



Vydavateľstvo
Slovenskej akadémie vied

Vydanie monografie K poetike literárneho subjektu
bolo podporené z prostriedkov grantovej úlohy
Poetika slovenskej literatúry po r. 1945. VEGA 2/0074/16.

K POETIKE LITERÁRNEHO SUBJEKTU

(Modernizmus a okolie)

Tomáš Horváth



vydavateľstvo
Slovenskej akadémie vied
Bratislava 2016

Vedeckí recenzenti:

doc. Mgr. Dagmar Kročanová, PhD.

dr. Rafař Majerek, PhD.

© Tomáš Horváth 2016

ISBN 978-80-224-1551-4

Obsah

1. Úvod k poetike subjektu	9
2. „Ja“ ako detstvo, ako mesto, ako žáner a „ja“ ako fikcia (Autobiografické stratégie v textoch Jána Hrušovského)	41
3. Subjekt a šialenstvo (Román Petra Komiša Bludná púť velikého čarodeja)	75
4. Modernistická melanchólia 1. Novodobá melanchólia ako pripútanosť k smrti 2. Modernistická melanchólia Zlomenej duše (Kosorkin) 3. Melanchólia lásky alebo láska ako „cesta ku koncu“ u Ivana Minárika	113
5. Subjekt a melanchólia u Gejzu Vámoša	157
6. Švantner, horor, fantastika: žánerové parametre	205
7. Ruiny ako hieroglyf, hrob a zrod (Kráľ zámku Seweryna Goszczyńského)	227
8. Modernistický subjekt v strašidelnej fantastike z perspektívy fenomenológie (Pohľad Stefana Grabińského)	237
9. „Niekedy sa vracajú“ (Transformácia baladickej lenórskej témy v modernizme u Antona Langeho)	245
Citovaná literatúra	261
Edičná poznámka	273
Resumé	275
Menný register	281

1. kapitola: Úvod k poetike subjektu

„... a prítom vytahoval ešte viac takových pošetilých nesmyslných názorů. Tvrdil například, že každá myšlenka je způsobena spářením dvou cévek v mozku člověka.“

E. T. A. Hoffmann: Jezuitský kostel v G.

Predmetom tejto práce nebude otázka, čo „je“ subjekt, prípadne aké sú jeho charakteristické vlastnosti. Z perspektívy vednej disciplíny, v ktorej sa práca situuje (je ňou literárna veda a v užšej špecifikácii tá jej oblasť, ktorá sa nazýva poetikou), budú predmetom nášho záujmu *spôsoby, akými sa o subjekte píše*, čiže textové reprezentácie subjektu. Takto skonštruovaný predmet výskumu priamo vyplýva z úlohy, ktorú si kladie klasicky poňatá poetika (úlohy explicitne formulovanej ruskými formalistami), a tou je „skúmanie spôsobov výstavby literárnych diel“¹ (a zovšeobecnene, vlastností literárneho diskurzu),² a teda literárnych postupov. Tieto literárne postupy (či textové stratégie) sa analyzujú z hľadiska ich *funkcie*, „prečo sa ten či onen postup používa a aký umelecký účinok sa ním dosahuje“.³

No nepôjde nám tu o abstraktnú poetiku literárnych možností.⁴ Od vyššej úrovne všeobecných vlastností literárneho diskurzu (čiže literárnosti) totiž v tejto práci prejdeme na konkrétnejšiu úroveň historických manifestácií literárnej štruktúry. Preto tieto *spôsoby textovej reprezentácie subjektu* budeme analyzovať na príklade konkrétnych literárnych textov v rade prípadových štúdií. Subjekt teda pre nás bude *konštruktom* diskurzu, takpovediac literárnou postavou, a veru nezriedka nadobudne v analyzovaných textoch práve túto podobu. Niekedy táto postava bude plniť zároveň aj funkciu rozprávača.

Literárne texty, ktoré budeme interpretovať, nie sú, samozrejme, celkom singulárne („idiolektické“), ale realizujú aj širšie tendencie literárnych smerov – v prípade našej práce pôjde o texty situované predovšetkým v literárnych smeroch modernizmu (zahŕňame sem modernu a druhú modernu), expresionizmu, naturizmu a romantizmu v slovenskej a poľskej literatúre. Ťažiskom budú modernistické literárne diela. A pretože sú reprezentácie subjektu, ktorými sa zaoberáme, realizované v literárnych textoch, budeme subjekt skúmať ako súčasť tkaniva, štruktúry týchto textov – ako ich tematickú zložku vo vzťahu k ostatným zložkám a prvkom textovej štruktúry.

1 TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Poetika*. Bratislava : Smena, 1971, s. 7.

2 Porov. TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000, s. 15.

3 TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Poetika*. Bratislava : Smena, 1971, s. 11.

4 Porov. TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000, s. 15.

Z takto nasmerovanej perspektívy literárnovedného výskumu vyplýva, že subjekt ani nemôžeme chápať esenciálne – čiže nemôžeme sa pýtať, čo subjekt „je“. Keďže literárne smery, v ktorých sa reprezentácie subjektu realizujú, sú historické (realizujú sa v literárnom vývine), znamená to, že musíme *historizovať* aj samotný subjekt. Je teda potrebný historický výskum, „akým spôsobom došlo k objaveniu sa *ega*, čiže scentralizovaného subjektu“, ⁵ je potrebné „preskúmanie jeho historického vzniku, jeho sformovania či virtuálnej konštrukcie ako preludu, ktorý je však v istom zmysle aj objektívnou skutočnosťou“. ⁶ Takže subjekt ako predmet takéhoto literárnovedného, prípadne literárnohistorického skúmania je historicky skonštituovanou kategóriou, realizujúcou sa v literárnom diskurze, ktorá je vystavená premenám v rôznych literárnych textoch a smeroch: napríklad modernistický, radikálne zvnútornený, no neautonómny subjekt bude iný než subjekt v románoch obdobia vrcholného realizmu, v ktorých funguje „empirický subjekt ako charakter, vyznačujúci sa stabilitou svojich vlastností, ich centralizáciou a hierarchiou, ktoré zvonku kontroluje a legitimizuje subjekt chápaný ako univerzálny zdroj a garancia zmyslu“. ⁷ K transformácii tohto realistického variantu modelu subjektu dochádza u Flauberta. Georges Poulet ukazuje vo Flaubertovom románe *Pani Bovaryová* premenu predmetov na ich subjektívny ekvivalent, premiešanie vonkajšieho a vnútorného elementu (vecí s vedomím) ⁸ a zároveň v štruktúrovaní textu ukazuje oproti balzacovskému sledovaniu konaní následných činov hrdinu v čase jeho multifokálnu perspektívu. ⁹

Subjekt reprezentovaný v texte (respektíve jeho rozličné typy a modalitty) je radikálne historický aj v tom zmysle, že je – z hermeneutického hľadiska – umožnený istým *historickým a priori*, istým historicky situovaným porozumením (ktoré produkuje historicky podmienené koncepcie subjektu). Ak je teda subjekt, o ktorom tu hovoríme, podmienený jednak diskurzne (je konštituovaný v literárnom diskurze), a zároveň historicky (jestvujú rozmanité koncepcie subjektu), možno si vziať ako regulatív bádania takúto formuláciu Ryszarda Nycza: „Historické spôsoby prejavovania sa subjektivity v literatúre sú ukazovateľom nielen uznávanej koncepcie subjektu (nezriedka s filozoficky a psychologicky spleťtým rodokmeňom), ale aj chápania úlohy jazyka a realizovanej stratégie štruktúrovania a významovej výstavby literárneho diela.“ ¹⁰ Koncepcie subjektu a textu vykazujú navzájom isté korelácie. ¹¹

Ak teda subjekt chápeme ako predmet diskurzu, *historický konštrukt*, nie je

5 JAMESON, Frederic: Realizm i pragnienie. Problem podmiotu u Balzaka. In: MARKIEWICZ, Henryk – WALAS, Teresa (eds.): *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*. Tom III. Kraków : Universitas, 2011, s. 454.

6 Tamže, s. 453 – 454.

7 NYCZ, Ryszard: *Język modernizmu*. Wrocław : Leopoldinum, 1997, s. 91.

8 POULET, Georges: *Metamorfozy czasu*. Warszawa : PIW, 1977, s. 472.

9 Tamže, s. 489.

10 NYCZ, Ryszard: *Język modernizmu*. Wrocław : Leopoldinum, 1997, s. 85.

11 Tamže.

to „prirodzená“ kategória, ktorou by bola každá ľudská bytosť, charakterizovaná nejakými biologickými (napríklad „neurologickými“) vlastnosťami. Kategória subjektu je istou *historicky podmienenou interpretáciou* ľudskej bytosti, jej vzťahu k sebe samej a ku svetu. Michał Paweł Markowski to výstižne vyjadril tak, že subjekt „nie je človekom z mäsa a kostí (nikto sa nenarodí ako subjekt), ale určitou kultúrnou funkciou, ktorú človeku určuje istá konkrétna filozofická tradícia“.¹² Táto kultúrna funkcia subjektu je v pokantovskej filozofii určená takým spôsobom, že subjekt „je základom všetkých reprezentácií“¹³ – centrom rozumu, myslenia a reči (čiže fundamentom poznávacích operácií¹⁴), prostredníctvom ktorých ustanovuje svoj vzťah so svetom, ktorý stojí oproti nemu. V karteziánskej filozofii je to „obrat k *ego cogito* jako k apodikticky jisté a poslední půdě souzení“.¹⁵ Takto skonštruovaná kategória subjektu s jej *centrálnoú pozíciou* nesie so sebou aj isté mocenské nároky a dôsledky – veci sa totiž ukazujú *práve* subjektu: svet tu začína byť len natoľko, nakoľko je vnímaný subjektom (novoveká berkeleyovská téza *esse est percipi*) – a v dôsledku toho, nakoľko stojí pre tento subjekt k *dispozícii*, ako ukázal Heidegger, veci sa preto stávajú *objektmi*, stojacimi *oproti* subjektu,¹⁶ ktorými tento môže disponovať. Práve historický konštrukt novovekého subjektu podľa Heideggera umožňuje technickú civilizáciu. Ako píše Markowski, subjekt je filozofický konštrukt, pomocou ktorého človek odôvodňuje „svoje centrálné postavenie vo svete“.¹⁷ Takýto subjekt je preto *autonómny*, má plnú vládu nad sebou (nič zo seba sa mu nevymyká, nevykľzne z jeho moci) i nad svetom: je *rozumným* subjektom, ktorý sa zmocňuje seba a sveta pomocou pojmov alebo prostredníctvom „pocitov“ (ako citový subjekt) – v oboch prípadoch teda prostredníctvom svojich predstáv, *reprezentácií*.¹⁸ U Kanta podoba subjektu so sebou prináša transcendentálny postulát – ako píše Robert C. Solomon, „neodôvodnený predpoklad, že základné spôsoby ľudskej skúsenosti obsahujú univerzalitu a nevyhnutnosť“.¹⁹ Vedomý subjekt teda „nielenže poznáva seba, ale cez seba poznáva všetky subjekty, ba aj štruktúru každého možného subjektu“.²⁰ Pri Descartovi ešte uvidíme, že jeho „ja“ nie je nejakým konkrétnym, práve týmto ja, ale je to „ja“ *ako také*.

Najprv sa teda veľmi výberovo a synekdochicky pristavíme pri niektorých

12 MARKOWSKI, Michał Paweł: *Polska literatura nowoczesna*. Kraków : Universitas, 2007, s. 35.

13 Tamže.

14 Tamže.

15 HUSSERL, Edmund: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Praha : Academia, 1972, s. 22.

16 Porov. HEIDEGGER, Martin: *Pytanie o rzecz*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 2001, s. 99.

17 MARKOWSKI, Michał Paweł: *Polska literatura nowoczesna*. Kraków : Universitas, 2007, s. 291.

18 Porov. tamže, s. 292.

19 SOLOMON, Robert C.: *Vzostup a pád subjektu alebo od Rousseaua po Derridu*. Nitra : Enigma, 1996, s. 15.

20 Tamže, s. 14.

klúčových *momentoch* historických premien koncepcií subjektu, ktoré budú vytvárať historické podložie pre naše ďalšie interpretácie transformácií subjektu vo vybraných literárnych textoch. Filozofické, ale aj psychologické a biologické koncepcie subjektu totiž nepochybne prenikajú aj do literárnych textov a istým spôsobom na ne vplývajú.

Martin Heidegger v Descartovej snahe nájsť absolútnu nespochybniteľnú istotu (jej východisko našiel Descartes v *ego cogito*) dešifroval „matematické“ ako *základ* myslenia.²¹ V týchto intenciách interpretuje aj slávnú Descartovu radikálnu pochybnosť: „Descartes nepochybuje preto, že je skeptik, ale musí sa stať pochybujúcim, pretože za absolútny základ uznal to, čo je matematické, a hľadá tomu zodpovedajúce podložie pre všetko vedenie.“²² A toto podložie pre všetko vedenie, táto *prvá zásada* nesmie vychádzať z ničoho, čo by jej nebolo už vopred dané. Myslenie, ktoré myslí samo seba, je matematické, pretože prijíma na vedomie len to, čo už máme.²³ A to, čo už máme, čo je dané, je len tvrdenie ako také – a bez ohľadu na to, čo tvrdenie predikuje, je vždy určitým „ja myslím“.²⁴ Myslenie je teda vždy ako určité „ja myslím“ – práve toto je *neotrasiteľná istota*, ktorá v ňom tkvie. V „ja tvrdím“, je už implikované „ja“, ktoré myslí, ako súcno: „Bytie súcna sa vymedzuje na základe ‚ja som‘ ako istota zakladania.“²⁵ Slávny Descartov výrok „Cogito ergo sum“ podľa Heideggera teda nie je usudzovaním, dospením k záveru z nejakých premís: „sum nie je záverom, vyvedeným z myslenia, ale naopak: jeho základom, *fundamentum*.“²⁶ Ako píše aj Jan Patočka, „tato věta není důsledek ve smyslu sylogismu. Cogito znamená to, čemu se dnes říká ‚podstatný názor‘ (Wesenseinsicht) či ‚eidetický názor“.“²⁷

Heidegger teda smeruje proti väčšinovej „subjektivistckej“ interpretácii kar-teziánskeho obratu v dejinách západnej metafyziky: toto mysliace Ja, ustanovené na pôde toho, čo je matematické, „vôbec nie je [...] ničím ‚subjektívnym‘ v zmysle náhodnej vlastnosti nejakého konkrétneho jednotlivého človeka“.²⁸ Naopak, „ako ‚ja myslím‘ je Ja základom, na ktorom od tejto chvíle spočíva každá istota a pravda“.²⁹ Myslenie je „základným aktom rozumu. Rozum spolu s ‚cogito sum‘ bude teraz zreteľne a v súlade s jeho vlastným nárokom ustanovený ako *prvotný základ* akéhokoľvek vedenia a ako vedúca myšlienka všetkého určenia vecí vôbec“.³⁰

21 Porov. HEIDEGGER, Martin: *Pytanie o rzezc*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 2001, s. 94.

22 Tamže, s. 97.

23 Porov. tamže.

24 Tamže.

25 Tamže.

26 Tamže, s. 98.

27 PATOČKA, Jan: Poznámky. In: DESCARTES, René: *Rozprava o metodě*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1992, s. 60.

28 HEIDEGGER, Martin: *Pytanie o rzezc*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 2001, s. 98.

29 Tamže, s. 99.

30 Tamže.

Z takéhto *rozumového* Ja potom čerpá platnosť aj Descartova *matematizácia prírody*, čiže „nahradenie súcien žitého sveta ich matematickou reprezentáciou, ktorou je rozpriestranená vec“.³¹ Descartes totiž, ako ukázal Petr Vopěnka, nastolil „totožnosť reálneho priestoru s klasickým priestorom geometrickým“³² (len s malými, v tejto súvislosti nepodstatnými rozdielmi), čiže „vnorenie reálneho sveta do geometrického priestoru“.³³ Takto modelovaný svet je svetom novovekej prírodovedy,³⁴ je to mechanistický svet, čiže klasický geometrický svet „doplnený“ o pohyb.³⁵ Descartes rozdelil realitu na *res cogitans*, „mysliacu substanciu“ (ego cogito, o ktorom sme hovorili), a *res extensa*, „rozpriestranenú vec“, ktorou je práve tento mechanistický svet. Tento mechanistický svet je plne zvládnuteľný a ovládnuteľný rozumom – „nahlížením do holého mechanistického sveta môžeme již vyhľadávať prírodné zákony, a to apriorně, aniž bychom nahlíželi do světa reálneho.“³⁶ Descartes vďaka tomu deduktívne formuluje „svoje“ tri prírodné zákony, týkajúce sa pohybu telies, podľa „princípu najmenšej námahy“ „pro toho, kdo tento svět obhospodaruje“,³⁷ čiže pre Boha.

Dodajme, že samotné toto ego cogito, mysliace ja, dokonca postačuje aj ako dôkaz Božej existencie – keďže má v sebe ideu nekonečna a dokonalosti, ktorú nemohlo načerpať odnikiaľ zo sveta ani zo seba samého.³⁸ Takto evidentne nahlíadaný Boh tiež vylučuje, že by mohol byť klamárom, oným „zlomyseľným duchom“ zo začiatku *Meditácií*, a tým dokazuje aj existenciu hmotných vecí vrátane tela. Dokazuje aj istotu bdenia oproti spánku, pretože „je medzi oboma veľmi veľký rozdiel, a to v tom, že sny sa nikdy nespájajú prostredníctvom pamäti so všetkými ostatnými činnosťami života tak, ako sa to deje v bdení“³⁹ – pravidlá ovládajúce sen a pravidlá bdenia sú odlišné, napríklad pri objavovaní sa druhých ľudí.

Descartes teda zmenil dovtedajšie chápanie i definíciu toho, čo je ľudská bytosť – nie je to v aristotelovskej (a následne scholastickej) tradícii *animal rationale*, rozumný živočích, keďže tento termín odporuje evidencii: „pretože potom by som sa musel pýtať, čo je živočích a čo znamená byť rozumný, a tak by som sa dostal z jednej otázky do viacerých a ťažších“⁴⁰ čo ide proti Descartovej *metodickej* zásade vyvodzovať svoje myšlienky v náležitom poradí, „počínajúc predmety nejjednoduchšími a nejsnáze poznateľnými“.⁴¹ Ako teda charakterizo-

31 KVASZ, Ladislav: *Zrod vedy ako lingvistická udalosť*. Praha : Filosofia, 2013, s. 32.

32 VOPĚNKA, Petr: *Úhelný kámen evropské vzdělanosti a moci*. Praha : Prah, 2000, s. 563.

33 Tamže, s. 568.

34 Tamže, s. 565.

35 Tamže.

36 Tamže.

37 Tamže, s. 570.

38 Porov. DESCARTES, René: *Meditácie o prvej filozofii*. Bratislava : Chronos, 1997, s. 47.

39 Tamže, s. 89.

40 Tamže, s. 29.

41 DESCARTES, René: *Rozprava o metodě*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1992, s. 17.

vať, čím je ľudská bytosť? „Som teda presne iba mysliaća vec, t. j. myseľ čiže duch, intelekt, rozum.“⁴² Táto „myslíaća vec“ je síce v úzkom vzťahu so svojím telom, no „predsa je isté, že som od svojho tela skutočne rozdielny a môžem bez neho existovať“.⁴³ No napriek tejto oddelenosti mňa samého, mysliaćej veci, od môjho tela, som s telom podľa Descarta akýmsi zvláštnym spôsobom „veľmi úzko spojený a akoby zmiešaný, takže s ním tvorím čosi jednotné, unum quid“.⁴⁴

Zhruba takto – veľmi schematicky – možno zhrnúť *konštitúciu novovekého subjektu* na pôde diskurzu Descartovej filozofie, s ktorou kráča ruka v ruke konštitúcia sveta, ktorý z tohto subjektu čerpá svoju platnosť, mechanistického sveta novovekej prírodovedy.

No významný je aj *spôsob písania* Descartovho diskurzu, totiž žánrové vlastnosti jeho textov, v ktorých sa príbeh ego cogito objavuje. (Je zrejmé, že v tejto chvíli už priamo prechádzame na teritórium poetiky – práve sa totiž začíname zaoberať otázkou, akými literárnymi postupmi je subjekt konštituovaný v tom-ktorom texte.) O *príbehu* ego cogito hovoríme preto, lebo konštitúcia novovekého subjektu je opísaná „rozfázovane“, ako proces smerujúci odniekiaľ niekam – od radikálnej pochybnosti (narušenia naratívnej rovnováhy celého dovtedajšieho života) k nespochybniteľnej istote (ktorá je naratívnu rovnováhou). I keď táto nespochybniteľná istota je eidetickým názorom, a nie záverom sylogizmu, nie je daná ihneď, bezprostredne – ale až ako *rozuzlenie* konštituovania subjektu vo forme tvrdenia „ja myslím“.

Žánrový charakter Descartových textov nie je nedôležitý, pretože svoj objav Descartes vyrozpráva viac ráz – v *Rozprave o metóde* (1637), v *Meditáciách o prvej filozofii* (1641), aj v *Princípoch filozofie* (1644) – a v rozličných žánrových režimoch. Upozorňuje na to Michel Butor: „*Ja* v *Rozprave o metóde* sa vzťahuje na skutočného jednotlivca, na Descarta, ktorý rozpráva svoj osobný príbeh; v *Meditáciách* však máme do činenia s fikciou, s románom, a *ja* tu nadobúda celkom iný charakter.“⁴⁵ Je celkom príznačné, že sa príbeh zrodu novovekého subjektu odohrá práve na scéne dvoch literárnych žánrov, ktoré mu budú naďalej vlastné: autobiografie a „románu-spovede“. *Rozprava o metóde* síce nie je čistou autobiografiou, obsahuje však autobiografické prvky. Jan Patočka podal aj názory na zástoj autobiografických prvkov v *Rozprave*, o ich transcendovaní k exemplárnosti, ako aj o pragmatike *Rozpravy* v súvekom výskume Descarta (jeho výpoveď je z roku 1947): „vcelku se však uznáva, že v hlavných bodech rozprava souhlasí se skutečností. Rozprava

42 DESCARTES, René: *Meditácie o prvej filozofii*. Bratislava: Chronos, 1997, s. 30.

43 Tamže, s. 79.

44 Tamže, s. 81.

45 BUTOR, Michel: Použitie osobných zámen v románe. In: *Slovenské pohľady*, roč. 82, 1966, č. 3, s. 62.

právě není čistě autobiografická práce, nýbrž jednak úvod k vědeckým dílům, jednak pokus *zapůsobit na veřejnost* sugestivními náznaky metafyzické koncepce. Descartes mluví o sobě samém jako *příkladu*, nečiní ze svého života předmět historického zájmu.⁴⁶ Prítomnosť autobiografických prvkov v *Rozprave o metode* je nesporná: „Byl jsem právě v Německu, kam mne přivolaly války [...] zůstával jsem po celý den uzavřen sám v teplé světnici, maje tak všechnu volnost obírat se svými myšlenkami.“⁴⁷ Od týchto vonkajších okolností života, ktoré sú naratívnyimi „príslovkovými určeními“ miesta a okolností, prechádza Descartes k svojim názorom: „A proto jsem myslil, že vědy knižní [...] nejsou nikterak tak blízké pravdě jako prostá uvažování, jež může přirozeně činit jediný člověk se zdravým rozumem o věcech, jež se naskytanou.“⁴⁸ „Uvažovanie“ sa už ocitá na všeobecnejšej úrovni než naratívne „príslovkové určenia“ (toto uvažovanie môže totiž vykonávať *každé*, akékoľvek mysliace ja), ale ešte sú podmienené biografickými okolnosťami osoby – Descarta. Ďalší stupeň zovšeobecnenia je, keď Descartes ukáže toto uvažovanie ako *příklad* – zo skromnosti síce nie nasledovaniahodný, ale predložený publiku, zloženému z mysliacich bytostí, k úvahe: „Ukazuji vám tu příklad své práce.“⁴⁹ Nasledujúce štyri „metodické“ pravidlá myslenia – metóda používania rozumu – už platia všeobecne (neprijímať žiadnu vec za pravdivú, ak som ju nepoznal s evidenciou ako pravdivú, vyvodzovanie myšlienok v náležitom poradí začínajú najjednoduchšími atď.).⁵⁰

Aj slávne Descartovo *ego cogito* sa v *Rozprave o metode* nastoľuje v autobiografickom žánrovom režime – ako to, k čomu došiel Descartes. Vynára sa z autobiografického rozprávania: „Nevím, mám-li vám vyprávět o prvních úvahách, jež jsem tam konal...“⁵¹ rozprávania v *minulom* čase, ktoré referuje o úvahách, aké Descartes viedol v danom čase na danom mieste („tam“) – úvahách, ktoré *sa v minulosti už udiali*, a tu o nich autobiografické ja *dotatočne* podáva správu: „Avšak ihned potom jsem si uvědomil, že i když jsem chtěl myslit, že vše je klamně, je nezbytně nutno, abych já, který tak myslím, existoval; a pozoruje, že tato pravda: myslím, tedy jsem, je tak pevná a jistá, že ani nejvýstřednější předpoklady skeptiků nejsou schopny jí otrást, soudil jsem, že ji mohu přijmout bez obavy za první zásadu filozofie, již jsem hledal.“⁵²

V Descartových *Meditáciách o prvej filozofii* je, ako už upozornil Michel Butor, toto „ja“ iné. Iný je aj čas, v ktorom sa meditácie dejú – je to prítomný

46 PATOČKA, Jan: Poznámky. In: DESCARTES, René: *Rozprava o metodě*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1992, s. 56, zvyř. T. H.

47 DESCARTES, René: *Rozprava o metodě*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1992, s. 13.

48 Tamže, s. 14.

49 Tamže, s. 15.

50 Porov. tamže, s. 17.

51 Tamže, s. 26.

52 Tamže.

čas (oproti tomu minulému *Rozpravy*): každá meditácia sa odohráva *práve teraz*. „Včerajšie rozjímanie ma uvrhlo do takých pochybností“,⁵³ píše na začiatku *dnešnej* meditácie. V prvý deň *bude* predpokladať „nejakého zlomyseľného ducha“,⁵⁴ no „ak ma klame, je teda nepochybné, že ja takisto som“. ⁵⁵ Evidencia, nahliadnutie zrejmej pravdy „ja som“ v druhej meditácii, sa deje v *prítomnosti* a práve v tejto prítomnosti platí: „treba napokon stanoviť, že táto výpoveď: ja som, ja existujem, *kedykoľvek* ju vyslovím alebo myslím ponímam, je nevyhnutne pravdivá.“⁵⁶ „Kedykoľvek“, čiže *vtedy a len vtedy*, keď som schopný ju myslieť ponímať. Toto „ja“ meditácií je síce vybavené aj minulosťou, je to však výlučne minulosť reflexie („Už pred niekoľkými rokmi som spozoroval, koľko nepravdy som v detstve pripúšťal ako pravdu“⁵⁷), a nie minulosť biografická, vytváraná okolnosťami ako v *Rozprave* (vojny, Nemecko). Butor tvrdí, že v *Meditáciách* „Descartes rozpráva nie svoj osobný príbeh, ale dobrodružstvo, ktoré má čitateľ z autorovej vôle prežiť sám. Preto krôčik za krôčikom vedie ho ako strážny anjel, ako mentor cez celé *Meditácie*“.⁵⁸ Dokonca vyslovuje hypotézu, že sa v *Meditáciách* prešlo k druhej osobe, keď „čitateľ sa musí poslušne, deň za dňom podrobovať vždy jednému duševnému cvičeniu“,⁵⁹ pretože časové koordináty („včerajšie rozjímanie“) sa netýkajú Descarta. Tou istou cestou meditácie, akú vykonáva rozprávačovo ja, môže teda prejsť aj ja čitateľa, čiže druhé ja. Ja, ktoré medituje o prvej filozofii, je teda – v súlade s citovanou Heideggerovou interpretáciou – pozbavené „náhodnej vlastnosti nejakého konkrétneho človeka“, istého Reného Descarta zvaného Cartesius, ale je *základom*, základným aktom rozumu, ktoré sa realizuje v *akomkoľvek* myšliacom ja, ego cogito.

Napokon sú v Descartových *Princípoch filozofie* tieto tri ja – autobiografického Descarta a rozprávača i čitateľa *Meditácií* – zjednotené v prvej osobe množného čísla do „my“: „Budeme také pochybovať o ostatných (vécch), ktoré jsme dříve měli za zcela jisté.“⁶⁰

Ak sa budeme pýtať, ako sa subjekt konštituuje v diskurze (napríklad filozofickom a literárnom), aké pole pôsobnosti, akčný rádius mu ten-ktorý diskurz pripisuje, čo prináleží do jeho kompetencie, aké sú jeho podstatné vlastnosti a podobne, môžeme trochu všeobecnejšie povedať, že subjekt sa rozvrhne ako teritórium, zakresľuje línie rozdelenia vnútra a vonkajšku (pričom vnútro – myšliacu vec aj vonkajšok – svet charakterizuje, definuje ich charakter). Zakresľuje líniu rozdelenia medzi bdenie a sen, medzi myšliacu vec a telo. Aj

53 DESCARTES, René: *Meditácie o prvej filozofii*. Bratislava : Chronos, 1997, s. 27.

54 Tamže, s. 26.

55 Tamže, s. 28.

56 Tamže, zvýr. T. H.

57 Tamže, s. 21.

58 BUTOR, Michel: Použitie osobných zámen v románe. In: *Slovenské pohľady*, roč. 82, 1966, č. 3, s. 62.

59 Tamže.

60 DESCARTES, René: *Princípy filozofie*. Praha : Filosofia, 1998, s. 15.

v nasledujúcich dejinných transformáciach subjektu budeme mať príležitosť sledovať línie rozdelenia, ktoré budú nezriedka vedené odlišne.

Descartovi dejinne nie tak vzdialeným príkladom je Spinoza. Antonio Damasio ukazuje u Spinozu zmenu uhlu pohľadu, ktorý zdedil od Descarta: „V prvej časti *Etiky* totiž řekl, že Descartesovy *res cogitans* neboli myšlení a *res extensa* neboli tělo jsou sice rozlišitelné, nicméně jde o různé atributy totožné substance, Boha nebo přírody. Smyslem odkazu na stejnou substanci je prohlásit vědomí za jev, který nejde oddělit od těla – jak tělo, tak vědomí jsou nějakým způsobem vytvořeny ze stejné látky.“⁶¹ Jednu líniu rozdelenia v teritóriu subjektu, nastolenú Descartom (descartovský substančný dualizmus), teda Spinoza stiera.

Damasio ako súčasný neurológ sa pri riešení tohto problému, samozrejme, prikláňa k Spinozovi, čo v súčasnej neurovede nadobúda podobu stanoviska materialistického monizmu: ak sú vedomie a telo „nejakým spôsobom vytvorené z rovnakej látky“, touto látkou pre súčasných neurovedcov isteže nie je vedomie, ale *telo*: „Výskumy mozgu totiž medzitým nezvratne dokázali, že emocionálne procesy sa dajú podobne ako procesy poznávacie vysvetliť súhrou hormónov a neurónov. Všetko, čo cítime a myslíme, je výsledkom komplexných a interakčných pochodov nervových buniek mozgu, ktorý je prostredníctvom nervových vlákien a hormónov v spojení s imunitným systémom a žľazami v tele.“⁶² Už tu teda nejde o „rôzne atribúty totožnej substance“, ale jeden z atribútov (vedomie) je *bezo zvyšku* odvodený od druhého „atribútu“ tela, čiže mozgu: „V súčasnosti není nerozumné chápat vědomí jako něco, co se vynořuje ze spolupráce mnoha oblastí mozku.“⁶³ „Vědomí vzniká – z biologické tkáně nebo na ní – z nervových buněk sdílejících stejné charakteristiky, jež definují jiné živé tkáně těla.“⁶⁴ Vedomie sa vyvinulo počas evolučného procesu ako evolučná výhoda a regulujúci mechanizmus.

Súčasní filozofovia hermeneutickej orientácie ako Paul Ricoeur a Manfred Frank však upozornili na *nepreklenutelnú trhlinu* medzi fenomenologickou introspekciou vedomia a jeho biologickou explanáciou, ako ju nastoľujú neuroveda a evolučná psychológia: „(Pojmvej) nevyhnutnosti vzťahu identity medzi stavom mozgu a psychickým stavom nezodpovedá vo vedomí žiadne *nevyhnutné* poznanie.“⁶⁵ Saul Kripke to vyjadril zhruba tak, že moje stavy vedomia sú pre mňa nepochybné, nespochybniteľné („pociťujem bolesť“ je moja *nevyvrátiteľná* evidencia⁶⁶), zatiaľ čo neurobiologické vysvetlenie

61 DAMASIO, Antonio: *Hledání Spinozy*. Praha : dybbuk, 2004, s. 240 – 241.

62 MARTINOVÁ, Doris – BOECKOVÁ, Karin: *Emocionálna inteligencia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1998, s. 7.

