jednostkowość literatury*. Kraków : Universitas, 2007.
- BACHTIN, Michail Michajlovič: *Problemy poetyki Dostajewskiego*. Warszawa : PIW, 1970.
- BACHTIN, M. M. (MEDVEDEV, P. N.): *Formální metoda v literární vědě*. Praha : Lidové nakladatelství, 1980.
- BACHTIN, Michail Michajlovič: *Estetika slovesnej tvorby*. Bratislava : Tatran, 1988.
- BARTHES, Roland: Retoryka obrazu. In: SKWARA, Marek – WYSŁOUCH, Seweryna (eds.): *Ut pictura poesis*. Gdańsk : słowo/ obraz terytoria, 2006, s. 139 – 158.
- BAYARD, Pierre: *Jak mluvit o knihách, které jsme nečetli*. Brno : Host, 2010.
- BENNINGTON, Geoffrey: *Jacques Derrida*. Warszawa : Wydawnictwo Genesis, 2009.
- BOD, Rens: *Historia humanistyki*. Warszawa : Wydawnictwo Aletheia, 2013.
- BORGES, Jorge Luis: *Další pátrání. Dějiny věčnosti*. Praha : Argo, 2011.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand: Teoria ewolucji i historia literatury. In: SKWARCZYŃSKA, Stefania (ed.): *Teoria badań literackich za granicą*. Tom I, Część II. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1966, s. 197 – 212.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand: Ewolucja rodzajów w historii literatury. In: SKWARCZYŃSKA, Stefania (ed.): *Teoria badań literackich za granicą*. Tom I, Część II. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1966, s. 174 – 196.
- BURSZTA, Wojciech Józef – CZUBAJ, Mariusz: *Kryminalna odyseja*. Gdańsk : Oficyna, 2017.
- CALVINO, Italo: *Hrad zřícených osudů*. Praha : Volvox Globator, 2001.
- CAMPBELL, Joseph: *Tisíc tváří hrdiny*. Praha : Argo, 2017.
- CAWELTI, John G.: *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1976.
- CIEŚLIKOWSKI, Sławomir a kol.: *Teoria literatury w dawnych Indiach*. Kraków : Księgarnia Akademicka, 2016.
- CULLER, Jonathan: Presupozycje i intertekstualność. In: *Pamiętnik Literacki*, 1980, zv. 3, s. 297 – 312.
- CULLER, Jonathan: *Saussure*. Bratislava : Archa, 1993.
- CULLER, Jonathan: *Krátký úvod do literární teorie*. Brno : Host, 2002.
- ČEPAN, Oskár: *Literárnoteoretické state*. Bratislava : Veda, 2003.
- ČOLAKOVA, Žoržeta: *Český surrealismus 30. let*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 1999.
- DEBNÁR, Marek: Čítanie z druhej ruky. In: *World Literature Studies*, roč. 9, 2017, č. 3, s. 87 – 97.
- DELEUZE, Gilles: *Krytyka i klinika*. Łódź, Oficyna, 2016.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *Kafka. Za menšinovou literaturu*. Vimperk : Herrmann & synové, 2001.
- DERRIDA, Jacques: Ta dziwna instytucja zwana literaturą. In: NYCZ, Ryszard (ed.): *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2000.

- ECO, Umberto: *Nieobecná štruktúra*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 1996.
- ERHART, Adolf – VEČERKA, Radoslav: *Úvod do etymologie*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1981.
- FALKOWSKI, Tomasz: *Mysł i zdarzenie*. Kraków : Universitas, 2013.
- FOKKEMA, Douwe W.: *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*. Warszawa : Instytut Kultury, 1994.
- FOUCAULT, Michel: *Archeologia wiedzy*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.
- FOUCAULT, Michel: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1994.
- FOUCAULT, Michel: *Zło czynić, mówić prawdę. Funkcja wyznania w sprawiedliwości*. Kraków : Wydawnictwo Znak, 2018.
- FRANK, Manfred: *Štýl vo filozofii*. Bratislava : Archa, 1995.
- FREEDGOOD, Elaine: *Idee w rzeczach*. Warszawa : Instytut badań literackich PAN, 2017.
- FRYE, Northrop: *Anatomie kritiky*. Brno : Host, 2003.
- GENETTE, Gerard: *Palimpsesty*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2014.
- GŁOWIŃSKI, Michał: Literárny druh. In: POPOVIČ, Anton (ed.): *Slovo, význam, dielo*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972, s. 424 – 453.
- GŁOWIŃSKI, Michał – KOSTKIEWICZOWA, Teresa – OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra – SŁAWIŃSKI, Janusz: *Słownik terminów literackich*. Wrocław : Ossolineum, 1988.
- GROCHOWSKI, Grzegorz: *Pamięć gatunków*. Warszawa : Instytut badań literackich PAN, 2018.
- GRZEGORCZYK, Anna: *Nomotetyczne modele rozwoju literatury*. Warszawa – Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983.
- GUILLÉN, Claudio: *Mezi jednotou a růzností. Úvod do srovnávací literární vědy*. Praha : Triáda, 2008.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich: *Produkcja obecności*. Poznań : Wydawnictwo naukowe UAM, 2016.
- HAWKES, Terence: *Strukturalizm i semiotyka*. Warszawa : PWN, 1988.
- HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978.
- HELBIG, Gerhard: *Dzieje językoznawstwa nowożytnego*. Wrocław : Ossolineum, 1982.
- HELBIG, Gerhard: *Vývoj jazykovědy po roce 1970*. Praha : Academia, 1991.
- HELLER-ROAZEN, Daniel: *Echolalie. O zapominaniu języka*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2012.
- HJELMSLEV, Louis: *Jazyk*. Praha : Academia, 1971.
- HODROVÁ, Daniela: *Román zasvěcení*. Praha : Malvern, 2014.
- HORÁLEK, Karel: *Úvod do studia slovanských jazyků*. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1955.
- HORVÁTH, Tomáš: Gombrowiczova kozmogónia a semiológia. In: GOMBROWICZ, Witold: *Kozmos*. Bratislava : Slovart, 2006, s. 155 – 175.
- HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda*. Bratislava : VEDA, 2011.
- CHLEBNIKOV, Velemír: *Čmáranice po nebi*. Praha : Odeon, 1974.
- IVIĆ, Milka: *Trends in Linguistics*. London – The Hague – Paris : Mouton & Co., 1965.
- JAKOBSON, Roman: *W poszukiwaniu istoty języka 1*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989.
- JAKOBSON, Roman: *Lingvistická poetika*. Bratislava : Tatran, 1991.
- JAKOBSON, Roman: *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*. Praha : Academia, 2005.
- JAKUBOWSKI, Piotr: *Putapki tożsamości*. Kraków : Universitas, 2016.
- JANKOWSKY, Kurt R.: *The Neogrammarians*. Mouton : The Hague. Paris, 1972.



- JENNY, Laurent: Strategia formy. In: *Pamiętnik Literacki*, LXXIX, 1988, zv. 1, s. 265 – 295.
- KELLY, Stuart: *Księga ksiąg utraconych*. Warszawa : W. A. B., 2008.
- KOMÁREK, Miroslav: *Studie z diachronní lingvistiky*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2006.
- KOŘÍNEK, Josef Miloslav: *Úvod do jazykospytu*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1948.
- KOVÁCS, Ferenc: *Struktury i prawa językowe*. Wrocław : Ossolineum, 1977.
- LANDOLFI, Tommaso: *Podzimní příběh*. Praha : Odeon, 1983.
- LANDOLFI, Tommaso: *Rozprava o vyšších systémech aneb Švábí moře*. Praha : ANNO, 1997.
- LASIĆ, Stanko: *Poetyka powieści kryminalnej*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976.
- LEJEUNE, Philippe: *Wariacje na temat pewnego paktu*. Kraków : Universitas, 2001.
- LEM, Stanisław: *Summa technologiae*. Praha : Magnet-Press, 1995.
- LENKOVÁ, Jitka: *Tajemství Voynichova rukopisu*. Bratislava : CAD Press, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Spojrzienie z oddali*. Warszawa : PIW, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Štrukturálna antropológia II*. Bratislava : Kalligram, 2000.
- LICHAŃSKI, Jakub Zdzisław: Współczesna powieść kryminalna: powieść sensacyjna czy powieść społeczno-obyczajowa? Próba opisu zjawiska (i ewolucji gatunku). In: GEMRA, Anna (ed.): *Literatura kryminalna*. Kraków : Wydawnictwo EMG, 2014, s. 9 – 44.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič: *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava : Tatran, 1990.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič: *Uniwersum umyśłu*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič: *Kultura, historia, literatura*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2017.
- LYONS, John: *Introduction to Theoretical Linguistics*. London : Cambridge University Press, 1968.
- MARKOWSKI, Michał Paweł: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz : Wydawnictwo Homini, 1997.
- MARTINET, André: *Podstawy lingwistyki funkcjonalnej*. Warszawa : PWN, 1970.
- MAURO, Tulio de: Poznámky k textu Kursu. In: SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha : Academia, 1996, s. 347 – 428.
- MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič: Štrukturálno-typologický výskum rozprávky. In: PROPP, Vladimír Jakovlevič: *Morfológia rozprávky*. Bratislava : Tatran, 1969, s. 149 – 189.
- MICHALOVIČ, Peter: *Orbis terrarum est speculum ludi*. Bratislava : SCCA, 1999.
- MIKULA, Valér: *Hľadanie systému obraznosti*. Bratislava : Smena, 1987.
- MILEWSKI, Tadeusz: *Językoznawstwo*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1969.
- MORETTI, Franco: The Slaughterhouse of Literature. In: *Modern Language Quarterly*, Volume 61, Number 1, March 2000, s. 207 – 227.
- MORETTI, Franco: *Grafy, mapy, stromy*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2014.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Kapitoly z české poetiky. Díl I*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1948.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Kapitoly z české poetiky. Díl II*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1948.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Kapitoly z české poetiky. Díl III*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1948.
- NEZVAL, Vítězslav: *Moderní básnické směry*. Praha : Československý spisovatel, 1969.
- NUNNING, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006.
- NYCZ, Ryszard: *Tekstowy świat*. Warszawa : Instytut Badań Literackich, 1995.

- ONDRUŠ, Šimon: *Úvod do slavistiky*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1956.
- ONDRUŠ, Šimon: Kapitoly z dejín jazykovedy. 1. Staroindická a starogrécka jazykoveda. In: *Jazykovedný časopis*, 26, 1975, 1, s. 73 – 86.
- ONDRUŠ, Šimon: Súčasná komparatistika a Schleicherova indoeurópska bájka. In: *Jazykovedný časopis*, 34, 1983, 1, s. 14 – 25.
- ONDRUŠ, Šimon – SABOL, Ján: *Úvod do štúdia jazykov*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1984.
- PAVEAU, Marie-Anne – SARFATI, Georges-Élia: *Wielkie teorie językoznawcze*. Kraków : Wydawnictwo FLAIR, 2009.
- PERLIN, Jacek: *Metodologia językoznawstwa diachronicznego*. Warszawa : Wydawnictwo akademickie Dialog, 2004.
- PIAZZA, Alberto: Evoluce zblížka. In: MORETTI, Franco: *Grafy, mapy, stromy*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2014, s. 95 – 110.
- POSPÍŠIL, Ivo: *Genologie a proměny literatury*. Brno : Filozofická fakulta Masarykovy Univerzity, 1998.
- POSPÍŠIL, Ivo: Genologie a žánrovost. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešoviensis*, 2005, s. 111 – 131.
- PRINCE, Gerald: *A Grammar of Stories*. Paris : The Hague, 1973.
- PROPP, Vladimir Jakovlevič: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany : Nakladatelství H & H, 1999.
- ROBINS, Robert Henry: *A Short History of Linguistics*. London : Longmans, 1967.
- SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha : Academia, 1996.
- SAUSSURE, Ferdinand de: *Szkice z językoznawstwa ogólnego*. Warszawa : Wydawnictwo Akademickie DIALOG, 2004.
- SEARLE, John R.: *Czynności mowy*. Warszawa : Pax, 1987.
- SÉRIOT, Patrick: *Struktura a celek*. Praha : Academia, 2002.
- SCHLEICHER, August: Teoria Darwina v primenenii k nauke o jazyke. In: ZVEGINCEV, V. A. (ed.): *Chrestomatia po istorii jazykoznanija XIX – XX vekov*. Moskva : Gosudarstvennoje učebno-pedagogičeskoje izdatelstvo Ministerstva prosvěšćenija RSFR, 1956, s. 98 – 103.
- STEINER, Petr: *Ruský formalismus*. Brno : Host, 2011.
- ŠIDÁK, Pavel: *Úvod do studia genologie*. Praha : Akropolis, 2013.
- TAUFER, Jiří: Předmluva. In: CHLEBNIKOV, Velemír: *Čmáranice po nebi*. Praha : Odeon, 1974, s. 5 – 30.
- Teze předložené prvému sjezdu slovanských filologů v Praze 1929. In: VACHEK, Josef (ed.): *U základů pražské jazykovědné školy*. Praha : Academia, 1970, s. 35 – 65.
- TODOROV, Tzvetan: Poetika. In: *Česká literatura*, 19, 1971, č. 5 – 6, s. 479 – 516.
- TODOROV, Tzvetan: O pochodzeniu gatunków. In: *Pamiętnik Literacki*, 70, 1979, zv. 3, s. 307 – 321.
- TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000.
- TODOROV, Tzvetan: *Úvod do fantastické literatury*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2010.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Poetika*. Bratislava : Smena, 1971.
- TRUBIECKI, Nikolaj Sergejevič: *Podstawy fonologii*. Warszawa : PWN, 1970.
- TYŇANOV, Jurij: O literárním fakte. In: *Teória literatúry*. Zost. BAKOŠ, Mikuláš. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1971, s. 116 – 134.
- TYŇANOV, Jurij – JAKOBSON, Roman: Problémy skúmania literatúry a jazyka. In: *Teória literatúry*. Zost. BAKOŠ, Mikuláš. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1971, s. 110 – 112.
- TYŇANOV, Jurij Nikolajevič: *Literární fakt*. Praha : Odeon, 1988.
- ULICKA, Danuta: *Słowa i ludzie*. Warszawa : Instytut badań literackich PAN, 2013.