63 DAMASIO, Antonio: *Hledání Spinozy*. Praha : dybbuk, 2004, s. 240.

64 Tamže, s. 219. Porov. tiež RAMACHANDRAN, Vilayanur S.: *Krátký výlet po lidském vědomí*. Praha : Portál, 2016, s. 17.

65 FRANK, Manfred: *Świadomość siebie i poznanie siebie*. Warszawa : Oficyna naukowa, 2002, s. 39.

66 Porov. tamže, s. 113.

týchto stavov vedomia je *vedeckým* tvrdením, ktoré zo zásady môže byť nesprávne.⁶⁷ Vedecké tvrdenie totiž podlieha, na rozdiel od nespochybniteľnej evidencie, falzifikovateľnosti. To, samozrejme, vedecké teórie nijakým spôsobom nekompromituje – veď predsa práve na falzifikovateľnosti sú založené. Znamená to len a len toľko, že introspekcia vedomia, ktorá sa stretáva s evidenciami, má *podstatne* iný charakter než neurobiologické teórie vedomia. Vynára sa preto problém, ako môže byť to, čo je nám naj dôvernejšie známe a evidentné (vedomie seba, evidencia vlastných vnútorných stavov), zapríčinené alebo dokonca priamo identické s tým, „v čom niet žiadnej stopy po vedomí“,⁶⁸ čiže s *materiálnymi* procesmi v našom mozgu. Descartovskému dualizmu podľa tohto treba priznať aspoň to, že dve oblasti, ktoré rozlíšil (*res cogitans* a *res extensa*), sú nám dostupné podstatne *odlišným* spôsobom a že *res cogitans* (myslenie a vnímanie) je nám akosi „bližšie“, je pre nás dostupné akosi bezprostrednejšie.

Paul Ricoeur hovoril v súvislosti s tým, že diskurz neurokognitívnych vied situuje predstavy a obrazy (čo sú termíny z mentálneho diskurzu) do mozgu, o neoprávnenom sémantickom konglomeráte: „Biológ [...] vyvodí argument z korelácie medzi štruktúrou a funkciou a javy, ktoré z iných dôvodov podliehajú mentálnemu diskurzu, ako sú predstavy a obrazy, javy jasne spojené s funkciou, bude spätne vzťahovať k mozgovej štruktúre.“⁶⁹ Neuroveda dokáže zistiť *koreláciu* medzi neuronálnou činnosťou a mentálnym obrazom: „Ďďaka PET a fMRI môžeme zistiť, ktoré oblasti mozku jsou aktivní ve chvíli, kdy pacient plní konkrétní úlohy nebo se věnuje konkrétním mentálním činnostem.“⁷⁰ Nemôže však v neuronálnej oblasti *nájsť* predstavu či obraz, keďže sú to mentálne obrazy z oblasti vedomia prístupnej introspekcii, a nie PET-ke. Napokon, túto trhlinu – teraz však vo vecnej, nie v terminologickej oblasti – poctivo priznáva aj neurológ Antonio Damasio, i keď ju v horizonte budúcnosti asi nepovažuje za neprekonateľnú: „V našem současném pochopení otázky, jak se časoprostorově uspořádaná neuronální činnost stává mentálním obrazem, existuje velká mezera. Existence dynamických časoprostorově uspořádaných neuronálních událostí (neboli map) je *nutná*, nikoli však postačující podmínka vysvětlení mentálních obrazů řečených objektů nebo událostí. Neuronální události jsme schopni popsat prostředky neuroanatomie, neurofyziologie a neurochemie. Mentální obrazy jsme s to popsat pouze prostředky introspekce.“⁷¹ Napriek tomu Damasio vytvára onen Ricoeurom spomínaný pojmový zlepenec, keď obrazy predmetov a myšlienky o predmetoch situuje

67 Tamže, s. 135.

68 Tamže, s. 137.

69 RICOEUR, Paul: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Kraków : Universitas, 2012, s. 558.

70 RAMACHANDRAN, Vilayanur S.: *Krátký výlet po lidském vědomí*. Praha : Portál, 2016, s. 105.

71 DAMASIO, Antonio: *Hledání Spinozy*. Praha : dybbuk, 2004, s. 227.

nielen do vedomia, ale vznik *obrazov a myšlienok* situuje priamo do *mozgu*: „Na základě objevů moderní neurobiologie můžeme nejen říci, že se obrazy tvoří v mozku, můžeme se odvážit i říci, že obrovská část obrazů, které v mozku vznikají, je utvářena signály z tělesných orgánů.“⁷²

Pohrúžme sa však späť do histórie, do Descartovej „filozofickej noci“. Keďže vývin kultúry (respektíve jej premeny) sa neodohráva len prostredníctvom hlbokých „odhaľujúcich“ interpretácií (idúcich proti prúdu), ako je Heideggerova interpretácia Descartovho cogita, ale aj (a azda predovšetkým) cez nános „neprečítaní“, transformácií a vybočení významu, zrejme najsugestívnejším momentom Descartovho filozofovania sa stal *okamih* radikálneho spochybnenia všetkých istôt – okamih, v ktorom sa mysliacemu ja ešte nedostalo upokojujúcej istoty Boha. Karteziánske vedomie sa svojou radikálnou pochybnosťou oddeľuje od minulosti („zaútočím na samotné princípy, o ktoré sa všetko opieralo, čo som kedysi veril“⁷³), od budúcnosti (nič negarantuje, že toto moje prítomné bytie bude pretrvávať aj naďalej⁷⁴) aj od sveta a od druhých ľudí (čo ak neexistuje nič, iba sa mi zdá, že to existuje⁷⁵) – existuje len v prítomnej chvíli (jeho vnútorný čas je diskontinuitný⁷⁶) a v absolútnej izolácii a nič v ňom mu negarantuje „zdôvodnenie“ jeho bytia.⁷⁷ Práve v tomto momente sa bude situovať sartróvské cogito, vrhnuté bezdôvodne do svojej existencie:⁷⁸ byť znamená byť bez dôvodu. Descartes sa usiloval v tejto fáze vydestilovať „nahý rozum“⁷⁹ izolovaný od všetkého vonkajšieho, ergo pochybného. Tento radikálny „karteziánsky obrat“ sa pokúsi v prvej polovici 20. storočia ešte viac zradikalizovať Edmund Husserl v zjavnom nadviazaní na Descarta vo svojich *Karteziánskych meditáciách*, aby prostredníctvom fenomenologickej redukcie, *epoché* (vzdaním sa „generálnej tézy“ existencie sveta), nastolil transcendentálne ego ako bod mimo sveta, ktorý tento svet konštituuje ako fenomén. No Descartovo odvrhnutie predsudkov, mienení, tradície i svojej vlastnej minulosti znamená, píše Georges Poulet, vlastne „zároveň heroické i tragické odtrhnutie sa od toho, čím je samotná naša existencia“.⁸⁰ Je to akoby „druhé vyhnanstvo“ „vo vnútri“, „ktorým sa vzdďaľujeme od všetkých známych krajín našej duše“.⁸¹ No to odvrhnuté – napríklad telo, ktoré ho prestáva poslúchať⁸² – sa Descartovi vracia v jeho prvom sne ako návrat vytesneného.⁸³

72 Tamže, s. 245.

73 DESCARTES, René: *Meditácie o prvej filozofii*. Bratislava : Chronos, 1997, s. 21.

74 Porov. POULET, Georges: *Metamorfozy času*. Warszawa : PIW, 1977, s. 310.

75 DESCARTES, René: *Meditácie o prvej filozofii*. Bratislava : Chronos, 1997, s. 24.

76 Porov. POULET, Georges: *Metamorfozy času*. Warszawa : PIW, 1977, s. 81.

77 Porov. tamže, s. 311.

78 Porov. tamže, s. 318.

79 Porov. tamže, s. 74.

80 Tamže, s. 73.

81 Tamže, s. 74.

82 Porov. tamže, s. 78.

83 Porov. tamže, s. 76 – 77.

Ďalšou dejinnou transformáciou subjektu je senzualistická koncepcia z 18. storočia. Buffon a Condillac sa nachádzajú pod vplyvom koncepcie bytia bez minulosti.⁸⁴ Buffon si predstavuje človeka ako „prvého človeka v okamihu stvorenia“, ⁸⁵ Condillac zasa ako sochu so zmyslovými orgánmi, ktorá sa prebudí (*Rozprava o pocitoch*). Senzualistický subjekt však už nie je „mysliacou vecou“, ale citovým subjektom: „Nie ‚myslím, teda som‘, ale ‚cítim, teda som‘.“⁸⁶ Senzualistický subjekt však potom pretfha descartovský vzťah cogita k Bohu – „keď pociťujem sám seba, nepociťujem Boha, ale len to, čo spôsobuje, že pociťujem, t. j. vonkajšie veci.“⁸⁷ Keď sa Rousseauov samotársky chodec raz preberie z bezvedomia, načas pozbavený pamäti a identity,⁸⁸ práve vďaka *pociťovaniu*, dojmu – tomu, že uvidí nebo a zopár hviezd – si uvedomí svoje jestvovanie:⁸⁹ „Zazrel som nebo, zopár hviezd a nejakú zeleň. Tento prvý vnem bol lahodným okamihom. Len vďaka nemu som si opäť uvedomil sám seba.“⁹⁰ Vidíme teda, že sa tu – v našom pomyselnom topologickom modeli subjektu – jedna línia presunula (podstatnou, charakteristickou vlastnosťou subjektu už nie je myslenie, ale cítenie) a jedno jeho spojivo sa pretrhlo (s Bohom, implikovaným v descartovskom ego cogito).

Teritórium subjektu sa *rozšírilo* u Johna Locka, ktorý podľa Paula Ricoeura „vynašiel“ vedomie a sekvenciu troch pojmov: identita, vedomie, ja (self).⁹¹ Toto teritórium teda do seba pojalo ďalšie oblasti, doposiaľ od neho oddelené. (Descartes napríklad od ega oddelil aj predstavivosť.) „Ja“ sa oteraz bude viazať s *identitou* a bude mať svoju *individuálnu pamäť* (pre Locka „vedomie a pamäť sú totožné“⁹²), zatiaľ čo u Descarta bolo ego modelové a jeho gesto má zopakovať čitateľ:⁹³ „Cogito nie je osoba, definovaná prostredníctvom svojej pamäti a schopnosťou uvedomovať si niečo. Vynára sa v náhlosti chvíle. Myslenie so sebou nikdy nenesie spomienku na to, že sme mysleli.“⁹⁴

Ani Augustín podľa Ricoeura „nepoznal rovnicu medzi identitou, sebou samým a pamäťou“.⁹⁵ To, čo opisuje Augustín vo svojich *Význaniach*, „teda ešte nie je vedomie seba samého ani subjekt“, ale „je to už vnútorný človek, ktorý spomína

84 Tamže, s. 312.

85 Tamže.

86 Tamže, s. 313.

87 Tamže.

88 Porov. ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Prechádzky snívajúceho samotára*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2001, s. 21.

89 Porov. POULET, Georges: *Metamorfozy času*. Warszawa : PIW, 1977, s. 314.

90 ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Prechádzky snívajúceho samotára*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2001, s. 21.

91 RICOEUR, Paul: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Kraków : Universitas, 2012, s. 134.

92 Tamže, s. 138.

93 Tamže, s. 135.

94 Tamže.

95 Tamže, s. 128.

na seba samého“.⁹⁶ Toto vnútro človeka vďaka metafore „priestranných palácov pamäti“ nadobúda aspekt priestorovosti.⁹⁷ Aby sme ešte radikálnejšie spochybnili zdanlivú „samozrejmosť“, „samodanosť“ vnútornej skúsenosti, je potrebné ju historizovať. Výskumy J. Jaynesa napríklad ukázali, že Homér „ukazuje to, čo pokladáme za stavy mysle, ako stavy a činnosti tela“.⁹⁸ Až „zvnútornenie“ človeka, povedané s Nietzsche, umožní konštituovať subjekt.

Vynález „vnútorného človeka“ bude pre ďalšiu históriu preromantického a romantického subjektu podstatný – svoje „vnútro“ bude s pozitívnou konotáciou (oproti negatívnej vonkajšku) skloňovať Rousseau: „nenachádzajúc viac potravu pre svoje srdce, zvykol som si postupne živiť ho jeho vlastnou podstatou a všetku pastvu preň hľadať vo svojom vnútri.“⁹⁹ „Vnútorné rozkoše“ nachádza duša „v rozjímaní“.¹⁰⁰ Rousseauovská duša sa môže oprostíť od všetkého *vonkajšieho* a stať sa úplne sebestačnou ako Boh¹⁰¹ – deje sa tak v „rozpoložení“ „samotárskeho snenia“.¹⁰² Lebo samota je nevyhnutnou podmienkou tohto návratu k sebe: „Tieto chvíle samoty a meditácií sú z celého dňa jediné, keď som dokonale sám sebou a patrím iba sebe.“¹⁰³ Duša si vtedy nepripomína minulosť ani sa neutieta k budúcnosti – a čo je dôležité, pre tento senzualistický subjekt tento stav nenavodzuje myslenie, ale práve *pocit*, „pocit bytia, zbavený akýchkoľvek pocitov“,¹⁰⁴ teda číry pocit pozbavený akéhokoľvek vonkajšku. Pocit a cit hrajú primát pred myslením. Ako píše Rousseau vo svojich *Význaniach*, „cit sa vo mne prebudil prv ako myšlienka: to je údel celého ľudstva“.¹⁰⁵

Rousseauovský subjekt „je čisto individuálny, dokonca unikátny“.¹⁰⁶ Subjekt, charakterizovaný (ba vytváraný) primárne svojimi citmi a pociťovaním, sa takto v rousseauovskom diskurze striktnie viaže s *individuálnou identitou*, ku ktorej patrí aj povaha človeka,¹⁰⁷ napríklad aj „výbušnosť vášní“, no „pomalé myslenie“,¹⁰⁸ jeho pamäť,¹⁰⁹ jeho minulosť, jeho skutky,¹¹⁰ no aj jeho pred-

96 Tamže.

97 Tamže, s. 129.

98 OLSON, David R.: *Papierowy świat*. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010, s. 352.

99 ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Prechádzky snívajúceho samotára*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2001, s. 17.

100 Tamže.

101 Tamže, s. 86.

102 Tamže, s. 85.

103 Tamže, s. 16.

104 Tamže, s. 86.

105 ROUSSEAU, Jean Jacques: *Význanie*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964, s. 13.

106 SOLOMON, Robert C.: *Vzostup a pád subjektu alebo od Rousseaua po Derrida*. Nitra : Enigma, 1996, s. 27.

107 ROUSSEAU, Jean Jacques: *Význanie*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964, s. 16.

108 Tamže, s. 106.

109 Porov. tamže, s. 25.

110 Porov. tamže, s. 39.

stavivosť – v Rousseauovom prípade divoká, umožňujúca mu utiekať sa do „neskutočného sveta“,¹¹¹ aj sklony k samotárstvu. Individuum, bytosť je „vytváraná“ „pospájaním“ všetkých týchto „jednotlivých prvkov“.¹¹² Subjekt (ako duša) sa tiež spája s tým, čo je *skryté* (pretože neviditeľné, vo vnútri), a ukázať ho navonok (druhým ľuďom) si vyžaduje vyvinúť značné úsilie, ktorým je práve písanie *Vyznaní*.

No subjekt nežije len sám zo seba, zo svojej podstaty. Rousseau má silné „vedomie vplyvu“, tak ako to ukazuje u romantikov Agata Bielik-Robson (o tom ešte budeme podrobnejšie hovoriť): „cit vyvierajúci zo srdca“,¹¹³ vnútorná podstata človeka, *nevyhnutne* potrebuje k svojmu rozvinutiu *vonkajší* vplyv, *iné* „situácie, aby sa rozvinul“.¹¹⁴ „Bez týchto druhotných príčin by človek s jemným vrozeným citom necítil nič a zomrel by bez toho, že by poznal seba samého.“¹¹⁵ Subjekt, rousseauovská „duša“, je potom aplikáciou „vrozeného citu“ na *vonkajšie* situácie, ktoré sa takýmto spôsobom stávajú *súčasťou* duše – subjekt si do svojej identity anektuje aj teritórium udalostí, ktoré ho postretnú, pretože práve tie mu umožňujú, aby spoznal seba samého. Rousseauovský subjekt takto zakrešuje nové línie a pohlcuje do seba ako svoju súčasť ďalšie teritória („každé poblúdenie môjho srdca, všetky zákruty môjho života...“¹¹⁶). Rousseauov autobiografický text týmto spôsobom konštituuje autobiografické ja. J. S. Brunner dokonca dokazoval, že sebauvedomenie vzniklo práve „vďaka autobiografickým rozprávaniam, v ktorých sa vysvetľujú rôzne skúsenosti z perspektívy naratívneho ja“.¹¹⁷ Podrobnejšie o ňom budeme pojednávať v kapitole „Ja“ ako detstvo, ako mesto, ako žáner a „ja“ ako fikcia. (K tomu, čo som „ja“, čo konštituuje moju identitu a individualitu, môžu napríklad u Montaigna patriť aj *predstavy* – tie, „které se takříkajíc narodily se mnou, patří k mé přirozenosti a jsou zcela moje“.¹¹⁸) Preč je už descartovské všeobecné, logické ja – identita rousseauovského subjektu je charakterizovaná jeho *inakosťou*, *protipostavením* voči všetkým ostatným: „Som iný ako všetci tí, čo som sa s nimi stretol; ba myslím si, že som iný ako ľudia, čo žijú teraz.“¹¹⁹ Práve na tento druh identity, definovaný ako *absolútna jedinečnosť* a zároveň *vydelenosť*, budú citlivo počuť literárni romantici.

Lockovo vedomie, oproti Descartovmu cogitu, je vlastne totožné s pa-

111 Porov. tamže, s. 42.

112 Porov. tamže, s. 161.

113 Tamže, s. 28.

114 Tamže, s. 98.

115 Tamže.

116 Porov. tamže, s. 58.

117 OLSON, David R.: *Papierowy świat*. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010, s. 352.

118 Cit. podľa AUERBACH, Erich: *Mimesis*. Praha : Mladá fronta, 1998, s. 248.

119 ROUSSEAU, Jean Jacques: *Vyznania*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964, s. 11.

mäťou a s identitou:¹²⁰ pokiaľ až siaha vedomie časovo dozadu ku skutkom a k myšlienkam, potiaľ siaha identita danej osoby: „teraz je tým istým ‚ja‘, akým bolo kedysi; a to ‚ja‘, ktoré v súčasnosti obracia svoju reflexiu k minulému konaniu, je tým istým, ktoré ho kedysi vykonalo“, píše Locke.¹²¹ Práve túto identitu „ja“ naprieč časom neskôr radikálne spochybní Ernst Mach (ako budeme mať príležitosť vidieť v kapitole *Subjekt a melanchólia u Gejzu Vámoša*) – v našom „teritoriálnom“ modeli subjektu teda Mach vytyčuje v teritóriu subjektu, ktorý je už teraz myslený ako vedomie, novú hranicu, ktorou od neho amputuje *minulosť* ako to, čo mu už neprináleží a čo teda nemôže konštituovať jeho *identitu* ako „jedného ja“. V Lockovej koncepcii subjektu ako vedomia niet tiež problémov s neskorším ustanovením rozdielu medzi bezprostredným vedomím seba samého (vnímam, pociťujem) a reflexívnym cogitom (*viem*, že vnímam a myslím): vedomie „ja“ vždy sprevádza myslenie a práve ono z neho činí to, čo nazývame „sebou“.¹²²

Radikálnu redistribúciu teritória subjektu vykonal Kant svojou „kopernikovskou revolúciou“. To, čo predtým patrilo svetu, čo bolo oproti subjektu vonkajšie (respektíve, u Descarta od cogita amputované) – priestor a čas – zahrnul Kant priamo do srdca subjektu, ktorý myslel ako transcendentálne Ja: „sme to my sami, kto predpisuje svetu jeho formy.“¹²³ „Názorové formy“ sú „súčasťou subjektivity“.¹²⁴ Priestor a čas sú apriórne formálne princípy, patriace subjektu, ktoré sú základom skúsenosti:¹²⁵ „Prostor jest nutná představa a priori, která je předpokladem všech vnějších názorů. Nemůžeme si nikdy představit, že není prostoru, ačkoli je docela dobře možno mysliti, že v něm není žádných předmětů. Jest naň tedy pohlížeti jako na podmínku možnosti zjevů a ne jako určení na nich závislé, a jest představou apriorní, která je nutně podkladem vnějších zjevů.“¹²⁶ Priestor nie je všeobecný pojem, ale „čistý názor“.¹²⁷ Podobne „čas jest tedy prostě subjektivní podmínka našeho (lidského) nazírání, které jest vždy smyslové (t. j. pokud jsme dotčeni předměty) a samo o sobě, mimo subjekt, ničím.“¹²⁸ Je „formální podmínkou a priori všech zjevů vůbec“.¹²⁹ A je situovaný dovnútra subjektu, keď tento nazerá samého seba: „Čas není nic jiného než forma vnitřního smyslu, t. j. nazírání sebe sama a své-

120 Porov. RICOEUR, Paul: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Kraków : Universitas, 2012, s. 138.

121 Cit. podľa tamže, s. 137.

122 Porov. tamže.

123 SOLOMON, Robert C.: *Vzostup a pád subjektu alebo od Rousseaua po Derridu*. Nitra : Enigma, 1996, s. 41.

124 PATOČKA, Jan: *Fenomenologické spisy I*. Praha : OIKOYMENH, 2008, s. 64.

125 Porov. KANT, Immanuel: *Kritika čistého rozmyslu*. Praha : Nákladem České akademie věd a umění, 1930, s. 130.

126 Tamže, s. 48.

127 Tamže.

128 Tamže, s. 55.

129 Tamže, s. 54.

ho vnútorného stavu.¹³⁰ Toto vnútorné časové vedomie bude neskôr dôkladne analyzovať fenomenológ Edmund Husserl.

Takisto príčiny a následky sa „nedejú“ mimo nás vo vonkajšom svete, ale do správneho kauzálneho poriadku ich umiestňuje náš um (v Krejčího preklade „rozum“), takisto ako *apriórna podmienka možnosti* umiestňovania fenoménov a robí to v striktnnej spolupráci s časom: „Protož podobně, jako čas chová v sobě smyslovou apriorní podmínku možnosti nepřetržitého postupu od toho, co existuje, k následku, jest rozum prostřednictvím jednoty apercepce apriorní podmínkou možnosti kontinuitního umístování jevů v tomto čase skrze řadu příčin a účinků.“¹³¹ Takže ani pojem kauzality si neosvojujeme zo skúsenosti, ale je „predpokladom každej skúsenosti“.¹³² No a do teritória transcendentálneho ja ešte patrí čistý rozum (v Krejčího preklade „rozmysl“), ktorému je vlastná „možnosť dostávať sa do protirečenia so sebou samým“¹³³ a produkovať antinómie (napríklad týkajúce sa dôkazu existencie Boha).

Ďalším zakreslením novej línie a vytýčením novej oblasti v teritórii subjektu bol objav *nevedomia* – ešte pred Freudom v romantizme. Podľa Schellinga sa príroda ako duchovný samovývoj postupne vyvíja do stavu uvedomenia si seba samej: „Príroda je nevedomou vôľou, zatiaľ čo človek je vôľou, ktorá dosiahla vedomie seba samej.“¹³⁴ Úlohou umelca je podľa Schellinga pohružovať sa „do hĺbky temných a nevedomých síl, hýbucich sa v jeho vlastnom vnútri a dostať ich na povrch vedomia“.¹³⁵ Pre romantizmus sa teda priamo v srdci subjektu rozšírila trhlina – temná, neovládateľná enkláva nevedomia, ktorá, naopak, môže sama ovládať subjekt (ako napríklad Hoffmannovho zlatníka Cardillaca, pudeného démonickým hlasom z vlastného vnútra k vraždám pre šperky). V rámci topológie literárnych fikčných svetov nevedomie v nemeckom romantizme v literárnom chronotope korelovalo s podzemím¹³⁶ – do hĺbky zostalo situované ešte aj v jungovskej psychoanalýze. Nevedomie je pre romantizmus sídlom démonických síl, nepokoja, metafyzickej úzkosti aj zločinných sklonov¹³⁷ ovládajúcich subjekt. Subjekt prestáva byť autonómnym subjektom.

130 Tamže.

131 Tamže, s. 162.

132 SOLOMON, Robert C.: *Vzostup a pád subjektu alebo od Rousseaua po Derridu*. Nitra : Enigma, 1996, s. 40.

133 Tamže, s. 44.

134 BERLIN, Isaiah: *Korzenie romantyzmu*. Poznań : Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2004, s. 149.

135 Tamže.

136 Porov. JANION, Maria: *Gorączka romantyczna*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975, s. 270.

137 Porov. tamže, s. 270; tiež BÉGUIN, Albert: *Dusza romantyczna i marzenie senne*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2011, s. 265.

Prístupovú cestu k podvedomiu môže romantickému subjektu odomknúť sen, chápaný ako „druhý život“.¹³⁸ V Tieckovom románe *Villiam Lovell* hrdina hovorí: „*Celý môj život je sen, ktorého postavy sa rodia vtedy, keď chcem. Ja sám som jediným zákonom prírody a tomuto zákonu podlieha všetko.*“¹³⁹

Agata Bielik-Robson píše, že „oproti klasickému ideálu subjektivity ako *cogito* zo zásady oprosteného od akýchkoľvek cudzích vplyvov“¹⁴⁰ „romantická revízia“ prináša alternatívnu koncepciu subjektu, ktorú nehľadá v čistom vedomí (alebo v ego cogito), ale v „cítiacej duši“ (čo je Heglov termín), „vo vedomí vplyvu“.¹⁴¹ Práve preto romantizmus nie je transcendentalizmom.¹⁴² Z tohto pohľadu sa transcendentálna koncepcia subjektu „ako causa sui, čiže ako ontologicky sebaurčujúcej zásady akejkol'vek skutočnosti, môže byť ako taká nesprávna a ilúziou, naďalej však môže mať hodnotu ako fantázia“,¹⁴³ totiž fantázia v psychoanalytickom zmysle slova. V romantickej fantázii je vpísaný obranný mechanizmus proti realite sveta, ktorú však neneguje.¹⁴⁴ Agata Bielik-Robson číta spolu s Haroldom Bloomom romantický subjekt cez prizmu „úzkosti z ovplyvnenia“. V tejto perspektíve subjekt nie je daný *vopred* ako najpevnejšia nespochybniteľná pôda (evidencia u Descarta), ale romantický subjekt sa musí *vytvárať v procese* „subjektívnej formácie, čiže *Bildung*“, ktorý „spočíva na zložitej stratégii odrážania/asimilovania vplyvov“.¹⁴⁵ Takýto subjekt je potom „útočno-obrannou formáciou“, „defenzívnou reakciou“.¹⁴⁶ Základný styk so svetom nastáva pre takýto subjekt hneď na povrchu,¹⁴⁷ v konkrétnom bezprostrednom *prežívaní*, v dojme, v zážitku – u Herdera je to primárne hmatová receptivita – citlivý povrch je „citlivou membránou“.¹⁴⁸ Identita človeka sa vytvára v procese prisvojovania.¹⁴⁹

Oproti „zoštlhľovaniu“ subjektu, zmenšovaniu jeho teritória, ukazovaniu jeho *odvodenosti a závislosti*, transcendentálna fenomenológia začiatku 20. storočia sa snažila karteziánsky vydestilovať „dreň“ subjektu, čistý subjekt

138 Porov. PEYRE, Henri: *Co to jest romantyzm?* Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987, s. 216.

139 Cit. podľa BÉGUIN, Albert: *Dusza romantyczna i marzenie senne*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2011, s. 271.

140 BIELIK-ROBSON, Agata: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków : Universitas, 2004, s. 43.

141 Tamže.

142 Porov. tamže, s. 151.

143 Tamže, s. 160.

144 Tamže, s. 167.

145 Tamže, s. 174.

146 Tamže.

147 Tamže, s. 184.

148 Tamže, s. 186.

149 Tamže, s. 188.

– zredukovať ho o všetko, čo je vonkajšie, čo mu neprináleží imanentne. Husserl zdôrazňoval intencionalitu vedomia: sartrovsky povedané, vedomie je vždy vedomím *niečoho*, „transcendentálny ego (v souběžné úrovni psychologie pak duše) je tím, čím je pouze ve vztahu k intencionálním předmět-nostem“.¹⁵⁰ Rozlíšil preto v jeho štruktúre noézu a noému – akt, ktorým sa vzťahujem k predmetu, od tohto predmetu, čiže intencionálneho objektu. Vo svojich *Prednáškach k fenomenológii vnútorného časového vedomia* dospel až k „destilátu“ čistého vedomia, oprosteného aj od intencionálnych objektov (predmetností) – v „priečnej intencionalite“ k samotnej štruktúre vedomia, ktorou je podľa neho vedomie – čas, „imanentný čas prúdu vedomia“.¹⁵¹ „Vedomie“ tu nie je chápané ako ‚vedomie niečoho‘ podľa vzoru intencionality *ad extra*.¹⁵² Vedomie je takto chápané čisto ako *forma*, ktorou je prúd, do seba uzavreté plynutie, prúd definovaný tým, že „v prúde sa zo zásady nemôže vyskytnúť žiaden fragment, ktorý nie je prúdom“.¹⁵³ To, čo zostáva, je „formálna štruktúra prúdu“,¹⁵⁴ a tá je nasledovná: „Forma spočíva v tom, že sa určité ‚teraz‘ konštituuje prostredníctvom impresie, k nej sa pripája chvost retencie a horizont protencie [t. j. anticipácie, „vybiehania“ dopredu – pozn. T. H.]. Nositeľom tejto udržiujúcej sa formy je však vedomie neustálej premeny, ktorá je prvotným faktom: vedomie premeny impresie na retenciu, zatiaľ čo impresia je opäť stále prítomná.“¹⁵⁵ Vďaka *kontinuite* spätného pohybu retencií sa konštituuje *jednota* tohto prúdu vedomia.¹⁵⁶ Jednota prúdu vedomia je podľa Sartra imanentná, je ňou „proud vědomí konstituujícího sebe sama jako jednotu sebe sama“.¹⁵⁷

Tento prúd vedomia, ktorý sa spína dovedna pomocou siete priečných intencionalít (retencií a protencií), toto „prúdiace cogito“¹⁵⁸ však podľa Husserla zjednocuje „Ja ako identický pól zážitkov“¹⁵⁹ – práve to Ja, ktoré David Hume márne hľadal vo svojom vnútri, pretože tam podľa Huma nejestvuje žiadny dojem, z ktorého by idea „ja“ mohla pochádzať.¹⁶⁰ Podľa Huma tu totiž vždy musí byť len nejaká konkrétna perцепcia (tepla, zimy, lásky, nenávisti...): „Nikdy, v nijakom čase nemôžem postihnúť svoje ja bez perцепcie a nikdy

150 HUSSERL, Edmund: *Karteziánské meditace*. Praha : Nakladatelství Svoboda – Libertas, 1993, s. 64.

151 RICOEUR, Paul: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Kraków : Universitas, 2012, s. 145.

152 Tamže.

153 HUSSERL, Edmund: *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*. Warszawa : PWN, 1989, s. 171.

154 Tamže.

155 Tamže, s. 172.

156 Porov. tamže, s. 120.

157 SARTRE, Jean-Paul: *Vědomí a existence*. Praha : OIKOYMENH, 2006, s. 27.

158 HUSSERL, Edmund: *Karteziánské meditace*. Praha : Nakladatelství Svoboda – Libertas, 1993, s. 65.

159 Tamže.

160 Porov. HUME, David: Traktát o ľudskej prirodzenosti. In: *Antológia z diel filozofov. Novoveká empirická a osvietená filozofia*. Teodor Münz (red.). Bratislava : Vydavateľstvo politickej literatúry 1967, s. 214.

neviem nič iné pozorovať ako percepciu.¹⁶¹ Takéto humovské „ja“ sú potom „iba jedna po druhej nasledujúce percepcie, čo vytvárajú ducha“.¹⁶² Čiže, ako humovský odkaz interpretuje Husserl: „Identické ‚já‘ není žádné datum, nýbrž hromadou dat ustavičně se měnící. Identita je psychologická fikce.“¹⁶³ Deleuze a Guattari vravia, že empirizmus „pozná len udalosti“,¹⁶⁴ pričom „udalosť nevzťahuje zážitok k transcendentnému subjektu totožnému s Ja“¹⁶⁵ a „definuje subjekt ako habitus, zvyk [...] zvyk hovoriť Ja...“.¹⁶⁶ Hume hovorí, že otázky týkajúce sa osobnej totožnosti „treba pokladať skôr za gramatické ako filozofické ťažkosti“.¹⁶⁷ Podobným smerom sa vydá aj Nietzscheho kritika subjektu ako vykonštruovaného substrátu, pripisovanému heterogénnym stávaniam sa či zjednocujúcemu rozmanité pudové hnutia. No ani Hume nepopiera, že pri tomto gramatickom „zvyku hovoriť Ja“ hrá kardinálnu úlohu *pamät'*, „pretože len pamäť nás oboznamuje s nepretržitosťou a rozsahom tohto sledu percepcií, treba ju pokladať najmä pre túto príčinu za prameň osobnej totožnosti“.¹⁶⁸

Naopak, podľa Husserla „ego se nezachycuje pouze jako proudící život, nýbrž jako já, který mám zážitky o tom či onom a prožívám to či ono cogito jako tentýž já“.¹⁶⁹ Je to syntéza (čiže nie idea, ako si to stanovil Hume), „ktorá zahrnuje zvláštni rozmanitosti *cogitationes* všetky súhrnne, a to pôvodným spôsobom: totiž jako rozmanitosti identického já, jež žije ve všech zážitcích vědomí jako to, co je v nich vědomě činné a trpné“.¹⁷⁰ Práve toto zjednocujúce „ja“ sa budú snažiť niektoré modernistické texty popierať či rozbiť – podobne ako identitu vedomia v rozličných vzdialených časových fázach popieral Ernst Mach.