- USPENSKIJ, Boris: *Principy strukturnoj tipologii*. Moskva : Izd. MGU, 1962.  
 USPENSKY, Boris: *Principles of Structural Typology*. The Hague Paris : Mouton De Gruyter, 1968.  
 VAVROUŠEK, Petr: *O rekonstrukci praindoevropštiny*. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2009.  
 VENDRYES, Joseph: *Język*. Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1956.  
 WELLEK, René – WARREN, Austin: *Teorie literatury*. Olomouc : Votobia, 1996.  
 WHITE, Hayden: *Metahistorie*. Brno : Host, 2011.  
 WOŹNIAK, Monika: *Przestrzenie fantastyki. Twórczość Tommaso Landolfiego*. Kraków : Universitas, 2001.  
 ŽIRMUNSKIJ, Viktor Maximovič: *O hrdinském eposu*. Praha : Lidové nakladatelství, 1984.  
 ŻYLKO, Bogusław: *Semiotyka kultury*. Gdańsk : słowo/ obraz terytoria, 2009.

## I. část. INÉ PÁTRANIA

### Gombrowiczova kozmogónia a semiológia

- BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: O nieważności „tego, jak było naprawdę“. In: *Gombrowicz i krytycy*. Kraków – Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1984.  
 BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: Kosmos i antynomie. In: BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: *Teoria i interpretacja*. Warszawa : PWN, 1985.  
 BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: Lektury Kosmosu. In: BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: *Kryzys czy trwanie powieści*. Kraków : Universitas, 2004.  
 CAMUS, Albert: *Mýtus o Sifyzovi. Pád. Caligula*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993.  
 DREWNOWSKI, Tadeusz: *Literatura Polska 1944 – 1989*. Kraków : Universitas, 2004.  
 FALKIEWICZ, Andrzej: Spór śledzącego i sprawcy. In: *Gombrowicz i krytycy*. Kraków – Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1984.  
 FALKIEWICZ, Andrzej: *Polski Kosmos*. Wrocław : Wydawnictwo A, 1996.  
 FLUSSER, Vilém: *Jazyk a skutečnost*. Praha : Triáda, 2005.  
 GŁOWIŃSKI, Michał: *Gry powieściowe*. Warszawa : PWN, 1973.  
 GOMBROWICZ, Witold: *Bakakaj*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1986.  
 GOMBROWICZ, Witold: *Pornografia*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1987.  
 GOMBROWICZ, Witold: *Trans-Atlantyk*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1988.  
 GOMBROWICZ, Witold: Byłem pierwszym strukturalistą. In: GŁAZ, Kazimierz: *Gombrowicz w Vence*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1989.  
 GOMBROWICZ, Witold: *Testament*. Warszawa : Res Publica, 1990.  
 GOMBROWICZ, Witold: *Deník II, III*. Praha : Torst, 1994.  
 GOMBROWICZ, Witold: *Kozmos*. Bratislava : Slovart, 2006.  
 GRACZYK, Ewa: *Przed wybuchem wstrząsnąć*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2004.  
 HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda*. Bratislava : Veda, 2011.  
 JANION, Maria: *Romantyzm i jego media*. Kraków : Universitas, 2001.  
 JARZĘBSKI, Jerzy: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa : PIW, 1982.  
 KARPIŃSKI, Wojciech: Gombrowiczowska przestrzeń. In: *Gombrowicz i krytycy*. Kraków – Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1984.  
 KĘPIŃSKI, Tadeusz: *Witold Gombrowicz*. Studium portretowe. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1988.  
 KIJOWSKI, Andrzej: Strategia Gombrowicza. In: *Gombrowicz i krytycy*. Kraków – Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1984.  
 KOWALSKA, Anieli: *Conrad i Gombrowicz w walce o swoją wybitność*. Warszawa : PIW, 1986.

- LIBERA, Antoni: „Kosmos“ (wizja życia – wizja wszechświata). In: *Gombrowicz i krytycy*. Kraków – Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1984.
- MARKOWSKI, Michał Paweł: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2004.
- NYCZ, Ryszard: *Sylwy współczesne*. Kraków : Universitas, 1996.
- PAWŁOWSKI, Janusz: *Erotyka Gombrowicza*. In: *Gombrowicz i krytycy*. Kraków – Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1984.
- PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a osobnost*. Pardubice : Nakladatelství Mgr. Marie Mlejnkové, 1996.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *Za nový román*. Praha : Odeon, 1970.
- SALGAS, Jean-Pierre: *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*. Warszawa : Czytelnik, 2004.
- ŽIŽEK, Slavoj: *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 2003.

### Prepis detektívneho žánru u Pavla Vilikovského

- ALLAIS, Alphonse: *Krásná neznámá*. Praha : Odeon, 1981.
- BARTHES, Roland: *Lektury*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 2001.
- BOURDIEU, Pierre: *Co se chce říct mluvením. Ekonomie jazykové směny*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2014.
- CZUBAJ, Mariusz: *Etnolog w Mieście Grzechu*. Gdańsk : Oficynka, 2010.
- ČÚZY, Ladislav: *Konfrontácie*. In: *Romboid*, roč. 28, 1993, č. 3, s. 48.
- DAROVEC, Peter: *Pavel Vilikovský alebo Prepísať sa k citu, prečítať sa k zmyslu*. Bratislava : Kalligram, 2007.
- HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru*. Bratislava : Veda, 2011.
- CHAMPIGNY, Robert: *What will have happened*. Bloomington – London : Indiana University Press, 1977.
- CHANDLER, Raymond: *Poslední útočiště*. Praha : Odeon, 1976.
- KOŽNAR, Zbyněk – KOŽNAROVÁ, Marie: *Šestnáct' gordických uzlov*. Bratislava : Videopress, 1985.
- LASIĆ, Stanko: *Poetyka powieści kryminalnej*. Warszawa : PIW, 1976.
- MINÁR, Pavol: *V spisovateľskom laboratóriu*. In: VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, s. 804.
- PENZLER, Otto: *Předmluva*. In: MEDEK, Pavel (ed.): *Black Mask*. Praha : Plus, 2016.
- PIŠŤANEK, Peter: *Pavel Vilikovský: Další příběh s tajomstvom*. In: *Dotyky*, roč. 5, 1993, č. 1, s. 32 – 33.
- POE, Edgar Allan: *Tajomstvo Márie Rogetovej*. Bratislava : Mladé letá, 1959.
- PRUŠKOVÁ, Zora: *Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky...* Proxy. (Bez uvedenia roku a miesta vydania.)
- RYBICKA, Elżbieta: *Geopoetyka*. Kraków : Universitas, 2014.
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivky. Asociace detektivní a dobrodružní literatury (bez udania miesta vydania)*, 1990.
- TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000.
- VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prvá veta spánku*. Bratislava : Smena, 1983.
- VILIKOVSKÝ, Pavel: *Peší príbeh*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1992.
- VILIKOVSKÝ, Pavel: *Krutý strojuvoda*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1996.
- VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005.
- VILIKOVSKÝ, Pavel: *Letný sneh*. Bratislava : Slovart, 2014.
- WŁODEK, Patrycja: *„Świat był przemoczoną pustką.“ Czarny kryminal Raymonda*

- Chandlera w literaturze i filmie*. Kraków : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2015.
- ZAJAC, Peter: Od totalnej citovosti k autobiografickej pamäti. In: VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, s. 814 – 871.
- ŽIŽEK, Slavoj: *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 2003.

### Vilikovského pátranie po skutočnosti: fotografia a trpkastá chuť skutočného

- ALLAIS, Alphonse: *Krásná neznámá*. Praha : Odeon, 1981.
- BARTHES, Roland: *Světlá komora*. Bratislava : Archa, 1994.
- BARTHES, Roland: Retoryka obrazu. In: SKWARA, Marek – WYSŁOUCH, Seweryna (eds.): *Ut pictura poesis*. Slovo/obraz terytoria, 2006, s. 139 – 158.
- DAROVEC, Peter: *Pavel Vilikovský alebo Prepísať sa k citu, prečítať sa k zmyslu*. Bratislava : Kalligram, 2007.
- ECO, Umberto: Poznámky k Menu ruže. In: ECO, Umberto: *Meno ruže*. Bratislava : Tatran, 1991, s. 473 – 497.
- FLUSSER, Vilém: *Za filozofii fotografie*. Praha : Hynek, 1994.
- FLUSSER, Vilém: *Moc obrazu*. Praha : Výtvarné umění 3 – 4/96, 1996.
- GRAJEWSKI, Wincenty: *Jak czytać utwory fabularne?* Warszawa : Krajowa agencja wydawnicza, 1980.
- GRIMSHAWOVÁ, Anna: Modernistův okamžik 1895 – 1945. In: ČENĚK, David – PORYBNÁ, Tereza (eds.): *Vizuální antropologie*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2010, s. 69 – 93.
- HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru*. Bratislava : Veda, 2011.
- CHANDLER, Raymond: *Trikrát Phil Marlowe*. Praha : Odeon, 1967.
- JUNGWIRTH, František: Nero Wolfe a jeho tvůrce. In: STOUT, Rex: *Trikrát Nero Wolfe*. Praha : Odeon, 1973, s. 555 – 558.
- KITTLER, Friedrich: *Gramofon. Film. Typewriter*. Praha : Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2017.
- LOTMAN, Jurij: *Semiotyka filmu*. Warszawa : Wiedza powszechna, 1983.
- MANDLER, Jean Matter: *Opowiadania, skrypty i sceny: aspekty teorii schematów*. Kraków : Universitas, 2004.
- MATEJOVIČ, Pavel: *Synoptici*. Bratislava : Kalligram, 2000.
- MIKULA, Valér: *Literárne observatórium*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989.
- MIKULA, Valér: *Od baroka k postmoderne*. Levice : LCA, 1997.
- RICOEUR, Paul: *Čas a vyprávění III*. Praha : OIKOYMENH, 2007.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *Za novým románem*. Praha : Odeon, 1970.
- SUGIERA, Małgorzata: *Nieludzie*. Kraków : Księgarnia Akademicka, 2015.
- ŠTEVČEK, Ján: Pavel Vilikovský: Prvá veta spánku. In: *Slovenské pohľady*, 1984, č. 11, s. 132 – 134.
- VILIKOVSKÝ, Pavel: *Prvá veta spánku*. Bratislava : Smena, 1983.
- VILIKOVSKÝ, Pavel: *Krutý strojnovec*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1996.
- VIRILIO, Paul: *Stroj videnia*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2002.

### Uvidieť inak (*Slepý detektív Max Carrados*)

- ADEY, Robert: *Locked Room Murders and Other Impossible Crimes*. Minneapolis and San Francisco : Crossover Press, 1991.
- BRAMAH, Ernest: Tragédie v Brookbend Cottage. In: ZÁBRANA, Jan (ed.): *15 pátračů*. Praha : Odeon, 1987, s. 72 – 91.

- BRAMAH, Ernest: *Oči Maxa Carradosa*. Bratislava : Európa, 2016.
- CZUBAJ, Mariusz: *Etnolog w Mieście Grzechu*. Kraków : Oficyna, 2010.
- DINE, S. S. van (ed.) *The World's Great Detective Stories*. New York : Blue Ribbon Books, 1931.
- DOYLE, Arthur Conan: *Pes baskervillský. Výber z noviel*. Bratislava : Spoločnosť priateľov krásnych kníh, 1957.
- GREENE, Hugh (ed.): *Die Rivalen des Sherlock Holmes*. Band 2. Hamburg : Fischer Taschenbuch Verlag, 1974.
- GRYM, Pavel: *Sherlock Holmes & ti druzí*. Praha : Vyšehrad, 1988.
- MORETTI, Franco: *Grafy, mapy, stromy*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2014.
- ORWELL, George: *Úpadek anglické vraždy a jiné eseje*. Olomouc : Votobia, 1995.
- PANEK, LeRoy: *Watteau's Shepherds: The Detective Novel in Britain 1914 - 1940*. Ohio : Bowling Green University Popular Press, 1979.
- POE, Edgar Allan: *Tajomstvo Márie Rogetovej*. Bratislava : Mladé letá, 1959.
- SYMONS, Julian: *Bloody Murder*. London : Faber and Faber, 1972.
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivek*. Asociace detektivní a dobrodružní literatury, 1990.
- ZÁBRANA, Jan (ed.): *15 pátračů*. Praha : Odeon, 1987.

## II. časť. ŠTRUKTÚRY DOBRODRUŽSTIEV, DOBRODRUŽSTVÁ ŠTRUKTÚR

### Naratívne štruktúry v príbehoch z Divokého západu (Prípád Petrolejového princa)

- BIRD, M.: *Duch puszczy*. Kraków : Oficyna Cracovia, 1990.
- BÖSSER, Bedřich: Doslov. In: MAY, Karel: *Syn lovce medvědů*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1964, s. 263 - 272.
- BUFFALO BILL: *Dobrodružný život Buffala Billa jak jej sám vypsál*. Praha : Nakladatel F. Topič, 1929.
- BRAND, Max: *Siedmy muž. (Hvízdavý Dan)*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1999.
- BUTOR, Michel: *Repertoár*. Praha : Odeon, 1969.
- CAWELTI, John G.: *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1976.
- DOMAŃSKI, Juliusz: *Tekst jako uobecnienie*. Warszawa : IFiS PAN, 1992.
- DOSTÁL, Karel: Divoký západ - fantazie a skutečnost. In: GREY, Zane: *Poslední z přerie*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1966, s. 209 - 222.
- DURIAN, Wolf: *Lumberjack*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1962.
- FERRY, Gabriel: *Jazdci zo Zlatej kotliny*, 1. Bratislava : Obzor, 1971.
- FOLSOM, James K.: *The American Western Novel*. New Haven : College and University Press Services, 1966.
- FÖLDVÁRI, Kornel: Hrdina umierajúceho národa. In: MAY, Karl: *Winnetou III*. Bratislava : Mladé letá, 1965, s. 527 - 530.
- FÖLDVÁRI, Kornel: Na mustangovi fantázie. In: MAY, Karl: *Čierny mustang*. Bratislava : Smena, 1967, s. 243 - 247.
- GERSTÄCKER, Friedrich: *Zákon lynču*. Bratislava : Tatran, 1972.
- HANSEN, O.: *Zlatokopi na Aljaške*. Žilina : Učiteľské nakladateľstvo O. Trávníček, 1945.
- HAYCOX, Ernest: *Šeptající raně*. Praha : Sfinx Bohumil Janda, 1933.
- HONSZA, Norbert - KUNICKI, Wojciech: *Karl May. Anatomia sukcesu*. Katowice : Wydawnicwto Śląsk, 1986.
- HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru*. Bratislava : Veda, 2011.



- CHALOUPKA, Otakar – NEZKUSIL, Vladimír: *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury II*. Praha : Albatros, 1976.
- CHIMET, Jordan: *Hrdinové, fantomy, myši*. Praha : Vyšehrad, 1984.
- JORDÁN, Karel: *Můj bratr Vinnetou*. Praha : Mladá fronta, 2008.
- KLÁTIK, Zlatko: *O indiánských románech Jamesa Fenimora Coopera*. In: COOPER, James Fenimore: *Lovec jeleňov*. Bratislava : Slovenské nakladateľstvo detskej knihy, 1955, s. 431 – 438.
- KOŘÍNEK, Pavel: Sdílenými světy k seriálovým strukturám. Fikční světy komiksu. In: JEDLIČKOVÁ, Alice – SLÁDEK, Ondřej (eds.): *Vyprávění v kontextu*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 100 – 118.
- MATT, Peter von: *Intryga. Teoria i praktyka podstepu w literaturze*. Warszawa : Prószyński i S-ka, 2009.
- MAY, Karl: *Winnetou I*. Bratislava : Mladé letá, 1964.
- MAY, Karel: *Supové Mexika I*. Praha : Albatros, 1973.
- MAY, Karel: *Petrolejový princ*. Praha : Olympia, 1982.
- MAY, Karel: *Winnetouovi dědicové*. Praha : Olympia, 1992.
- MAY, Karl: *Démon zlata*. Bratislava : Saleziánske katechetické stredisko, 1992b.
- MAY, Karel: *V zemi černých stanů. V říši stříbrného lva I*. Plzeň, Laser 1992c.
- MAY, Karel: *Smrtící prach*. Brno : Nakladatelství Návrat, 1993.
- MAY, Karel: *Údolí smrti*. Brno : Nakladatelství Návrat, 1993a.
- MAY, Karl: *Old Shatterhand*. Bratislava : Mladé letá, 1996.
- MAYNE-REID, Thomas: *Lovci skalpů*. Český Těšín : Gabi, 1997.
- MIZERA, Pavel: Doslov. In: MAYNE-REID, Thomas: *Lovci skalpů*. Český Těšín : Gabi, 1997, s. 313 – 319.
- MORETTI, Franco: The Slaughterhouse of Literature. In: *Modern Language Quarterly*, roč. 61, 2000, č. 1, s. 207 – 227.
- NOWAK, Andrzej: Posłowie. In: BIRD, M.: *Duch puszczy*. Kraków : Oficyna Cracovia, 1990, s. 148 – 149.
- PEPRNÍK, Michal: *Topos lesa v americké literatuře*. Brno : Host, 2005.
- PLCH, Martin: Správa z dalekéj cesty. In: MAY, Karl: *Winnetou IV. Winnetouovi dědičia*. Bratislava : Európa, 2018, s. 360 – 367.
- SEALSFIELD, Charles: *Velký náčelník Tokeah*. Bratislava : Mladé letá, 1963.
- SCHAEFER, Jack: *Jazdec z neznáma*. (Původný názov: *Shane*.) Bratislava : Smena, 1994.
- SCHMIEDT, Helmut: *Karl May. Moc fantázie*. Bratislava : Európa, 2013.
- STRÁNSKÝ, Jiří: Doslov. In: PARKMAN, Francis: *Oregonská stezka*. Praha : Mladá fronta, 1968, s. 325 – 329.
- WISTER, Owen: *Virginčan*. Bratislava : Smena, 1970.
- ŽABSKI, Tadeusz (ed.): *Słownik literatury popularnej*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.

### **História ako dobrodružstvo**

#### **(Hurbanove dobrodružno-historické prózy)**

- AIMARD, Gustave: *Pevná ruka*. Bratislava : Mladé letá, 1983.
- ASSMANN, Aleida: Przestrzenie pamięci. In: SARYUSZ-WOLSKA, Magdalena (ed.): *Pamięć zbiorowa i kulturowa*. Kraków : Universitas, 2009, s. 101 – 143.
- ASSMANN, Jan: *Kultura a paměť*. Praha : Prostor, 2001.
- BARTHES, Roland: *The Rustle of Language*. Berkeley and Los Angeles, 1989.
- BÍLIK, René: *Historický žánr v romantické próze*. Bratislava : Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008.
- BÍLIK, René: Pragmatický romantik. In: HURBAN, Jozef Miloslav: *Prózy a články*. Bratislava : Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2014, s. 473 – 481.

- CIEŚLA-KORYTOWSKA, Maria: *Romantyczna poezja mistyczna*. Kraków : Wydawnictwo Znak, 1989.
- ČEPAN, Oskár: *Literárnoteoretické state*. Bratislava : Veda, 2003.
- ECO, Umberto: *Skeptikové a tešitelé*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1995.
- ECO, Umberto: *Superman w literaturze masowej*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1996.
- GŁOWIŃSKI, Michał – KOSTKIEWICZOWA, Teresa – OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra – SŁAWIŃSKI, Janusz: *Słownik terminów literackich*. Wrocław : Ossolineum, 1988.
- HANUS, Radoslav: J. M. Hurban – konfesijný luteránsky teológ a politik. In: KLÁTIK, Miloš (ed.): *Jozef Miloslav Hurban – prínos pre cirkev a národ*. Liptovský Mikuláš : Transcius, 2017, s. 24 – 47.
- HODROVÁ, Daniela: *Hledání románu*. Praha : Československý spisovatel, 1989.
- HORVÁTH, Tomáš: *Rétorika histórie*. Bratislava : Veda, 2002.
- HORVÁTH, Tomáš: Hurban, Jozef Miloslav: Gottšalk. In: *Slovník diel slovenskej literatúry 19. storočia*. Bratislava : Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008, s. 73 – 76.
- HORVÁTH, Tomáš: Kalinčiak, Ján: Bratova ruka. In: *Slovník diel slovenskej literatúry 19. storočia*. Bratislava : Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008, s. 126 – 131.
- HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda*. Bratislava : Veda, 2011.
- HORVÁTH, Tomáš: *K poetike literárneho subjektu*. Bratislava : Veda, 2016.
- HURBAN, Jozef Miloslav: Osudové Nitry. In: *Nitra*. Ročník I. Vyd. J. M. Hurban. V Prešporoku, 1842, s. 19 – 48.
- HURBAN, Jozef Miloslav: *Slovensko a jeho život literárny*. Bratislava : Tatran, 1972.
- HURBAN, Jozef Miloslav: *Svadba kráľa veľkomoravského*. Bratislava : Tatran, 1975.
- HURBAN, Jozef Miloslav: *Olejkár*. Bratislava : Tatran, 1977.
- HVIŠČ, Jozef: *Slovenská historická próza*. Bratislava : Lita, 1988.
- JUNGMANN, Josef: *Historie literatury české*. II. vydanie. V Praze, 1846.
- KLÁTIK, Zlatko: *Slovenský a slovanský romantizmus*. Bratislava : Veda, 1977.
- KOWALCZYKOWA, Alina: *Pejzaż romantyczny*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1982.
- KRASIŃSKI, Zygmunt: *Agaj-Han*. Kraków : Universitas, 2002.
- KRAUS, Cyril: *Slovenský literárny romantizmus*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1999.
- KREJČÍ, Karel: Konrád Wallenrod. In: MICKIEWICZ, Adam: *Konrád Wallenrod*. Praha : Odeon, 1976, s. 113 – 117.
- LELEWEL, Joachim: *Dziela, zv. II: Pisma metodologiczne cz. 1, cz. 2*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1964.
- MAN, Paul de: *Ideologia estetyczna*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2000.
- MATEJOV, Fedor: Kompozícia romantickej historickej povesti J. M. Hurbana Olejkár. In: *Slovenský jazyk a literatúra v škole*, roč. 22, 1975 – 1976, č. 7, s. 176 – 179.
- NOGE, Július: *Slovenská romantická próza*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1969.
- NOGE, Július: Doslov. In: HURBAN, Jozef Miloslav: *Olejkár*. Bratislava : Tatran, 1977, s. 201 – 213.
- NOWAKOWSKA-OZDOBA, Joanna: *Inspiracje gotyckie w rosyjskiej powieści historycznej okresu romantyzmu*. Kielce : Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, 2011.
- PÁCALOVÁ, Jana: Od rozprávok k alegórii národného života (Ku konštituovaniu alegórie zakliatej krajiny v slovenskom romantizme). In: *Slovenská literatúra*, roč. 64, 2017, č. 1, s. 5 – 31.