No jednotiacu funkciu „ja“ nie je nevyhnutné chápať len ako nejaký substrát, ktorý je nositeľom jednotlivých percepcií či stavov vedomia. Jean-Paul Sartre vo svojom ranom fenomenologickom spise *Transcendencia ega* (1936) odmieta chápať ego ako nejaký pól X, ktorý by bol nositeľom duševných fenoménov, ale prirovnáva ho k svetu poňatému „jako nekonečná syntetická totalita všetkých vecí“.¹⁷¹ Nazdávame sa, že môžeme povedať, že ak je svet pre

161 Tamže, s. 215.

162 Tamže.

163 HUSSERL, Edmund: *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Praha : Academia, 1972, s. 110.

164 DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *Co to jest filozofia?* Gdańsk : slowo/obraz terytoria, 2000, s. 57.

165 Tamže.

166 Tamže.

167 HUME, David: Traktát o ľudskej prirodzenosti. In: *Antológia z diel filozofov. Novoveká empirická a osvietená filozofia*. Teodor Münz (red.). Bratislava : Vydavateľstvo politickej literatúry 1967, s. 221.

168 Tamže.

169 HUSSERL, Edmund: *Karteziánské meditace*. Praha : Nakladatelství Svoboda – Libertas, 1993, s. 65.

170 Tamže.

171 SARTRE, Jean-Paul: *Vědomí a existence*. Praha : OIKOYMENH, 2006, s. 35.

fenomenológiu horizontom, potom ego je tiež takýmto horizontom zjavovania sa stavov a konaní – je to „nekonečná totalita stavů a jednání, kterou nelze nikdy redukovat na *jediné* jednání a *jediný* stav“.¹⁷² Práve preto, nazdávame sa, Hume nemohol vo svojom vnútri nájsť ja, lebo o ňom *vopred* predpokladal, že by to mal byť nejaký *jediný* stav alebo konanie (uňho: „dojem“). Ego je „*spontánní* transcendentní *sjednocení* našich stavů a našich jednání“.¹⁷³

Prežívaný čas – samozrejme, už naplnený konkrétnymi impresiami, „môj zážitkový prúd“¹⁷⁴ – sa stane veľkou témou „zvnútorňujúcej“ sa literatúry *aj* modernistického režimu. Obracanie sa subjektu k svojej vlastnej minulosti, ktorá je už ukrytá len v „priestranstvách“ osobnej intímnej pamäti, bude preto témou zameranou dovnútra subjektu a témou spájajúcou sa s otázkou individuálnej identity. „Všetchny možnosti toho druhu jako: ‚mohu‘ nebo mohl bych spustit ty či ony řady zážitků, mezitím také: mohu zaměřit pohled dopředu nebo zpátky, mohu odhalujícím způsobem proniknout do horizontu svého časového bytí – patří zřejmě podstatně vlastním způsobem ke mně samotnému.“¹⁷⁵ Husserl vytyčuje „sféru toho, čo je mi vlastné“,¹⁷⁶ „toto mé konkrétní bytí monády čistě ve mně samém a pro mne sama v uzavřené sféře toho, co je mé, zahrnuje vůbec každou intencionalitu“¹⁷⁷ a patrí sem aj moje telo „jemuž na základě zkušenosti přisuzuji počítková pole“.¹⁷⁸

Ak sa teraz na okamih preniesieme na pôdu literárneho diskurzu, treba povedať, že telo bude v rôznych literárnych smeroch reprezentované rôznymi spôsobmi – u Jána Hrušovského a Gejzu Vámoša to bude biologické, pudové telo (o tom podrobnejšie v nasledujúcich kapitolách).

Ďalším dôležitým zakreslením línie v teritóriu subjektu je vytýčenie hranice (rozdielu) medzi vnútorným a vonkajším vnímaním, zdôraznenej už Descartom.¹⁷⁹ Vedomie, ktoré si chce utvoriť vlastnú individualitu, sa musí *odlíšiť* od obklopujúceho vonkajšku,¹⁸⁰ vymedziť sa oproti nemu. Musí si preto nevyhnutne podržať hranicu medzi sebou a vonkajškom. Vonkajšie vnímanie dáva „skutečnost v aktivním procese verifikace. V tomto procese si právě uvědomujeme skutečnost jako svou odkázanost na objekt ve smyslu předmětů vnějšího světa“.¹⁸¹ Halucinácia má mnoho spoločného s klamami pri vnímaní, „které

172 Tamže.

173 Tamže, s. 36.

174 HUSSERL, Edmund: *Karteziánské meditace*. Praha : Nakladatelství Svoboda – Libertas, 1993, s. 99.

175 Tamže.

176 Tamže, s. 90.

177 Tamže, s. 91.

178 Tamže, s. 94.

179 PATOČKA, Jan: *Fenomenologické spisy I*. Praha : OIKOYMENH, 2008, s. 63.

180 Porov. MOMRO, Jakub: *Literatura świadomości*. Kraków : Universitas, 2010, s. 31.

181 PATOČKA, Jan: *Fenomenologické spisy I*. Praha : OIKOYMENH, 2008, s. 69.

vznikajú predbežnou a predčasnou interpretáci aspektů¹⁸². Nie je teda čisto subjektívnym zjavom, ale vyrastá na základe prezentovaného.¹⁸³ No vzniká zároveň na základe silného zaujatia, psychickej predráždenosti. Zároveň „halucinácie musí mať určitou sobě vlastní fenomenální charakteristiku“, podľa ktorej ju kritický subjekt dokáže rozlíšiť od reálnych vonkajších predmetov. „[...] jedine tam, kde tato koncentrace je nemožna [...] je halucinace vládnoucí, nepřekonatelnou mocí.“¹⁸⁴ V modernistickej literatúre, ktorá sa zaoberá práve vnútorným človekom, *homo psychologicus*, robiac „vivisekciu duše“ hypersenzitívneho jednotlivca, sa budeme s motívmi halucinácií stretávať často a v rôznych modalitách (v nasledujúcich interpretáciách próz Petra Kompiša, Ivana Minárika, Stefana Grabiňského). Svet sa radikálne interiorizuje, stáva sa funkciou subjektu, nezriedka „stavom duše“. Vladimír Macura o symbolistickej poézii konštatoval, že sa v nej „subjekt vyvíjí od ztotožnení s vnějším světem (svět = ‚já‘, tj. způsob, jak svět vnímám) k roli jeho tvůrce, demiurga (svět = ‚já‘, tj. skutečnost mnou a ve mně utvářená)“.¹⁸⁵ Tento prechod budeme ďalej vidieť priamo v akcii pri interpretácii Kosorkinovej symbolistickej básne v próze *Zlomená duša*. Dokonca niektoré psychologické teórie z konca 19. storočia, ako napríklad Brentanova (I. vydanie jeho *Psychologie z empirického hľadiska* vyšlo v roku 1874), pokladali vnútorné vnímanie za „jedinú sféru pozitívnej evidencie“¹⁸⁶ takže potom „kvalita vnějšiho vnímání je stejná, ať se jedná o skutečný vněm nebo o halucinaci“.¹⁸⁷ Vnímanie je uzatvorené samo do seba, „vo sfére svojich vnútorných obsahov“¹⁸⁸ nemôže sa transcendovať k ničomu vonkajšiemu, čo by stálo mimo neho – čiže k niečomu nevnímanému: „súd vnútorného vnímania nespočíva na spojení nejakého psychického aktu ako subjektu s jestvovaním ako s predikátom, ale na jednoduchom uznaní psychického fenoménu, predstaveného vo vnútornom vedomí.“¹⁸⁹ Jedným z druhov vedomia psychického aktu je napríklad pocit (prijemnosti či neprijemnosti), aký zakúšame pri vnímaní. Tento pocit má svoju intencionalitu – „istý predmet, ku ktorému sa vzťahuje. A tento predmet nie je fyzickým fenoménom zvuku, ale psychický fenomén počutia.“¹⁹⁰

182 Tamže, s. 66.

183 Tamže, s. 67.

184 Tamže, s. 69.

185 MACURA, Vladimír: Zrod moderní subjektivity v poezii a jeho rozpory. In: *Proměny subjektu*. Svažek I. Daniela Hodrová (red.). Praha : Ústav pro českou a světovou literaturu ČAV [bez vročenia], s. 45.

186 PATOČKA, Jan: *Fenomenologické spisy I*. Praha : OIKOYMENH, 2008, s. 72.

187 Tamže.

188 GALEWICZ, Włodzimierz: Wstęp. Brentana anatomia życia psychicznego. In: BRENTANO, Franz: *Psychologia z empirycznego punktu widzenia*. Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 1999, s. XLIX.

189 BRENTANO, Franz: *Psychologia z empirycznego punktu widzenia*. Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 1999, s. 205.

190 Tamže, s. 208.

Súčasná neuroveda by náš literárny typ modernistického hypersenzitívneho halucinujúceho individua opísala zhruba takto: schizofrenici, „na rozdiel od bežných ľudí – neumí rozlíšiť medzi predstavami a myšlenkami, ktoré vychádzajú z jejich vlastného nitra, a vjemy vyvolanými zvnějšku, reálnymi vecmi. [...] Předpokládám, že si představím klauna, a to se také stane. Nejedná se o halucinaci. Pokud by se ale mechanismus, který zajišťuje ono ‚předpokládání‘, v mozku porouchal, nebyl bych schopný odlišit klauna, jehož si jen představuji, od klauna, kterého před sebou skutečně vidím. [...] Měl bych halucinace a nebyl bych schopný rozlišit mezi fantazií a realitou.“¹⁹¹ Hranica medzi vnútorným svetom subjektu a vonkajším svetom sa takto stiera a nerozlíšiteľne sa premiešava. Tak je to v prípade „velikého čarodeja“, v skutočnosti bankového korešpondenta Miloslava Rojka z Kompišovho románu *Bludná púť velikého čarodeja* (1929).

Dekadentne modernistický odvrät od sveta a demiurgické vytváranie sveta postavou má dopad aj na iné úrovne textovej štruktúry – na úrovni zápletky je to „zvnútornenie konfliktu“,¹⁹² ktorý sa z interakcie postáv či rozdelenia medzi človekom a svetom prenáša dovnútra subjektu.

Dôležité je tiež rozlíšenie medzi dvoma typmi (či stupňami) vedomia – bezprostredným (prereflexívnym) vedomím (vedomím seba) a reflexívnym vedomím (poznáním seba). „Vedomie seba“ chápe Manfred Frank ako „bezprostrednú (nepredmetnú, nepojmovú a nepropozičnú) oboznámenosť subjektu so sebou samým“.¹⁹³ Tento „fenomén nášho prekognitívneho bezprostredného vedomia seba“ „je pre nás istým spôsobom psychicky nutný, a to, že takto to je, je nám vedomé neomylné“.¹⁹⁴ Je to neeologické vedomie,¹⁹⁵ ktoré „sebe sama [...] poznáva jako absolutní niternost“,¹⁹⁶ v ktorom však ešte nie je miesto pre „ja“.¹⁹⁷ „Jáství se vynořuje teprve spolu s aktem reflexe a jako noematický korelát reflexivního názoru.“¹⁹⁸ Takéto reflexívne vedomie, „poznání seba nie je prvotným fenoménom, ale predpokladá predchádzajúce vedomie seba“.¹⁹⁹ Frank upozorňuje, že prvým, kto obhajoval túto tézu v takejto terminológii, bol Sartre.

191 RAMACHANDRAN, Vilayanur S.: *Krátký výlet po lidském vědomí*. Praha : Portál, 2016, s. 114 – 115.

192 KOZAK, Krištof Jacek: *Průtažlivá osudovost: subjekt a tragédia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2012, s. 91.

193 FRANK, Manfred: *Świadomość siebie i poznanie siebie*. Warszawa : Oficyna naukowa, 2002, s. 6.

194 Tamže, s. 143.

195 Porov. tamže, s. 26.

196 SARTRE, Jean-Paul: *Vědomí a existence*. Praha : OIKOYMENH, 2006, s. 15.

197 Tamže.

198 Tamže, s. 26.

199 Tamže, s. 6.

V historickej opozícii voči koncepciám autonómneho subjektu, garanta všetkého poznania, vecí, ba aj sveta, nastáva modernistická *kríza subjektu* ako „subjektu istého si sebou samým“,²⁰⁰ ako aj čoraz častejšie diagnostikovaná (literátmi, psychoanalytikmi a filozofmi) „kríza individuálneho subjektu“²⁰¹ a otáznosť jeho identity,²⁰² „úpadok individuálneho Ja“²⁰³ u Macha a Musila. Neskorá moderna sa podľa Petra V. Zimu pokúšala zachrániť autonómiu individuálneho subjektu *in extremis*.²⁰⁴ Predtým sme už narazili na podkopanie autonómnosti a identity subjektu v kritike idey „ja“ u Huma či na romantické „vedomie vplyvu“ (A. Bielik-Robson) a fenomén nevedomia v romantizme. Ako to zhrnujúco podáva Ryszard Nycz, modernistický „subjekt, poznamenaný pasivitou a dezintegráciou, totižto zdroj svojho konania nenachádzal v sebe, ale sám seba zakúšal skôr ako podriadeného vonkajším silám mimo svojej kontroly a tiež ako podriadeného vonkajšiemu pôsobeniu, vyplývajúcemu z ‚medzilidského života‘“.²⁰⁵ Postavy próz Jána Hrušovského, Ivana Minárika, Gejzu Vámoša, Petra Kompiša, Kosorkina, Antona Langeho či Stefana Grabiňského, ktoré budeme interpretovať v nasledujúcich kapitolách, budú práve takto podriadené vonkajším silám – či už svojho nevedomia, pudov, schopenhauerovskej vôle či darwinovského boja o život,²⁰⁶ ale aj sveta spoločenských konvencií, ako u Gejzu Vámoša v poviedke *Polčlovek*. Takýto model závislého subjektu si Schopenhauer osvojil od Fichteho a Hegla: je to „všeobecný pojem ‚vyššieho subjektu‘, ktorý sa prejavuje prostredníctvom nás a robí z individuálnych subjektov len dojemné figúrky“.²⁰⁷ U Schopenhauera je takýmto hybným princípom všetkého, ktorý jediný je reálny, vôľa. (O Schopenhauerovej kritike subjektu budeme podrobnejšie hovoriť v kapitole o Gejzovi Vámošovi, ktorý bol Schopenhauerom výrazne ovplyvnený.) Vo vypracovanom teritoriálnom modeli subjektu to môžeme „zakresliť“ ako otvorenie hranice teritória subjektu voči temnej sfére (vedomím neobsiahnuteľnej) „zozadu“ subjektu – ako *pozadie*, ktoré nikdy nemôže nahliadnuť, pretože je ním sám ovládaný, riadený.

Najradikálnejšou kritikou subjektu z konca 19. storočia je, samozrejme, tá Nietzscheho, napríklad z jeho *Genealógie morálky*. Tak ako pre Huma je pre Nietzscheho subjekt len fikciou, gramatickou ilúziou. Zdá sa nám, že existuje

200 NYCZ, Ryszard: *Język modernizmu*. Wrocław : Leopoldinum, 1997, s. 86.

201 ZIMA, Peter V.: *Das literarische Subjekt*. Tübingen und Basel : A. Francke Verlag, 2001, s. 2.

202 Porov. tamže, s. 135.

203 Tamže.

204 Tamže, s. vii.

205 NYCZ, Ryszard: *Język modernizmu*. Wrocław : Leopoldinum, 1997, s. 93.

206 Analýzu modernistického subjektu, podriadeného predovšetkým schopenhauerovskej vôli, pudom a podvedomiu, aký vystupuje v raných prózach Jána Hrušovského, podávame in: HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : SAP, 2008.

207 SOLOMON, Robert C.: *Vzostup a pád subjektu alebo od Rousseaua po Derridu*. Nitra : Enigma, 1996, s. 85.

čosi také ako subjekt, len „vinou klamnosti reči [...] ktorá akúkoľvek činnosť chápe ako podmienenú tým, čo koná, ‚subjektom‘ [...] akoby za silným jestvoval indiferentný substrát, ktorý sa môže podľa ľubovôle prejavovať alebo neprejavovať. No takýto substrát nejestvuje; niet žiadneho ‚jestvovania‘ mimo činnosti, konania, stávania sa. ‚Činiteľ‘ je len výmyslom, pridaným ku konaaniu – činnosť je všetkým“.²⁰⁸ Hýbe nami to, čo je *mimo* nás – vášne, túžby, čiže *inštinky*²⁰⁹ a naše telo „je výsledkom náhody: je len miestom stretnutia sa celku zindividualizovaných pudov na ten krátky čas, akým je ľudský život, zatiaľ čo tieto impulzy sa usilujú výlučne o dezindividualizáciu“.²¹⁰ Preto tu nemôže byť žiadny celistvý subjekt, ktorý si hovorí „ja“.

Modernistický subjekt môže byť tiež rozbitý na nespojitý konglomerát „neosobných súčiastok“ (ako Musilov *Muž bez vlastností*) či tisíce protichodných pocitov a nálad (ako Hrušovského *Muž s protézou*), byť depersonalizovaný či dezintegrován: ocitať sa v zajatí svojich halucinácií (ako Kompišova postava „velikého čarodeja“ Rojka), prípadne páchať poza svoj vlastný chrbát činy, o ktorých ani netuší (v niektorých prózach Stefana Grabiňského). Môže byť v „hierarchickom a vertikálnom modeli“²¹¹ rozštiepený na hĺbkové a povrchové ja (tiež ako Hrušovského Seeborn).²¹² Môže pociťovať stratu svojej individuálnej identity ako Vámošov *Paranoik*, stávajúc sa subjektom-druhom, „len variáciou života“.²¹³ Ovládnutie individua „medziludským svetom“ nachádzame zasa v predstave mechanizácie u Stanisława Ignacyho Witkiewicza – mechanizácie, ktorá preniká dovnútra jednotlivca. V dráme *Oni* je to „tyrania spoločnosti a nás nad jednotlivcom“,²¹⁴ spočívajúca v „kontrole myšlienok, zničení umenia, priznávaní sa k nespáchaným zločinom, v spoločenskej uniformizácii a indoktrinácii, v pôsobení vlády prostredníctvom tajných inštitúcií a tajnej polície“.²¹⁵

Simultánne s touto krízou subjektu pôsobí v modernistickom režime signifikácie ako ďalšia tendencia aj „renesancia individualizmu“,²¹⁶ napríklad „kult Ja“ baudelairovského dandyho,²¹⁷ ktorý svoju identitu dosahuje *inakosťou*, odlišením sa od meštiackeho davu. Paradoxne, tieto dve tendencie sa nie vždy

208 NIETZSCHE, Fryderyk: *Z genealogii morálnosti*. Warszawa : Nakład Jakóba Mortkowicza, 1904, s. 41. Porov. tiež DELEUZE, Gilles: *Nietzsche i filozofia*. Warszawa : Wydawnictwo SPACJA, Wydawnictwo PAVO, 1993, s. 130.

209 Porov. SOLOMON, Robert C.: *Vzostup a pád subjektu alebo od Rousseaua po Derridu*. Nitra : Enigma, 1996, s. 128.

210 KLOSSOWSKI, Pierre: *Nietzsche i błędne koło*. Warszawa : KR, 1996, s. 82.

211 Porov. NYCZ, Ryszard: *Język modernizmu*. Wrocław : Leopoldinum, 1997, s. 110.

212 Porov. HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : SAP, 2008, s. 66.

213 VÁMOŠ, Gejza: *Editino očko*. Bratislava : Tatran, 1968, s. 65.

214 GEROULD, Daniel C.: *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981, s. 161.

215 Tamže.

216 Porov. NYCZ, Ryszard: *Język modernizmu*. Wrocław : Leopoldinum, 1997, s. 86.

217 Porov. ZIMA, Peter V.: *Das literarische Subjekt*. Tübingen und Basel : A. Francke Verlag, 2001, s. 13.

vylučujú, ale naopak, nezriedka konvergujú: práve modernistický, výsostne individualistický subjekt, ponorený do seba, vydelený zo spoločnosti, sa v modernistických textoch napokon ukazuje byť subjektom neautonómny, závislým, podliehajúcim neznámym silám – napríklad svojho podvedomia, ako u Stefana Grabiňského. A nezriedka býva toto ukázanie neautonómnosti subjektu, jeho podriadenosti temným silám, vlastne koncom, pointou modernistického naratívneho textu (v Hrušovského *Mužovi s protézou* aj v Kompisovej *Bludnej púti veľikého čarodeja*).

Obe protipólne modalitty subjektu, ktoré sme veľmi schematicky sledovali, autonómny subjekt – základ a oproti tomu neautonómny odvodený subjekt, v zásade odzrkadľujú rôzne významy termínu subjekt: „Etymologicky môže mať subjekt minimálne dvojaký význam a následne rôzne použitia, ktoré sa vyvinuli ako dôsledok dlhej a často protirečivej histórie. Jeho exegéza priniesla v podstate dve protichodné stanoviská. Subjekt je koncept, ktorý znamená podklad (hypokeimenon, subiectum), no je aj pod-hodenosť (subiectus, čiže podriadený) zároveň [...] V dejinách filozofie sa dajú nájsť oba varianty, ktoré sú niekedy, napríklad u Hegela, použité dokonca naraz.“²¹⁸

Jedným z dôležitých motívov krízy subjektu, jeho neautonómnosti, je upozornenie na *sprostredkovaný* vzťah subjektu so svetom cez médium kultúrnych (jazykových) kódov a *jazyková konštitúcia subjektu* jeho vstupom do symbolického poriadku. Podľa Adorna „hiát medzi myslením a skutočnosťou je prvotným chýbaním, ktoré je nemožné naplniť, ktoré je vpísané do konštitúcie novovekého subjektu“.²¹⁹

Zároveň je jazykovo sprostredkovaný aj reflexívny vzťah subjektu k sebe samému – veď samotné uvedomenie si, „ja myslím“, je jazykovou, subjektovo-predikátovou štruktúrou výroku. Čiže podľa takejto kritiky (napríklad derridovskej) „k subjektívnym (psychickým) fenoménom sa možno vzťahovať len prostredníctvom znakov“.²²⁰ Na fenomenologickú otázku, či „možno koncipovať prítomnosť a prézenci subjektu pro seba sama v mlčelivom a intuitívnom vedomí“,²²¹ Derrida odpovedá: „Taková otázka predpokladá, že pred znakom a vně znaku, tj. s vylúčením každej stopy a *diferance*, je možné niečo takového jako vedomí. A že se dokonce vedomí ještě dřív, než distribuuje své znaky v prostoru a ve světě, může samo uchopit ve své přítomnosti.“²²² V práci *Hlas a fenomén* Derrida ukazuje, že fenomenologická čistá autoafek-

218 KOZAK, Krištof Jacek: *Priťažlivá osudovosť: subjekt a tragédia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2012, s. 71.

219 MOMRO, Jakub: *Literatura świadomości*. Kraków : Universitas, 2010, s. 38.

220 FRANK, Manfred: *Świadomość siebie i poznanie siebie*. Warszawa : Oficyna naukowa, 2002, s. 46.

221 DERRIDA, Jacques: *Texty k dekonstrukci*. Bratislava : Archa, 1993, s. 161.

222 Tamže.

cia – akt, v ktorom sa počujem hovoriť – je „podmínkou možnosti toho, čo má jméno *subjektivita* čili *byť pro sebe*“.²²³ Preto „není [...] vědomí možné bez hlasu. [...] Hlas *jest* vědomí“.²²⁴

Teoretik skripturality David R. Olson dokonca ukazuje kľúčovú rolu vynálezu písma pre konštituovanie mysle a subjektivity: „Možno práve tu sa nachádza zdroj pojmu toho, čo je duševné: slová sa rozlíšia od pojmov, to, čo sa povedalo, sa rozlíši od toho, čo sa myslelo, vec od pojmu alebo reprezentácie veci, a myseľ od tela. Pojem idey, objektu mysle, je kľúčový pre všetky teórie mysle, opierajúce sa o skripturalitu, od Platóna a Descarta až po Fodora.“²²⁵

Jazyk teda musí sprostredkúvať priamo v srdci descartovského Cogita. Je to odmietnutie romantickej predstavy „ja“ ako „pred-jazykovej osobnosti“, ktorá „sa môže skrývať za jazykovou personou“.²²⁶ „Ak je totiž jazyk vždy jazykom Iného“,²²⁷ ak sa situuje vždy na úrovni *všeobecnosti* (znakového systému – aby mohli dvaja komunikujúci približne rovnako porozumieť tomu istému znaku, respektíve znakovému reťazcu), potom odníma subjektu jeho jedinečnú individualitu a dezintegruje ho: cez subjekt hovoria znakové kódy, „reč hovorí“, hovorí Heidegger. Subjekt sa takto potom stáva „epifenoménom znakovkej artikulácie“.²²⁸

Takáto kritika subjektu už historicky presahuje literárne smery, ktorými sa v tejto práci zaoberáme, tvorí však vhodný preklenovací most späť k téme *literárneho* subjektu – čiže subjektu artikulovanému v znakových štruktúrach na pôde literárneho diskurzu.

Ako teda vo svojej vlastnej oblasti vymedzuje problém subjektu literárna veda? Okrem reálneho psychofyzického individua spisovateľa, ktorý nepatrí dovnútra literárneho textu, možno paušálne rozlíšiť *interné textové subjekty* dvoch úrovní: po prvé, je to hypotetický vnútrotextový subjekt odosielateľa diela, v terminológii štrukturalizmu a literárnej komunikácie je to „disponent pravidiel poetiky diela ako osobitého jazyka“,²²⁹ „disponent literárnych pravidiel aktualizovaných v texte“.²³⁰ Tento vnútrotextový subjekt diela vyvodzuje literárny vedec z textu prostredníctvom interpretácie. Je implikovaný a je to

223 Tamže, s. 113.

224 Tamže.

225 OLSON, David R.: *Papierowy świat*. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010, s. 354.

226 Candace Lang, cit. podľa NYCZ, Ryszard: *Język modernizmu*. Wrocław : Leopoldinum, 1997, s. 87.

227 NYCZ, Ryszard: *Język modernizmu*. Wrocław : Leopoldinum, 1997, s. 104.

228 FRANK, Manfred: *Świadomość siebie i poznanie siebie*. Warszawa : Oficyna naukowa, 2002, s. 47.

229 BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: *Kryzys czy trwanie powieści*. Kraków : Universitas, 2004, s. 197.

230 GŁOWIŃSKI, Michał – KOSTKIEWICZOWA, Teresa – OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra – SŁAWIŃSKI, Janusz: *Słownik terminów literackich*. Wrocław – Warszawa : Ossolineum, 1988, s. 361.

„korelát literárneho komunikátu“.²³¹ Mukařovský vo svojej štúdií *Osobnost v umění* (1944) nutnosť takéhoto „subjektu diela“ vyvodzuje z našej skúsenosti, že umelecké dielo pociťujeme „jako ‚udělané‘, jako záměrné. A záměrnost potřebuje subjektu, od kterého vychází, který je jejím zdrojem [...] Subjekt je tedy dán nikoli vně uměleckého díla, ale v něm samém. Je jeho součástí“.²³² Tento „subjekt je bod, z kterého výstavba díla může být přehlédnuta v celé své složitosti i ve svém zjednocení“, píše Mukařovský v slovníkovom hesle *Báseň* (1941).²³³ Tento typ literárneho subjektu (v *Słowniku terminów literackich* pomenovaný ako „subjekt tvorivej činnosti“) nebude v tejto práci predmetom nášho záujmu.²³⁴

Druhým typom „interného subjektu literárneho diela“²³⁵ je *reprezentovaný subjekt* v literárnom texte. Takýmto typom literárneho subjektu sa zaoberá práca Petra V. Zimu *Literárny subjekt*, ako aj dva zväzky zborníku Ústavu pro českou literaturu *Proměny subjektu*. Práve takýmto literárnym subjektom sa v prítomnej práci budeme zaoberať aj my. Tento literárny subjekt je slovníkovo (v odbornom slovníku literárnovedných termínov) definovaný ako „fikčná osoba skonštituovaná v diele, skonkretizovaná ako postava alebo len vyznačená istým charakteristickým spôsobom reči, ktorej výpoveď je hierarchicky nadradená všetkým ostatným výpoveďiam postáv, ktoré v danom diele vystupujú“.²³⁶ Čiže keď budeme interpretovať text takým spôsobom, že budeme prednostne prihliadať k literárnemu subjektu, prvou otázkou bude otázka výberu – nie každá postava bude pre takúto interpretáciu vhodná. V niektorom texte zasa nájdeme viacero literárnych subjektov, navzájom vzdialených svojím vnímaním a čítaním sveta (v našej interpretácii Goszczyńského romantickej prózy *Král' zámku*). Literárny subjekt ako zložka prozaického textu je súčasťou fikčného sveta a nezriedka je práve on médiom, ktoré tento fikčný svet sprostredkúva implikovanému čitateľovi: zovšeobecnene a zjednodušujúco by sa dalo povedať, že privilegovanú pozíciu literárneho subjektu bude mať v próze hlavná postava, postava fokalizátora alebo rozprávača-postavy.

V štruktúre literárneho textu nadobúda literárny subjekt formu jednej jeho tematickej zložky – lyrického subjektu v lyrickej poézii, v próze a dráme podobu literárnej postavy a v epickej próze (prípadne epickej poézii) okrem po-

231 BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: *Kryzys czy trwanie powieści*. Kraków : Universitas, 2004, s. 203.

232 MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie I*. Brno : Host, 2000, s. 286.

233 Tamže, s. 264.

234 Niektorým apóriám vnútrotextového subjektu, myslenému z hľadiska štrukturalizmu, sa venujeme v článku Subjekt ako svet, svet ako subjekt. In: *Slovenská literatúra*, roč. LVIII, 2011, č. 1, s. 61 – 66.

235 HODROVÁ, Daniela: Postava-definice a postava-hypotéza. In: *Proměny subjektu*. Svazek 2. Pardubice : Nakladatelství Mlejnek, 1994, s. 75.

236 GŁOWIŃSKI, Michał – KOSTKIEWICZOWA, Teresa – OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra – SŁAWIŃSKI, Janusz: *Słownik terminów literackich*. Wrocław – Warszawa : Ossolineum, 1988, s. 362.

stavy ešte aj podobu rozprávača. Literárna postava okrem toho, že je v rovine deja nositeľom naratívnej funkcie/funkcií, je aj „antropomimetickým výtvorom“.²³⁷ Keďže, ako vyplýva z vyššie uvedenej postštrukturalistickej kritiky subjektu, subjekt ako taký sa konštituuje *len* v znakovkej artikulácii, v prípade literárnych postáv – subjektov budeme z perspektívy literárnovedného výskumu analyzovať práve túto *ich znakovú artikuláciu*. V prípade modernistických psychologických próz to bude istý register jazykovej artikulácie psychiky, ktorý bude umožňovať literárne „znázornenie mentálneho fungovania“, „vedomia postavy“, čiže jej „dojmy, smyslové zkušenosti (vjemy) či myšlení a výrokové postoje (vedomí)“.²³⁸ Paul Ricoeur ukázal, že v bežnom hovorovom jazyku sa vytvára istá sieť pojmovej artikulácie psychických operácií. V tejto perspektíve „konštatovanie vlastníctva spomienok vytyčuje v jazykovej praxi model ‚môjho‘ pre všetky psychické fenomény“.²³⁹ Tento spôsob jazykovej artikulácie prechádza aj do diskurzu literatúry. Schopnosť „zdržať sa“ pripísať tieto psychické predikáty (spomienky) konkrétnej osobe „tvorí podmienku pripísania psychických fenoménov fikčným postavám“.²⁴⁰ Schopnosť chápať tieto psychické predikáty aj samy osebe, bez pripísania konkrétnej osobe (schopnosť odňať ich konkrétnej osobe), „konštituuje to, čo nazývame ‚psychikou‘“.²⁴¹ – „*Mind* je repertoár psychických predikátov, akými disponuje daná kultúra.“²⁴² Takže takáto artikulovaná pamäť je jazyková. Vďaka tomuto kultúrne obehovému charakteru repertoáru psychických predikátov môže Uri Margolin povedať, že takmer všetci spisovatelia opierajú svoje „znázornenie mentálneho fungovania“ o tú či onú verziu tzv. ľudovej psychológie²⁴³ – toto „sociálne konštruované“ zvykové vysvetľovanie ľudského správania je umožnené repertoárom artikulovaných psychických predikátov v bežnom jazyku.

Literárny subjekt sa však, samozrejme, bude prejavovať aj na vyšších úrovniach textu než *len* na rovine jazykovej artikulácie – v prepojení a sklbení s ostatnými zložkami textovej štruktúry: so sujetom, s naratívnuou štruktúrou, so štruktúrou chronotopov, s kompozíciou, v sieti vzťahov s ostatnými postavami aj v spojení so žánrovou a s literárnesmerovou charakteristikou textu. Konkrétne vzťahy literárneho subjektu s ostatnými zložkami textovej štruktúry a typ daného subjektu sa budú podieľať na produkovaní zmyslu (významov)

237 MARKIEWICZ, Henryk: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków – Wrocław, 1984, s. 161.

238 MARGOLIN, Uri: *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Brno – Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 27.