- PIŠŮT, Milan: *Počátky básnické školy Štúrovej*. Bratislava : Nákladem Učené spoločnosti Šafaříkovy v Bratislavě, 1938.
- ŠMATLÁK, Stanislav: *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava : Tatran, 1988.
- TRYBUŠ, Krzysztof: *Pamięć romantyzmu*. Poznań : Wydawnictwo Naukowe, 2011.
- VODIČKA, Felix: *Počátky krásné prózy novočeské*. Praha : Melantrich, 1948.
- VŠETIČKA, František: *Kompoziciána*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986.
- WELLEK, René: *A History of Modern Criticism*. Zv. I. Yale University Press, 1966.
- ŻABSKI, Tadeusz (ed.): *Słownik literatury popularnej*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.

### III. časť. TEXTY, V KTORÝCH STRAŠÍ

#### Tajomný fantóm Orientu (Viktoriánska gotika Richarda Marsha)

- ALLIN, Leslie: Leaky Bodies: Masculinity, Narrative and Imperial Decay in Richard Marsh's *The Beetle*. In: *Victorian Network*, roč. 6, 2015, č. 1, s. 113 – 135.
- BHABHA, Homi K.: *Miejsca kultury*. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- BULFIN, Ailise: *The Fiction of Gothic Egypt and British Imperial paranoia: The Curse of Suez Canal*, s. 420. Dostupné na: <http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fullist/special/endsandbeginnings/bulfinonmarsh.pdf>
- CARROLL, Noel: *Filozofia hororu*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2004.
- GARNETT, Rhys: *Dracula and The Beetle: Imperial and Sexual Guilt and Fear in Late Victorian Fantasy*. Dostupné na: [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-349-20815-9\\_4](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-349-20815-9_4)
- HARPER, Jill Kristine: *Mapping the Monster: Locating the Other in the Labyrinth of Hybridity*. Master's Theses. Paper 446. San Jose University, 2014. Dostupné na: [http://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8013&context=etd\\_theses](http://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8013&context=etd_theses)
- HÖGLUND, Johan: Apocalyptic London: the Construction and Destruction of the Heart of the Empire. In: *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*, roč. 5, September 2007, č. 2.
- HURLEY, Kelly: The Inner Chambers of All Nameless Sin: The Beetle, Gothic Female Sexuality, and Oriental Barbarism. In: DAVIS, Lloyd (ed.): *Virginal Sexuality and Textuality in Victorian Literature*. New York Press : Albany, 1993, s. 193 – 213.
- KRISTEVA, Julia: *Potęga obrzydzenia*. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.
- MARSH, Richard: *Pomsta posvätného chrobáka*. Bratislava : Európa, 2017.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2008.
- VUOHELAINEN, Minna: Richard Marsh's *The Beetle* (1897): a late-Victorian popular novel. In: *Working With English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama 2. 1: Literary Fads and Fashions*, 2006, s. 89 – 100.
- VUOHELAINEN, Minna: *Victorian Fiction Research Guide 35. Richard Marsh*. Canterbury : Canterbury Christ Church University, 2009.
- VUOHELAINEN, Minna: *Victorian Fiction Research Guide 35. Richard Marsh*. Canterbury Christ Church University, 2009. Dostupné na: <http://victorianfictionresearchguides.org/wp/wp-content/uploads/2016/03/35-Richard-Marsh.pdf>
- VUOHELAINEN, Minna: „Cribb'd, Cabined, and Confined“: Fear, Claustrophobia and Modernity in Richard Marsh's Urban Gothic Fiction. In: *Journal of Literature and Science*, roč. 3, 2010, č. 1, s. 23 – 36.

WOLFREYS, Julian: The hieroglyphic other: The Beetle, London and the anxieties of late Imperial England. In: WOLFREYS, J.: *Writing London. Volume 3: Inventions of the City*. Basingtoke : Palgrave Macmillan, 2007, s. 8 – 36. Dostupné na: <https://dspace.lboro.ac.uk/dspace-jspui/bitstream/2134/8596/3/005%20The%20Beetle.pdf>

**Temnota vo svetle**  
**(Mysteriózne poviedky sira Arthura Conana Doylea)**

- ASIMOV, Isaac: The Problem of The Blundering Chemist. In: *Science Digest*, August 1980, s. 9 – 21.
- BONFANTINI, Massimo – PRONI, Giampaolo: To Guess or Not to Guess? In: ECO, Umberto – SEBEOK, Thomas A. (eds.): *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1988, s. 119 – 134.
- DOYLE, Arthur Conan: *Through The Magic Door*. Leipzig : Bernhard Tauschnitz, 1907.
- DOYLE, Arthur Conan: *Pes baskervillský*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1957.
- DOYLE, Arthur Conan: *Návrat Sherlocka Holmesa*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966.
- DOYLE, Arthur Conan: Cizopasnice. In: PENZLER, Otto (ed.): *Z upírích archivů. Kniha II*. Plzeň : Nakladatelství Plejáda, 2010, s. 443 – 484.
- DOYLE, Arthur Conan: *Diabolská izba*. Bratislava : Európa, 2013.
- EDWARDS, Owen Dudley: Introduction. In: DOYLE, Arthur Conan: *A Study in Scarlet*. New York : Oxford University Press, 1999.
- EIGHTEEN-BISANG, Robert: Úvod. In: DOYLE, Arthur Conan: *Upírské příběhy*. Praha : Nakladatelství Brána, 2012, s. 5 – 7.
- FIDO, Martin: *Svět Sherlocka Holmesa*. Brno : Nakladatelství JOTA, 2005.
- FRANK, Lawrence: The Hound of the Baskervilles, the Man on the Tor, and a Metaphor for the Mind. In: *Nineteenth-Century Literature*, December 1999, s. 336 – 372.
- HUGHES, William: Victorian Medicine and the Gothic. In: SMITH, Andrew – HUGHES, William (eds.): *The Victorian Gothic*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2012, s. 186 – 201.
- HURLEY, Kelly: Science and the Gothic. In: SMITH, Andrew – HUGHES, William (eds.): *The Victorian Gothic*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2012, s. 170 – 185.
- KUCHAŘ, Jiří: Arthur Conan Doyle. Příběh legendy. In: DOYLE, Arthur Conan: *Z krajin soumraku*. Praha : Eminent, 2007, s. 228 – 236.
- LOVECRAFT, Howard Phillips: *Prichádza z temnôt*. Bratislava – Pezinok : Formát, 2009.
- LYCETT, Andrew: *Conan Doyle*. London : Phoenix, 2008.
- MAREŠ, Jaroslav: *Záhada dinosaurů*. Praha : Svoboda, 1993.
- MARGREE, Victoria – RANDALL, Bryony: Fin-de-siècle Gothic. In: SMITH, Andrew – HUGHES, William (eds.): *The Victorian Gothic*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2012, s. 217 – 233.
- SEBEOK, Thomas A. – UMIKER-SEBEOK, Jean: „You Know My Method“: A Juxtaposition of Charles S. Peirce and Sherlock Holmes. In: ECO, Umberto – SEBEOK, Thomas A. (eds.): *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1988, s. 10 – 54.
- TRAILLOVÁ, Nancy H.: *Možné světy fantastiky*. Praha : Academia, 2011.

**Temné tiene minulosti a pomstiteľa z Ďalekého východu  
(Doyleova Cloomberská záhada)**

- DOYLE, Arthur Conan: *Záhada zámku Cloomberu*. Praha : Nákladem L. Šotka, 1925.  
 DOYLE, Arthur Conan: *Pes Baskervillský*. Výber z noviel. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1957.  
 DOYLE, Arthur Conan: *Návrat Sherlocka Holmesa*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966.  
 DOYLE, Arthur Conan: *Diabolská izba*. Bratislava : Európa, 2013.  
 DOYLE, Arthur Conan: *Cloomberská záhada*. Bratislava : Európa, 2019.  
 FOX, Margalit: *Arthur Conan Doyle i sprawa morderstwa*. Poznań : Wydawnictwo Poznania, 2019.  
 HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda*. Bratislava : Veda, 2011.  
 KLINGER, Leslie G.: *The New Annotated Sherlock Holmes*. Volume I. New York, London : W. W. Norton & Company, 2005.  
 LYCETT, Andrew: *Conan Doyle*. London : Phoenix, 2008.  
 MARSH, Richard: *Pomsta posvätného chrobáka*. Bratislava : Európa, 2017.  
 WELLER, Philip – RODEN, Christopher: *The Life and Times of Sherlock Holmes*. London : Studio Editions, 1992.

**Krik nahej duše umelca**

**(Przybyszewského román Krik vo svetle autorovej ideovoestetickéj koncepcie)**

- BRÜCKNER, Aleksander: *Dějiny literatury polské*. Díl II. Praha : Nakladatel Jan Laichter, 1906.  
 DYNAK, J. M.: Krzyk Stanisława Przybyszewskiego jako powieść kryminalna. In: *Literatura popularna. Folklor. Język*. Pod red. W. Nawrockiego i M. Walińskiego. Katowice 1981.  
 GŁOWIŃSKI, Michał: *Powieść młodopolska*. Kraków : Universitas, 1997.  
 GLUCHOWSKA, Lidia: Requiem aeternam, Fryz życia i piekło. In: *Quart*, č. 2 (16), 2010, s. 27 – 53.  
 GOCZOŁOWA, Zofia: *Składnia powieści Stanisława Przybyszewskiego*. Lublin : TN KUL, 1978. (Citované podľa SKUBALANKA, Teresa: *Historyczna stylistyka języka polskiego*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1984.)  
 GUTOWSKI, Wojciech: *Nagie dusze i maski*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1992.  
 HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : Slovak Academic Press, 2008.  
 HVIŠČ, Jozef: *Slovensko-poľské literárne vzťahy (1815 – 1918)*. Bratislava : Veda, 1991.  
 KIERKEGAARD, Søren: *Powtórzenie*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 1992.  
 KREJČÍ, Karel: *Dějiny polské literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1953.  
 KREJČÍ, Karel: Křik velkoměstské ulice. In: PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Křik*. Praha : Odeon, 1978, s. 7 – 21.  
 KRZYŻANOWSKI, Julian: *Neoromantyzm polski*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1971.  
 LEHR-SPLAWIŃSKI, Tadeusz: *Język polski*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978.  
 MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008.  
 MARKOWSKI, Michał Paweł: *Polska literatura nowoczesna*. Kraków : Universitas, 2007.  
 MRÓWKA, Adrian: *Podmioty „intensywne“ w wybranych powieściach Stanisława Przybyszewskiego*. (Praca doktorska.) Katowice : Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2013. Dostupné na: <http://www.sbc.org.pl/Content/88098/doktorat3419.pdf>

- NERVAL, Gérard de: *Sylvie. Aurelie*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.
- POPIEL, Magdalena: *Oblicza wzniosłości*. Kraków : Universitas, 2003.
- PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Androgyne*. Praha : Knihy dobrých autorů, 1910.
- PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Přes palubu*. (Homo sapiens I.) Praha : Knihy dobrých autorů, 1913.
- PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917.
- PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Silný člověk*. Praha : Stanislav Minařík, 1928.
- PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966.
- RATUSZNA, Hanna: *Okruchy melancholii*. Toruń : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2017.
- SKUBALANKA, Teresa: *Historyczna stylistyka języka polskiego*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1984.
- STASIEWICZ, Piotr Emil: Krzyk Stanisława Przybyszewskiego jako powieść ekspresjonistyczna. In: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*. Pod red. J. Sztachelskiej, Seria III, Białystok 1998, s. 191 – 206.
- TABORSKI, Roman: Wstęp. In: PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. III – LXXVIII.
- WALAS, Teresa: *Ku otchłani*. Kraków – Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1986.
- WEISS, Tomasz: *Cyganeria Młodej Polski*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1970.
- WYKA, Kazimierz: *O potřebě literární historie*. Praha : Československý spisovatel, 1975.

### **Strašidelná fantastika a modernizmus (Psychologické horory Stefana Grabińskiego)**

- ELIADE, Mircea: *Okultyzm, czary, mody kulturalne*. Kraków : Oficyna Literacka, 1992.
- GRABIŃSKI, Stefan: *Niesamowite opowieści*. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1975.
- GRABIŃSKI, Stefan: *Namiętność*. Stanisławów : Renaissance-Universum, 1930.
- GRABIŃSKI, Stefan: *Šialená záhrada*. Bratislava : Vydavateľstvo Európa, 2010.
- GRABIŃSKI, Stefan: *Dramaty*. Lublin : Norbertinum, 2016.
- HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda*. Bratislava : Veda, 2011.
- HORVÁTH, Tomáš: Čierny plameň démona. In: ŁOZIŃSKI, Władysław: *Zapatan*. Bratislava : Vydavateľstvo Európa, 2013, s. 59 – 62.
- HORVÁTH, Tomáš: Výpravy do neviditeľnej ríše. In: DZIEKOŃSKI, Józef Bohdan: *Sendivoj*. Bratislava : Vydavateľstvo Európa, 2013, s. 233 – 237.
- HORVÁTH, Tomáš: Modernistický subjekt v strašidelnéj fantastike z perspektívy fenomenológie. In: HORVÁTH, Tomáš: *K poetike literárneho subjektu*. Bratislava : Veda, 2016, s. 237 – 243.
- HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959.
- LEM, Stanisław: Posłowie. In: GRABIŃSKI, Stefan: *Niesamowite opowieści*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975, s. 337 – 351.
- MACHEN, Arthur: *Otevření dveří*. Praha : Aurora, 1999.
- MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008.
- SADLIK, Magdalena: *„Konfesje samotnych“*. Kraków : Universitas, 2004.
- SCHORSKE, Carl E.: *Vídeň na přelomu století*. Brno : Barrister & Principal, 2000.
- SMUSZKIEWICZ, Antoni: *Zaczarowana gra*. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 1982.
- ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: *Fantastické povídky*. Praha : Jos. R. Vilímek, 1892.

- TARCHETTI, Igino Ugo: *Fantastické povídky*. Praha : Opus, 2009.  
 TODOROV, Tzvetan: *The Fantastic*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1995.  
 WYDMUCH, Marek.: *Gra ze strachem*. Warszawa : Czytelnik, 1975.  
 ZWOLIŃSKA, Barbara: *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej*.  
 Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2002.  
 ŽIŽEK, Slavoj: *Nepolapitelný subjekt*. Chomutov : Nakladatelství L. Marek, 2006.

**Na pomedzí svetov  
 (Grabiňského Tieň Bafometa)**

- GRABIŃSKI, Stefan: *Tieň Bafometa*. Bratislava : Európa, 2015.  
 GÓRZYNA, Zofia: Nota wydawcy. In: GRABIŃSKI, Stefan: *Salamandra. Cień Bafometa*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1980, s. 293 – 294.  
 HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959.  
 LACHMAN, Gary: *Temná múza*. Praha : Volvox Globator, 2006.

**Poľského emigranta cesta do temnôt Londýna duše  
 (Reymontov Vampír)**

- DOYLE, Arthur Conan: Cizopasnice. In: *Z upírých archivů. Kniha II*. Uspořádal PEN-  
 ZLER, Otto. Plzeň : Plejáda, 2010, s. 443 – 485.  
 HODROVÁ, Daniela: *Citlivé město. Eseje z mýtopoetiky*. Praha : Akropolis, 2006.  
 REYMONT, Władysław Stanisław: *Vampír*. Bratislava : Európa, 2011.  
 RURAWSKI, Józef: *Władysław Reymont*. Warszawa : Wiedza Powszechna, 1988.

**Poetika pointy  
 (Moderná fantastika Pavla Rankova)**

- HAZAIOVÁ, Lada: *Skryté tváře fantastična*. Univerzita Karlova: Praha, 2007.  
 LUKAVSKÁ, Eva: *Hispanoamerická fantastická povídka*. In: *Had, který se kouše do oca-  
 su*. Sestavila Eva Lukavská. Host: Brno, 2008, s. 9 – 85.

**IV. časť. NEEEXISTUJÚCE MIESTA**

**Fikcia ako utópia  
 (Literárne hračky Stanisława Lema)**

- BARTHELME, Donald: *Osobliwośći*. Warszawa : PIW, 1983.  
 BARTHES, Roland: *Rozkoš z textu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994.  
 CERTEAU, Michel de: *Wynaleźć codzienność*. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu  
 Jagiellońskiego, 2008.  
 CORBIN, Henry: *Mundus imaginalis*. Praha : Malvern, 2007.  
 ČAPEK, Karel: *Marsyas*. Praha : Fr. Borový, 1941.  
 DELEUZE, Gilles: Michel Tournier a svět bez druhého. In: TOURNIER, Michel: *Pátek  
 aneb lůno Pacifiku*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2006, s. 205 – 226.  
 FOUCAULT, Michel: *Szaleństwo i literatura*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 1999.  
 HEIDEGGER, Martin: *Podstawowe problemy fenomenologii*. Warszawa : Aletheia, 2009.  
 HRŮŽA, Jiří: *Města utopistů*. Praha : Československý spisovatel, 1967.  
 IBN TUFAYL, Abá Bakr: *Živý, syn bdícího*. Praha : Academia, 2011.  
 INGARDEN, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha : Odeon, 1989.  
 KANYÓ, Zoltán: Glównne poglądy na zagadnienie fikcjonalności w tradycji logiczno-

- semantycznej. In: PELC, Jerzy (ed.): *Semiotyka dziś i wczoraj...* Wrocław : Ossolineum, 1991, s. 109 – 116.
- KOJÉVE, Alexandre: *Wstęp do wykładów o Heglu*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 1999.
- KRUF, Hanno-Walter: *Dejiny teórie architektúry*. Bratislava : Pallas, 1993.
- LEM, Stanisław: *Filozofia przypadku*, zv. I. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975.
- LEM, Stanisław: *Fantastyka i futurologia*, zv. I a II. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1970.
- LEM, Stanisław: *Dokonalá prázdnota/Golem XIV*. Praha : Svoboda, 1983.
- LEM, Stanisław: Nový román a matematika. In: *Slovenská literatúra*, roč. 54, 2007, č. 2, s. 104 – 114.
- LYONS, John: *Semantyka*, zv. I. Warszawa : PWN, 1984.
- LYONS, John: *Semantyka*, zv. II. Łódź : PWN, 1989.
- NYCZ, Ryszard: *Język modernizmu*. Wrocław : Leopoldinum, 1997.
- PEREGRIN, Jaroslav: *Kapitoly z analytické filosofie*. Praha : Filosofia, 2005.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *Za nový román*. Praha : Odeon, 1970.
- SAMEK, Daniel: Irské plavby do božských světů. In: *Bájně plavby do jiných světů*. Praha : Argo, 2010, s. 5 – 20.
- SARTRE, Jean-Paul: *Wyobrazenie*. Warszawa : PWN, 1970.
- SZACKI, Jerzy: *Utopie*. Praha : Mladá fronta, 1971.
- TOURNIER, Michel: *Pátek aneb lúno Pacifiku*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2006.
- WATT, Ian: *Narodziný powieści*. Warszawa : PIW, 1973.
- WORTH, Sol: Obrazy nemohou říkat ne. In: *Sborník filmové teorie 1. Angloamerické studie*. Praha : Český filmový ústav, 1991, s. 37 – 44.

### Lem a referencia

- FLUSSER, Vilém: *Komunikológia*. Bratislava : Mediálny inštitút, 2002.
- LEM, Stanisław: *Filozofia przypadku*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1968.
- LEM, Stanisław: *Příběhy pilota Pirxe*. Praha : Odeon, 1978.
- LEM, Stanisław: *Filozofia przypadku*, II. zv. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1988.
- LEM, Stanisław: *Pánov hlas*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1988.
- LEM, Stanisław: *Fiasko*. Praha : Mladá fronta, 1990.
- LEM, Stanisław: *Summa Technologiae*. Praha : Magnet-Press, 1995.
- LEM, Stanisław: Co si myslím o své tvorbě. In: WEIGEL, Pavel: *Stanisław Lem*. Praha : Magnet-Press, 1995.
- LEM, Stanisław: *Hvězdné denníky*. Praha : Baronet, 1999.

### V iných dimenziách

#### (Próza Antoniho Langeho medzi sci-fi a fantastikou)

- GUTOWSKI, Wojciech: *Mit - Eros - Sacrum. Sytuacje młodopolskie*. Kraków : Homini, 1999.
- HAZAIOVÁ, Lada: *Skryté tváře fantastična*. Praha : Univerzita Karlova, 2007.
- HORVÁTH, Tomáš: *K poetike literárneho subjektu*. Bratislava : VEDA, 2016.
- KURKIEWICZ, Marek: *Symboly, narracje, eschatologie*. Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek, 2007.
- LANGE, Antoni: *W czwartym wymiarze*. Kraków : Universitas, 2003.
- LANGE, Antoni: *Vládca času*. Bratislava : Európa, 2012.
- SMUSZKIEWICZ, Antoni: *Zaczarowana gra*. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 1982.

# RESUMÉ

## BETWEEN INVARIANT AND IDIOLECT

(Detective, Adventure, Dread)

Tomáš Horváth

This work consists of interpretations of various texts in relation to textual invariants - interpretations of texts based on their genre background and in relation to codes of literary movements. It proved strategically appropriate to focus interest on genres of the so-called popular literature: mostly detective fiction, weird fiction, horror, adventure fiction, western, sci-fi or utopian fiction. It is because genres of popular literature are characterised by their “grammaticality” - high level of invariance that allows for the analysis of “pure” genre structure as well as for identification of deviations from the structure. Titles of the respective chapters may help navigate better: I. Other Investigations, II. Structures of Adventures, Adventures of Structures, III. Haunted Texts, IV. Places that Do Not Exist.

Texts of popular (formulaic) literature will thus be discussed, as well as the ways the so-called high literature utilises and transforms codes. High literature is always created *on the basis* of codes: it transforms, violates and alters them - a literary work is always situated at the intersection of the general (codes) and the individual. Thus we may observe a certain degree of idiomaticity in these two areas of literary discourse. Concrete works are always interpreted *on the basis* of the invariant that they materialise (in relation to a literary system, a genre code or a code of a literary movement - romanticism, Victorian gothic, modernism etc.) and possible deviations that transform the work's genre or literary system. Concerning the relationship between a concrete work and a genre, it is possible to “look at the relation between a system of norms and deviations set by the author.” (U. Eco) For example, in the interpretation of Witold Gombrowicz's novel *Cosmos* (Kosmos) it will become clear that it radically rewrites (flips upside down) the genre of detective novel and at the same time creates its own *idiolect*. Here, idiolect means a mutual connection of motivic elements (a hanged sparrow - a hanging branch, the mouth of Katasha - the mouth of Lena etc.), as well



as paralleling thematic series (a series of hanging, a series of mouths, a series of penetrations), the idiolectic code being more syntactic than semantic.

This work focuses on interpretations of works by authors such as W. Gombrowicz, S. Lem, P. Vilikovský, K. May, J. M. Hurban, A. C. Doyle, R. Marsh, E. Bramah, S. Grabiński, S. Przybyszewski, W. Reymont, A. Lange, P. Rankov and others.

The extensive introductory paper on methodology outlines one chapter from the history of science. It shows that philological studies – linguistics and literary criticism – utilise similar approach in identifying repetitions and regularities of their subject and in solving the problem of relation between repetition and (unrepeatable) event. Thus it is possible to describe *two types of regularities* explored by linguistics and literary criticism: on the one hand it is a regularity of historical development (including rules of phonetic shift, Brunetière's laws of genre evolution, or regularity of Russian formalist principle of disautomatisation), on the other hand it is a regularity of structures (typology). It is worth noting that linguistic inspiration to structuralist literary criticism is crucial in solving the issue of genre and movement repetition (genre being analogical to Saussure's *langue*). The historical scope is limited to the studies since the 19<sup>th</sup> century (historical comparative linguistics, Brunetière's evolutionary theory of genres, structuralist paradigm in linguistics and genre research in literary criticism, singularity of a work in poststructuralism and after poststructuralism).

Below we include resumes of selected papers.

### **Literary science and Patterns**

Over the years of its troubled evolution literature has shown a high degree of repetition: individual literary texts have mutually identical as well as different properties. What dominates in literary science is the structural, systematic and typological process of establishing patterns of regularity in form i.e. structural types, and the result of the process is literary forms, genres, movements and types of narrative structures, types of composition, chronotopes etc. Jakobson's structuralism with its universalist ambition establishes isomorphic phenomena typical of literature as a whole – it aspires to define literariness and poetic function through the model of its mechanism. In the course of its history literary science has attempted at formulating diachronic patterns. E.g. within Darwin's theory of evolution Ferdinand Brunetière



attempted to disclose the „laws and conditions controlling genre evolution“. The Darwinesque pattern is also used by Franco Moretti in the process of establishing patterns of competition of literary genres trying to acquire their share in the book market. What was formulated by Russian formalists as a pattern of literary evolution is the principle of tension between automatization and de-automatization of literary techniques. Then, there is Jakobson's productive conception of invariants as a constant scheme in relation to fluctuations, variants. It focuses on investigating the different within the same (different variants in various literary works by the same writer) and the same within the different (invariants in different literary works by the same writer or different writers of the same literary movement). We analyse the methods of establishing patterns of repetition and schemes in selected literary scientific works: for instance in that by Northrop Frye the subject was repetition on the highest level – the whole literature seen as a specific system – to repetitions on lower levels of subsystems, where texts are grouped into particular classes, e.g. genres.