239 RICOEUR, Paul: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Kraków : Universitas, 2012, s. 164.

240 Tamže, s. 166.

241 Tamže.

242 Tamže.

243 MARGOLIN, Uri: *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Brno – Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 29.

textu. V nasledujúcich interpretáciách uvidíme, že modernistický zvnútornený subjekt, hypersenzitívny, náchylný k halucináciám, bude mať v štruktúre textu vplyv aj na konštrukciu fikčného sveta (napríklad na chronotopovú pretržitosť v Kompišovom románe *Bludná púť veľikého čarodeja*), i na mieru jeho autentifikácie. Takýto typ subjektu, ktorý nemôže svet a udalosti v ňom plne autentifikovať, bude pôsobiť i na žánrovú štruktúru týchto textov pri produkcii záverečného váhania v žánri fantastiky: v prózach Stefana Grabiňského, Antona Langeho aj Františka Švantnera, kde pointa nezriedka prináša váhanie medzi racionalistickým (psychiatrickým) vysvetlením a riešením nadprirodzeným. Vo Švantnerových prózach bude žáner fantastiky okrem iných literárnych postupov produkovať aj dialogická (protirečivá) fokalizácia narácie rozličnými subjektmi.

Ukážeme tiež, aký dopad má zapojenie modernistického subjektu do textu na reinterpretáciu baladickéj lenórskej témy: v *Lenóre* od Antona Langeho bude nadprirodzený úkaz návratu revenanta z balady reinterpretovaný ako metapsychický (telepatický) fenomén.

V textoch Jána Hrušovského budeme sledovať produkovanie rôznych typov autobiografického subjektu v režime autobiografického žánru. Uvidíme, ako sa na konštitúcii *identity* takéhoto typu subjektu podieľa individuálna, no predovšetkým kolektívna pamäť. Budeme tu sledovať ono Lockom nastolené prepojenie medzi vedomím, pamäťou (re-konštruovanou minulosťou) a identitou. Uvidíme diferenciu v konštrukcii identít medzi Hrušovského memoárovými prózami a fikciou. A tiež odlišné usporiadanie naratívnej štruktúry v textoch s rôznou naratívnu identitou subjektu – to znamená, že v analyzovaných textoch ukážeme prepojenie konkrétneho typu literárneho subjektu s istým typom naratívnej štruktúry.

Prostredníctvom analýzy konkrétnych textov tiež ukážeme rozdiely medzi jednotlivými typmi subjektu, určenými aj literárnesmerovo: medzi subjektom symbolistickým (u Kosorkina), subjektom druhej moderny (u Ivana Minárika) a subjektom expresionistickým (u Gejzu Vámoša) či naturistickým „nahým človekom“ u Františka Švantnera. U Vámoša poukážeme na jeho zvláštnu koncepciu subjektu-druhu, v ktorom sa tragické vedomie vlastnej smrteľnosti paradoxne nespája s individuálnou identitou, ale len s kolektívnou identitou biologického druhu. Vzťah subjektu k svojej vlastnej smrti, myslenej ako ničota, nebytie, v tejto práci odomkne naladenosť melanchólie, ktorá sa pri jej reflektovaní stáva filozofickým postojom. Rozlíšime tiež rozličné reprezentácie smrti, podmienené poetikou rôznych literárnych smerov (symbolistickú smrť chápanú ako Neznámo u Kosorkina, estetizovanú modernistickú smrť a deestetizovanú, medikalizovanú expresionistickú smrť u Vámoša).

V práci sa stretieme (v próze Seweryna Goszczyňského) aj s výnimočným typom subjektu romantického šialenca, ktorý má na rozdiel od šialenca mo-

dernistického (Kompišovho Rojka) prístup k mystickej pravde bytia – v každej materiálnej entite nachádza jej utajený duchovný základ. Spolu s modernistickými šialencami sa však ponoríme aj do ríše halucinácií, do neistej zóny šerosvitu, kde je holou nemožnosťou rozlíšiť svoje psychické vnútro od vonkajšieho sveta, hmlu v duši od hmlistého údolia. Pohrúžime sa i do temnej noci spreď ontologickej konštitúcie reality subjektom (v interpretácii poviedky Stefana Grabiňského *Pohľad*) a budeme sa z konvenčne vymedzeného normalizovaného subjektu vykláňať aj do akejsi desivej „inej skutočnosti“. Zhrnujúco povedané, okrem iného sa na príklade konkrétnych textov pokúšame modelovať prepojenia viacerých typov literárneho subjektu s rôznymi literárnymi smermi, so žánrami a s ostatnými internými elementmi textovej štruktúry (ako sú naratívna štruktúra a chronotopy).

To bolo len niekoľko vzájomne prepojených tém z práce, ktorú tu ponúkame čitateľovi.

Keďže, jednoducho, nejaká doba vždy je a z hľadiska dnešnej „vednej politiky“ má nepomerne vyššiu hodnotu článok v zahraničnom karentovanom časopise, napísaný v spoluautorstve s desiatimi ďalšími autormi, liknavosť literárneho vedca, písuceho menejcennú monografiu v lichej materinskej reči (tá monografia za našich čias musí mať, samozrejme, spočiatku podobu príspevkov na konferenciách), sa prejaví aj v tom, že práca na nej sa pisateľovi zväčša prekrýva s istým životným obdobím: za to, že som nemusel prežívať stavy existenciálnej melanchólie spolu s knižnými hrdinami, o ktorých som písal – a ktorí sa napokon stali aj hrdinami tejto mojej knižky –,ďakujem svojej priateľke Monike Bugárovej.

Bratislava, október 2016

2. kapitola: „Ja“ ako detstvo, ako mesto, ako žáner a „ja“ ako fikcia (Autobiografické stratégie v textoch Jána Hrušovského)

„Nie, nie, už nikdy nebude tak, ako bývalo vtedy...“

Ján Hrušovský: Obrázky starého Martina

Súčasná literárnovedná reflexia autobiografie pri riešení vzťahu literárneho výrazu autobiografického textu s jeho referenčným nárokom, ktorý si text autobiografie zároveň kladie, určite nemôže ignorovať „jazykový“ (či rétorický) obrat v literárnej vede, v širšom zmysle slova koncepciu rétorickosti dokumentu,¹ ktorá sa týka všetkých žánrov diskurzu s referenčnou funkciou (rovnako autobiografie ako napríklad aj historiografie). Aj súčasné (postštrukturalistické) riešenie problému, aký je status autobiografického písania, ako ho podáva napr. Almut Finck v kolektívnom *Úvode do literárnej vedy*,² sa vpisuje do tohto širšieho literárnovedného pohybu postštrukturalizmu, ktorý spočíva v obrátení garde realistického postoja. Toto radikálne prevrátenie sa týka tiež rovnako náhľadov na historiografiu, ako aj trebárs na literárny smer realizmu. Spochybňuje sa tu transcendentálny „predpoklad subjektu, jenž je sobě samému přítomen mimo jazyk, v němž se jako v transparentním médiu vyslovuje“,³ a dôraz sa kladie, naopak, na „apriorně jazykové ustrojení subjektivity“.⁴ Texty potom „produkují figuru autora v momentu psaní“⁵ a ustanovenie subjektivity „pouze v diskursivitě určité kultury“.⁶ Z predpokladu *textovej* produkcie figúry autora v *každom* texte vyplýva pre Paula de Mana v jeho štúdií *Autobiografia ako strata tváre* nemožnosť konštituovať autobiografiu ako žáner. Preto de Man tento problém presúva, keď situuje autobiografiu ako istú „figúru čítania či rozumenia, s ktorou máme viac či menej zreteľne do činenia vo všetkých textoch“⁷ – veď kódom autobiografického čítania možno prečítať akýkoľvek text. Vzťah medzi autobiografiou a fikciou sa potom situuje v teritóriu *nerozhodnutelnosti*.⁸ V súvislosti s autobiografickým projektom písania,

1 Porov. WALAS, Teresa: *Czy jest możliwa inna historia literatury?* Warszawa : Universitas, 1993, s. 47 – 50.

2 FINCK, Almut: Pojem subjektu a autorství: K teorii a dějinám autobiografie. In: PECHLIVANOS, Miltos a kol.: *Úvod do literární vědy*. Praha : Herrmann & synové, 1999.

3 Tamže, s. 282.

4 Tamže, s. 284.

5 Tamže, s. 285.

6 Tamže, s. 288.

7 MAN, Paul de: Autobiografia jako od-twarzanie. In: *Pamiętnik Literacki*, roč. LXXVII, 1986, č. 2, s. 309.

8 Tamže.

na ktoré sa niekto podujme, sa totiž vynára množstvo otázok a pochybností: do autobiografie možno zahrnúť i fantazmy „spomínajúceho“ (veď akt spomínania má predsa konštruktívny charakter). Taktiež aj vzťah života a autobiografického projektu sa môže *obrátit* – nemusí to totiž byť tak, že život produkuje autobiografiu (rozprávanie o tomto živote), ale *naopak*, práve tento autobiografický projekt môže sám vytvárať život.⁹ I keď de Manova štúdia je vlastne aj explicitnou odpoveďou na Lejeunovu koncepciu autobiografie, ktorá je určená literárnokomunikačne – Lejeune práve preto, aby zamedzil takémuto nekontrolovateľnému „rozšíreniu“ infekcie autobiografického kľúča čítania, vymedzuje autobiografiu z hľadiska inštitucionalizovanej literárnej komunikácie (ako pakt medzi dvoma partnermi tejto komunikácie).

Autobiografia sa naozaj wpisuje do kultúrnych kódov spoločného životného sveta: závisí totiž aj od konkrétnych recepčných kódov, či čitateľ, situovaný v danom hermeneutickom bode, prečíta napríklad spomienky mystika (ktorý predsa *zo zásady nemôže žiť* v „spoločnom svete“, zdieľanom väčšinou ľudí) ako jeho autobiografiu, ako zápis jeho psychickej choroby, ako fikciu (román) či ako podvod. Toto rozkolísanie sa objavuje napríklad v próze Philipa K. Dicka *Valis* (1981). Samotný Dick si neustále kládol otázku, „či zakúsil kontakt s božskou skutočnosťou, alebo skôr so svojou vlastnou psychickou poruchou“.¹⁰ Zároveň však vďaka značnej idiosynkratickosti a neobvyklosti predstaveného sveta tohto textu ho môže čitateľ prečítať aj ako fikciu – jednoducho, ako román. Ďalším faktom, ktorý upozorňuje na rétorický charakter autobiografického písania, sú imitácie autobiografického písania v literárnom diskurze,¹¹ také charakteristické napríklad pre modernistickú tzv. spovednú prózu (ešte o tom bude podrobnejšie reč, pretože práve v tejto žánrovej oblasti sa bude situovať román Jána Hrušovského *Muž s protézou*, 1924). Je preto veľmi podnetné skúmať práve túto rétorickú (tým myslíme: literárnu) stránku žánrov faktickej reprezentácie, pretože *práve a len ona* môže byť transferovaná na terén literárneho diskurzu v podobe jej imitovania. Na vyššej textovej úrovni, úrovni kompozičnej, autobiografický text – podobne ako text historiografie (ako to pre historiografický žáner presvedčivo ukázal Hayden White) – musí tiež voliť z istej variety kompozičných (sujetových) paradigiem. Jednoducho povedané, pisateľ autobiografie v okamihu, keď sa chopí pera, musí svoj „život“ vpísať (inskribovať) do istej dejovej *zápletky*. Takto ho musí naratívne usporadúvať *už* vtedy, keď si svoj život „rozpráva“ potichu len sám pre seba. Harald Welzer ukazuje, že „biografické narácie svedkov histórie sú formované podľa hotových a dostupných zrozumiteľných prototypov – rov-

9 Porov. tamže, s. 308.

10 NELSON, Victoria: *Sekretne žycie lalek*. Kraków : Universitas, 2009, s. 201.

11 Porov. LEJEUNE, Philippe: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Kraków : Universitas, 2001, s. 37.

nako na úrovni samotného zážitku, ako aj referovaní o ňom¹². Na príklade rozprávania nemeckého vojaka, účastníka druhej svetovej vojny, o tom, ako bol loďou po mori transportovaný do zajateckého tábora, Welzer ukazuje, ako je jeho rozprávanie o tomto zážitku organizované podľa naratívneho modelu Odysey.¹³ K tomuto faktu sa pripája napríklad ešte aj stratégia estetizovania (zliterárňovania) žánrov faktickej reprezentácie v istých kódoch kultúrnej komunikácie – napríklad žánru korešpondencie v literárnoestetickom kóde romantizmu. Friedrich Schlegel aj Novalis svorne pokladajú list za poetický v jeho podstate, a teda aj rovnoprávny s ostatnými literárnymi formami.¹⁴ V súčasných kultúrnych štúdiách sa preto list traktuje ako literárny text – celá kultúra je totiž chápaná ako text a fikcia nie je protikladom skutočnosti, ale jej súčasťou: „Premena výskumnej perspektívy pri skúmaní listu, opustenie jeho autobiografického charakteru a zdôraznenie vo výskume jeho performatívnej funkcie, keď sa list uzná za médium píšeceho a jeho sebainscenácie, umožnili tento žáner nanovo objaviť a ukázať jeho aktuálnosť.“¹⁵

Tento problém jazykovej/rétorickej mediovanosti autobiografického (rovnako ako akéhokoľvek textového) ja, spolu s problémom selektívneho a konštruktívneho charakteru pamäti (o čom ešte bude reč ďalej), šalamúnsky vyriešil vo svojej koncepcii autobiografického písania práve Jean-Jacques Rousseau. Je to riešenie presne opačné než riešenie postštrukturalistické – autobiografia v žiadnom prípade nemôže klamať, i keby bola z hľadiska faktického (korešpondenčnej pravdy) nepravdivá, a taktiež nejestvuje problém rozštiepenia medzi ja a jazykom, pretože píšece ja týmto jazykom, ktorým sa vypovedá, jednoducho je: „Nejestvuje autoportrét, ktorý by bol nepodobný, pretože táto podobnosť sa netýka predstaveného obrazu, ale prítomnosti ‚ja‘ v samotnom slove. Autoportrét teda nebude viac či menej vernou kópiou ja-predmetu, ale živou stopou konania, ktoré spočíva v hľadaní seba samého. Ja som svojím hľadaním seba samého.“¹⁶ Pri písaní príbehu svojho života, ktoré však pre Rousseaua má za cieľ vykresliť vlastnú dušu pisateľa, nie je v skutočnosti dôležitá tzv. historická pravda (ako sa udalosti v skutočnosti odohrali), „ale emocionálne pohnutie vedomia, v ktorom oživa a je zobrazená minulosť. Ak je aj obraz falošný, prinajmenšom cit takým nie je.“¹⁷ Rousseauovský projekt autobiografického písania musí preto vykonávať *dvojité* pohyb,

12 WELZER, Harald: Materiał, z którego zbudowane są biografie. In: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*. Red. Magdalena Saryusz-Wolska. Kraków : Universitas, 2009, s. 43.

13 Porov. tamže, s. 39.

14 Porov. DAMPC-JAROSZ, Renata: *Zwierciadła duszy. Estetyka listów pisarek niemieckich epoki klasycyzmu-romantycznej*. Katowice : Oficyna Wydawnicza Atut, 2010, s. 88.

15 Tamže, s. 95.

16 STAROBINSKI, Jean: *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 2000, s. 237.

17 Tamže.

„pretože namiesto toho, aby jednoducho [Rousseau – pozn. T. H.] reprodukoval svoj príbeh, rozpráva o sebe samom ako o niekom, kto tento príbeh prežíva v okamihu, keď ho opisuje“.¹⁸ Tento okruh problémov, o ktorých bola reč doposiaľ, sa rozohrával na osi faktickosti verzus fikčnosti autobiografického písania. Ďalším okruhom problémov v teritóriu autobiografie je konštrukcia *naratívnej identity*. Tento okruh možno schematicky rozložiť do troch postupných krokov uvažovania: prvou premisou výskumov individuálnej identity je, že identita ľudského individua je konštituovaná jeho autobiografickou pamäťou. Strata pamäti kráča ruka v ruke so stratou identity.¹⁹ Obsahom tejto autobiografickej pamäti je „mentálna reprezentácia individuálnych životných udalostí“²⁰ – a práve ona „vytvára základ pre prežívanie vlastnej identity v časopriestore“ (Gerhard Strube – Franz Weinert).²¹ Druhým krokom je precizovanie charakteru tejto autobiografickej pamäti, ktorý je, ako už bolo vyššie povedané, naratívny. Ako ukázal Paul Ricoeur, odpovedať na otázku: „Kto si?“, „Kto to je?“ , znamená vyrozprávať príbeh života daného individua. Práve naratívna forma, *príbeh*, dokáže – podľa Ricoeura – zladíť, „uzmieriť“ zmenu (veď v behu času sa mením) a stálosť: i keď sa v čase mením, stále som to ja.²² Forma príbehu totiž *integruje* zmenu a stálosť individua, konštituuje takto jeho identitu: „z tékavého prvku konštruuje nit narace, ktorá človeka vede džunglí labyrintického života, a tým odhaluje stabilitu domnělého autentického *Já*, které se nakonec objeví na začátku“²³ – veď autobiografická forma je retrospektívnou naráciou, ktorá konštruuje individuálnu identitu spätným pohybom. Takže „naratívna operácia rozvíja celkom originálny pojem dynamickej identity, ktorá uzmieruje práve tie kategórie, ktoré Locke pokladal za vzájomne protikladné: identitu a rôznosť“.²⁴ Na druhej strane memoárové žánre, fundované autobiografickým subjektom, budú v prípade Hrušovského textov snovať svoju naratívnu červenú niť vždy v závislosti od intendovaného *predmetu* (témy) memoárov, ako ukážeme v nasledujúcom texte – podľa toho, či ním bude rodné mesto, detstvo či vojna... V treťom kroku ešte treba odlišiť konštrukciu individuálnej a kolektívnej identity – i keď, ako ukazoval Halbwachs, aj tá najosobnejšia spomienka je konštituovaná „podložitím“ kolektívnej pamäti (vždy sa aj v tom najintímnejšom vzťahujeme k druhým – napokon, veď ako subjekty sme konštituovaní práve a až vpísaním sa do

18 Tamže.

19 MÜLLER-FUNK, Wolfgang: Rod jako narativní konstrukce identity. In: *Aluze*, 2/2010, s. 60.

20 NEUMANN, Brigit: Literatura, pamięć, tożsamość. In: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*. Red. Magdalena Saryusz-Wolska. Kraków : Universitas, 2009, s. 256.

21 Cit. podľa NEUMANN, Brigit: Literatura, pamięć, tożsamość. In: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*. Red. Magdalena Saryusz-Wolska. Kraków : Universitas, 2009, s. 256.

22 Porov. MÜLLER-FUNK, Wolfgang: Rod jako narativní konstrukce identity. In: *Aluze* 2/2010, s. 62.

23 Tamže, s. 59.

24 RICOEUR, Paul: *O sobie samym jako innym*. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003, s. 237.

symbolického poriadku), toto rozlíšenie treba dodržať aspoň z kvantitatívneho hľadiska. Ukáže sa to práve pri memoárových prózach Jána Hrušovského.

Texty Jána Hrušovského, ktoré budú analyzované, nespádajú do žánru autobiografie *sensu stricto* – pôjde však o texty žánrovo autobiografii *príbuzné*,²⁵ pretože spĺňajú (len) niektoré z jej konštitutívnych príznakov (a teda, nie všetky spolu). Čo je dôležité, predovšetkým napĺňajú onen základný vnútrotextový príznak, ktorým je medzisvetová identita *vlastného mena* na obálke knihy s vlastným menom subjektu vypovedania v texte. Zo splnenia tohto základného vnútrotextového kritéria sa následne odvíja kritérium *pragmatické*, a to typ zmluvy, vopred uzavretej medzi čitateľom a autorom: „Autobiografický pakt spočíva v tom, že je vnútri textu uznaná tá istá identita, ktorá napokon odkazuje k *menu* autora na obálke.“²⁶

Tieto texty však nespĺňajú, ako už bolo povedané, všetky kritériá žánru autobiografie: napríklad memoárová próza *Obrázky starého Martina* síce popri „referenčnom pakte“ (identite mena rozprávača s menom autora na obálke knihy) spĺňa aj kritérium retrospektívnej pozície rozprávania,²⁷ nespĺňa však kritérium tematické (osobná história jednotlivca).²⁸ Naopak – tá najintímnejšia výpoveď jednotlivca, jeho osobného príbehu, akú v Hrušovského textoch vôbec nájdeme, nebude popri splnení azda všetkých formálnych kritérií autobiografického žánru spĺňať kritérium najzásadnejšie, pre autobiografiu konštitutívne: pôjde totiž o román... Budeme teda hovoriť, ako znie podtitul tejto kapitoly, o autobiografických stratégiách v textoch Hrušovského (stratégiách rétorických i komunikačne pragmatických) – a keďže slovo „stratégiách“ je v pluráli, bude naším zámerom ukázať predovšetkým ich pluralitu a rozrôznenosť. Budeme sa teda zaoberať predovšetkým takpovediac literárne gramatickou, čiže poetickou stránkou týchto textov, ich „spôsobom urobenia“, ich štruktúrovaním. Pri čítaní takejto „rodiny“ textov Hrušovského, ktoré sú zoskupené podľa kritéria *príbuznosti* so žánrom autobiografie, postupujeme z hľadiska chronologického v obrátenom garde: nie azda z nejakej schválnosti, ale v súlade s progredovaním interiorizácie naratívneho hľadiska, aby sa postupnosť zavŕšila – ako už bolo naznačené – pri fikcii: románe *Muž s protézou*. Pri porovnaní tohto literárneho textu s paraliterárnymi textami Hrušovského sa ukáže jeho vypätá subjektivita ako *par excellence* literárne a štylizované gesto.

Memoárová kniha Jána Hrušovského *Obrázky starého Martina* (1947) rozpráva o meste z hľadiska fokalizácie autobiografického subjektu. Z rovnakého hľadiska rozpráva aj o historických udalostiach – ide o segmenty historick-

25 Porov. LEJEUNE, Philippe: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Kraków : Universitas, 2001, s. 22.

26 Tamže, s. 35.

27 Porov. tamže, s. 22.

28 Porov. tamže.

kej narácie z hľadiska pamätníka týchto udalostí (napr. udalosť sťahovania matičnej budovy do Pešti).²⁹ *Usporiadávajúci princíp* tohto memoárového textu je však iný než lineárny príbeh následnosti historických udalostí: je to princíp *priestorového, topografického* usporiadovania narácie. (Veď dokonca napr. podľa Michela de Certeaua „majú naratívne štruktúry status priestorových syntaxí“³⁰): v príbehu ide vždy o presun – či už reálny, alebo imaginárny – odniekiaľ niekam.) Vyplýva zo *spojenia* chronotopu mesta (ktoré sa vlastne v texte stáva nadradeným aktérom, „veľkou individualitou“) s fokalizáciou autobiografického ja, ktoré o tomto chronotope rozpráva a opisuje ho. („*O niečo ďalej stoja tesne vedľa seba dva veľké domy so širokými bohatými záhradami, nám najmilšie, nášmu chlapčenskému srdcu najdrahšie – paulinyovský a dulovský dom, rovno naproti Priehrade.*“³¹ V tejto jednej vete sú ako v mikrouniverze skondenzované viaceré charakteristické vlastnosti tohto textu ako celku – postupne na ne upozorníme.)

Memoárový rozprávač sa explicitne menej prejavuje ako „ja“ – vo väčšej miere (na väčšej ploche textu) totiž splyva so „skupinou“ (Halbwachs), ktorá má – v priesečníku individualít – spoločnú (kolektívnu) pamäť. Taktó, prostredníctvom kolektívnej pamäti, konštruje kolektívnu identitu tohto mestského spoločenstva. Rozprávačské „ja“ totiž (aj gramaticky, aj sémanticky) zväčša splyva s „my“ (Martinčania). V prípade tohto textu teda nejde o autobiografiu ako o „príbeh môjho života“, ale o východiskovú naratívnu situáciu, ktorú možno schematicky pomenovať taktó: *moje* spomienky na *moje* (rodné) mesto. I keď teda ide o „biografiu mesta“, je fundovaná autobiografickým (a konkrétnejšie memoárovým) subjektom vypovedania: toto mesto má pre rozprávačský subjekt príznak domova a ľudia z tohto mesta sú preňho nezriedka blízkymi ľuďmi (je to teda „biografia mesta“ z vnútornej perspektívy), alebo veľkými ľuďmi – „vzormi“, ktorých však fyzicky stretáva na ulici. Rozprávač sa často rétorickým oslovením obracia na svoje spoločenstvo kolektívnej pamäti („*pamätáte sa ešte na tie jeho piesne či už pod Stráňami, alebo v druhej spoločnosti, kde vás tak uchvátil, že by ste ho boli vo vytržení počúvali až do rána?*“³² – ide o spev konkrétnej osoby – direktora Daxnera – pri konkrétnych príležitostiach). Mesto i jeho obyvatelia majú preňho charakter toho, čo je tu „odjakživa“, do čoho sa subjekt rodí ako do *už predchádzajúceho* domáceho prostredia – životného prostredia, ktoré však v čase rozprávania (písania textu) už mizne (odtiaľ nezriedkavé nostalgické tóny v texte), ľudia pomaly generačne vymierajú a zostávajú vpísaní do textu vo forme spomienky – čo je inicia-

29 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Obrázky starého Martina*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 2010, s. 17.

30 CERTEAU, Michel de: *Wynálezé codziennosť*. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 115.

31 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Obrázky starého Martina*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 2010, s. 20.

32 Tamže, s. 100.

tíva princípu komemoratívneho žánru v tomto texte. Vyplýva to v tomto texte aj z akcentovania/konstruácie Martina ako kultúrneho centra Slovenska s významnými martinskými osobnosťami ako napr. Svetozár Hurban Vajanský, Jozef Škultéty a pod. Zároveň minulosť je tu konštruovaná ako slávna a veľká a dnešok jej už nedostačuje, prítomná doba znamená pád („*nikdy už nebude tak, ako bývalo vtedy*“³³ keď sa ešte *Kotlín* musel čítať pod lavicou).³⁴ Rozprávačské ja/my z hľadiska generačného: nezriedka je to fokalizačná pozícia detského ja: „*nám najmilšie, nášmu chlapčenskému srdcu najdrahšie*“³⁵ – rozprávač je situovaný v takejto generačnej skupine mestského spoločenstva. To súvisí s nostalgickou tonalitou tohto textu – spomínanie na „dávne časy“, ktoré sú nenávratne preč, sprítomňovania mŕtvych v spomienke. Veď, ako píše Renate Lachmann, „na počátku *memoria* jako umění stojí technizace smuteční práce. Nacházení obrazů ‚uzdravuje‘ zničené“.³⁶ Onou častou formou „my-rozprávania“ text vyvoláva efekt, akoby to skôr ono konkrétne mestské spoločenstvo spomínalo svoje kolektívne spomienky prostredníctvom média rozprávačského pera jedného zo svojich príslušníkov. Je to skupina obyvateľov mesta Martin v istom (pružnom, pásmovom) časovom období, obsiahnutel'nom zasa kolektívnymi pamäťami rozličných generačných skupín. Ako totiž píše Maurice Halbwachs, „každá kolektivní paměť se opírá o skupinu ohraničenou v čase a prostoru“.³⁷ Rozličné generačné rozvrstvenie mestského spoločenstva však spôsobuje „rozťahnutie“ kolektívnej pamäti aj na „pamätne“ udalosti, ktorých rozprávačské ja nemohlo byť bezprostredným svedkom: „Paměť společnosti se táhne až tam, kam může, to znamená tam, kam sahá paměť skupin, ze kterých se společnost skládá [...] s tím, jak se paměť společnosti pomalu na svých okrajích, které určují její hranice, drolí, neboť jednotliví členové, hlavně ti starší, umírají nebo se stahují do ústraní, proměňuje se bez ustání a s ní se proměňuje i sama skupina.“³⁸ Samozrejme, je potrebné precizovať, v akom zmysle sa o tejto kolektívnej pamäti, pamäti skupiny hovorí: „Kolektivy sice ‚nemají‘ žádnou paměť, avšak určují paměť svých příslušníků. Vzpomínky, a to i osobní, vznikají pouze díky komunikaci a interakci v rámci společenských skupin. [...] Subjektem paměti a vzpomínání je pro nás vždy jednotlivý člověk, avšak je jím v závislosti na ‚rámcích‘, které zajišťují organizaci této vzpomínky.“³⁹ Topografický poriadok napredovania narácie vychádza zo starých mnemotechnických praktík – z faktu, že „prapůvodním mé-

33 Tamže, s. 130.

34 Porov. tamže, s. 64.

35 Tamže, s. 20.

36 LACHMANN, Renate: *Memoria fantastika*. Praha : Hermann & synové, 2002, s. 19.

37 HALBWACHS, Maurice: *Kolektivní paměť*. Praha : SLON, 2009, s. 128.

38 Tamže.

39 ASSMANN, Jan: *Kultura a paměť*. Praha : Prostor, 2001, s. 36, 37.

diem každej mnemotechniky je prenos do priestoru⁴⁰:⁴⁰ z priestorovej metafory pamäti, „imaginatívnej architektúry pamäti“⁴¹ pamäti ako rozparcelovaného usporiadaného priestoru, „domu“ s miestnosťami, „zasadacieho poriadku“ (čo znamená topologického usporiadania) mŕtvych stolovníkov (Cicerova a Quintilianova legenda o Simónidovi,⁴² v ktorej sú miesta semiotizované⁴³). Pretože jednotlivé miesta (označujúce) sa viažu s konkrétnymi pamäťovými významami (tu: osobami hodujúcich) a konštituujú takto signifikujúce „miesta pamäti“. Hrušovského autobiografické ja/my imaginárne prechádza trasu po mnemonickom priestore⁴⁴ – po pomyselných mapách Martina, mesta s jeho domami, ktoré tvoria jednotlivé „miesta pamäti“, t. j. miesta reaktivujúce spomienku⁴⁵ – a takto sa stávajú „spúšťačmi“ (cues) procesu spomínania.⁴⁶ Hrušovského narácia kombinuje princíp *mapy*, pokiaľ je rozprávanie vedené z vtáčej perspektívy („*O niečo ďalej stoja tesne vedľa seba dva veľké domy [...] rovno naproti priehrade*“⁴⁷), s princípom prechádzania po *trase*, keď sa skláňa ku konkrétnejšej úrovni reálnej „chôdze“ mestom:⁴⁸ „*Viete, kde sú jesenkovské domy? [...] A oba nájdete za katolíckym kostolom v záhybe ulice pred zatáčkou smerom na Jahodníky.*“⁴⁹ Poriadok narácie sa následne pristavuje pri jednotlivých domoch, ktorým pečat' ich „ducha miesta“ vtlačá vždy rodina, ktorá dom obýva, a takto ho oživuje, vdychuje mu jeho auru, charakter, atmosféru: „*Naše materiálne okolie nese otisk nás i druhých. Naš dům, nábytek a spôsob jeho rozmístění i uspořádání pokojů, v nichž bydlíme, nám připomínají naši rodinu a přátele.*“⁵⁰ Rodinná atmosféra je práve tým, čím je konkrétna rodina individualizovaná ako menšia (relatívne samostatná) skupina, čím sa vydeľuje oproti ostatným a čím zároveň pôsobí na návštevníka: „*Povedal by som, že u Škultétych sa žilo tichším, utiahnutejším spôsobom ako v mnohých iných martinských rodinách. Toho príčinou bolo asi to duchovné, vo vyšších sférach sa pohybujúce ovzdušie, ktoré ste bezpečne vycítili hneď po prestúpení Škultétych prahu. [...] Táto duchovná distingvovanosť mala potom akosi za nevdajaký následok alebo, ešte lepšie povedané, z celého spôsobu života v tejto rodine vyplývalo, že u Škultétych nebýval ten častý malomestský zhon, aký*

40 ASSMANN, Jan: *Kultura a paměť*. Praha: Prostor, 2001, s. 56.

41 LACHMANN, Renate: *Memoria fantastika*. Praha: Hermann & synové, 2002, s. 13.

42 Porov. tamže, s. 18 – 25.

43 Porov. ASSMANN, Jan: *Kultura a paměť*. Praha: Prostor, 2001, s. 56.

44 Porov. LACHMANN, Renate: *Memoria fantastika*. Praha: Hermann & synové, 2002, s. 43.

45 Porov. ASSMANN, Aleida: Przejście pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej. In: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*. Red. Magdalena Saryusz-Wolska. Kraków: Universitas, 2009, s. 1.

46 Porov. ERLI, Astrid: Literatura jako medium pamięci zbiorowej. In: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*. Red. Magdalena Saryusz-Wolska. Kraków: Universitas, 2009, s. 221.

47 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Obrázky starého Martina*. Martin: Vydavateľstvo Matice slovenskej, 2010, s. 20.

48 K Lindeho a Labovovmu rozlíšeniu mapy a trasy porov. CERTEAU, Michel de: *Wynález codzienności*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 118 – 119.

49 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Obrázky starého Martina*. Martin: Vydavateľstvo Matice slovenskej, 2010, s. 97.