### **A Literary Work as an Event and Idiolect**

The study deals with situating a literary work between general properties (laws) of literary discourse and singularity, between institution and idiom. According to Derrida, singularity cannot be achieved without participation in generality. A literary work as a singularity is not isolated – in order to be read as a singularity, it must be juxtaposed with other works, which it differs radically from. G. Deleuze paraphrases Proust saying that a writer invents a new language within a language. This other language within the previous natural and literary language, however, does not only have to function on the linguistic (stylistic) level, but also on the level of the „secondary language“, the system of literary codes and conventions. It may transcribe and transform not only the level of language in the common sense (deviated syntax) but also genre conventions (e.g. deviated crime story), literary etiquette. This language is not torn off the „old language“ (primary system), but it is created as its redesign. From the viewpoint of the „middle“ perspective of an individual literary work, the work (event) can thus become – for instance – a radical transformation of a particular genre structure. The genre norm, which is overcome by the given work, becomes a system of conventions, with regards to which this work is comprehensible: a genre is a condition of possibility of partial comprehensibility of an innovative work. Such a work is a sort of message partly encoded in

a familiar language which flows into an unexpected, unknown language. A work – singularity, an event establishes a new code – idiolect. The work – event (an event as something that is unrepeatable by definition) is thus – according to Derrida – always pre-infected with a repetition structure so that it could be read at all.

### **Vilikovský's Transcription of Detective Genre**

The paper interprets the relation between Vilikovský's novel *Peší příběh* (Pedestrian Story) and the detective genre, observing how the principle of chance (luck, randomness) functions. Chance intervenes in the story in the sense that the course of events does not comply with the totality of murderer's plan (or, it is better to say, with the lack of the plan), but the case gets complicated by random overlaps with other events. A random overlap of events in the collision of the story leads to (composes, triggers) activities of various characters who create a false profile of an alleged murderer for the police. In his text, Vilikovský moderately modifies detective genre by a precocious solution. On a syntagmatic axe of narration, the solution (criminal's confession of guilt) is placed before the narrative sequence on investigating the crime finishes. It happens when two autonomous investigators begin to move in their pedestrian investigation in the right direction, however, none of them realizes it. In this way, the principle of chance coincides with rationality in Vilikovský's novel. Chance (randomness) neither destroys a rationalist construction, nor gets integrated in a rational solution as happens in detective stories. Instead, a rationalist regime of investigation, due to its methodical and right way of asking questions, steps halfway towards the solution and chance make another step in its direction.

### **Vilikovský's Search for the Reality:**

#### **Photography and the Bitter Taste of the Real**

The paper interprets the radical way of rewriting the detective fiction in the short story by Pavel Vilikovský *Celkový pohľad na Máriu B.* (The Overall View of Maria B., 1968) and in his novel *Prvá veta spánku* (The First Sentence of Sleep, 1983). The two texts are in a mutual relation of variants, while their intertextual illumination generates more meanings. In the short story the narrator tells the whole story in the modality of possibility. Several events of the narrative structure are of an ontic nature. The text of the short story only provides the reader with one side of the communication process of investigation – the

sender, the detective asking questions, i.e. the text offers the base of the evidence, not the core. The veil of the detective's hypotheses conceals or at least obscures the reality – and the detective has to use simple existential statements in order to ensure what is real. Here the detective becomes a machine to generate hypotheses about the reality after the reality (the past murder) has disappeared. The novel *Prvá veta spánku* is disappointing in terms of genre expectations raised by itself – a seemingly detective novel becomes a novel featuring an external perpetrator. This genre method is motivated by the composition structure itself – the trifold consecutive focalization of the narration and two fake solutions. The criminal solution of the case is enabled by the unexpected abduction of the detective: the scene of crime and the weather – the remote stone-pit during the rain – help the detective draw the conclusion as to the fundamental characteristic of the perpetrator.

### **The Narrative Structures in the Wild West Stories.**

#### **The Oil Prince Case**

The article is based on the analysis by John G. Cawelti saying that the western formula cannot be attached to a single plot pattern but rather to a symbolic chronotope and its influence on the type of a hero who operates within the chronotope. Using examples of some writings (M. Bird, F. Parkman, O. Wister, J. Altsheller, M. Brand, E. Haycox, Z. Grey and others), the paper demonstrates several narrative structures used in westerns: the schemes of chasing, revenge, an armed conflict between groups of characters (or a duel), the scheme of hunting for a treasure, the travel scheme as well as the scheme of a detective novel, which may be incorporated into the western. A detailed analysis of Kari May's novel *The Oil Prince* (*Der Ölprinz*, 1893) is also included. The principles of the Mayesque serial fictitious universe (the principle of a returning character and hierarchical ranks of characters) are revealed, as well as the literary historical genesis of the *Winnetou* saga in the published short stories. Two types of stories can be identified within May's text corpus: the ones having the paratactic narrative structure (inherited from the picaresque novel) and those having a central plot, which also include *The Oil Prince*. Its narrative structure is organized by the central motif of a fake oil lake trap (what the lake actually hides is the fact it does not hide anything: as there is no oil well, in fact). The narrative line of the bad guys is opposed by the narrative line of the positive characters, who want to save a banker's life. Both narrative lines are interrelated by means of the manifold chasing/tracking narra-

tive structure (several groups of characters chase each other) depicted by the alternate storyline composition switching between that of the good backwoodsmen and that of the bad guys. On the level of narrative point of view, the alternate storyline composition is reflected in alternate focalization, which makes the model readers identify themselves alternately with either the good or the bad characters. Even jeopardising the negative characters' narrative line makes readers feel suspense and frustration. Both of the narrative lines are – on the microlevel – constructed as the solutions of the narrative problems (e.g. being captured – being freed, a tough situation – a trick and so on): the positive characters deal with ad hoc tasks, problems, which they are faced with, using their common sense (phronesis) so as to assess and solve a particular situation, and their skills and physical condition. A detailed analysis of the trick pattern in the case of the Old Shatterhand character is included. On the other hand, the negative characters deal with being in danger by telling lies or killing. In conclusion, intertextual examples of the Mayesque fictional world in the prose by J. F. Cooper, F. Gerstäcker, G. Ferry, T. M. Reid, Ch. Sealsfield are described on the level of motifs, on the level of the hero construction, as well as on the level of the narrative structure (the composition of alternate story lines of the positive and negative characters in F. Gerstäcker's work).

### **The History as an Adventure**

The article deals with several prose works of J. M. Hurban. Romantically conceived national cultural memory, which Hurban's popular prose intends to communicate to its audience longing for entertaining literature, is encrypted in the genre of adventure fiction. A connection of romantic historicism with the genre constituted historical-adventure prose in Hurban's work. As the Slovak Romanticists aimed at providing readers with *our* national literature, they did not bring the historical-adventure prose into the Slovak literature through translations, instead they chose cultural transfer: by writing original, local works in a given genre, which was already used by other national literatures.

### **The Scream of an Artist's Naked Soul**

The paper is an interpretation of the novel *The Scream* (Krzyk, 1917) by a Polish modernist writer Stanisław Przybyszewski (1868 – 1927) within the context of Przybyszewski's ideological and aesthetic conceptions, including such notions as the naked soul, sexual instinct (chuć), metaword and androgyny. The hallucinatory and dreamy fictitious

world of the novel, built using the literary method of discontinuity of chronotopes, is related to Przybyszewski's view of reality as the reality of the naked soul. The literary production is a scream of a naked soul which is linked to the forces of the unconscious mind, including subconscious impulses and instincts. They control the conscious self, who thus becomes un-autonomous, and they split it up (the motif of a doppelgänger in the novel). The narrative structure of the novel is based on the principle of repetition with a difference: the main hero, artist Gaštovt, wants the impossible: he wants to hear again the scream of the prostitute jumping off the bridge. The repetition is, however, – in Nietzsche's words – the return of the different: Gaštovt first saves the suicidal woman, but then, longing for the repetition of the scream, he kills her. The structure of the repetition joins several motifs in the text: the individual characters reappear as different ones in the feverish maze of Gaštovt's wandering: the coachman later as the violinist, the suicidal woman later as the hypnotized actress, the stranger later as Weryho, and eventually Weryho as Gaštovt himself (in the final motif of a doppelgänger).

## MENNÝ REGISTER

### A

ACKROYD, Peter 31  
ADEY, Robert 153, 154  
ACHMATOVÁ, Anna 74  
AIMARD, Gustave 225, 226, 232  
ALLAIS, Alphonse 119, 137  
ALLIN, Leslie 256, 257, 258  
ALTSHELLER, Joseph Alexander  
164  
ANDERSON, Stephen 27, 78  
ANTONIONI, Michelangelo 139  
ARISTOFANES 32  
ARISTOTELES 44, 77  
ARTHUR, Robert 32, 147  
ASIMOV, Isaac 265  
ASSMANN, Aleida 217, 218  
ASSMANN, Jan 218, 219, 220  
ATTRIDGE, Derek 65, 66  
AUSTER, Paul 99

### B

BACHTIN, Michail Michajlovič 7,  
30, 36, 38, 40, 58, 59, 61, 180  
BAILEY, Henry Christopher 148  
BALAJKOVÁ, Anetta 286  
BAKOŠ, Mikuláš 23, 26, 40  
BALLARD, James Graham 99  
BARTHELME, Donald 361  
BARTHES, Roland 10, 48, 65, 77, 117,  
121, 127, 128, 129, 130, 131, 132,  
230, 261, 359, 360, 361  
BARTOSZYŃSKI, Kazimierz 86, 87,  
97  
BAUDELAIRE, Charles 298, 387, 391  
BAYARD, Pierre 75, 76, 77  
BECKFORD, William 31  
BELLOCOVÁ LOWNDESOVÁ, Marie  
340  
BENNINGTON, Geoffrey 64, 65, 73  
BENOIST, M. 85

BENVENISTE, Émile 63  
BERKELEY, George 293  
BHABHA, Homi K. 255  
BHARTRHARI 43  
BÍLIK, René 129, 215, 218  
BIRD, Robert Montgomery 164, 168  
BLACKWOOD, Algernon 153, 348  
BŁOŃSKI, Jan 82  
BOD, Rens 13, 14, 25, 26, 28, 43, 44,  
50  
BODKIN, M. McDonnell 148, 159  
BONFANTINI, Massimo 265  
BOPP, Franz 12, 14  
BORGES, Jorge Luis 7, 99, 348, 352,  
393  
BÖSSER, Bedřich 180, 181, 197, 198  
BOTTING, Fred 264  
BOULLÉE, Etienne-Louis 360  
BOURDIEU, Pierre 125  
BRADDONOVÁ, Mary Elizabeth 31,  
BRAMAH, Ernest 11, 144, 145, 148,  
149, 150, 151, 152, 153, 155, 156,  
157, 158, 159, 160, 161, 396  
BRAND, Max 164, 165, 167, 170, 171  
BREMONT, Claude 48  
BRÜCKNER, Aleksander 288  
BRUNETIÈRE, Ferdinand 27, 28, 36  
BUFFALO BILL 171  
BULFIN, Ailise 247, 252  
BÜRGER, Gottfried August 392, 393  
BURSZTA, Wojciech Józef 35  
BUTOR, Michel 99, 173, 174

### C

CALVINO, Italo 56  
CAMPBELL, Joseph 45, 46  
CAMUS, Albert 89, 90, 359, 391  
CARR, John Dickson 149  
CARROLL, Noel 253  
CASARES, Bioy 342