50 HALBWACHS, Maurice: *Kolektivní paměť*. Praha: SLON, 2009, s. 185 – 186.

charakterizuje mnohé rodiny, ktoré sa rady ‚ukazujú‘, život tu tiekol pokojne [...].⁵¹ Pretože, samozrejme, tým, o čo v tomto memoárovom texte v prvom rade ide, sú ľudia. Miesta (domy, krčmičky, záhrady, redakcia, lúka a pod.) sú v narácii funkčné, sú pamäťovými miestami len natoľko, nakoľko v sebe nesú odtlačok individuality ľudí, na ktorých autobiografické ja spomína (v cicerónskej tradícii na ich „vnútorný obraz“,⁵² ktorý si vyvoláva spomínajúci v myslí). Topografický poriadok domov zoradených v uliciach (a ulíc, usporiadaných v mape mesta) však poskytuje – podobne ako v legende o Simónidovi – určitú mnemotechnickú pomôcku, ktorá umožní spomínajúcemu subjektu, aby pred jeho vnútorným zrakom vyvstali jednotlivé rodiny s ich príslušníkmi, a týmto spôsobom poskytuje aj kľúč ku kompozičnému usporiadaniu narácie. Narácia spomínania sa tu rozvíja pomocou metonymického princípu: na vyššej úrovni stojí *dom*, od ktorého narácia prechádza k celkovej charakteristike *rodiny*, čo dom obýva, a od tejto charakteristiky rodiny prechádza k portrétom jednotlivých jej príslušníkov. Čiže, schematicky vyjadrené, postup narácie je takýto: mestské spoločenstvo → dom → rodina → príslušník rodiny.

Konkrétni ľudia sú evokovaní v pamäti spomínajúceho subjektu, ktorý reflektuje to, že neprítomnú postavu si musí vyvolať v predstavách: „*Vše ho vidím vo svojich predstavách, nášho drahého pána rektora, v obstarožnom, už trochu ošúchanom čiernom roku s naklonenou hlavou a zdvihnutou taktovkou – miesto akordovej píšťalky nám naznačil ticho tóniny: ti-ta-ta-tá – pred ním v polkruhu a v napätom očakávaní členovia Spevokolu... koho len to vidím v krojoch a vo večerných šatách tesne vedľa seba... svoju sestru Oľgu, Ludmilku Galandovú, Olinku Čajdovú [...] ach, Bože, ako som už pozabúdal tie milé mená! Teraz prichádzajú tenoristi na čele s Jankom Strakom, našou pýchou, hneď vedľa neho žmurká svojimi krátkozrakými očami Dušanko Halaša... ale kdežeby, ten predsa sedí vľavo za kulisami za klavírom, aby odtiaľ vypomáhal tichým vyklepávaním melódie.*“⁵³ Hrušovského text v tomto segmente *inscenuje* prácu spomínania v akcii – konkrétne tu ide o prácu tzv. epizodickej pamäti, ktorá „z dôrazňuje konkrétne okolnosti singulárnej skúsenosti a pripomína mentálnu cestu Ja v čase k subjektívne prežitej minulosti“.⁵⁴ Text tu ukazuje opakovanú evokáciu istej osoby v predstavách, avšak vďaka procesu zabúdania je to postava schematizovaná: subjekt spomínania si ju predstavuje v (iteratívnej) charakteristickej póze, je to akoby momentka prchavého okamihu (ktorý však zjavuje dynamickú „esenciu“ postavy, jej celkové „individuálne gesto“, jej štýl, jej „tonus“), ktorá sa vďaka opakovaniu vpísala do

51 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Obrázky starého Martina*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 2010, s. 79 – 80.

52 LACHMANN, Renate: *Memoria fantastika*. Praha : Hermann & synové, 2002, s. 27.

53 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Obrázky starého Martina*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 2010, s. 33.

54 NEUMANN, Brigit: Literatúra, pamieť, tožsamosť. In: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*. Red. Magdaleny Saryusz-Wolska. Kraków : Universitas, 2009, s. 255.

pamäti... V druhom kroku (takpovediac druhom „syntaktickom člene“ tejto spomienky) spomínajúci subjekt „dodáva“ k *ohniskovej*, centrálnej postave spomienky (k pánu rectorovi) jeho okolie: akoby doluje zo zabudnutia *okraje* tohto mnestickeho obrazu, ktoré boli dosiaľ odtrapané (procesom zabúdania). Členovia Spevokolu v polkruhu okolo pána rectora sa sprvoti zlievajú ako nerozlíšiteľné pozadie. Spomínajúci subjekt sa musí imaginárne pootočiť vedľa, aby presne zahliadol konkrétne osoby. Tie sa mu odrazu obrazovo sprítomňujú („*koho len to vidím*“) a v okamihu, keď k pamäťovým obrazom týchto osôb priraduje mená, si odrazu uvedomí, že sa mu tie mená, kedysi také milé, vynárajú z hlbín zabudnutia. Takže až v okamihu, keď si na ich mená *spomenie*, môže retrospektívne zistiť, že na ne predtým *zabudol*. Takto nevedomelý proces zabúdania umožňuje skonštituovať status spomienky práve ako spomienky. Práca pamäti však, ako dobre vieme, je aj (a predovšetkým) *konštruktívna*, môže generovať *falošnú spomienku*. Veď jeden detail celkového obrazu, jeden mnestickeý obraz je klamný – spomínajúci subjekt v evokovanej sprítomňovanej scéne (aj gramaticky, pomocou prítomného času: „žmurká“) vidí vedľa Janka Straku *falošne* aj Dušanka Halašu. Odhaliť falošnosť tohto mnestickeho obrazu mu umožňuje akt usudzovania – konfrontácia tohto obrazu s iným segmentom („výpoveďou“) tejto spomienky, ktorý je voči tomuto obrazu *kontradiktórny*. Subjektu sa totiž odrazu vynára ďalší segment spomienky, ako Halaša v zákulisí vypomáha vyklepkávať melódiu. Argumentačný mechanizmus uzatvára: dve „výpovede“ spomienky sa dostávajú do rozporu, pričom jedna výpoveď je silnejšia než druhá. Ergo, spomínajúci subjekt nemôže Halašu vidieť vpredu medzi tenoristami. Ako vidno, mechanizmus konštruovania falošnej spomienky je *rovnaký* ako pri konštrukcii pravej (alebo aspoň predbežne nespochybnenej) spomienky: aj Dušanka Halašu evokuje spomienka v charakteristickom iteratívnom geste – sprítomnenej momentke („žmurká svojimi krátkozrakými očami“), tiež zjavujúcej „esenciu“ výzoru postavy, ibaže táto momentka je zakomponovaná na *nesprávne miesto*: osoba sa zjavuje tam, kde spaciálne jednoducho *nemôže* byť.

O konštrukčnej a „fikcionalizujúcej“ práci pamäti, predovšetkým pamäti v *akte rozprávania*, vie veľmi dobre aj sám Hrušovský a programovo ju afirmuje. V Spisovateľovom doslove (1965) ku svojej staršej memoárovej próze *Takí sme boli* píše: „*Niektoré z nich* [t. j. detských dobrodružstiev – pozn. T. H.] *možno sa budú zdať čitateľom trošku zveličené, ale o to vôbec nejde. To nie je dôležité. Dôležité a rozhodujúce je, ako sme ich sami videli a ako sa nám zachovali v spomienkach.*“⁵⁵ Veď len takto, v akte (situovaného) videnia a v akte spomínania, sa stávajú živou súčasťou autobiografického subjektu – len takýmto spôsobom si ich privlastňuje a stávajú sa príbehom

55 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Takí sme boli*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965, s. 144.

(aj) jeho vlastného života. Hrušovského narácia nezriedka využíva prítomný čas a snaží sa pri opise jednotlivých osôb rétoricky *evokovať* minulosť, akoby sa diala práve teraz a práve teraz vyvstávala spomínajúcemu subjektu i jeho čitateľovi pred očami: „*Ale, ale, pozrime sa, ešte aj iný martinský fiškál, pán doktor Ferdinandy, sa dostavil dnes do Plechárne, kde veru býva dosť zriedkavým hosťom. Viete, máva svoju vlastnú spoločnosť, navštevuje iné miestnosti a je to vôbec zvláštny, do seba utiahnutý človek odmeraného správania [...] A ktože si to s ním priateľsky priťukáva? Jaj, veď je to jeho mladší druh v povolani Dr. Dušan Halaša [...]*“⁵⁶ Na rozdiel od predchádzajúceho úryvku, kde bol „obrázok starého Martina“ *mediovaný* – išlo o iteratívnu spomienku (viacnásobné „videnie v predstavách“), a zároveň iteratívnu činnosť (nácvič spevokolu) –, v tomto prípade spomínajúci subjekt evokuje *bezprostredne*: doslova v *prítomnom čase* (okamihu) *vidí* a vyzýva k tomu aj implikovaného čitateľa. A zároveň tu ani nejde o iteratívnu udalosť, ale o udalosť výnimočnú, vymykajúcu sa z poriadku stereotypu opakovania (doktor Ferdinandy je v Plechárni zriedkavým hosťom, ale prišiel tam *práve dnes* – akoby práve preto, že sa akurát stal „intencionálnym objektom“ spomienky). Tento tón oslovenia predpokladaného čitateľa zároveň textovému povrchu štylisticky dodáva skazový charakter v odkaze na staršie školy slovenského realistického písania (napr. Kukučínove kratšie prózy). Celkovo sa Hrušovského memoárové prózy *Obrázky starého Martina* i *Takí sme boli* zaraďujú do línie, nadväzujúcej na staršiu domácu realistickú i humoristickú spisbu – v kontraste k raným beletristickým prózám Hrušovského, ktoré boli „literárne smerovo“ striktné modernistické, tak ako sa objavujú výrazné modernistické prvky aj v spomienkach na prvú svetovú vojnu *Stála vojna, stála* (napríklad pri konštitúcii subjektu v tomto texte, subjektu, ktorý podlieha procesu depersonalizácie – ešte o tom budeme hovoriť podrobnejšie). Jednotlivé postavy, priradené k rodine (a priestorovo k rodinným domom v topografii mesta), autobiografický subjekt vždy súhrnne charakterizuje (výzor, zvyky, opakované činnosti, národné a politické názory). Tieto opisy faktických postáv sa – napr. oproti kódu epického textu fikcie – vo svojej konštrukcii vyznačujú *komplexnosťou*: postava sa totiž spravidla neobjavuje v texte viackrát, jej výzor i charakter sa nevyjavuje postupne v prúde epických udalostí (ako v epickej fikčnej próze), ale objaví sa, priradená k rodinnému domu (a tým aj mnestickému topografickému miestu), je komplexne opísaná a vzápätí zo scény textu mizne. Memoárový diskurz o meste takto nadobúda pretržitý charakter, generuje sa postupom juxtaponovania hypotakticky usporiadaných mnestických stôp (dom – rodina – osoba). Ukážeme príklad prechodu od charakteristiky rodiny

56 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Obrázky starého Martina*. Martin : Vydavateľstvo Maticie slovenskej, 2010, s. 165.

k jednému jej príslušníkovi (a všimnime si zároveň, ako sa v pomlčkami vydelenej prechodníkovej konštrukcii dáva najavo fokalizácia rozprávania v autobiografickom subjekte, tu opäť kolektívnom detskom subjekte): „*U Paulinych tiekol život – odhliadnuc od našich prenikavých krikov – jemným, vznešeným prídom. Také bolo i celé prostredie paulinyovského domu. Ujo Žiga, štíhly, vysoký, skvele urastený gentleman vznešených spôsobov a krásne rezanej tváre, bol v očiach všetkých ozajstným gavalierom od hlavy až po päty. Ťažko si predstaviť znamenitejší zjav. Nebolo v ňom už toľko robustnej mužnosti jeho otca Viliama Paulinyho-Tótha; v celej jeho osobnosti sa viac prejavovala azda matkina jemná, ušľachtilá krása, svojho času tak velebená a ospevovaná. Áno, bol to veľmi pekný, pútavý človek a úžasne imponoval nám chlapcom. Aká škoda, že musel podľahnúť tak predčasne, v plnom rozvoji mužného veku, zákernej, mučivej chorobe! [...] Ujo Žiga... Bol riaditeľom Tatra banky, nemal ďaleko do úradu, ten sa nachádzal práve naproti, v kunajovskom dome. [...] Pamätám sa dobre, ako ho na ulici každý priúctivo zdravil, ako sa za ním ľudia otáčali s obdivom. Bol nadaným, skvele si počínajúcim a pritom krásnym synom veľkého otca, a preto všetkým právom mu patrilo postavenie, ktoré zaujímal v martinskej spoločnosti i v národe. Mal chýr výborného, neodolateľného spoločníka, potom aj prvotriedneho speváka a herca. [...] A čo sa týka zovňajšku, bol iste najelegantnejšie, najkúsnejšie oblečeným gentlemanom, akého Martin kedy videl, prinášal so sebou závan veľkého sveta, vôňu ďalekých, exotických krajov, jeho reč bola lahodne modulovaná, jemne štylizovaná, nesená sýtym mužným hlasom. Bol to naozaj muž veľkého sveta, ale i veľkého srdca a nadovšetko miloval svoj národ.*“⁵⁷

Po sekvencii charakteristiky paulinyovského domu (rodiny, ktorá je vlastne po praslici rodinou Hrušovského, čo však na danom mieste vôbec nie je spomenuté: vypovedá tu predsa o sebe samotná kolektívna pamäť mestskej skupiny a nie je až natoľko dôležité, ústami ktoréhože zo svojich členov...), charakteristiky rodiny s jednotlivými príslušníkmi, sa významový tok textu po rétorickej osi prilahlosti presúva – pomocou princípu *trasy* – k susednému (prilahlému) priestoru, kam sa dá fyzicky dostať: „*Z Paulinych dvora viedli zadné dvierka do Dule záhrady, a tam sme tiež boli doma, i keď sme si museli dávať trochu väčší pozor, lebo sváko Matúš Dula neprejavoval zvláštnu trpezlivosť k našim rozmanitým kúskom*“⁵⁸ – a potom text metonymicky opäť prechádza od „pamätného miesta“ (dulovskej záhrady) k opisu a charakteristike Matúša Dulu a ostatných členov jeho rodiny. Pristavme sa však ešte pri istých skrytých ideologických implikáciách opisu uja Žigu, ktoré sú solidárne s celkovou ideologickou intenciou Hrušovského textu. I keď ide o memoárový

57 Tamže, s. 24.

58 Tamže.

„text faktickej reprezentácie“ (Hayden White), čiže i keď ide o opis reálnej osoby, je režírovaný takým spôsobom, že tejto ideologickej intencii textu „hrá do karát“. Nostalgickému vyzneniu textu a trúchleniu za zlatými starými časmi („*už nikdy nebude tak, ako bývalo vtedy*“) napomáha sémantická konštrukcia generácie „silných otcov“ oproti už slabším synom: ujo Žiga – na povrchovej, dikčnej úrovni textu všetkými, i rozprávačom taký obdivovaný – už nemá toľko „robustnej mužnosti“ svojho veľkého otca. Tento atribút (príznačnosť a robustnosť) sa mu postupne uberá jeho „zmiešaním“ so ženským elementom: ujo Žiga je po dedičnej línii skôr „po matke“ (ženský princíp) a rovnako aj zdanlivo kladne kódované atribúty jeho osoby sú skôr skryto negatívne, konotujúce ingerenciu ženského princípu v jeho osobnosti (všetko sú to *vonkajšie*, „povrchné“ atribúty: krása, vznešenosť, gavalierstvo, ušľachtilosť vo fyzickom vzhľade, dbanie o eleganciu v obliekaní). K tomuto „zakaleniu“ „národnej mužnej robustnosti“ generácie otcov prispieva aj ingrediencia „cudzieho“ princípu v osobnosti uja Žigu – závan exotických krajov a to, že bol „muž veľkého sveta“, čo sú charakteristiky rovnako svetobežníctva („napáchol“ cudzím), ako aj svetáctva (príliš sa neznášajúceho s národovectvom). Je príznačné, že jeho láska k národu je textovo realizovaná až ako druhý člen (prvým je „muž veľkého sveta“) odporovacieho súvetia: akoby sa v tejto postave sváрили princípy – cudzí s naším. Toto „zmiešanie“ s cudzím princípom (mužského so ženským, národného s exotickým, so „svetovým“ i so svetáckym) má v takto skonštruovanej postave za následok menej „robustnosti“, čo azda vedie aj k predčasnému koncu, menšej životaschopnosti. Aj čestné miesto v martinskej i národnej spoločnosti mu prislúcha predovšetkým preto, že je nadaným synom „veľkého otca“. „Generácia veľkých“ v Hrušovského podaní bola charakterizovaná práve *robustnosťou*, jednotnou, *priamo* zameranou životnou intenciou (ktorá, keďže sa nerozdeľovala, bola o to intenzívnejšia, silnejšia). Ako baľko Vajanský, ktorý podľa Hrušovského vedel len milovať alebo nenávidieť – nič medzi tým... Pamätné miesto, schwartzovský hostinec, je mnesticou stopou práve toho, že doň chodievali Vajanský a spol. Mesto Martin v Hrušovského podaní má síce aj topografické „srdce“ – miesto vyplývajúce, samozrejme, z ľudí (ktorí ho oživujú), týmto srdcom mesta je mudroňovský dom; avšak význačná osobnosť mesta sa sama stáva pohyblivým centrom – je na jednej strane reprezentáciou, „zhmotnením“ mestského spoločenstva (a metonymicky: *genia loci*), na druhej strane ho predovšetkým táto osobnosť sama tvaruje, určuje ho. Po jej smrti býva prítomnosť takejto centrálnej osobnosti stále znateľná ako stopa, ktorú zanecháva v spoločenstve ľudí, zoskupených okolo nej (teraz už neprítomnej, práve len v modalite mnestickej stopy): Čo by povedal? Ako by zareagoval? Súhlasil by s týmto? „*Vajanský bol človek, ktorý silou svojej mohutnej osobnosti a nezvyklými rozmermi svojho ducha každého pripútaval*“

*k sebe, a tak sa stávalo, že kde sa práve zdržoval, tam bol stredobod Martina.*⁵⁹ Jeho robustnosť (ktorá má v kóde Hrušovského textu kladný príznak, ako už bolo ukázané, a prináleží ako atribút práve generácii „veľkých otcov“ – národovcov, prenesene aj „otcov národa“) je konotovaná aj rétoricky prenášaním atribútov *fyzickej* veľkosti („mohutná“, „rozmary“) na „duchovnú“ charakteristiku („osobnosť“, „duch“). O tom, že staré časy veľkých sú už nenávratne preč a predchádzajúce tragédie sa už len opakujú „po druhý raz ako fraška“ (aby sme využili vhodnú parafrázu), nám umožní porovnanie charakteristiky Jána Mudroňa z *Obrázkov starého Martina* s anekdotickou historkou z Hrušovského memoárovej knihy *Umelci a bohémi* (1963), v ktorej bude práve Ján Mudroň figurovať v trošku inej úlohe. „*Dr. Janko Mudroň bol vychýrený silák a ešte vychýrenejší duelant, a keď bolo treba zakročiť, nikdy nerozmýšľal dlho s takým zakročením, po ktorom ho urazený, ak len nechcel stratit svoju panskú česť, nevyhnutne musel vyzvať na súboj.*“⁶⁰ Ján Mudroň žije v (historickej a kultúrnej) semiosfere, kde súboje sú kódované ako čestná záležitosť a účasť v nich nesie príznak „chlapskosti“, chrabrosti, statočnosti. Dr. Ján Mudroň je – ak nie generačne, potom aspoň z hľadiska spoločenskej akceptácie – charakterizovaný ako priateľ Svetozára Hurbana Vajanského, s ktorým (a ostatnou chlapskou spoločnosťou) si chodí večer do schwartzovského hostinca zahrať mariáš alebo preferans. Je teda súčasťou užšieho spoločenstva (skupiny) Vajanského. V *Umelcoch a bohémoch* je zasa v generácii synov situovaný Vlado Hurban – syn samého veľikána Vajanského. To, že sa „*chlapom [...] zdal vari primálo chlapský*“⁶¹ patrične vyvrátil v rámci dobového kódu etikety: „*Svoju chlapskosť dokázal, keď raz na ulici za bieleho dňa vyťal zaucho jednému z mladých Rakovských z Rakova*“⁶² čo boli „*pyšní zemanovia*“ a – práve tu sa tají zárodok budúcej anekdotickosti – dvojičatá. Potom Vlado Hurban v súlade s etiketou nebojácne dodal: „*Stojím vašim sekundantom kedykoľvek k dispozícii.*“⁶³ Inzultácia bola za to, že jeden z dvojičiek Rakovských nazval Hurbanovho otca v maďarských novinách ignorantom – samozrejme (čo je ďalšia morféma anekdoty), nie ten, ktorý inkasoval (ten vôbec nechápal, prečo bol bitý) –, takže v príbehovej štruktúre tejto epizódky je využitý typický komediálny konštrukčný princíp *zámeny osôb*. Preto hrozí súboj (to je segment krízy tejto anekdoty). Vtedy zaúraduje Dr. Janko Mudroň, vychýrený duelant, „*vyunikajúci šermiar*“⁶⁴ na ktorého z týchto dôvodov nemôže padnúť ani tieň podozrenia z akéhosi opatrníctva, o bojazlivosti ani nehovoriac. Tento silák a duelant z „generácie veľkých“ sa rozhodne prekaziť

59 Tamže, s. 112.

60 Tamže, s. 134.

61 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Umelci a bohémi*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1963, s. 84.

62 Tamže.

63 Tamže, s. 85.

64 Tamže.

chystaný „súboj, ktorý by sa mohol pre naprostú neznalosť oboch mladíkov v ovládaní zbraní skončiť i nedobre“.⁶⁵ Nahovori inzultovanému, že Vlado Hurban sa naučil všetkým tajomstvám duelantského umenia u kozáckych dôstojníkov, „a okrem toho, kedveš Menyhértke, ide o nedorozumenie. Ved' vieš, ako ťa ťažko rozoznať od Ivana. Pokladal ťa za neho a zauchá patrili jemu. Teda ťa neurazil, lebo inzultoval Ivana, a nie teba. Keďže však Ivan tie zauchá nedostal, ani on nie je urazenou stranou. Ipso facto nestalo sa vôbec nič a niet teda príčiny biť sa“.⁶⁶ V tejto výpovedi Janka Mudroňa je oná inzultácia v rámci etikety súbojov *plne semiotizovaná* ako označujúce, nesúce význam len *adresnej* urážky (a táto jej znaková funkcia nebola úspešne naplnená), pričom úplne stiera „reálne“, napr. fyzickú bolesť spôsobenú fyzickým úderom. Patetická heroickosť duelov Jána Mudroňa (zo sujetového princípu tragédie) a jeho odvaha bezodkladne „zakročiť“, sa v tejto anekdote „opakuje“ ako *fraška*, v ktorej sám Ján Mudroň hrá – v intenciách príbehového kódu melodrámy – rolu dobrej otcovskej postavy, ktorá pomáha mladým a urovná spory. A to všetko preto, že „generácia synov“ je už príliš slabá na súboje (neznalá „starého“ bojového umenia). A uvedomuje si to samotný nebojácny duellant z „generácie otcov“. Spomeňme si aj na sekvenciu súboja z Hrušovského románu *Muž s protézou* (1925), kde je síce charakter paradigmy romantického súboja transformovaný, avšak stále ešte vpísaný do etikety zdvorilosti, mužnosti a nebojácnosti.⁶⁷ A topos súboja je tam transformovaný predovšetkým prostredníctvom *totalnej radikalizácie* – na tom póle, že ide o súboj na život a na smrť, zároveň je výsledok tohto súboja generovaný čírou náhodnosťou (ťahaním si lósu), a ten, čo prehrá, sa musí zabiť sám.⁶⁸ Centrom Martina je teda mudroňovský dom – a ako vyplynie z nasledujúceho úryvku, keďže Martin je zasa (vd'aka svojmu národovectvu) centrom Slovenska, mudroňovský dom sa stáva srdcom celého národného spoločenstva: „*S mestami je to skoro ako so živým človekom: každé mesto má svoje srdce, ktoré tlčie kdesi tam v jeho vnútornostiach a dodáva mu ducha i život, ba aj charakter. Je to trošku násilné podobenstvo, ale vcelku súhlasí. [...] Pre nás to však bol veľký a mocný dom* [t. j. mudroňovský – pozn. T. H.] *niečo medzi kostolom a hradom, a vo vyspelejšom veku sme chodievali okolo neho veľmi úctivo a s tlmenejšími hlasmi. Lebo vtedy sme už začali chápať, čo znamená tento dom nielen pre sám Martin, ale aj pre ostatný národ...*“⁶⁹ Centrum Slovenska sa od hurbanovského diskurzu k diskurzu Hrušovského teda prenieslo z Tatier (prírodného útvaru) do Martina s jeho mudroňovským domom (čiže do

65 Tamže, s. 86.

66 Tamže.

67 Porov. HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : SAP, 2008, s. 91 – 92.

68 Porov. tamže.

69 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Obrázky starého Martina*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 2010, s. 124.

„výtvoru ľudského“), čo znamená presun jednak topografický, jednak i sémantický, o trošku nižší stupeň mytologizácie.⁷⁰ Srdce Slovenska je sakralizované (mudroňovský dom je „niečo medzi kostolom a hradom“ a chodí sa okolo neho úctivo a so stíšeným hlasom), podobne ako sú heroizované i osobnosti „veľkých otcov“ národa a idealizované na kladných hrdinov. Napríklad i vlastnosť Vajanského, ktorá prinajmenšom mohla trošku nepríjemne zasahovať ego jeho spoločníkov (jeho irónia, podpichovačnosť, hrubozrné žarty) sa v podaní Hrušovského stáva akousi „šibalskou iskrou“, mihotajúcou sa v oku veľkého muža (epizóda počiatočného „nedorozumenia“ a následného „padnutia do náruč“ Vajanského s Kmet'om). Vajanský je v tomto texte pre Hrušovského z rodu statočných kladných hrdinov, boriacich sa za dobrú vec, podobne ako ním bol Old Shatterhand pre Hrušovského detský memoárový subjekt v spomienkach *Takí sme boli* (1920). Nezriedka k opisom osôb pridáva Hrušovský význačnú udalosť či malý príbeh tejto postavy – napríklad príbeh smrti baťka Vajanského, kde smrť surovo vtŕha do iteratívnej zvyklosti ranných prechádzok baťka na medokýš pod Jahodníckym hájom.⁷¹ Priestor mesta je teda sémantizovaný aj v globále: mesto Martin ako také je centrom Slovenska a samotný Martin má tiež centrum v „pamätnom dome“. Martin sa ako celok (naratívny aktér – kolektívna identita spoločenstva národovecky orientovanej časti obyvateľ'ov Martina koná ako veľká „literárna postava“) včleňuje do veľkého príbehu národnooslobodzovacieho boja. Identita „spoločenskej skupiny“ obyvateľ'ov Martina sa takto konštituuje prostredníctvom *operácie* vydelenia, svojou odlišnosť'ou od iných, od protivníkov, ale aj spojovníkov (iných miest) v národnooslobodzovacom boji („martinská spoločenská skupina“ bojuje *proti*, ale zároveň aj bojuje *na čele*). V tejto konštitúcii kolektívnej identity skupiny sa prejavuje práve všeobecnejšia logika takejto konštitúcie: „V obraze, ktorý si o sobě [spoločenská skupina – pozn. T. H.] sama vytváří, se zdůrazňuje odlišnost navenek, zatímco vnitřní rozdíly se naopak zastírají. Navíc si taková skupina vytváří ‚vědomí o své identitě v průběhu času‘, takže fakta uchovávaná ve vzpomínce se obvykle vybírají a perspektivizují s ohledem na vztahy korespondence, podobnosti a kontinuity“⁷² – táto podobnosť' a kontinuita sa týka „väčšiny“ martinského obyvateľ'stva, takpovediac „pravých“ (t. j. národne uvedomelých) Martinčanov. Pretože mesto Martin je tiež stratifikované – podieľa sa na „národnom boji“ nielen ako celok (centrum: „čo by si bol počal starý Martin, čo by si bolo počalo predprevratové Slovensko bez týchto dvoch mužov“ – semémy „Martin“ a „Slovensko“ sú v tejto výpovedi zjavne kladené do *paralelného*

70 Porov. MACURA, Vladimír: *Znamení zrodu*. Praha : Československý spisovatel, 1983, s. 218.

71 Porov. HRUŠOVSKÝ, Ján: *Obrázky starého Martina*. Martin : Vydavateľ'stvo Matice slovenskej, 2010, s. 48 – 50.

72 ASSMANN, Jan: *Kultura a paměť*. Praha : Prostor, 2001, s. 40.

a synekdochického vzťahu),⁷³ ale samo je teritóriom protismerných vektorov prebiehajúceho boja. Je rozdelené na opozične semiotizované zóny (prislúchajúce kategóriám my – oni, národ – antinárod, „maďaróni“), sústredujúce sa v dvoch opozičných centrách, „baštách“, z ktorých vyžarujú aktivity oboch protistrán: *„A tie dva najväčšie domy v starom Martine boli súčasne i dvoma tvrdzami dvoch nepriateľských táborov. A stáli na tej istej ulici, stoličný dom na jej nižnom zakončení, Národný dom zas uprostred.“*⁷⁴ Je od Hrušovského pekné, že odlišuje ľudský a politický profil osôb – napríklad o vicišpánovi Beniczkom píše: *„sám Beniczky bol osobne celkom slušný človek.“*⁷⁵ Keďže mesto je tu *rodným mestom*, nahliadaným z perspektívy autobiografického subjektu (a predovšetkým z perspektívy mestskej skupiny), do mestskej narácie sa včleňuje ako jedno z „miest pamäti“ aj Hrušovského rodný dom *„v tieni matičných líp“*.⁷⁶ Nie je to však východisko mnestickej trasy autobiografického subjektu ani centrálny bod, ani jeho „nulový“ telesný orientačný bod, ale text k nemu dospieva na príslušnom mieste (pri prechádzaní trasy jednotlivých miest). Autobiografický subjekt zatláča do úzadia svoju vlastnú (miestnu a telesnú) situovanosť v topografii mesta. Toto topografické kompozičné usporiadanie memoárovej narácie je dosť logicky vysvetliteľné už z jej „pamäťového“ charakteru (ako mnemotechnický postup, o čom už bola reč), no vo fakte, že dom vždy obýva nejaká rodina, „rod“, azda v Hrušovského texte „preráža“ na povrch stará „logika“ genealogickej línie zemianskych rodov (zakladajúcich sa na pokrvnom zväzku a vzťahu k teritóriu: tu k meštianskemu domu, ktorý rodina obýva, spolu s jeho pozemkom či nezriedka so záhradou), ako sa naplno prejavila napríklad ešte v historicko-dobrodružnej romantickej próze Jána Kalinčiaka *Bratova ruka* (1846) s tematikou krvnej pomsty medzi jednotlivými rodmi. Tu je, samozrejme, logika rodu „preložená“ do meštianskeho prostredia (jednotlivé rodiny majú rozdelené teritória – meštianske domy). Identita človeka je na pôde tohto Hrušovského textu prvotne určená istým typom jeho kolektívnej identity: príslušnosťou k národu a v ňom k rodu (rodine). V spomenutej Kalinčiakovej novele hrala, naopak, príslušnosť k rodu ešte prím pred národnou kolektívnou identitou. Táto rodová logika explicitne preráža na povrch v tomto segmente Hrušovského textu: *„Nuž, bola z toho veľká senzácia: tu sa chystali splynúť dovedna dva popredné slovenské rody, hurbanovský a štefanovičovský, aby obdarili národ o novú, pravdepodobne tiež takú hodnotnú ratolesť.“*⁷⁷ Z kolektívnej identity mestského spoločenstva sa individuálne ja vylupuje až smerom k záveru textu, keď je rozprá-

73 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Obrázky starého Martina*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 2010, s. 150.

74 Tamže, s. 154.

75 Tamže, s. 155.

76 Tamže, s. 169.

77 Tamže, s. 229.

vač – Hrušovský odvedený na front. Znamená to totiž jeho vytrhnutie zo spoločenstva, z kolektívnej identity: „*A znovu som opúšťal Martin, odprevádzaný celou rodinou na stanicu. Uvidíme sa ešte niekedy?*“⁷⁸ Individuálne ja sa v tejto „autobiografii mesta“ situuje len a práve voči tomuto mestu, voči tejto komunite.

Detské ja, taktiež splývajúce do „my“ v rámci detského kamarátskeho spoločenstva, je tiež fokalizačnou pozíciou rozprávania v Hrušovského ranej memoárovej próze *Takí sme boli* (1920). Organizujúci naratívny princíp tejto prózy je iný (dá sa povedať, že o dosť klasickejší, schematickejší) než v *Obrázkoch starého Martina*. Je to spôsobené témou, ktorú text intencionálne projektuje. Tu nie je témou mesto a jeho ľudia ako v *Obrázkoch*, ale spomienky na detské príhody/dobrodružstvá. Preto sa kompozičná štruktúra skladá z relatívne uzavretých epizód, príbehov – detských dobrodružstiev. Tieto príbehy tvoria vždy uzavretú sekvenciu naratívnych členov (udalostí) od porušenia naratívnej rovnováhy k jej znovunastoleniu, od zosnovania zápletky k jej rozuzleniu či od nastolenia prekážky k jej prekonaniu. Napríklad chlapci si založia fajčiarsky spolok – je im z fajčenia zle, podnik skrachuje – sú potrestaní. Alebo príbeh „vojny“ medzi horným a dolným koncom: jej príčiny – prípravy na boj – priebeh boja (stratégia obklúčenia, čo je vnorená zápleтка, skladajúca sa z dvoch naratívnych členov: zámer – úspešná realizácia) – víťazstvo Hrušovského partie. Chlapčenská fascinácia zbraňami i lektúrou mayoviek vedie k skúšaniam starej pištole i malého dela (epizódy sa skladajú z dvoch členov: skúšanie – neúspech). Autobiografická narácia je konštituovaná takým spôsobom, že sa tieto uzavreté epizódy navrstvujú na stále pretrvávajúce postavy, ktoré ich prepájajú. Sú to všetko príbehy Hrušovského a jeho detských kamarátov. Napr. Míra Kompiša (budúceho spisovateľa a knihkupca), Míka Čajdu, Janka Bieleka a ďalších, a stretnúť sa s nimi možno aj v *Obrázkoch*. Je písaná s nadhľadom nad detskou pozíciou, v zľahčenom humoristickom tóne, napájajúc sa takto z tradícií domácej humoristickej spisby (dá sa tu ísť až k Zechenterovi Laskomerskému a k jeho rozpomínaniu sa na „mladé letá“). Tak napríklad na nízku tému (chlapčenská vojna) je – v intenciách postupov burlesky – aplikovaný vysoký majestátny štýl „svetových udalostí“ a biblických znamení: „*Svetové a biblické dejiny nás učili, keď má dôjsť k svetoborným udalostiam, že to najprv ohlásia všelijaké čudné nebeské javy*“⁷⁹ – tu otelená krava porodila monštruózne teľa a miestnemu opitému horárovi sa po ceste z krčmy zjavil satanáš... Cez tieto burleskné tóny nám však text hovorí niečo dôležité aj o charaktere kolektívnej pamäti: „*Konečne nadišiel historický deň, ktorý potom navždy ostal zapísaný v nepísaných dejinách mestečka*.“⁸⁰ Zdanlivé contra-

78 Tamže, s. 239.

79 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Takí sme boli*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965, s. 21.

80 Tamže.

dictio in adjecto využíva prastarú metaforu *pamäti ako písma*⁸¹ a „zapísaný v nepísaných dejinách mestečka“ znamená zaznamenaný v kolektívnej pamäti. Zároveň týmto gestom, akým o tom Hrušovský píše, nepísaná pamäť práve prestáva byť nepísanou a zapisuje sa do análov (memoárového žánru). Teraz aj po „odumretí“ kolektívnej pamäti skupiny udalosť zostáva archivovaná v pamäťovom médiu textu. Mnohé z detských dobrodružstiev sú tu inšpirované práve literárne: túžbou zažiť to, o čom chlapi čítajú predovšetkým v mayovkách a vo verneovkách. Samozrejme, s nadhľadom a iróniou, v intenciách humoresky, sa píše o desiatkach nehôd a patálií: *„Pokial' ide o mňa, aj ja som v hádzaní tomahavkom nadobudol fenomenálnu zručnosť. Len som ho chytil za porisko, už mi priam tancoval v hrsti a fičal vzduchom jedna radosť. Raz sa mi skvele podarilo miesto cieľa na plote trafiť ponad plot nášho suseda, pána Juckera, do chrbta. Na šťastie preňho i pre mňa len plošinou tomahavku [...].“*⁸² Partia detských kamarátov si dá mená Mayových hrdinov (a rozprávač nemôže byť nikto iný ako Old Shatterhand – veď aj Old Shatterhand je v mayovkách nezriedka rozprávačom...) a rozpráva medzi sebou v štýle Mayo- vých hrdinov. Martinský „Winnetou“ o sebe hovorí, samozrejme, v tretej osobe: *„Ja strelím a Old Shatterhand nech pozoruje hravý let neúprosného olova. Vinnetou dohovoril. Howgh!“*⁸³ Črty humoresky text nadobúda práve vďaka postupu zrážania dvoch heterogénnych poriadkov – „vznešeného“ indiánsko-zálesáckeho pomenovania (detského „denného snenia“, fikcie) a reality, na ktorú je aplikované a ktorá spod neho „vyráža“ a rozbíja ho. Vyššie odcitovaný fragment je rozprávačom ďalej vypointovaný: *„Let neúprosného olova musel byť ozaj veľmi hravý, lebo i pri mojich otvorených očiach a zostrenom sluchu šajba nevykazovala ani stopy po olove.“*⁸⁴ Indiánske mučenie pri mučiarskom kole sa – pri prechode z fantazmatického poriadku do „denného“ – zmení na poriadny výprask, ktorý „Old Shatterhand“ dostane pred tabuľou od profesora Benczika. Pokračovanie a zavŕšenie tejto epizódy (zadosťučinenie spravodlivosti) je už potom čisto fantazmatické, prináležiacie do rádu „denného snenia“ chlapčenského rozprávača: vo svojich predstavách rozprávač urýchlene dospeje a stane sa Old Shatterhandom. Potom nasleduje stretnutie tvárou v tvár na opustenej préríi: *„A hneď [profesor – pozn. T. H.] spozná, koho má pred sebou. Toho niekdajšieho špunta, ktorému pred niekoľkými týždňami vyťal trinásť za- úch a z ktorého sa medzitým stal slávny Old Shatterhand, pokrvný brat veľkého náčelníka Apačov Vinnetou.“*⁸⁵ Dôležitá je tu fantazmatická kontrakcia času dospenia, vychádzajúca z nedočkavosti, aby pomsta mohla byť realizovaná

81 Porov. DRAAISMA, Douwe: *Metafory paměti*. Praha : Mladá fronta, 2003, s. 33 – 58.

82 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Takí sme boli*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965, s. 70.

83 Tamže, s. 72.

84 Tamže.

85 Tamže, s. 88.

zahorúca. Statočný Old Shatterhand „*pána profesora [...] oskalpuje*“⁸⁶ a následne ho nechá vychutnať si široký diapazón indiánskeho mučenia pri mučiarskom kole. Nie sú vari neoddeliteľnou súčasťou nášho detstva aj naše sny – aj takéto sny? Iróniou Hrušovského generácie bolo, že detské túžby „hier na vojnu“ sa desivo vyplnili aj v skutočnosti... Ešte dôležitejšou sa – napríklad aj pre Hrušovského ďalšiu literárnu tvorbu – javí iná literárna inšpirácia už v pubertálnom období. Kultovými knihami tohto spoločenstva kamarátov sa stali predovšetkým Lermontovov *Hrdina našich čias* a Arcybaševov *Sanin*, ktorý bol „*módou, hrdinom dňa, o Saninovi hovorili v salónoch i krčmách*“.⁸⁷ Pätnásť-šestnásťroční⁸⁸ martinskí chlapci „*keď už nič iné, aspoň výzorom sme sa usilovali napodobňovať Pečorina. Predstavovali sme si ho (neviem prečo) so svetobôľnou črtou na zunovanej tvári, s blazeovanosťou v styku s ľuďmi, s lenivo prižmurovanými viečkami a s náladovou rečou*“.⁸⁹ Všetko je to, samozrejme, inscenovanie seba samých, predstavenie pre divákov, pre tých najdôležitejších divákov: „*Najmä pred dievčatami sme si dali záležať na tom, aby nás pokladali za sčítaných, veľmi múdrych, ale už trošku blazeovaných mladých ľudí*“.⁹⁰ Vieme, aký veľký mal vplyv pečorinovský vzor na Seeborna, hrdinu neskoršieho Hrušovského románu *Muž s protézou* (1925). V tomto diele však nejde – tak ako v pubertálnom napodobňovaní vonkajškových znakov Pečorina v *Takí sme boli* – o nechcené humorné parodovanie tejto postavy, ale o vplyv hlbší, vnútorný – svetonázorový a etický. Seeborn vo svojom sne hovorí príizraku Pečorina: „*[...] sa správam [...] podľa vašej morálky*“.⁹¹ Dosvedčuje to napokon i priebeh deja celého románu, ktorý je stupňovaním Seebornovej deštruktívnej (voči druhým ľuďom) i autodeštruktívnej aktivity. Seeborn tiež nie je súčasťou nejakého spoločenstva napodobňujúcich (ako je to v *Takí sme boli*), ale z akéhokoľvek spoločenstva sa programovo vyčleňuje. V Hrušovského texte ide zároveň ešte o zintenzívnenie „pečorinovského“ postoja, a tým zároveň o istú dištanciu.⁹² V memoárovej próze *Takí sme boli* sa fascinácia Pečorinom (proklamačnou „bezcieľnosťou života“⁹³) spája s už spomenutou ranejšou chlapčenskou fascináciou zbraňami a ústi do inscenovania súboja na pištole a zároveň jeho nezámernej parodizácie. Túto epizódu treba prečítať aj ako príspevok k už spomínanému fraškovitému opakovaniu súbojov „generácie veľkých otcov“ (hovorili sme o tom pri analýze *Obrázkov starého Marti-*

86 Tamže, s. 89.

87 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Umelci a bohémi*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1963, s. 25 – 26.

88 Porov. HRUŠOVSKÝ, Ján: *Takí sme boli*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965, s. 94.

89 Tamže.

90 Tamže, s. 93.

91 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Muž s protézou*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2000, s. 36.

92 Porov. HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : SAP, 2008, s. 52 – 53.

93 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Takí sme boli*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965, s. 93.

na). Chlapci sa stali svedkami „ozajstného“ („chýrečného“) súboja len raz, ten však tiež končí ako fraška: opitosťou jedného z duelantov. Fraškovité znížovanie zasahuje viaceré motívy epizódy snovania chlapčenského súboja: pri snahe otrocky dodržať *kódex* súboja sú niektoré jeho prvky *ad hoc* nahradené inými, nízkymi. Súboj je vyvolaný celkom bezdôvodne, a to po predchádzajúcej dohode oboch nádejných „duelantov“ (čo je už samo osebe komickou absurditou) pred zrakom dievčiny (ktorá tvorí obecenstvo, pre ktoré je vlastne táto inscenácia hraná) po pramálo nápaditej urážke („*Eh, báťuška, ty si hlupák!*“⁹⁴), a keďže sa vyzývateľovi nepodarí narychlo zohnať správnu rukavicu, šmarí vyzvanému do tváre maminu papuču (zníženie pomocou komickej *náhrady* predmetu), až tomu opuchne celé čelo. V liste milej sa duelant Jano s ňou navždy lúči, *ale zároveň* si s ňou dohaduje schôdzku „na pozajtra“ (už po súboji). (Fingovaný) súboj má v tejto epizóde všetky atribúty hry, v ktorú jej účastníci *zároveň* veria i neveria. Keďže je však vyrozprávaný z oboch perspektív tohto „dvojplánového konania“⁹⁵ takouto diskrepanciou hľadísk vyvoláva komický efekt. Obaja duelanti si tiež dávajú dobrý pozor, aby prastarým pištoliam nestáli v muške (priviažu ich o strom a spúšť potiahnu z diaľky špagátmi). A nakoniec bezpečnostné opatrenia ani neboli potrebné. „*Obidve pištole šťastne zlyhali*“⁹⁶ znie šťastný a smiešny koniec v intenciách žánrovej štruktúry komédie – a nastane, samozrejme, všeobecné uzmierenie. (Potom ešte pištoľ nepredpokladane raz vystrelí, čo napospol všetkých strašne vydesí...)

Spomienky na účasť v prvej svetovej vojne *Stála vojna, stála* (1975) sú druhým vydaním Hrušovského spomienok *Zo svetovej vojny* (1919), ktoré boli vlastne jeho knižným debutom. Hrušovský sa teda uviedol na literárnu scénu hneď na začiatku paraliterárnym žánrom. V týchto Hrušovského textoch, prináležiacich k paraliterárnym žánrom, sa nám pri ich interpretáciách zatiaľ ukázalo, že typ naratívnej štruktúry toho ktorého textu je striktné spojený s ďalšou zložkou textovej štruktúry: chronotopom, ba dalo by sa povedať, že typ danej naratívnej štruktúry sa od chronotopu odvíja („rozvinuje“ tento chronotop do dejových expanzií). Tak to bolo v *Obrázkoch starého Martina*, ako aj v *Takí sme boli*. Platí to aj pre tieto vojnové spomienky: vo väčšej časti textu (ide o naratívny blok presunu na front) usporadúva túto naratívnu štruktúru chronotop cesty: napr. odchod do Salzburgu, cesta vlakom na front, podávaná spolu s opisom krás krajiny, čím text nadobúda v istých segmentoch cestopisný charakter. Napríklad keď armáda tiahne cez Rusko: „*Nekonečné tabule ťažkozrnnej pšenice splyvajú s horizontom, z modravej diaľky sa dvíhajú tajomné háje, úrodnú rovinu pretínajú tiché rieky, zem je čierna, masťná,*

94 Tamže, s. 97.

95 LOTMAN, Jurij M.: *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 79.

96 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Takí sme boli*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965, s. 105.

požehnaná...⁹⁷ – a tieto segmenty skryto pôsobia kontrastne voči cieľu cesty, ktorým je zabíjanie, smrť. Aj po motíve aktu vypovedania vojny (znížené tým, že je mediované papierom, prilepeným na múre⁹⁸) je vojenské zázemie charakterizované kamarátskou bezstarostnosťou mobilizovaných (cvičenia, vysedávanie v krčme, zábava). Implicitné vyjadrenie toho, že sa deje niečo vážne, je – paradoxne – práve v odľahčení, láskavosti vo vzťahoch vojenskej subordinácie (*„a mne sa zdá, že keby som išiel k plukovníkovi a blahosklonne ho potľapkal po pleci, bolo by všetko v najlepšom poriadku. Aj ostatní dôstojníci sa nám zdali nezvyčajne ľudskí“⁹⁹*). Toto odľahčenie, akési rozbitie inštitucionálnej siete vzťahov, anarchia, je však v konečnom dôsledku akýmsi skrytým spôsobom zlovestné. Anticipuje absolútne rozbitie inštitucionálnej siete vzťahov vojenskej subordinácie v ďalšom texte, a to v naratívnej sekvencii boja na fronte, kde je vojna ukázaná ako totálny masový chaos nezmyselného zabíjania, absolútnej dezorientácie. Napríklad Hrušovského pluk strieľa za chrbtom na nepriateľa, o ktorom neskôr vysvitne, *„že tie tajomné ruské zbory za naším chrbtom boli vlastne naše kolóny na postupe k nám“¹⁰⁰*. Panika z bezprostredného ohrozenia smrťou (doslova priamo ako fyziologická živočíšna reakcia) znemožňuje akúkoľvek bojovú disciplínu, plánovanie, stratégiu, taktiku... (A to Hrušovský pred rozprávaním o ústupe s obdivom písal o mechanizme vojenskej organizácie: *„Takýto zbor je úžasný, v rozmeroch prekvapujúci aparát. Je to ohromné, samostatné teleso so všetkými možnými zbraňami, technickou výzbrojou, administratívnymi a zásobovacími ústavmi – ozajstný štát.“¹⁰¹*)

Boj samotný je splynutím subjektu s masou, rozpustením sa v nej, vedomie jednotlivca sa ocitá v akomsi mráкотnom stave: *„prestal som vôbec myslieť a cítiť. [...] Pamätám sa jedine, že sme sa pohli z kopca ani lavína a úžasnou rýchlosťou leteli vpred. Ako vo sne čul som vôkol seba desné bzučanie, akési nejasné stony, zamierajúce výkriky, chraptivé preklínanie. Leteli sme vpred, leteli dravo, nezastaviteľne, so zimničným, hmlou obostretým zrakom... [...] Z hrdiel sa nám vyrval divý, zverský rev, desný, neľudský rev... [...] A my sme zúrili, ani čo by nás bola spila bodákmi vyrážaná krv. [...] Poručík zakričal na mňa a ukázal tasenou šablou na akési pivničné dvere; ja som tiež zareval čosi v odpoveď, pribehol k dverám, mlátil pažbou do ťažkých dubových dvier, mlátil nadľudskou silou, až napokon rozlámané a roztrieskané vypadli zo závesov a ja som zletel s nimi do čiernej, stuchnutej pivnice, v ktorej nebolo živej duše.“¹⁰²* Subjekt tu splyva s „my“, participuje na vytváraní kolektívneho subjek-

97 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Výber II*. Bratislava : Slovenský Tatran, 2004, s. 502.

98 Tamže, s. 347.

99 Tamže, s. 349.

100 Tamže, s. 489.

101 Tamže, s. 504.

102 Tamže, s. 448.

tu masy, ved' dokonca aj z definície subjektívne vnímanie (ergo produkujúce intersubjektívne neverifikovateľné výpovede) je podané v množnom čísle: to vníma sám kolektívny subjekt masy („*Leteli sme [...] so zimničným, hmlou obostretým zrakom*“). V mase sa subjekt vymkyna sám zo seba, v masovom zoskupení dochádza „k vystupňovaniu afektivity“ (McDougall)¹⁰³ a masa nadobúda atribúty neľudskosti (opitosť krvou, zúrivosť, *zverský rev, nadľudská sila Hrušovského pri vylamovaní dverí*). Už predtým, po motíve vyhlásenia vojny, ukazuje Hrušovský sfanatizovanú masu (vydávajúcu hrozivý krik) a reprezentovanú v texte prostredníctvom synekdochických detailov, ktoré perverzne rozkladajú telá do osamostatnených „orgánov bez tela“,¹⁰⁴ ako aj do neživých (neľudských) predmetov: „*Prižmúrim oči a vidím čiernu, kypiacu vlnu, ktorá sa dvíha do závratnej výšky. A potom sú to zakalené pohľady, peniace sa ústa, palice, dáždniky a zaťaté päste*.“¹⁰⁵ Ukazuje „ideológiu vojny“, kamuflujúcu krvavé zabíjanie heroickými frázami rečníka: „*Sedemdesiattisíc bratov sa náhli k rodným hraniciam brániť našu utešenú domovinu proti dedičným nepriateľom*.“¹⁰⁶ Hrušovský bojové nadšenie svojich spolubojovníkov ironizuje: „*Totíž my to robíme veľmi prakticky, my už vopred víťazíme. Srbského Petra sme ešte v Sol'nohrade štastlivo obesili – kriedou na stenu vozňa*.“¹⁰⁷ Krčmové politizovanie, tento bľabot, podáva Hrušovský v dramatickej forme antickej tragédie (s „*chórom kibicov*“). Toto znižovanie prostredníctvom burleskného postupu (zakomponovania štruktúry tragédie) sa však v štruktúre sujetu ukazuje byť anticipáciou, pretože sujetová štruktúra tohto textu je naozaj zápletkou tragédie – po postupe vojsk do Ruska totiž nasleduje záverečný, konečný, z kompozičného hľadiska apokalyptický ústup: „*Ten ústup! Trčí mi v pamäti ako nehybná, čierna masa a ani hrôzy neskorších rokov ju nemohli z nej vytlačiť. [...] Chvála veľkej monarchie Habsburgovcov, ich pyšná III. armáda zdala sa byť v poslednom ťažení. Beznádejne ustupovala, na hlavu porazená, krvácajúca, zdemoralizovaná, bez zväzkov a bez disciplíny, ako obrovská svorka zdivených a prestrašených vlkov*.“¹⁰⁸ Napriek vyššie citovanému ironickému postojovi však rozprávač nezaujíma povznesené stanovisko „toho, ktorý vie“, kto prehliadol celú túto krvavú hru. Naopak – a o to sa tento text javí byť údernejší i „úprimnejší“ (keď sa sám autobiografický subjekt „*spovedá*“ zo svojich hriechov) – sám rozprávač sa nevymyká z masového šialenstva, on sám vo svojom vnútri pozoruje akúsi živočíšnu, pudovo podmienenú túžbu po krvi a boji. Táto archaická vrstva, situovaná na úrovni nevedomia (text

103 Cit. podľa FREUD, Sigmund: *O človeku a kultúre*. Praha : Odeon, 1989, s. 223.

104 Porov. ŽÍŽEK, Slavoj: *Lacrimae rerum*. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011, s. 185.

105 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Výber II*. Bratislava : Slovenský Tatran, 2004, s. 348.

106 Tamže, s. 372.

107 Tamže, s. 377.

108 Tamže, s. 507.

neintencionálne napokon použije na jej pomenovanie aj freudovský termín „ono“, pomenovanie pudového pólu osobnosti), je v psychike subjektu za daných okolností *silnejšia* než jej racionálna korektúra: *„Môj zdravý rozum sa síce protiví pojmu surového násilia, ale je vo mne popri rozume i niečo iné, niečo zdedené, prevzaté, cudzie, čo nemá s jasným pochopom nič spoločné. Ono je neodvrátiteľne tu. Ono je mámovým, sladkým jedom, ono je hroznou neprávosťou... Ono je dedičným hriechom, ale ja ľúbim svoj dedičný hriech a ľúbiac ho, som stonásobným hriešnikom. [...] A potom tá túžba vášnivých slov, vášnivých skutkov, uskutočniť najšialenejšie sny... vliat' sa v jedinú božskú pózu, do prastarej fanfáry, spiť sa šramotom ocele, celkom omámiť bitevnou vravou... bez ohľadu na vnútorné presvedčenie, len nasýtiť sa touto šíalenosťou, zaniknúť, celkom zaniknúť v povíchraci.“*¹⁰⁹ Objavuje sa tu pasáž, ktorá znesie porovnanie s tým najlepším z *Muža s protézou*... Podobne ako tam sa aj v tomto texte subjekt ukazuje ako *determinovaný* archaickou vrstvou *pudov*, v područí biologického determinizmu – a v *Mužovi s protézou* bola ešte nad týmto biologickým determinizmom ako princípom nadstavená schopenhauerovská metafyzika samopohybu *vôle*, ktorej boli pudy manifestáciou. (O Hrušovského implicitnej autorskej „filozofii“ determinovanosti človeka pudmi a na vyššej úrovni „silou“, schopenhauerovskou *vôľou*, podrobnejšie hovoríme v samostatnej monografii.¹¹⁰) Vojenská komunita je spočiatku charakterizovaná družnosťou a spoločnou zábavou: *„Zabúdame, že sme zasnúbenci smrti, a tak je to správne.“*¹¹¹ Až keď sa objavia prví mŕtvi z radov vlastného pluku, vojaci prestanú psychicky *popierať* (vo freudovskom zmysle slova) to, čo sa – ako síce vedia, avšak nedokážu si to zatiaľ predstaviť – v skutočnosti deje: *„Hoci sme si boli toho vedomí, že železná konzekvencia vojnového stavu je boj a že boj si vyžaduje krvavé obeť – v hĺbinách srdca sa nám zdalo absurdným, že sa budeme navzájom vraždiť a zabíjať. Boli potrebné mŕtve telá padlých, aby nás presvedčili o úžasnom fakte svetovej vojny.“*¹¹² Smrť na bojisku je opisovaná v drastických naturalistických detailoch, pričom text sa snaží vykročiť k nevy-povedateľnému, oslobodiť sa spod nánosu tradícií literárnych „rukopisov“, i keď to, samozrejme, nie je možné. Týmto gestom (gestom pokusu vykročiť aspoň z istej tradície reprezentovania smrti) však dáva najavo naliehavosť svojej výpovede: *„Táto smrť je len v slohách krásna, ale blízkosť ju zbavuje všetkej romantiky. Ich telá sú zemou a krvou pošpinené, znetvorené, ich úsmev spotvorený, utrpením sú na nepoznanie zmenení a po dvoch-troch dňoch, ak ich nezahrabe zdravotný vojak, poskytujú pokrm havranom. Tisíce múch, chrobákov, lajniakov a mravcov sa mrví v ich útrobach a všetko to, čo bolo kedysi*

109 Tamže, s. 388.

110 HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : SAP, 2008, s. 36 – 39.

111 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Výber II*. Bratislava : Slovenský Tatran, 2004, s. 368.

112 Tamže, s. 457.

*drahé, milované, zmení sa na kašu hnijúcej hmoty, na zem a prach.*¹¹³ Ani tento obraz, ani obraz Hrušovského spolubojovníka Windhagera s rozpáraným bruchom, ktorý *„ešte žije a pritláča rukou črevá, ktoré sa mu valia z rany“*,¹¹⁴ by sme teda z hľadiska istej „etiky čítania“ neinterpretovali ako generované kľčovitou estetikou poetiky expresionizmu, ale, žiaľ, ako osobné *svedectvo*, ktoré však musí byť *textovo vypovedané*, a teda nejakým spôsobom (a práve v tomto bode sa situuje iniciatíva, zásah poetických kódov) mediované cez jazykové štruktúry. Toto – aspoň komunikačne pragmatické – transcendovanie rétorickosti textu je spôsobené práve komunikačne *pragmatickou* situovanosťou tohto textu ako súčasťou *autobiografického paktu*. Napriek nevyhnutnej jazykovej/literárnej mediovanosti text vopred uzatvára pakt s čitateľom, že ide o spomienky reálneho (autobiografického) subjektu na reálne udalosti. A pripomeňme, že v inom literárnom režime (režime fikcie) smrť literárnej postavy (Seeborna) na bojisku prvej svetovej vojny v literárnom texte je reprezentovaná *sublimovane* – ako čistá, heroická smrť filozofa nihilizmu.¹¹⁵ V naratívnom bloku vojenského zázemia pred odchodom na front text podáva len útržkovito segmenty, ktoré vtrhávajú do textu a anticipujú budúcu hrôzu masového zabíjania. Nezriedka to robí prostriedkami výsostne literárskymi, ako napríklad motívom brány (prechodu do smrti) ako požierajúcej mýtickej beštie: *„Stráž roztvorí obe krídla sklenených dvier a tie s hltavosťou požierajú prichodiacich. A keď už i poslední zmiznú, papuľa sa zatvorí a akoby si beštia spokojne odfúkla.*¹¹⁶ Neskôr (už explicitne verbalizovaným) toposom Molocha.¹¹⁷ Tieto memoáre, v ktorých ide o ohrozenie smrťou ich subjektu, však napodiv – z hľadiska typológie autobiografického písania – nezaujímajú introvertný, ale extrovertný postoj, „v ktorom je cez prizmu ‚ja‘ nazeraný vonkajší svet vo svojom bohatstve a zložitosti – iní ľudia, historické udalosti a reálie a pod.“¹¹⁸ Tento rozprávačský postoj je v texte spôsobený aj tým, že v ohrození sa ocitajú všetci spolubojovníci rovnako a vytvárajú „spoločenstvo spomienky“, ktorej *svedectvo* podáva práve Hrušovský ako člen tohto spoločenstva (podobne ako to bolo v *Obrázkoch starého Martina*). Naopak, introvertný postoj, v ktorom je „svet traktovaný predovšetkým ako scenéria vnútorných zážitkov ‚ja‘“,¹¹⁹ zaujíma u Hrušovského subjekt vypovedania práve vo fikcii – v imitácii autobiografického písania v románe *Muž s protézou*. Aj z hľadiska celku (sys-

113 Tamže, s. 491.

114 Tamže, s. 479.

115 Podrobnejšie HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : SAP, 2008, s. 79 – 81.

116 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Výber II*. Bratislava : Slovenský Tatran, 2004, s. 357.

117 Tamže, s. 381.

118 GŁOWIŃSKI, Michał – KOSTKIEWICZOWA, Teresa – OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra – SŁAWIŃSKI, Janusz: *Słownik terminów literackich*. Ossolineum : Wrocław – Warszawa – Kraków, 1998, s. 50.

119 Tamže.

tému autorskej poetiky) to vyzerá skôr tak, akoby si Hrušovský intímny postoj v memoárovej próze zakazoval a vykázal ho výsostne do teritória fikcie. V *Mužovi s protézou* je dokonca autorské dištancovanie sa od rozprávača (Seeborna) také hypertrofované, že slovo „autor“ vstupuje do predslovu tohto románu, ktorý sa takýmto spôsobom situuje v rámci rétorickej figúry syllepsis nerozhodnuteľne na hrane faktického a fikčného sveta,¹²⁰ kde sa onen „autor“ označuje za Seebornovho známeho. O to dôležitejšie sú v týchto memoároch tie zriedkavé pasáže, v ktorých sa vyjavuje intímnosť ich subjektu, keď je „sám so sebou“. Rozprávačskému subjektu sa spočiatku nereflektovaná a v dennej realite vojenského zázemia potláčaná úzkosť, hrôza z vojny, ohlasuje v snoch – nočných morách. Do prvej sa znenazdajky ponorí kontinuitne z denného života: „Ó hrôza – akási ťažká, čierna masa vletí do Dušanovej lebky a rozdrví ju na prach. I vidím okridleného netvora s dlhočiznou halapartňou v jednej pracke. Z papule mu visí čibuk, ktorý sa zdá vyhasnutý. Na moje zdesenie pozorujem, že sa ten netvor rúti rovno na mňa, cíliac halapartňou do mojej hlavy.“¹²¹ Niet divu, že už v naratívnom bloku zotrývania vojska v zázemí pred odchodom na front sa objaví motív chvíľkového osamotenía (pri osamelom člnkovaní sa na Bodamskom jazere), kde si rozprávač ľahne do člna, programovo vyprázdni svoje vedomie od všetkého *vonkajšieho*, pociťuje priam vesmírnu samotu a *fyzicky* vníma svoju vlastnú existenciu (tlkot srdca). Jeho zažívanie seba samého je zbavené všetkého *vonkajšieho*, čo zo sveta na človeka dolieha, na čo zaostruje pozornosť a čo ho rozptyľuje od toho, aby – metaforicky, ale i doslovne – začul tlkot svojho vlastného srdca: „*zažmúrim oči a probujem na nič nemyslieť. Áno-áno, niet väčšieho pôžitku ako tichá bezmyšlienkovitosť. Načúvam tlkotu vlastného srdca a mám pocit, že som sám, samučký na celom okolí a že nikoho a ničoho niet okrem mňa. – Potom sa zahľadím do zlatožltej hviezdy a chápem hrôzu večnosti. Keby ju aj štátnici chápali – nebolo by vojny.*“¹²² Práve táto aj prosto fyziologická existencia (tlkot srdca) sa dostáva do ohrozenia: toto ohrozenie postihuje každého ako ja, každého samého za seba – preto tá izolácia, a preto tá potreba rozprávača na chvíľu pociťiť seba samého vo svojej dreni. Preto vyprázdni svoje vedomie od doliehajúceho okolitého sveta. A práve v bezprostrednom ohrození života („*Deň, v ktorom stál človek po prvý raz zoči-voči smrti, stáva sa obyčajne nezabudnuteľným*“¹²³) sa rozprávačovi vyjavuje „dreň“ existencie, jeho zažívanie seba samého, v jednom z modov rozpoložení existencie – vo fyziologickom pociate *strachu*: „Strach vždy odhaľuje pobyt – v jeho bytí ,tu‘.“¹²⁴ Strach človeka prepadáva,

120 Bližšie HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : SAP, 2008, s. 71 – 72.

121 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Výber II*. Bratislava : Slovenský Tatran, 2004, s. 355.

122 Tamže, s. 358.

123 Tamže, s. 443.

124 HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. Praha : OIKOYMENH, 1996, s. 168.

je neovládateľný a ohlasuje mu, že práve v tomto okamihu ide o jeho vlastnú existenciu, o jeho bezprostrednú možnosť nebyť: „*Skutočne neviem, či sa mám hanbiť, ale v ľavom uchu začalo mi zrazu a celkom bezdôvodne hučať a pod pazuchami som cítil chladný, nepríjemný pot.*“¹²⁵ Akékoľvek komunikačné akty v takejto hraničnej situácii, pokúšajúce sa zľahčiť ju, sú silené a vyznievajú naprázdno: „*Obidvaja sme sa pustili celkom bezdôvodne do smiechu, ale znelo to tak cudzo a čudne...*“¹²⁶ Rozprávač pociťuje ako urážku, že krajina nesúzní s jeho vnútorným rozpoložením a ľudskou situáciou,¹²⁷ ako to bývalo v literárnych textoch romantickej školy. Príroda „neodpovedá“, je nemá voči ľudskému rozpoloženiu: „*Mňa tento sviatok prírody a jej syté farby akosi urážali. Žiadal som si a mimovoľne pokladal za oprávnené, aby aj príroda bola preniknutá tým desným niečím, čo sa malo pred mojimi očami odohrať [...]*“¹²⁸

Možno identifikovať dve modalities konštituovania subjektivity v Hrušovského textoch: vo fikcii, v románe *Muž s protézou*, bol subjekt konštituovaný *reflexívnym zvratom* (záhybom) k sebe samému (tam to bola práve „protéza“, ktorá na akýkoľvek fakt – či už vonkajšieho sveta, alebo vnútorného sveta hrdinu – aplikovala cynickú reflexiu). Práve nemožnosť vnímať a žiť *bezprostredne*, rýdzo, bez reflexie, bola „preklatím“ prešpekulovaného hlavného hrdinu Seeborna, ktorý *nutkavo* (pudený akýmsi temným dvojníkom v jeho vnútri, „*chmúrny*“) musel cynickou reflexiou pošliapať každý cit a každú myšlienku. Naopak, v texte *Stála vojna*, *stála* sa subjektivita ukazuje ako bezprostredné vedomie seba samého, ako (heideggerovsky povedané) *rozpoloženie* (strach), seba-pociťovanie sa (tlkot srdca),¹²⁹ a nie reflektované vedomie seba samého. Je to rozdiel medzi subjektom ako bezprostredným vedomím seba (vnímam, cítim), prerflexívnym cogitom, ktoré je – podľa Manfreda Franka – „primárnym, pôvodným vedomím, nesprostredkovaným, predpojmovým, nepojmovým a neredukovateľným na žiadne deskripcie, keďže ho všetky už predpokladajú“¹³⁰ a reflexívnym cogitom (viem, že vnímam, viem, že cítim, a zároveň viem aj o tom, že viem, že cítim). „Preto tradícia začínajúc skorými romantikmi až po Sartra charakterizuje vedomie seba ako ‚pre-reflexívne‘ či ako ‚bezprostredné‘. [...] znalosť (*Kenntnis*), na ktorej spočíva vedomie seba samého, nie je sprostredkovaná cez (reflexívne) rozpoznávanie seba. Mám vedomie seba nielen vtedy, keď poznávacím spôsobom obraciam zjavnú pozornosť na moje vedomie. [...] Subjekt sa ohľadne toho, čím je, orientuje okamžite a práve túto situáciu charakterizuje druhý z oných prediká-

125 Tamže, s. 444.

126 Tamže, s. 445.

127 Porov. tamže, s. 444.

128 Tamže.

129 Porov. ZWOLIŃSKI, Zbigniew: *Świadomość podmiotu i podmiot świadomości*. In: FRANK, Manfred: *Świadomość siebie i poznanie siebie*. Warszawa : Oficyna naukowa, 2002, s. VII.