- CAWELTI, John G. 8, 164, 166, 171, 172  
 CAZOTTE, Jacques 337  
 CERTEAU, Michel de 84, 352  
 CIEŚLA-KORYTOWSKA, Maria 217  
 CIEŚLIKOWSKI, Sławomir 43  
 COLLINS, Wilkie 31, 145, 247, 251, 278  
 CONRAD, Joseph 338  
 COOPER, James Fenimore 165, 171, 172, 205, 206, 207  
 CORBIN, Henry 373  
 CORTÁZAR, Julio 342, 344, 347  
 CULLER, Jonathan 21, 24, 63  
 CZUBAJ, Mariusz 35, 123, 148, 149
- Č**  
 ČAPEK, Karel 99, 357, 358  
 ČENĚK, David 127  
 ČECHOV, Anton Pavlovič 99  
 ČEPAN, Oskár 19, 20, 234  
 ČERVENKA, Miroslav 62  
 ČOLAKOVA, Žoržeta 71, 72  
 ČÚZY, Ladislav 101
- D**  
 DAROVEC, Peter 101, 103, 115, 120, 123, 124, 129, 396  
 DARWIN, Charles 27, 30  
 DAVIS, Lloyd 256  
 DAY-LEWIS, Cecil 133  
 DEBNÁR, Marek 33  
 DEFOE, Daniel 367  
 DELEUZE, Gilles 66, 72, 78, 374  
 DERRIDA, Jacques 9, 41, 64, 65, 66, 73, 80  
 DICKENS, Charles 31, 145, 247, 262, 310, 311  
 DINE, S. S. van 114, 144, 150, 156, 160, 161  
 DOBRAKOVOVÁ, Ivana 350  
 DOMAŃSKI, Juliusz 205  
 DOSTÁL, Karel 172  
 DOSTOJEVSKIJ, Fiodor Michajlovič 30, 31, 99, 306  
 DOYLE, Arthur Conan 11, 35, 127, 146, 147, 148, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 194, 247, 251, 252, 257, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 336, 340, 394, 397  
 DREWNOWSKI, Tadeusz 84, 95  
 DURIAN, Wolf 170  
 DÜRRENMATT, Friedrich 99, 102, 114  
 DZIEKOŃSKI, Józef Bohdan 231, 309  
 DYNAK, J. M 289
- E**  
 ECO, Umberto 10, 48, 54, 77, 91, 92, 99, 102, 126, 214, 225, 265, 266, 360  
 EDDINGS, David 32,  
 EDWARDS, Owen 262  
 ECHENOZ, Jean 99  
 EIGHTEEN-BISANG, Robert 266  
 ELIADE, Mircea 310  
 ELLIN, Stanley 140  
 EGANOVÁ, Jennifer 31  
 ERHART, Adolf 13, 17, 18
- F**  
 FALKIEWICZ, Andrzej 91  
 FALKOWSKI, Tomasz 67, 68, 69  
 FANU, Sheridan Le 266  
 FARGE, Arlette 69  
 FAULKNER, William 99  
 FAYE, Jean Pierre 69  
 FERRY, Gabriel 171, 200, 204, 206, 209  
 FIDO, Martin 264  
 FLAMMARION, Camille 392  
 FLAUBERT, Gustave 387  
 FLUSSER, Vilém 86, 128, 129, 130, 383  
 FOKKEMA, Douwe W. 63  
 FÖLDVÁRI, Kornel 175, 176, 202  
 FOLSOM, James K. 165, 166, 168, 169, 172, 207  
 FOUCAULT, Michel 67, 68, 69, 358  
 FOX, Margalit 278

- FRANCISCI, Ján 213  
 FRANK, Lawrence 268  
 FRANK, Manfred 78  
 FREEDGOOD, Elaine 30  
 FREUD, Sigmund 90, 310  
 FREEMAN, Richard Austin 148  
 FRYE, Northrop 46, 47, 48, 57  
 FUTRELLE, Jacques 148
- G**
- GABORIAU, Emile 145, 146  
 GADDA, Emilio 99  
 GÁFRIK, Michal 286  
 GARNETT, Rhys 258  
 GASKELLOVÁ, Elisabeth 262  
 GEMRA, Anna 35  
 GENETTE, Gerard 33, 63, 64, 73  
 GERSTÄCKER, Friedrich 181, 206, 208, 209  
 GINZBURG, Carlo 266  
 GIRARD, René 374  
 GŁOWIŃSKI, Michał 27, 42, 60, 61, 62, 79, 92, 237, 242, 289, 301  
 GŁUCHOWSKA, Lidia 286, 306, 307  
 GOCZOŁOWA, Z. 292  
 GOETHE, Johann Wolfgang 52  
 GOGOL, Nikolaj Vasilievič 74  
 GOMBROWICZ, Witold 70, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 396  
 GÓRZYNA, Zofia 329  
 GOSZCZYŃSKI, Seweryn 218, 239  
 GRABIŃSKI, Stefan 11, 32, 306, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 337, 391, 393, 397  
 GRACQ, Julien 31  
 GRACZYK, Ewa 403  
 GRAJEWSKI, Wincenty 137  
 GRAMMONT, Maurice 19, 29  
 GREENE, Hugh 144, 145, 159  
 GREIMAS, Algirdas Julien 48, 50, 53, 55, 57  
 GREY, Zane 169, 170, 171, 172  
 GRIMSHAWOVÁ, Anna 127
- GROCHOWSKI, Grzegorz 51, 52, 62  
 GRYM, Pavel 147  
 GRZEGORCZYK, Anna 39,  
 GUATTARI, Félix 66, 304  
 GUILLÉN, Claudio 23, 32, 63  
 GUMBRECHT, Hans Ulrich 65  
 GUTOWSKI, Wojciech 305, 388, 389, 395
- H**
- HAGGARD, Henry Rider 255, 268, 310  
 HAMMETT, Samuel Dashiell 115  
 HANSEN, O. 170  
 HANUS, Radoslav 240  
 HARAUCOURT, Edmund 294  
 HARPER, Jill Kristine 252, 253, 254, 255, 256  
 HARRISON, Robert Pogue 30  
 HAWKES, Terence 55  
 HAYCOX, Ernest 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171  
 HAYCRAFT, Howard 144  
 HAZAIOVÁ, Lada 342, 345, 348, 393  
 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich 235, 356, 370  
 HEIDEGGER, Martin 356, 362  
 HEINLEIN, Robert Anson 390  
 HEINZ, Adam 12, 15, 19, 22, 28, 43  
 HELBIG, Gerhard 15, 36, 37  
 HELDMANN, Richard Bernard 246  
 HELLER-ROAZEN, Daniel 13, 17, 75  
 HERDER, Johann Gottfried von 240  
 HERNADI, Paul 60  
 HINTIKKA, Jaakko 265, 364  
 HJELMSLEV, Louis 19, 20  
 HODGSON, William Hope 153  
 HODROVÁ, Daniela 32, 231, 239, 339, 340  
 HOFFMANN, E. T. A. 61, 232, 387  
 HÖGLUND, Johan 258  
 HOLLÝ, Ján 237  
 HONSZA, Norbert 204, 206, 207  
 HORÁLEK, Karel 14  
 HORAN, Peter 124  
 HORVÁTH, Tomáš 8, 38, 61, 79, 88, 102, 137, 194, 213, 214, 219, 222,



- 227, 234, 238, 239, 241, 279, 302,  
309, 310, 322, 324, 393  
HRUŠOVSKÝ, Ján 302, 336  
HRŮZA, Jiří 367  
HUGHES, William 262, 264, 269, 270  
HUMBOLDT, Wilhelm von 12, 36  
HURBAN, Jozef Miloslav 212, 213,  
214, 215, 216, 218, 219, 220, 221,  
222, 223, 224, 225, 226, 227, 228,  
229, 230, 231, 232, 233, 234, 235,  
236, 237, 238, 239, 240, 241, 242,  
243  
HURLEY, Kelly, 236, 256, 269, 270  
HUSSLER, Edmund 356  
HUTNIKIEWICZ, Artur 309, 311,  
313, 314, 315, 317, 318, 319, 320,  
321, 324, 328, 332  
HVIŠČ, Jozef 237, 286, 287  
HUYSMANS, Joris-Karl 337
- CH**  
CHALOUPKA, Otakar 171, 176, 185,  
186  
CHAMPIGNY, Robert 113  
CHANDLER, Raymond 115, 125, 143  
CHESTERTON, Gilbert Keith 158  
CHIMET, Jordan 166  
CHLEBNIKOV, Velemír 72  
CHOMSKY, Noam 25, 50, 57, 65  
CHRISTIE, Agatha 88, 104, 149  
CHWISTEK, Leon 314
- I**  
INDRIDASON, Arnaldur 157  
INGARDEN, Roman 363, 364, 372  
IVIĆ, Milka 15, 28
- J**  
JAKOBSON, Roman 22, 23, 24, 26,  
35, 38, 42, 45, 49, 62, 72  
JAKUBOWSKI, Piotr 51  
JANION, Maria 97  
JANKOWSKY, Kurt R. 12  
JAREŠ, Michal 397  
JARZEBSKI, Jerzy 87, 88, 89, 92, 94,  
96, 97  
JASZCZUK, Paweł 124
- JEDLIČKOVÁ, Alice 173  
JENNY, Laurent 62  
JORDÁN, Karel 175, 201, 205, 206  
JUEL, Dagny 287  
JUNGMANN, Josef 241  
JUNGWIRTH, František 143
- K**  
KAFKA, Franz 32, 285  
KALINČIAK, Ján 214, 215, 240  
KANYÓ, Zoltán 363  
KARPIŃSKI, Wojciech 85  
KELLY, Stuart 76  
KENDRICK, Baynard 148  
KEPIŃSKI, Tadeusz 89  
KERR, Philip 124  
KIERKEGAARD, Søren 299, 300, 306  
KIJOWSKI, Andrzej 403  
KILLEEN, Jarlath 262  
KING, Stephen 349  
KITTLER, Friedrich 126  
KLÁTIK, Zlatko 206, 214, 216, 232  
KLINGER, Leslie 282  
KODAJOVÁ, Daniela 396  
KOERNER, E. F. K. 25  
KOJÉVE, Alexandre 356, 360, 370  
KOLLÁR, Ján 241  
KOMÁREK, Miroslav 22  
KONOPNICKA, Maria 287  
KOŘÍNEK, Josef Miloslav 21, 173  
KOŘÍNEK, Pavel 173  
KOSTKIEWICZOWA, Teresa 42, 237,  
242  
KOVÁCS, Ferenc 12, 15, 18  
KOWALCZYKOWA, Alina 238  
KOWALSKA, Aniela 85  
KOWALSKI, Piotr 224  
KOŽNAR, Zbyněk 111  
KOŽNAROVÁ, Marie 111  
KRAJEWSKI, Marek 118, 124  
KRASIŃSKI, Zygmunt 224, 338  
KRAUS, Cyril 213, 214, 216, 237, 242,  
243, 244  
KREJČÍ, Karel 222, 292, 297, 298  
KRIPKE, Saul Aaron 362, 386  
KRISTEVA, Julia 254  
KRIŠTÚFEK, Peter 350

- KRUFT, Hanno-Walter 360  
 KRZYŻANOWSKI, Julian 294, 296, 304  
 KUCHARĚ, Jiří 264  
 KUNICKI, Wojciech 172, 176, 204, 206, 207  
 KURKIEWICZ, Marek 388, 391, 393
- L**  
 LACHMAN, Gary 330, 335  
 LANDOLFI, Tomasso 31, 63, 73, 74, 75, 77  
 LANGE, Antoni 309, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 397  
 LARSSON, Stieg 123  
 LASIĆ, Stanko 56, 57, 100  
 LEBLANC, Maurice 154  
 LEHR-SPLAWIŃSKI, Tadeusz 287  
 LEJEUNE, Philippe 59  
 LELEWEL, Joachim 216, 217  
 LEM, Stanisław 51, 76, 102, 107, 309, 324, 352, 353, 354, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 368, 371, 373, 375, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386  
 LENKOVÁ, Jitka 76  
 LEROUX, Gaston 148, 154  
 LESKIEN, August 15  
 LEURET, Francois 68, 69  
 LÉVI-STRAUSS, Claude 33, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 89, 90  
 LEWANDOWSKI, Konrad T. 124  
 LEWIS, Gregory Matthew 337  
 LIBERA, Antoni 93, 95  
 LICHAŃSKI, Jakub Zdzisław 35  
 LINDA, Josef 220, 221, 240  
 LOMBROSO, Cesare 147, 254  
 LONDON, Jack 170  
 LOTMAN, Jurij Michajlovič 25, 23, 54, 71, 91, 139  
 LOVECRAFT, Howard Phillips 257, 270, 310  
 ŁOZIŃSKI, Władysław 310  
 LUKAVSKÁ, Eva 344  
 LYCETT, Andrew 264, 281  
 LYONS, John 24, 354, 362
- M**  
 MÁCHA, Karel Hynek 218  
 MACHO, Peter 396  
 MACHEN, Arthur 322, 323  
 MALLARMÉ, Stéphane 387  
 MAN, Paul de 223  
 MANDLER, Jean Matter 136  
 MANKELL, Henning 123, 157  
 MAREŠ, Jaroslav 268  
 MARGREE, Victoria 264  
 MARKOWSKI, Michał Paweł 9, 65, 73, 84, 85, 90  
 MARSH, Richard 10, 31, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 278, 283, 396  
 MARTINET, André 22, 24, 29  
 MASSON, A. E. W. 148  
 MATEJOV, Fedor 230, 232  
 MATEJOVIČ, Pavel 135, 136  
 MATIAŠOVSKÝ, Kamil 124  
 MATT, Peter von 177, 178, 196, 198  
 MATUSZEK, Gabriela 285, 289, 294, 295, 297, 298, 299, 302, 303, 305, 318  
 MAUPASSANT, Guy de 310, 314  
 MAURO, Tulio de 25  
 MAY, Karl – 11, 165, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 187, 189, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211  
 MAYNE-REID, Thomas 206, 210, 211  
 MCBAIN, Ed 106  
 MEDEK, Pavel 117  
 MEDVEDEV, Pavel Nikolajevič 40, 58, 61  
 MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič 50, 52  
 MEYRINK, Gustav 387  
 MÉRIMÉE, Prosper 275  
 MICIŃSKI, Tadeusz 388, 391  
 MICKIEWICZ, Adam 217, 222, 338  
 MICHALOVIČ, Peter 74  
 MIKULA, Valér 54, 133, 136, 140, 142  
 MILEWSKI, Tadeusz 14, 17

- MIŁOSZEWSKI, Zygmunt 123  
 MILNER, Jean-Claude 13  
 MINÁR, Pavol 122  
 MITANA, Dušan 342  
 MIZERA, Pavel 210  
 MORETTI, Franco 30, 32, 33, 34, 76,  
 156, 157, 159, 194  
 MORRISON, Arthur 146  
 MRÓWKA, Adrian 291, 299, 304  
 MUKAŘOVSKÝ, Jan 40, 55, 71, 72  
 MUNCH, Edvard 288, 294, 299, 306,  
 307
- N**
- NABOKOV, Vladimir Vladimirovič  
 83, 99  
 NAGEL, Thomas 150  
 NERVAL, Gérard de 298  
 NEZKUSIL, Vladimír 171, 185, 186  
 NEZVAL, Vítězslav 71, 72, 176  
 NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm  
 286, 288, 295  
 NIEWIESKI 97  
 NOGE, Július 222, 223, 229, 230, 231,  
 232, 240  
 NOWAK, Andrzej 168  
 NOWAKOWSKA-OZDOBA, Joanna  
 231, 233, 235  
 NUNNING, Ansgar 7  
 NYCZ, Ryszard 41, 80, 89, 91, 361
- O**
- OCAMPOVÁ, Silvina 342  
 OKOPIEŇ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra  
 42, 237, 242  
 ONDRUŠ, Šimon 13, 14, 15, 17, 19,  
 28, 43  
 ORCZY, E. 148  
 ORWELL, George 159, 160  
 OTTO, Rudolf 314
- P**
- PÁCALOVÁ, Jana 219  
 PANEK, LeRoy 148  
 PANINI 25, 50  
 PARKMAN, Francis 164, 165  
 PATANDŽALI 43
- PAUL, Hermann 16, 18  
 PAVEAU, Marie-Anne 15, 16  
 PAWŁOWSKI, Janusz 94  
 PEIRCE, Charles Sanders 265  
 PELC, Jerzy 363  
 PENZLER, Otto 117, 272  
 PEPRNÍK, Michal 207  
 PEREC, Georges 56  
 PEREGRIN, Jaroslav 355  
 PERLIN, Jacek 17, 19, 29  
 PIAZZA, Alberto 34, 36  
 PIŠŤANEK, Peter 101, 106, 118  
 PIŠŮT, Milan 215, 237  
 PLCH, Martin 174  
 POE, Edgar Allan 99, 108, 145, 147,  
 149, 152, 154, 160, 195, 265, 271,  
 298, 310, 315, 321, 332, 387  
 POPIEL, Magdalena 292, 300  
 POPOVIČ, Anton 61, 62, 79  
 PORYBNÁ, Tereza 127  
 POSPÍŠIL, Ivo 29, 30, 60, 62  
 POST, Melville Davisson 148  
 POTOCKI, Jan 309  
 PRINCE, Gerald 57  
 PROCHÁZKA, Martin 85  
 PRONI, Giampaolo 265  
 PROPP, Vladimír Jakovlevič 25, 45,  
 48, 49, 50, 52, 53, 57, 58, 59  
 PROUST, Marcel 116  
 PRUŠKOVÁ, Zora 120, 122, 123  
 PRZERWA-TETMAJER, Kazimierz  
 287  
 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław 285,  
 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292,  
 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299,  
 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306,  
 307, 308, 318, 336, 337, 338, 388,  
 397
- Q**
- QUEEN, Ellery 115, 144  
 Quincey, Thomas Penson De 340
- R**
- RADCLIFFOVÁ, Ann 31, 231, 266  
 RANCIÈRE, Jacques 69  
 RANDALL, Bryony 264

- RANKOV, Pavol 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 397  
 RASCH, Gustav 206, 207  
 RASK, Rasmus 12, 13  
 RATUSZNA, Hanna 301  
 REID, Thomas Mayne 164, 168  
 REYMONT, Władysław Stanisław 259, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 387, 393, 395, 397  
 RICOEUR, Paul 129, 142  
 RICHTER, Charles 261, 272  
 ROBBE-GRILLET, Alain 87, 89, 99, 134, 135, 365, 366  
 ROBINS, Robert Henry 13  
 RODEN, Christopher 282  
 ROHMER, Sax 148, 159  
 ROMM, Alexander 23, 37  
 ROUSSEL, Raymond 89  
 RURAWSKI, Józef 335  
 RUSSELL, Bertrand 363, 364  
 RYBICKA, Elżbieta 121
- S**
- SABINA, Karel 221  
 SABOL, Ján 15, 17, 19  
 SADLIK, Magdalena 318  
 SAID, Edward W. 251, 255, 283  
 SALGAS, Jean-Pierre 86, 87, 97  
 SAMEK, Daniel 367  
 SANDAUER, Artur 82  
 SARFATI, Georges-Élia 15, 16  
 SARRAUTOVÁ, Nathalie 362  
 SARTRE, Jean-Paul 356, 362, 370, 371, 372  
 SARYUSZ-WOLSKA, Magdalena 217  
 SAUSSURE, Ferdinand de 12, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 29, 37, 62, 65, 70, 77, 78  
 SAYERSOVÁ, Dorothy 153  
 SCOTT, Walter 214, 224  
 SEALSFIELD, Charles 171, 206, 208, 210  
 SEARLE, John Rogers 37  
 SEBEOK, Thomas Albert 265, 266  
 SÉRIOT, Patrick 14, 29  
 SCHAEFER, Jack 165, 166, 167, 170, 186  
 SCHERER, Wilhelm 15  
 SCHLEGEL, August Wilhelm 19  
 SCHLEGEL, Friedrich 18  
 SCHLEICHER, August 14, 19, 27, 28  
 SCHMIEDT, Helmut 173, 178, 193, 202, 203, 206  
 SCHOPENHAUER, Arthur 293, 295  
 SCHORSKE, Carl Emil 318  
 SCHUCHARDT, Hugo 15  
 SCHULZ, Bruno 299  
 SIMENON, Georges 120, 122, 123  
 SIMON, Claude 89  
 SIMMONS, Dan 31  
 SKUBALANKA, Teresa 289, 292  
 SKWARA, Marek 10, 128  
 SKWARCZYŃSKA, Stefania 27, 28  
 SLÁDEK, Ondřej 173  
 SŁAWIŃSKI, Janusz 42, 237, 242  
 SMITH, Andrew 262, 264, 270  
 SMUSZKIEWICZ, Antoni 309, 310, 318, 390, 393  
 SOCKEL, Walter 292  
 SOUČEK, Ludvík 128  
 STASIEWICZ, Piotr Emil 289, 292, 293, 297, 305, 307  
 STEINER, Petr 39  
 STEVENSON, Robert Louis 247, 262, 278, 332  
 STIEGLER, Bernd 127  
 STOKER, Bram 31, 246, 247, 248, 252, 254, 270, 278, 340  
 STOUT, Rex 143  
 STRÁNSKÝ, Jiří 165  
 SUGIERA, Małgorzata 127  
 SYMONS, Julian 159  
 SZACKI, Jerzy 360, 366, 367
- Š**
- ŠIDÁK, Pavel 39, 51, 59, 60, 62, 64, 70  
 ŠKLOVSKIJ, Viktor 39, 119, 175  
 ŠKVORECKÝ, Josef 102, 144, 156, 160  
 ŠMATLÁK, Stanislav 230, 242  
 ŠTEVČEK, Ján 135, 138  
 ŠTÚR, Ludovít 213  
 ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel 324  
 ŠVANTNER, František 274

**T**

TABORSKI, Roman 295  
 TARANENKOVÁ, Ivana 397  
 TARCHETTI, Igino Ugo 313  
 TAUFER, Jiří 72  
 TODOROV, Tzvetan 8, 33, 36, 38, 44,  
 45, 57, 60, 61, 63, 67, 70, 78, 79, 80,  
 100  
 TOLKIEN, J. R. R. 39  
 TOMAŠEVSKIJ, Boris 45  
 TOURNIER, Michel 373, 374, 375  
 TRAILLOVÁ, Nancy H. 272  
 TRUBECKOJ, Nikolaj Sergejevič 14,  
 24  
 TRYBUŚ, Krzysztof 216, 217, 218, 221  
 TUF AJL, Abú Bakr Ibn 367  
 TWAIN, Mark 204  
 TYL, Josef Kajetán 239  
 TYŇANOV, Jurij Nikolajevič 23, 26,  
 39, 41, 54, 55, 59

**U**

ULICKA, Danuta 22, 37, 58  
 UMIKER-SEBEOK, Jean 266  
 URBAN, Miloš 114  
 USPENSKIJ, Boris 17  
 USPENSKÝ, Boris 17, 19, 20

**V**

VACHEK, Josef 22  
 VÁMOŠ, Gejza 295  
 VARGAS, Fred 110  
 VAVROUŠEK, Petr 13, 14, 16,  
 VEČERKA, Radoslav 13, 17, 18  
 VENDRYES, Joseph 29  
 VERNE, Jules 265, 267, 274  
 VILIKOVSKÝ, Pavel 99, 101, 102, 103,  
 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110,  
 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120,  
 121, 122, 123, 124, 126, 128, 129,  
 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138,  
 139, 140, 141, 142, 143, 396  
 VIRILIO, Paul 127  
 VODIČKA, Felix 220, 221  
 VOLTAIRE 193  
 VOTRUBA, František 286

VOYNICH, Wilfrid 76  
 VŠETIČKA, František 230, 232, 236  
 VUOHELAINEN, Minna 246, 247,  
 249, 253, 254, 258, 259, 260

**W**

WALAS, Teresa 296, 297, 303  
 WALPOLE, Horace 31, 32, 231  
 WARREN, Austin 62  
 WATT, Ian 367  
 WEIGEL, Pavel 385  
 WEIMAR, Aage 118  
 WEISS, Tomasz 287, 288, 289, 290,  
 296  
 WEINFURTER, Karel 269  
 WELLEK, René 62, 240  
 WELLER, Philip 282  
 WELLS, Herbert George 150, 387  
 WHITE, Edward Lucas 324  
 WHITE, Hayden 48  
 WISTER, Owen 166, 167, 171, 172  
 WŁODEK, Patrycja 125  
 WOLFREYS, Julian 254, 259, 260  
 WORTH, Sol 355  
 WOŹNIAK, Monika 74, 75  
 WRONSKI, Marcin 124  
 WYDMUCH, Marek 313, 326  
 WYKA, Kazimierz 285  
 WYSŁOUCH, Seweryna 10, 128

**Z**

ZÁBRANA, Jan 148  
 ZAJAC, Peter 101, 116, 117, 119  
 ZANGWILL, Israel 154  
 ZEH, Juli 102  
 ZOCH, Ctibor 213  
 ZVEGINCEV, V. A. 27  
 ZWOLIŇSKA, Barbara 313, 326, 327

**Ž**

ŽABSKI, Tadeusz 172, 176, 216, 224  
 ŽIRMUNSKIJ, Viktor Maximovič 13,  
 19, 20  
 ŽIŽEK, Slavoj 88, 100, 109, 323  
 ŽMICHOWSKA, Narcyza 326  
 ŽYLKO, Bogusław 23