130 Cit. podľa tamže, s. XV.

tov (vedomia) – ‚bezprostredné‘. Vo vedomí ešte nejestvuje žiadne sprostredkovanie medzi niečím a čímsi iným.¹³¹

V texte *Stála vojna, stála* vtrháva do subjektu temné sprostredkovanie spolu s jeho vpísaním sa do symbolického poriadku – s vlastným menom, priezviskom. Ukazuje odcudzenie sa fenomenologického „čistého ja“ symbolickému poriadku. S prideleným (zdedeným rodinným) menom sa toto ja nedokáže identifikovať. Takto sa plodí voči subjektu akýsi jeho „inštitucionálny dvojník“, ktorý je mu bytostne cudzí: „*A zrazu sa mi zdá to slovo cudzie a odporne. Slovo Hrušovský je akýsi tvrdý, neprívetivý pojem, plný škrekľavej disonancie, vnútornej zvady a hašterivosti. Ja nemám s Hrušovským nič spoločného, ja som slobodný, pre seba žijúci ‚ja‘ a nechápem, ako prídem k tomu menu. [...] Koncovka ‚ský‘ je čosi pichľavé a výsmešné*“¹³² – azda preto, že práve koncovka vpisuje toto meno do celého radu mien, odoberá „slobodnému ja“ jeho jedinečnosť a vpisuje ho do inštitucionálnej siete. A v tomto texte konkrétne do inštitucionálnej siete vojenskej subordinácie, ktorá totálne zbavuje subjekt jeho slobody konania. Posielajúc ho na jatky, kradne, odcudzuje mu aj okamih jeho smrti. Z tohto odcudzenia vyviera v texte pocit dvojníctva, *závislosti subjektu*, čo už je náznak jeho depersonalizácie, neskôr naplno rozvinutý v *Mužovi s protézou*, kde subjektu akoby diktoval jeho myšlienky „chmúrny“ – dvojník, druhé ja. V *Stála vojna, stála* má začínajúca depersonalizácia takúto podobu: „*Myslím, premýšľam. Ale kdeže. Ja len ležím a cítim, ako vyskakujú myšlienky a obrazy z môjho mozgu, vrtia sa predomnou, tancujú, trblietajú sa a plávajú, až ich nestačím sledovať a strácajú sa mi v tme. A zrazu mám zvláštny pocit, že kto ich rodí, nie som ja, ale ktosi úplne cudzí.*“¹³³ Apokalyptický záver v kolektívnom rozmere (panický útek celého pluku) zopakuje v texte aj autobiografický subjekt vo svojej osobnej verzii: stráca akúkoľvek životnú energiu, pnutie k čomukoľvek mimo neho. Smrť je v danom okamihu preňho, psychoanalyticky povedané, „princíp redukcie napätí na nulu“,¹³⁴ „návrat k absolútnemu pokoju anorganického sveta“.¹³⁵ Podobne ako jeho literárny „dvojník“ Seeborn nemá zo smrti strach, v danom okamihu totálneho vyčerpania sa mu smrť spája s bezsenným kamenným spánkom, ľahostajnosťou, anorganickým *necítením*, ktoré je v danej chvíli žiaduce, oslobodzujúce: „*Necítim už ani chlad, ani dážď a viem, že ak zaspím, neprebudím sa nikdy viac. Ale mne je to skutočne jedno. Len mi je ľúto, že práve tu, na cudzej zemi musím tak skončiť... Tak sa zdá, môj osud je neodvratne spečatený. Nevyvoláva to vo mne nijakú hrôzu. Istota smrti nie je*

131 FRANK, Manfred: *Świadomość siebie i poznanie siebie*. Warszawa : Oficyna naukowa, 2002, s. 13 – 14.

132 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Výber II*. Bratislava : Slovenský Tatran, 2004, s. 437.

133 Tamže.

134 LAPLANCHE – PONTALIS: *Psychoanalytický slovník*. Bratislava : Veda, 1996, s. 416.

135 Tamže.

vôbec strašná, strašný je len strach pred ňou. Istota smrti uspáva a človeka upokojuje.“¹³⁶ V tomto textovom segmente je explicitne daný do protikladu fyziologicko-živočíšny (rovnako však – neoddeliteľne – existenciálny) strach zo smrti (o ktorom bola reč vyššie), ktorý je ešte vnorený do životného pnutia (a práve z hroziacej možnosti pretrhnutia tohto životného pohybu, napätia, strach vzniká), s istotou smrti, charakterizovanou redukciami akýchkoľvek napätí, oddelenosťou od všetkého zo sveta. A práve v tomto okamihu autobiografický rozprávač pripomína svojho literárneho „dvojníka“ Seeborna, oddeleného od sveta stenou, pociťujúceho zoči-voči anticipovanej nadchádzajúcej smrti (Seeborn sa však ešte nenachádza „v procese“ zomierania) absolútny pokoj, keď sa smrť javí schopenhauerovsky ako oslobodenie sa od životných strastí, ako nirvána.¹³⁷ Po tomto apokalyptickom konci „zasvätenca smrti“ nadchádza v *Stála vojna, stála* motív znovuzrodenia – záchrany pasívneho subjektu (preberie sa, ako ho vezú na voze). Pre tento naratívny segment textu (apokalyptické rozuzlenie) platí rétorické i trošku cynické konštatovanie Harald Welzera: „Univerzálnym naratívnym modelom pre vojenské historiky je motív úteku v poslednej chvíli.“¹³⁸ Príznačne, práve pri opätovnom vstupe do života, po prekonaní (vôbec nie symbolickej) smrti, sa subjekt plne vpisuje do symbolického poriadku, oddištancúva smrť jej literátskou reprezentáciou s kultúrnymi odkazmi na mytológiu: „Ťažko mi bolo veriť, že včera som sa už viezol prúdom Styxu v sprievode málovrahného Chárona.“¹³⁹

Niektoré konkrétne motívy, spojené so smrťou, nadobúdajú *iné* sémantické vyznenie na teritóriu režimov odlišných žánrov (a tu: aj odlišných režimov pravdy), ako sú *faktické* memoáre a *fikčná* próza. Konkrétne ide o motívy „vecí medzi nebom a zemou“: o motív predtuchy smrti. Vo fikcii *Muž s protézou* tento opakovaný motív (aplikovaný i na hlavnú postavu, Seeborna) je pomerne dosť bežným literárnym toposom a podieľa sa na literárnom postupe subjektivej anticipácie. V memoárovej próze, ktorá si (po predchádzajúcom uzavretí paktu s čitateľom) kladie referenčný nárok, sú však tieto opakované motívy – predovšetkým vo vzťahu k čitateľskému horizontu očakávaní (súvekému, aj tomu dnešnému) – práve motívmi nevysvetliteľných vecí medzi nebom a zemou: „A všetci, ktorých sčista-jasna prepadla predtucha smrti – zahynuli v bojoch predčasne, nadarmo...“¹⁴⁰ Drvivá väčšina tohto textu je písaná v historickom prezente. Prítomný čas tu evokuje dianie, ktoré akoby prebiehalo práve teraz (čo je, samozrejme, rétorická stratégia, ktorej „doslovná“ realizácia je nemožná). Tuhľa je incipit textu: „*Sporný júlový deň. Kráčame domov celí*

136 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Výber II*. Bratislava : Slovenský Tatran, 2004, s. 509.

137 Porov. HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : SAP, 2008, s. 78.

138 WELZER, Harald: *Materiał, z którego zbudowane są biografie*. In: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*.

Red. Magdalena Saryusz-Wolska. Kraków : Universitas, 2009, s. 43.

139 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Výber II*. Bratislava : Slovenský Tatran, 2004, s. 510.

140 Tamže, s. 506.

*zaprášení a upotení z vomperlošského cvičiska vzdialeného od Schwazu asi na pol druhej hodiny. Keď máme už i malý, svrčinový hájik vompškého kláštora za sebou, zaduje na nás svieži vetrík od Innu.*¹⁴¹ Úvodná menná veta, načrtávajúca časovú scenériu, ako aj toponymá (rozosiata po celom texte: riečka Laibach na bavorsko-rakúskej hranici, lindauská hradská pozdlž Bodamského jazera, Kaiserstrandhotel, Bregenzo)¹⁴² dodávajú textu referenčnú (denníkovú a topografickú) kredibilitu. Dajme však tento gramatický čas do kontrastnej súvislosti s minulým časom (už literárno-estetickej) *imitácie* denníka v románe *Muž s protézou*, kde vzdialenosť aktu zápisu od vyrozprávaných udalostí tiež nie je o nič väčšia než v texte *Stála vojna, stála* (niekedy po udalosti, ktorá sa práve odohrala – napr. „odchod Míny zo Seebornovho bytu“ – si Seeborn sadne za stôl a v zápise vyrozpráva túto udalosť; na inom mieste zasa ešte len anticipuje udalosti, ktoré sa pravdepodobne odohrajú), a odhalí sa nám *rétorická funkcia* tohto historického prezentu: posilniť dojem autentického dokumentu – „neučesaného“ denníka, písaného „zahorúca“. A že tu ide o zámerný rétorický postup, zastierajúci charakter reálneho fyzického situovania písania, uvidíme, keď sa zamierame na dve miesta tohto textu. Na jednom sa ukazuje, že tento – z rétorického hľadiska – denník písaný „za pochodu“ je v prítomnom čase retrospektívnou naráciou, pamätnikom. Hrušovský sa totiž čitateľovi priznáva: „*Lutujem, že som si nevedol denník v týchto pohnutých časoch. Nenapraviteľná chyba. Koľko milých postáv vybledlo v pamäti, alebo i celkom zmizlo! A keď sa dnes – po pol štvrta roku – rozpomínam, pripadáam si ako belovlasý starec za jesenných večerov, keď sa mu pred zakaleným duševným zrakom rozvíjajú dávne, také drahé vidiny detstva.*“¹⁴³ Tu sa text sám „udáva“: rozprávač explicitne dáva najavo, že text, ktorý je z hľadiska svojho rétorického efektu denníkom, je v skutočnosti prácou spomínania. Vzápätí po tomto priznaní nasleduje opäť „naskočenie“ na rétorickú hru denníka: „*Ubytovaní sme v salzburskej prastarej pevnosti Hohensalzburg.*“¹⁴⁴ Ďalším takýmto demaskujúcim textovým miestom je vložený text, rozsiahly *autocitát* – táborenie v Zimnej Wode totiž Hrušovský opísal ešte v roku 1914 v *Živene* hneď po návrate zo severného bojiska „*pod čerstvým dojmom udalostí*“¹⁴⁵ a onen článok na tomto mieste včlenil do textu. A čo je zaujímavé, rozprávanie s takýmto malým časovým odstupom je písané, paradoxne, práve v *minulom čase* ako neutrálnom kóde epickej narácie, keď nie je potrebné rétoricky navodzovať dojem práve prebiehajúceho diania, ktoré denník práve zaznamenáva: „*Ležal neďaleko mňa a chrápál.*“¹⁴⁶

141 Tamže, s. 345.

142 Tamže, s. 354.

143 Tamže, s. 368.

144 Tamže, s. 368.

145 Tamže, s. 394.

146 Tamže.

Keď sa text *Muž s protézou* kladie ako svojho druhu fikčný „dvojník“ k memoárovému textu *Stála vojna, stála*, je to odôvodnené mnohými tematickými filiáciami, ako sú motívy prvej svetovej vojny, vojenského zázemia v Salzburgu a pod. Je možné určiť *fikčnosť* textu *Muža s protézou* na úrovni samotnej textovej štruktúry? Lejeune je zástancom komunikačne pragmatického definovania autobiografie, pretože, ako hovorí: „nadarmo som hľadal vnútri textu, vo fabule a v naratívnych technikách, jasné kritériá, ktoré by definovali rozdiely, ktoré sú však ľahko uchopiteľné pre bežného čitateľa.“¹⁴⁷ Na úrovni internej analýzy textu niet žiadneho rozdielu napríklad medzi autobiografiou a autobiografickým románom,¹⁴⁸ ktorý predsa prináleží do poriadku fikcie. Naša argumentácia sa odrazí práve z tohto východiska, avšak bude sa uberať presne opačným smerom. Ak je totiž možné napísať autobiografický román, a teda *imitovať* autobiografiu na teréne fikcie, robiť autobiografickú štylizáciu, potom pisateľ takéhoto textu musí *mať čo* imitovať, musí mať aspoň sčasti *vopred* postup, akým štylizovať text do autobiografie, do paraliterárneho žánru – jednoducho, musia tu byť isté invariantné textové štruktúry, konštitutívne pre tento žáner (samozrejme, historicky skonštituované štruktúry a diferencne sa vymedzujúce voči iným štruktúram v danom historickom systéme žánrov). Práve v literárnoestetickom kóde modernizmu v žánri tzv. spovednej prózy boli štylizácie literárnych textov ako kvázidokumentov autoanalýzy subjektu (a teda autobiografického princípu) doslova módou.¹⁴⁹ (Mnohí vtedajší literárni kritici interpretovali takéto „spovedné“ romány autobiografickým kľúčom.¹⁵⁰) Práve v tomto literárnoestetickom teritóriu sa situuje aj *Muž s protézou*. Riešenie, aké ponúkame, je analogické tomu, o aké sme sa pokúsili pri probléme historickej narácie.¹⁵¹ Takáto svojská textová štruktúra bude indikovať svoju vlastnú paraliterárnosť (napr. memoárovosť, denníkovosť, autobiografickosť je *indikovaná* istými textovými „markerami“, ukazovateľmi autobiografickosti, čiže vlastnosťami textu samého), avšak nebude ju môcť *garantovať*. Textová štruktúra (jej špecifické žánrové vlastnosti) bude síce indikovať referenčnú intendovanosť takéhoto textu, avšak nebude môcť *garantovať* jej faktické naplnenie. O akú takú garanciu faktickosti takéhoto textu (napr. že ide naozaj o denník, a nie o kvázidokument) sa bude snažiť práve komunikačne pragmatický akt: naplnenie autobiografického paktu. Ten je však – rovnako ako naše každodenné rečové akty – neustále vystavený skúške klamstva. Preto sú potrebné verifikačné procedúry – napríklad kon-

147 LEJEUNE, Philippe: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Kraków : Universitas, 2001, s. 56.

148 Tamže, s. 190.

149 Porov. SADLIK, Magdalena: „*Konfesje samotnych*.“ *W kręgu prozy spowiedniczej 1884 – 1914*. Kraków : Uniwersytas, 2004, s. 209.

150 Porov. tamže, s. 191.

151 HORVÁTH, Tomáš: *Rétorika histórie*. Bratislava : Veda, 2002.

frontácie výpovedí viacerých svedkov. Text románu *Muž s protézou* imituje paraliterárny žáner intímneho denníka. Rozdiel oproti faktickému denníku však možno identifikovať aj v samotnej štruktúre textu: „Doménou denníka ako žánru zostáva otvorená kompozícia a doménou románu zasa vo všeobecnosti kompozícia uzavretá, a tak autori spovednej prózy sa ocitajú pred problémom výberu medzi týmito dvoma konvenciami.“¹⁵² Hrušovský si v tomto texte zvolil práve striktné *uzavretú*, románovú kompozíciu, ktorá na hlbšej (kompozičnej) úrovni organizuje povrchovú úroveň syntaxe denníkových zápisov. Na inom mieste sme analyzovali viacnásobne previazanú naratívnu štruktúru tohto textu, ktorá vytvára uzavretú sekvenciu: jednak je to realizácia naratívneho programu Seebornovej pomsty a uskutočnenie výmen,¹⁵³ jednak je to triadická permutácia príznakov postavy Seeborna v jeho autointerpretáciách.¹⁵⁴ Zároveň sa dej tohto románu – podobne ako v niektorých prózach literárneho smeru symbolizmu, napr. u Andreja Belého¹⁵⁵ – odohráva *simultánne* v dvoch rovinách: realistickej (vzťahy postáv) a metafyzickej (v Hrušovského texte ide o samopohyb schopenhauerovskej vôle).¹⁵⁶

Naopak, kompozície troch Hrušovského memoárových próz, ktoré boli analyzované v tomto príspevku, boli napospol kompozíciami otvorenými: topografická „mnemotechnická“ kompozícia spomienok na starý Martin, epizodická kompozícia navliekania jednotlivých dobrodružstiev – „šibalstiev“ v spomienkach na „mladé letá“ (kde sa uzavretosť zápletiiek týkala výlučne nižšej úrovne jednotlivých epizód), ako aj kompozícia organizovaná chronotopom cesty v spomienkach na prvú svetovú vojnu, apokalypticky pretrhnutá porážkou vojsk a smrteľným ohrozením rozprávača memoárov. Už k Hrušovského spisovateľskému naturelu – či ku kódu autorskej poetiky – patrí diferenciacia v konštrukcii identít medzi Hrušovskými memoárovými prózami a fikciou. Všetky tri analyzované memoárové prózy napospol konštruujú rozprávača textu ako súčasť kolektívnej identity, ako nositeľa kolektívnej pamäti istého spoločenstva: či už je to spoločenstvo mestské, spoločenstvo druhov v boji alebo spoločenstvo detskej „bandy“ (generačné). Oproti tejto konštrukcii kolektívnej identity stojí v kontraste vypätý individualizmus *Muža s protézou*, ktorého rozprávač sa nedokáže identifikovať s nijakým „my“ a je vykorenenej nielen z ľudských spoločenstiev, ale v závere prózy aj zo sve-

152 SADLIK, Magdalena: „*Konfesje samotnych*.“ *W kręgu prozy spowiedniczej 1884 – 1914*. Kraków : Uniwersytas, 2004, s. 197.

153 Porov. HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : SAP, 2008, s. 76, 77, 83.

154 Porov. tamže, s. 37.

155 Porov. RZECZYCKA, Monika: *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX – początku XX wieku*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2010, s. 394, 436.

156 Porov. HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : SAP, 2008, s. 84.

ta: amputovaný, „*od sveta oddelený sivou, olovenou masou*“.¹⁵⁷ Podotýkame, že to vôbec neodporuje Halbwachsovmu odhaleniu sociálnej povahy aj tých najintímnejších spomienok¹⁵⁸ – práve tým gestom, akým sa Seeborn *vymedzuje* oproti druhým ľuďom a *dištančuje* sa od nich, je od tohto kolektívneho charakteru pamäte závislý (ten tvorí a priori podmienku možnosti jeho vymedzovania sa). Seeborn neustále skloňuje Míniho meno – až v jeho špecifickom *postoji* voči nej sa konštituuje jeho individualita (stávanie sa protézou, amputácia citovej zložky osobnosti). Táto diferenciacia medzi konštrukciami identít vo fikčnom naratíve a v memoárových textoch Hrušovského, ako aj diferenciacia medzi typmi kompozície, je, samozrejme, *lokálna* – diferenciuje tieto typy textov *len* v kóde autorskej poetiky Hrušovského.

157 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Muž s protézou*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2000, s. 76.

158 Porov. HALBWACHS, Maurice: *Kolektivní paměť*. Praha : SLON, 2009, s. 65.

3. kapitola: **Subjekt a šialenstvo** (Román Petra Kompiša *Bludná púť veľikého čarodeja*)

V slovenskej próze medzivojnového obdobia nachádzame vo viacerých prozaických textoch tému outsiderstva – vydelenia sa postavy z vlákna medziľudských vzťahov, zo „spoločného života“ (Todorov) a jej izolácie od druhých či vyobcovania. Táto téma – ako invariant – má viacero variantných realizácií, sujetových modalít. V krátkom románe Jána Hrušovského *Muž s protézou* (1925) hrdina Seeborn potom, ako zničí dievčinu Mínu, stráca akúkoľvek zangažovanosť na svete: namiesto „srdca“ (metaforického sídla citu) má protézu, „necíti nič“, je „*od sveta oddelený sivou, olovenou masou*“.¹ Už predtým sa však zo spoločenstva druhých vydeľuje tým, že na všetky svoje vypäté citové poryvy (Seeborn je totiž svojím založením až hypersenzitívny) vzápätí aplikuje cynickú reflexiu, „protézu“, ktorá akékoľvek city okamžite potláča. *Pisár Gráč* (1940) Jozefa Cígera Hronského sa „prepadá do seba“ (Števček), do samoty, rečovo vyjadrenej vo vnútornom monológ, do absolútnej odcudzenosti svetu: „Gráč nemôže prelomiť hrázu medzi sebou a ľuďmi“,² čo indikujú jeho nenaplnené komunikačné akty, komunikácia len s fiktívnym adresátom (v tomto smere je príznačný napríklad motív listov mŕtveму). Neustále si kladie problematizujúcu otázku, čím sú mu ľudia.

V románe *Nezamestnaný* (1935), ktorého autorom je Matúš Kavec, sa hlavná postava, drobný bankový úradník, vinou intrigy kolegu (ktorý spreneverí finančnú čiastku a obviní z toho hrdinu) dostáva až na sociálne dno: ocitne sa vyviazaný zo svojej drobnej meštiackej existencie, po rozpade pracovných vzťahov sa mu rozpadá i rodinný život. Pokiaľ vyobcovanie Seeborna a Gráča z intersubjektívneho sveta bolo *existenciálne*, vydelenie sa hlavnej postavy románu *Nezamestnaný* je sociálne, no toto vyviazanie sa z tkaniva hierarchizovaného sociálneho sveta má ničivý dopad aj na súkromný svet postavy.

Radikálne vydelenie sa postavy z jej dovtedajšieho sociálneho milie ukaže aj román Petra Kompiša *Bludná púť veľikého čarodeja* (1929). Je to vyobcovanie postavy jej prepadnutím sa do šialenstva. Z hľadiska tejto témy i jej literárnej reprezentácie (šialenstvo je tu stvárnované z *vnútornej* perspektívy postavy) je román v súvekej (i dovtedajšej) slovenskej próze istým solitérom. Ako konštatoval už dobový recenzent románu Milan Pišút, „Kompiš volí témy

1 HRUŠOVSKÝ, Ján: *Muž s protézou*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov 2000, s. 76, zvýr. T. H.

2 ŠTEVČEK, Ján: Paradox ako princíp románu. In: HRONSKÝ, Jozef Cíger: *Pisár Gráč*. Bratislava : Tatran, 1969, s. 207.

dosť exotické v našej literatúre.“³ Ani poviedku Gejzu Vámoša *Paranoik* zo zbierky poviedok *Editino očko* (1925) nemožno zaradiť do tejto línie. V nej ide skôr o svedčenie človeka, ktorý si uvedomí (modernou spoločnosťou vytesnený) existenciálny „škandál“ smrteľnosti individua, ťarchy existencie, ktorá je len utrpením (čo je schopenhauerovský motív), a z toho vyplýva jeho intenzívne prežívanie absurdity existencie. Istý náznak šialenstva môžeme nájsť v už spomínanom románe Hrušovského *Muž s protézou* v motíve depersonalizácie a dvojníckom motíve, motíve „druhého“, ktorý vtŕha do psychiky Seeborna a diktuje mu myšlienky a pocity.

Až v ďalšej dekáde, v štyridsiatych rokoch 20. storočia, nachádzame poviedky s tematikou šialenstva podávaného z vnútornej perspektívy u Júliusa Barča-Ivana a Jána Červeňa.⁴ Poviedka Júliusa Barča-Ivana *Návrat* (v dobe svojho vzniku publikovaná len časopisecky) uvádza tému paranoje, ktorá čiastočne korešponduje so skorším Kompišovým románom – nachádzame tu napríklad rovnaký motív „paktovania“ ženy s lekárom, ktorý sa údajne za lekára len vydáva, ale v skutočnosti je netvorom. Druhí ľudia sú, podobne ako u Kompiša, len *maskami* – a na okamih, keď maska padne, uzrie hrdina skutočnú tvár svojej ženy: tvár kostlivca, zlovestnej príšery. V Barčovom texte tento motív ústi až do riešiaceho motívu, keď paranoidný hrdina svoju ženu zabije. Čaká tiež na príchod svojho mŕtveho brata, s ktorým sa dorozumieva tajným psychickým vysielaním. Systém bludných predstáv sa uňho krúti okolo patologického vzťahu k pôde, „otcovskej zemi“ a paranoickej predstavy, že o ňu bude okradnutý. Na rozdiel od Kompišovho románu, naratívny modus poviedky je ja-rozprávanie: mizne tu teda kompišovská rozprávačská dištancia od šialeného hrdinu.

Naopak, v poviedke Jána Červeňa *Prorok* zo štyridsiatych rokov 20. storočia je táto dištancia od postavy šialenca produkovaná striedaním naratívnej perspektívy (a na rozdiel od Kompiša, ktorý tento odstup dosahuje iba auktorálnou iróniou). Na začiatku je to ja-rozprávanie šialenca Mateja Buoca, potom sa šialenec stáva reflektorom a vstupuje do vzťahu s dedinčanmi, ktorých presvedčí o svojej vyvolenosti od Boha (že „počul“ Boží hlas). Následne sa perspektíva zaostruje v stanovisku „neveriaceho“ Milana, ďalej nasleduje tematický segment medicínskej príčiny Buocovho šialenstva – a pred smrťou z neho precitá aj samotný Buoc: „*Nazdávate sa vari, že som prorok? Ó, nie! Som len obyčajný človek, celkom taký ako vy. Nechápete? Nuž to máte tak, ako keď spíte a máte sen. Naraz sa len prebudíte, sen zmizne, a vy až vtedy vidíte, že ste spali a že to nebola skutočnosť.*“⁵

3 PIŠÚT, Milan: *Hodnoty a čas*. Bratislava: Tatran, 1978, s. 33. (Recenzia pochádza z roku 1929.)

4 Za upozornenie na tieto texty ďakujem Fedorovi Matejovovi.

5 ČERVEŇ, Ján: *Modrá katedrála*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov 1998, s. 73.

Bludná púť veľikého čarodeja je solitérom aj v tvorbe samotného autora, popri anekdoticko-realistických prózach či dobrodružno-poučnej próze *Lovec jaguárov* (1938), situovanej do Južnej Ameriky, kde dal Kompiš plný príchod exotizmu na trošku iný spôsob.

Najviac obľúbeným hrdinom tohto (tematického) typu próz býva bezvýznamný úradník (najčastejšie bankový), drobné koliesko byrokratickej spoločenskej mašinerie, ktoré sa odrazu pokazí, prestane „zapadať“, a takto sa vyviaže zo súkolesia „spoločenského stroja“. (Veď aj Hrušovského Seeborn je svojim sociálnym zaradením len drobným kolieskom vojnovnej monštruóznej mašinerie c. a k. armády.) Dovtedy usporiadaný meštiacky spoločenský svet sa týmto spôsobom ukáže byť nesmierne krehký, umelo vytvorený: je teda len zdanlivou, *falošnou skutočnosťou*. Z tohto usporiadaného sveta môže jednotlivec veľmi ľahko vypadnúť pri malom, i nezavinenom zlyhaní (*Nezamestnaný*), alebo po skúsenosti radikálneho otrasu základov ľudsky organizovaného sveta, „symbolického poriadku“ (skúsenosť vojny a ľúbostného sklamaní v *Mužovi s protézou* a *Pisárovi Gráčovi*) a ocitnúť sa vo vzduchoprázdne, neukotvený: v pozícii, ktorá sa situuje v ne-mieste *medzi* súradnicami systému. Ľudsky skonštituovaný svet sa odrazu rozpadá a postava stojí zoči-voči prázdnu reálnej existencie, ktorú už nemôže mediovať prostredníctvom symbolického poriadku (pretože práve ten sa rozpadá).

Čiastkovú interpretáciu spomínaného Kompišovho románu budeme viesť z istej perspektívy, ktorá sa práve pre text takéhoto typu javí ako kľúč, ktorým možno odomknúť jeho významotvornú aktivitu. Konkrétne budeme sledovať, akú koncepciu subjektu *predpokladá* typ psychickej choroby, ktorý je v texte stvárnený. Zobrazenie tejto psychickej poruchy, a to zobrazenie *práve* z vnútornej perspektívy postavy, bude mať konzekvencie aj v iných zložkách textovej štruktúry – na úrovni naratívnej štruktúry textu, konkrétne na jeho topologickej úrovni (v syntagmatickej štruktúre chronotopov), ako aj na úrovni motívickej (lietacie motívy). Naša interpretácia bude v zásade kopírovať kompozičnú líniu samotného románu. Opíšeme dva kompozičné oblúky: jednak „dejový“ oblúk románu, ktorý je však súbežný so skrytejším sémantickým oblúkom transformácie subjektu v texte. Tento oblúk transformácie subjektu sa klenie ponad text celého románu, to on je jeho skrytou sujetovou transformáciou (zo stavu A do stavu B) a kompozične ho zoviera.

Pri hľadaní (vytváraní) kontextov tohto románu sa obrátíme aj k literatúre o psychických chorobách – dobovej i neskoršej. Nebude to v žiadnom prípade motivované zámerom podať klinickú diagnózu literárnej postavy. Po prvé, literárna veda nie je pre takýto výkon kompetentným odborom, po druhé, keďže interpretujeme text fikcie (román), neanalyzujeme šialenstvo, ale *literárnu reprezentáciu* šialenstva. Ako píše Marta Skwara v monografii o motívoch šialenstva v literatúre, toto „šialenstvo, o ktorom je reč, je literárnym výtvorom:

bolo teda od začiatku do konca vymyslené a tak ako celá literatúra sa vyznačuje fikčnosťou, hoci môže mať určité príbuzné vlastnosti s psychiatrickým fenoménom⁶. Diskurzy psychológie a psychiatrie budú teda pre takúto literárnovednú interpretáciu ďalšími textami – intertextuálnymi fóliami, vytvárajúcimi kontext, vhodný pre porozumenie tomuto románu. Samotný literárny diskurz totiž vo svojej signifikujúcej (textuálnej) aktivite modelovania sveta neustále čerpá aj z paralelných, nefikčných diskurzov, no zároveň ich aj on sám obohacuje (porov. viaceré psychiatrické a psychoanalytické interpretácie literárnych postáv). Literárne a neliterárne diskurzy sa navzájom prenikajú (čo je tzv. interaktívny model, ktorý nám ponúka nový historizmus), ich hranice sú priepustné, takže tieto dva typy diskurzov sú „prístupné vzájemným intertextuálnym vlivom jedného na druhý“⁷. Tu preto prijmeme tézu nového historizmu, že „literatura již pouze pasivně neodráží vnější skutečnost, nýbrž je činitelem, který vytváří vnímání skutečnosti v dané kultuře“⁸, je súčasťou symbolického poriadku rovnako ako ostatné diskurzy. (Samozrejme, tým nijako nechceme zastrieť a nivelizovať špecifickosť literárneho diskurzu voči iným diskurzom.) A recipročne, diskurzy psychológie a psychiatrie, ktoré sú kontextom Komišovho románu, budeme brať do úvahy na úrovni ich motívky, čiže budeme ich tiež traktovať ako takpovediac svojho druhu *literárne* texty. Napokon, tieto diskurzy majú predsa aj isté literárne (napr. naratívne) vlastnosti, ako napríklad Freudove chorobopisy, ktoré sú príbehmi s tajomstvom *sui generis*, sú príbehmi *odhalovania tajomstva*, dešifrovania latentného obsahu (reči nevedomia, potlačenej spomienky atď.) pod maskujúcim povrchom zjavného tvaru sna či symptómu.

V prípade identifikácie šialenstva sa ako kľúčová javí – napriek všetkému možnému skepticizmu – otázka *vonkajška*, vonkajšej reality: v súčasnej epistemologickej situácii, v ktorej sme my sami ako čitatelia tohto románu hermeneuticky situovaní, budeme hovoriť aspoň o intersubjektívne sankcionovanej realite. Táto otázka platí aj pre iné psychické fenomény, ako je napríklad sen: „Odpovede na také otázky, aké nám podsúva sen, závisia v prvom rade od hraníc, aké vytyčujeme medzi tým, čo je nami, a tým, čo nami nie je; v akej časti nášho života sa radi spoznávame?“⁹ Práve *zatretie* tejto (intersubjektívne i kultúrne sankcionovanej) hranice, čiže to, čo sa nazýva *popretím reality*, odomyká bránu do temnej ríše bludov a halucinačných vízií. Spočiatku preto budeme pri interpretácii využívať aj kategórie – akokoľvek vágne – „ja“ a „ne-ja“.

6 SKWARA, Marta: *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999, s. 230.

7 HOWARDOVÁ, Jean E.: Nový historizmus ve studiích o renesanci. In: BOLTON, Jonathan (ed.): *Nový historizmus/New Historicism*. Brno : Host, 2007, s. 69.

8 Tamže.

9 BÉGUIN, Albert: *Dusza romantyczna i marzenie senne*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2011, s. 9.

Peter Kompiš v románe *Bludná púť veľikého čarodeja* (1929) ukazuje vydelenie sa postavy vo veľmi radikálnej debovej modalite. Hlavná postava, bankový korešpondent Miloslav Rojko, žijúci v Prahe, opúšťa spoločný svet meštiackej ustálenej existencie, pretože sa prepadá do *iného sveta*: sveta šialenstva. Tento svet šialenstva však, ako ukážeme ďalej, je striktne „intertextuálny“, situovaný v symbolickom poriadku.

Samozrejme, v tomto prípade sa dá odkázať na literárnu tradíciu aj na tematické spojenie drobného úradníka so šialenstvom v klasickej ruskej literatúre (Gogoľ, Dostojevskij). Oproti krutému humoru tejto literatúry však Kompišov text značne toporne produkuje parodické stanovisko pomocou autorských perifráz, ironicky pomenúvajúcich Rojka.

Generovanie bludov u „podriadeného úradníka“ Miloslava Rojka (čo je nomen omen, podobne – i keď s iným významovým nasmerovaním – ako v Zeyerovom románe *Dům u tonoucí hvězdy*) spúšťa prvotný podnet, dejevový motív. Rojko dostane pozvánku z prezidentskej kancelárie na audienciu k prezidentovi na hrad. V duchu si začne pripravovať reč, ktorou by sa „predstavil“ „predákom štátu“¹⁰ v tom najlepšom svetle a dokázal im, že zostával neprávom nepovšimnutý.

Frustrácia z jeho obyčajného osudu ušliapaného úradníka (predtým ako dieťa bol zasa „otlíkaný“) – tento osud prežil aj vinou svojej ústupčivosti, ba až zbabelosti (porov. s. 39) – a pocity ukrivdenia (porov. s. 38) sa po prevzatí pozvánky z prezidentskej kancelárie vzápätí kompenzujú vo veľikášskych bludoch, v Rojkovom presvedčení o vlastnej zaznávanej genialite: „*jeho, originálneho mysliteľa, vyhranenú osobnosť, ktorá sa búri a vzpúda každým svojím nervom proti stupídnyh sústavám otrockých spoločenských predpisov, tradícií a zvykov*“ (s. 36). Vtedajší recenzent Milan Pišút ukázal, že tematické dianie v tomto románe je osnované okolo fixnej idey hlavnej postavy, pričom toto centrum je ďalej rozpracúvané motívmi, ktoré z neho vychádzajú: „*Bludná púť veľikého čarodeja* je subjektívny, psychologický pokus zachytiť človeka, napadnutého fixnou ideou. [...] Je tu krásne podaný moment, ako okolo fixnej idey utvára sa množstvo bludov, celá sústava točiaca sa okolo svojho tvorcu ‚centrálneho filozofa‘. Asociácie jednotlivých patologických predstáv sú tak verne podané, spolu s fyziologickými stavmi, že činia celú knihu napínavou, dramatickou.“¹¹

Kultúrna antropológia ukázala, že univerzálnou ľudskou situáciou je, že „narodením vstupujeme do siete medziľudských vzťahov, teda do spoločenského sveta; univerzálne je to, že všetci túžime po pocite existencie“.¹²

10 KOMPIŠ, Peter: *Bludná púť veľikého čarodeja*. Nakladateľ L. Mazáč v Praze, 1929, s. 27. Ďalej pri odkazoch na túto knihu budeme uvádzať len stranu.

11 PIŠÚT, Milan: *Hodnoty a čas*. Bratislava : Tatran, 1978, s. 33.

12 TODOROV, Tzvetan: *Spoločný život*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1998, s. 106.

Táto sociálnosť je univerzálna, i keď jej formy sú už kultúrne podmienené (Todorov). V západnej civilizácii sa tento „pocit existencie“ naplňa predovšetkým prostredníctvom *uznania*: „Uznanie vlastne prebieha v dvoch fázach. Najprv od iných žiadame, aby uznali našu existenciu (to je *uznanie* v užšom význame), a potom, aby potvrdili našu hodnotu (nazvime túto časť procesu *potvrdenie*).“¹³ Táto potreba uznania je štruktúra spoločenského, ktorá sa situuje vo vnútri subjektu. Todorov ukazuje, ako sa Dostojevského hrdinovi *Zápiskov z podzemia* nedostáva samotného uznania existencie – je teda popretý.¹⁴ Z literárneho stvárnenia Rojkových túžob, ktoré prepukajú v jeho šialenstve, vyplýva, že sa mu nedostáva predovšetkým *potvrdenia*, uznania jeho *hodnoty*. Z frustrácie vychádzajúcej z nenaplnenia tejto potreby potom pramení jeho základný blud a následné delírium. Oproti svojej faktickej tuctovosti a bezvýznamnosti v súkolesí byrokratickej mašinérie „štátu – úradu“ kladie hrdina ako odpoveď svoj údajný titanizmus, nadradenosť, neskôr dokonca až svoju božskosť: „*Som azda odleskom božstva? osmeloval sa nastávajúci filozof-prorok k myšlienkam odvážnejším – Či jeho stelesnenie? Nestávam sa podobnejším centrumu večnej prasily, jemu bližším, s ním totožnejším?!*“ (s. 44). Rojkova skutočnosť je biedna, šedivá, tuctová – a „choroba (je) prostredkom, jak odrealizovať vlastní přítomnost, vyrůstá to z potřeby nějak se proti této přítomnosti bránit“.¹⁵ Rojko odpovedá na svoju prítomnú situáciu bezvýznamného drobného úradníka obranou – únikom do veľikáškého bludu.

Tento údajne originálny „filozof-prorok“ totiž svoju titanskú filozofiu (ako aj svoju jedinečnosť) skladá z dostupných filozofém, ktoré v tej dobe „liehtajú vzduchom“ – napríklad „originálne“ hovorí (kryptocitujúc Nietzscheho, prevareného dobovým publicistickým písaním): „*Tak nezadržiteľne blíži sa prudké preskupenie, prehodnotenie dosavadných hodnôt*“ (s. 49). On sám je „*nadčlovek*“ (s. 106). Keď sa už román chýli ku koncu a Rojko v blázinci precitne z delíria, priznáva sa lekárovi k svojim filozofickým lektúram: „*Zamestnanie? / ,Bankový úradník. / ,Čo ste čítavali? / ,Najviac filozofické veci. / ,Divné, pri vašom odbore... / ,Hľa! obrátil sa lekár ku kolegyni. ,To je u pacientov tohto druhu príznačné. / ,Čo takého ste čítali? / ,Spinozu, Descartesa, Schopenhauera, Nietzscheho. Aj sociologické veci, Wernera Sombarta, Lenina*“ (s. 228 – 229).

Kompišov román preto môže byť v závere interpretovaný aj ako istá – modernistická – verzia quijotovského bludu, prepadnutia knihám, keď človek vníma ich fikčný svet ako skutočný (a metafyzické systémy, ako hovoril Borges, sú rovnako fikciami ako rytierske romány). Parodicky ukazuje drobného bankového úradníka, ktorý vezme Nietzscheho poeticko-prorocké slová

13 Tamže, s. 102.

14 Tamže, s. 104.

15 FOUCAULT, Michel: *Šílenství a duševní nemoc*. Praha : Dauphin, 1998, s. 47.

o nadčloveku vážne a domnieva sa, že sa ním sám stal. Ako s úsmevom podotkne lekár už na odchode: „*Moc počítal, málo strávil*“ (s. 229). Čítanie sa v lekárovej výpovedi ukazuje byť nielen otázkou kvantity „hltania“ textov, ale predovšetkým ich porozumenia, interpretácie, zasadenia do kontextu („strávenia“). Rojkova „filozofia“ a neskôr i halucinácie sú generované práve ako „mišmaš“ heterogénnych textov a kultúrnych kódov, majú doslova intertextuálny charakter. Dobový psychiater V. Forster písal: „stereotypnosť šalebných domnienek ukazuje na to, že si je nemocní sami nevymyslili, ale že je odněkud převzali. Nejčastěji je asi čepali z četby.“¹⁶

Smerom k záveru románu pri paranoidnom precítaní zo svojich velikášskych vízií Rojkovi v nacionalisticko-ľavičiarskom „osvietení“ napadne: „*Hrúza – pod veľmyšliteľom podlamovaly sa kolená – teutonské bestie zneužívajú ho – patrne už celé týždne – k veľkolepým filmovým produkciam! / Zarábajú na ňom milióny, na ňom, ranenom, obeti svojich imperialistických podkopov!*“ (s. 234). Popri striedaní chronotopov je pre text románu charakteristická aj táto neustála zmena, striedanie Rojkových reinterpretácií toho, čo sa s ním deje. Analogicky, zmeny chronotopov halucinácií zasa neustále reinterpretujú miesto, kde sa Rojko ocitá.

Všetky tieto „myšliteľské“ túžby však vedie *jediná* ambícia – patologická túžba dosiahnuť verejné *uznanie*. Vyššie odcitovaná výpoveď o „prehodnotení všetkých hodnôt“ totiž vzápätí pokračuje opisom cieľa, ku ktorému má toto „radikálne“ prehodnotenie viesť: „*Na fádnom, zovšednelom horizonte verejného záujmu zaskvie sa jeho meno jako nádherne žiariaca kométa, uvádzajúca jedných do vytrženia a plašiaca iných svojím hrúzokrásnym majestátom*“ (s. 49). Hrdina sa oddáva infantilnému dennému sneniu (Freudov termín) o dosiahnutí spoločenského obdivu a uznania, slávy a medializácie: „*Dosavádny zamľkly podceňovaný úradník vyšinie sa zrazu, neočakávane do vyšších spoločenských sfér, stane sa slávnym, meno jeho bude sa ozývať v salónoch, kluboch i bude sa hrdo promenovať po vysokých stĺpcoch žurnálov a po vkusných, moderne grafických barevných obálkach sväzkov básní v próze a filozofických traktátov*“ (s. 48).

Tohto veľkého filozofa musia všetci počúvať – svoje geniálne filozofovanie prevádza do praxe ako „*geniálny spoluriaditeľ svetov*“ (s. 45). Zhruba tu sa začína u postavy prejavovať mesiášsky komplex. Nie Heglovou filozofiou, ale Rojkom sa končia dejiny: „*Aký smysel by mal zemský život, keď on, posledný veľduch dovŕšil múdrosť múdrostí, zázrak zázrakov svojou epochálnou fiolozofiou, naplniac smysel dosavádnych äonov zemského bytia?!*“ (s. 81). Táto pasáž je zjavnou paródiou heglovského zavŕšenia, návratu ducha k sebe samé-

16 FORSTER, V.: *Duševní poruchy a jich léčení. Psychopatologie a psychoterapie*. Praha : Nákladem Gustava Voleského, 1926, s. 131.

mu v tej najvyššej (zhodou okolností práve Heglovej) filozofii. Toto Rojkovo naplnenie celých dejín ľudstva sprevádzajú – v intenciách apokalyptického diskurzu – živelné pohromy, ohlasujúce „*zánik, neodvratný koniec*“ (s. 81). (Ako ukázal Deleuze, nevedomie, schizofrénia blúzni o národoch, štátoch, rasách, dejinách.) Rojko si uvedomí svoju veľkosť: „*Miloslav Rojko cítil, ako vyrastá do svetovo-epochálnych rozmerov, k významu učiteľa a vodcu generácií, raziteľa nových dráh a dovŕšiteľa toho, čo vytvorili tisícletia. A súc si jasne vedomý všeludskej dôležitosti každej svojej myšlienky, počal zachycovať na papier všetko, čo zdalo sa mu vyplývať z jeho filozofie*“ (s. 112).

Po tejto prípravnej fáze „filozofickej samoty“ sa génus konfrontuje s druhými (tak ako Nietzscheho Zarathustra schádza z dlhoročnej samoty medzi „stádo“, ľudí). Rojko prednesie svoju „filozofickú reč“, „*svoje filozofické evanjelium*“ (s. 91) s titulom *Smier vedy s náboženstvom* pred svojimi kolegami. Nuž, treba uznať, že to nie je zbierka úplných hlúpostí: Rojko kvetnatým metaforickým štýlom hovorí o konečnosti (obmedzení) človeka, o ohraničenej perspektíve jeho videnia a v dôsledku toho o jeho gnozeologických obmedzeniach: „*Nevidíme celého javiska, iba púhy jeho sektor, nemajúc ani len hmlistého poňatia o rozmeroch velescény Svetov celej. Naše miesto vo vesmírnom obrovskom hladíšti je prabiedné. Neraz mávam dojem, že kukáme odniekiaľ s druhej či tretej galerie [...] Hudba dolieha k nám slabo, zkeslene [...] Nevidíme režiséra, nepočujeme šepkára [...] nevidíme [...] vysoko povzneseného autora, skladateľa božských harmonií*“ (s. 94 – 95). Ide však skôr o viacero okolností kontextu tejto výpovede, ktoré ju kompromitujú:

1. To, čo Rojko vydáva za svoju filozofiu, za svoje „nazretie génia“, je zlepencom dobových náhľadov (napríklad používa gnostický pojem „aeóny“, nietzscheovský koncept nadčloveka, heglovský „koniec dejín“ – všetky tieto segmenty sme už ukázali). Podobne teologicko-psychologický systém (bludov) predsedu senátu Schrebera charakterizuje Freud ako „obdivuhodnú zmes plytkosti a duchaplnosti, prebratých aj originálnych prvkov“. ¹⁷ Victoria Nelson poukazuje na „intertextuálny“ charakter Schreberovej psychózy: „Schreberov vnútorný svet sa vyznačuje koherentnou štruktúrou, súhlasnou s kozmogóniou pochádzajúcou z prastarej filozofie prírody.“ ¹⁸ Na konkrétnych motívoch Schreberovej psychózy ukazuje ich súvis s renesančnými hermeticko-gnostickými názormi od čias Ficina až po Roberta Fludda (ide o kozmogonickú teóriu božských lúčov), ako aj s *Corpus Hermeticum*. Schreberov opis púte duše na iné planéty (dajme ho do súvislosti s Rojkovými vesmírnymi letmi!) a zoroastrovskú koncepciu vyššieho a nižšieho boha by podľa Victorie Nelson bolo možné pokladať za „čisto gnostický text“. ¹⁹ Ak západný proces konšti-

17 FREUD, Sigmund: *Chorobopisy*. Bratislava : Danubiapress, s. 276.

18 NELSON, Victoria: *Sekretne žycie lalek*. Kraków : Universitas, 2009, s. 144.

19 Tamže.

túcie novovekého subjektu smeroval k „partikularizácii, jedinečnosti subjektu a následne výnimočnosti a nenapodobiteľnosti jeho existencie“,²⁰ pričom tento proces vyvrcholil v romantizme, modernistická postava Rojka už nie je jedinečná, výnimočná a nenapodobiteľná dokonca ani vo svojom šialenstve: tento typ šialenstva je klinicky presne identifikovateľný, opísateľný a zaradený.

2. Ako sa ukáže vzápätí, táto „diagnóza“ ľudskej konečnosti sa samotného hovorca Rojka netýka: on sám je povznesený nad svoje publikum, týchto „*inferiorných tvorov*“ (s. 98). Ďalší naratívny priebeh románu ukáže konzekvencie tejto Rojkovej povznesenosti, ústiacej do šialenstva.

3. Šialenstvo preniká už do tejto Rojkovej filozofickej reči, keď na filozofickú problematiku epistemologickej problematiky ohraničenosti ľudskeho poznania napája – prostredníctvom krátkeho spojenia – schizofrenické blúznenie o štáte a jeho ikonách. Toto krátke spojenie sa odhaľuje aj v zmätenosti a neprehľadnosti syntaktickej stavby Rojkovej výpovede: „*Hľadte najprv preklenúť priestor medzi zemou a mesiacom atď. smerom k Slncu, podľa všetkého najmenšiemu, najľadovejšiemu zo Slncovej myriady, rozsiatej po Vesmíre jako sú rozsiate atómy prachu po nám tak drahých, ‚zemský ráj‘ nám pripomínajúcich, májove-svieže zelených nivách a luhoch našej drahej, blanických rytiermi a zmŕtvych vstalými Jánošíkmi nám v hodinu dvanásť vybojovanej rodnej, na svete najdrahšej matičky Republiky*“ (s. 95). Krátke spojenie sa vytvára pomocou prirovnania štruktúry vesmíru nie k štruktúre Zeme (čo by bolo prirovnaním dvoch prírodných entít), ale prirovnaním prírodnej entity vesmíru k štátu, republike, čiže k inštitucionálnej entite, jestvujúcej v symbolickom poriadku.

4. Nepatričným kontextom tejto Rojkovej prednášky sú aj miesto a okolnosti jej vypovedania. Rojko ju vyhlasuje v práci pred svojimi kolegami a nadriadenými (kam prednáška s takouto témou určite nepatrí): „*Tí hniezdili sa, škl'abili, bl'adli a červenali od rozpakov a – žasli*“ (s. 98). Štruktúra udalosti tejto Rojkovej prednášky nadobúda niektoré (i keď nie úplne všetky) vlastnosti škandálu: verejne sa tu totiž vyjavujú *skryté* (dovtedy potlačené) túžby a mocenské (priam svetovládne) ambície tuctového podriadeného úradníka.²¹ „Antagonistický semiotický akt“²² publika prednášky je potlačený, ale napriek tomu je dostatočne indikovaný (hniezdenie sa, rozpakov, úžas). Rojko, samozrejme, vo svojom nadčlovečom zaslepení tento úžas interpretuje *antagonisticky* voči jeho pravej príčine: pokladá ho za ohromenie nižších tvorov

20 KOZAK, Krištof Jacek: *Príťažlivá osudovosť: subjekt a tragédia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2012, s. 71.

21 K štruktúre udalosti škandálu porov. DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2003, s. 90 – 91.

22 Tamže, s. 90.

zoči-voči „zjaveniu“ (porov. s. 98). Antagonizmus oboch partnerov komunikácie (Rojka a jeho publika) je teda skrytý, pričom Rojko si neuvedomuje, že vystavuje verejnému zraku to, čo kompromituje celok jeho osobnosti – duševne vyšínuté konanie (opäť zložka štruktúry škandálu²³), prezentované na verejnosti. Podľa Bachtina sú „scény škandálu“ typické pre menippovskú satiru.²⁴

Rojkove velikášske bludy sa prejavujú aj v predstave jeho vlastnej (božskej) všemohúcnosti, ku ktorej v prvotnom štádiu dospieva prostredníctvom spochybnenia hraníc „ja“ a zastieraním protikladu medzi ja a ne-ja: „*Kedy vzniká a kedy končí existencia nášho ‚ja‘, osobné vedomie?! [...] nemáme zavše pocit, že existovali sme ním a v ňom už v dávnych obdobiach, predchádzajúcich kratučký úsek ohraničený našou mdlou ľudskou pamäťou?*“ (s. 54). Ďalším „rozťahnutím“ hraníc ja, anektovaním nových teritórií, je presvedčenie o jeho nesmrteľnosti, vychádzajúce zo zákona zachovania hmoty a energie – nič sa nestráca (porov. s. 54): „*Kto má istotu, že zaniká naše ‚ja‘, jeho vedomie alebo aspoň inštinktívne jeho tušenie tým, že atomy naše spejú v dial' v nekonečnom, nami dosiaľ nevyzpytateľnom evolučnom kolobehu?*“ (s. 78), ako aj rozšírením vedomia na vonkajšie živly: „*A kto má dôkazy o tom, že je nezlučiteľná predstava osobnosti s predstavou hromového blesku [...]?! Neslučiteľná azda preto, že nepasuje do šablón, ktorými uteká pred myšlienkovou prácou priemerný našinec so svojím kuracím mozgom?*“ (tamže). Myslieť inak ako stádo, „*ponad úbohé ľudské mravenisko*“ (s. 82), to chce „naš mysliteľ“ „*vo svojej nadľudskej istote*“ (tamže, zvýr. T. H.). Štylizuje sa do pozície nadčloveka, avšak nevedomky prezrádza, ako nesmierne potrebuje, aby ho „stádo“ uznalo za nadčloveka.

Takýto velikášsky blud popísala dobová literatúra o psychopatológii ako „božský komplex“ (diagnostikoval ho Ernest Jones v roku 1913). Je zapríčinený enormným narcizmom a takýto človek „véri, že je bůh, oddáva sa ‚fantaziám o znovuzrození‘ a sní o tom, že obrodí svet. [...] je posedlý ‚fantaziemi o všemohoucnosti‘“.²⁵ Pre túto príčinu je pochopiteľný jeho intenzívny záujem o náboženskú koncepcie, ústiace do mysticizmu.²⁶ Príčinu vidí dobová psychopatológia v *potlačení* a následnom intenzívnom návrate vytesneného, pretaveného do psychopatologického symptómu: „[...] nemocní vytlačujú z vedomí myšlenky, ktoré se nesrovnávají se životní realitou, zapomínají, že měli kdy zvláštní tužby a chovají se, jakoby jich nikdy nebylo. Komplex je však vytlačen jen na čas a částečně z vedomí. Při vhodné příležitosti propukne

23 Porov. tamže, s. 89.

24 Tamže, s. 234.

25 NOLL, Richard: *Árijský Kristus. Tajný život Carla Gustava Junga*. Praha : Triton, 2001, s. 187.

26 Tamže.

v neztenčené síle a nemôže-li se uplatniť skutočnými činami, nalézá čiastočný výraz vo výtvorech fantázie a chorobnom blouznení. Jsou to poruchy, ktoré najčastejši plynou z neukojené tíživosti a ztroskotaných nadějí.²⁷ U Kompišovho Rojka je takouto „vhodnou príležitosťou“, spúšťáčom blúznenia, pozvánka od prezidenta. Keď sa potlačený komplex prevalí na povrch (po Rojkovej „samozvanej“ prednáške pred plénom kolegov i nadriadených), subjekt sa dostáva do stavu delíria. Prípad delíria, ktorý opisuje Forster, je veľmi podobný (ako uvidíme ďalej) delíriu Rojkovmu: „Nalézal se ve víru živého snu: byly sváděny prudké bitvy, on byl stále v centru boje, prováděje zázraky síly a veda armády s báječnou obratností.“²⁸ Rovnako bojuje neskôr vo svojom delíriu Rojko s teutónskymi hordami.

U Rojka dochádza k prepuknutiu jeho duševnej choroby v podobe falošného „osvietenia“, ako to opisuje psychopatológia: „Niekedy prichádza psychóza ako zjavenie, ako mesianistické proroctvo – upriamuje myšlienky k nadprirodzeným záležitostiam a k poslednému cieľu a nastoľuje nový zmysel existencie.“²⁹ Práve po motíve verejnej prednášky nastupuje zlom Rojkovej psychiky do šialenstva. Text podáva epickú *gradualitu* prepuknutia šialenstva: spočiatku to bol veľikášsky blud a mesiášsky komplex, po prednáške to už budú halucinačné fenomény, avšak ešte podávané s dištanciou, v podobe prirovnania: „*S filozofom zatočil sa svet. Trhol sebou celý zľakaný. V hustej tme zavial prievan znovu. Ozvalo sa jakoby zamňaukanie rozvášnených zdivených mačiek. Akoby sa bóly bleskurýchle prehnaly okolo neho [...] Prehnaly sa jako vrieskové strigy, lietajúce nočným vzduchom na ohnivých metlách. Ale v tej chvíli sa mu rozbresklo. Nie, nie sú to mačky, ani strigy, ale ženy, ženy vášnivé, na seba vzájomne divoko žiarliace, zápasiace a závodiacie. O koho? Zrejme o neho, genia, nad celý svet povýšeného, sekulárneho veľmyšliteľa!*“ (s. 99). V ďalšej fáze postupu šialenstva sa už – rétoricky – vypustí prirovnávací spojka „ako“ a Rojkova psyché začne halucinovať, už budú – schematicky povedané – aj strigy lietajúce na metlách (a nielen „ako“ strigy), respektíve: lietat', putovať vesmírom bude predovšetkým samotný Rojko. Ak sa totiž rétorické figúry textu budú čítať v doslovnom režime (podobne ako tento rétorický mechanizmus ukazoval Tzvetan Todorov pre konštituovanie fantastického žánru), a teda na úrovni predstaveného sveta, predstavuje to istý prestup k halucinovaniu: „*Kúzelný vánok schytil ho na svoje krýdla a počal ho unášať k nádražiu ponad hlavy hučiaceho množstva a spustil ho sklenenou strechou vysokánskeho perronu nežne a zľahka do osamelého kupé práve sa rúšajúceho vlaku*“ (s. 126). Pri čítaní tejto výpovede v metaforickom kľúči

27 FORSTER, V.: *Duševní poruchy a jich léčení. Psychopatologie a psychoterapie*. Praha : Nákladem Gustava Voleského, 1926, s. 80 – 81.

28 Tamže, s. 83.

29 MADEJSKA, Noemi: *Malarstwo i schizofrenia*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975, s. 15.

je jej významom Rojkova cesta na stanicu a jeho nastúpenie do vlaku, spolu s určitou pocitovou modalitou Rojkovho vychutnávania si vanúceho vetrika. V doslovnom režime čítania však už táto výpoveď patrí medzi *lietacie motívy* textu (Rojka unáša kúzelný vánok priamo ponad hlavy davu a zosadí ho do kupé vozňa). Lietacie motívy sú halucináciami, týkajúcimi sa vlastného tela.

Iný typ motívov v tomto texte, a to motívy čisto halucinačné, už neumožňuje obojaké čítanie (v metaforickom i doslovnom režime). Text prostredníctvom týchto dvoch typov motívov ukazuje gradualitu prepukania šialenstva, ako aj lavírovanie subjektu medzi princípom reality a halucinačným uspokojením. Ďalší príklad už ukazuje vyšší stupeň halucinovania bez mediátora metaforického významu, ide tu už priamo o astrálny let. Ako si tak Rojko načúva „nebeskej symfónii“ (s. 106), „*ľahkosťou vánku vzniesol sa, preniknúc jako vzdušnú paru ožiarené sklené okno. Chystal sa zaletieť na závratne vysokú kupolu ohromného nárožného paláca [...] Zo susednej izby, kde spala s dieťaťom žena, ozvalo sa tiahle boľastné zaupenie. [...] Pocítil pod sebou mäkkú, teplú posteľ, a kajúcneho navrátilca sovrelý vo vrúcny objem útulné milé štyri steny*“ (s. 106). V tomto textovom segmente máme presnú distribúciu dvoch chronotopov, „svetov“, v ktorých sa Rojko – v tejto fáze textu zatiaľ ešte striedavo – nachádza: voluntaristicky kreovaný svet jeho šialenstva, na ktorý ešte mierne dolieha náš všedný spoločný svet (zvuky zo spálne, žena a dieťa, posteľ). Aj samotné halucinovanie je rozťahnutím sféry ja na ne-ja: „Klamy a halucinácie sú patologickým vnímaním predmetov, ktoré sa nenachádzajú v percepčnom poli, ktoré sa spája s pevným presvedčením o ich realite a s projekciou ich zdroja do vonkajšej sféry (v sluchových klamoch hlas prichádza napríklad spoza steny či spod podlahy).“³⁰ Victoria Nelson píše práve o tomto rozpade hranice medzi ja a ne-ja v šialenstve: „[...] takáto osoba vníma rozptýlený obsah svojej vlastnej psychiky ako démonov, ktoré existujú vo vonkajšom svete [...] Hranice medzi vnútram a vonkajškom, subjektom a objektom, sa zahladzujú až do takej miery, že už nezostane nič, čo by mohlo chrániť vedomie pred atakom obsahov nevedomia, ktoré samo projektuje.“³¹ V schizofrénii je „oslabená schopnosť rozlišovania medzi sférou psychiky a vonkajším svetom“³² medzi ja a ne-ja. Práve preto psychická choroba prepuká: „choroba subjektu spočíva na nezhode medzi rečou vedomia a rečou nevedomia“³³ – a reč, ktorou k subjektu prehovára nevedomie, projektuje sub-

30 LIPSKI, Wojciech: Obraz obľudu w literaturze – mity i rzeczywistość. In: *Człowiek wobec epidemii chorób zakaźnych od starożytności po czasy współczesne w świetle literatury i medycyny, cz. IX*. Red. Eugenia Łoch, Grzegorz Wallner, Elżbieta Flis-Czerniak. Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2011, s. 312.

31 NELSON, Victoria: *Sekretne życie lalek*. Kraków : Universitas, 2009, s. 125.

32 Tamže, s. 344.

33 MARKOWSKI, Michał Paweł: Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej. In: KRISTEVA, Julia: *Czarne słońce*. Kraków : Universitas, 2007, s. XI.

jekt do vonkajšieho sveta, nedokáže svoje vlastné symptómy podrobiť interpretácii, a preto subjekt nedokáže byť pánom seba samého. Odtiaľ vychádza známa freudovská formula psychoanalýzy „kde vládlo to (nevedomie), tam má byť Ja (subjekt)“, ³⁴ t. j. tam má začať vládnuť subjekt.

Príklad, ktorý sme práve uviedli, sa v syntagmatickej štruktúre textu nachádza ešte skôr než motív letu, unášania vánkom na železničnú stanicu, preto o tejto gradualite nehovoríme v zmysle chronologickom, ale v zmysle intenzity. Dá sa povedať, že šialenstvo u Rojka prepuká v akýchsi vlnách, i keď pozorujeme aj jeho chronologický progres. Expanziu „ja“ do vonkajšieho sveta, pohltenie sveta a podriadenie ho vôli subjektu, nachádzame explicitne sformulované aj v inej próze z tohto typologického radu (budeme o nej ďalej ešte hovoriť), v Strindbergovom *Inferne*, kde tento stav zasa vyvoláva izolácia od druhých, samota: „*Prvým dôsledkom mojej samoty bola obrovská expanzia mojich vnútorných zmyslov: pocit psychickej sily, ktorý si žiadal prejavíť sa navonok. Zdalo sa mi, že ovládam bezhraničné sily a pýcha mi vnukla šialenú myšlienku, aby som sa pokúsil urobiť zázrak.*“³⁵

Už v predchádzajúcej fáze textu sa pri generovaní motivického plánu postavy – Rojkovej psychiky – vytvoril pre jej halucinovanie predpoklad: ono vyššie spomínané „roztiahnutie“ ja na ne-ja. Akýkoľvek vonkajšok (svet, stojaci oproti subjektu, konštituovaný intersubjektívnymi vzťahmi ostatných postáv) je *pohltený* Rojkovým vnútrom. Toto vnútro sa potom recipročne „rozťahuje“ na svet, jeho psychóza sa kozmologizuje – *zrod* „nadčloveka“, „slávneho filozofa“, „veľkého kúzelníka“ (s. 143) znamená súčasne *zánik* (starého) sveta, čo u Rojka ráno po „prednáške“ spôsobuje plodenie *apokalyptických* halucinácií: „*Polooblečený pokročil k oknu. Zabladel sa von a užasol. Videl jasne stopy osudnej katastrofy. V Prahe odohralo sa v noci ohromné zemetrasenie! Ba čo, zemetrasenie?! Hrdá metropola mladého štátu počala sa prepadávať do hĺbín zeme. Ved' miesto honosných nových palácov trčia, hľa, k nebu jako príšerné pomníky či symboly konečnej zkazy – holé, popukané, orúčané múry, a im pod nohami zíva tmavá, bezodná priepasť! Dolu v nej a nad ňou hučia výstražne zúfale, plnou parou pracujúce motory. [...] Múr sa rúca za múrom, palác za palácom, a príšerná otvorená tlama rozlútenej zeme sa rozavuje, – strašná priepasť sa prehlbuje*“ (s. 107). Apokalyptické vízie subjektu sa sýtia predovšetkým kultúrnymi ikonami a odkazmi – je to apokalypsa citačná – citačný amalgám či melanž: v jednom odseku sa v nej ozýva „tragédia človeka“ (Madáchov titul), ktorá sa končí, a nastane „súmrak bohov“ (Ragnarök zo severskej mytológie), po čom sa dejiny ľudstva ponoria do Nirvány (s. 108). Táto apokalypsa je, samozrejme, v službách velikána, Rojka: apo-

34 Porov. tamže, s. X – XI.

35 STRINDBERG, August: *Slúžkin syn. Inferno. Osamelý*. Bratislava : Tatran, 1988, s. 313.

kalyptické predstavy sú okamžite prekódované na apokalypticko-chiliastické, s Rojkom v hlavnej úlohe spasiteľa. Veď aj apokalypsa sa deje len kvôli nemu, aby mohol spasit' svet a kúpať sa v obdive „stáda“ – to on je „*apokalyptickým letúnom*“ (s. 136).

Spojenie apokalyptického a spasiteľského motívu má teda jednak vlastnú, interne textovú logiku (funkčnosť v „ekonómii“ Rojkovho bludu), zároveň však nie je v rámci dobových literárnych kódov ničím neobvyklým: v modernistickej ezoterickej próze z prelomu 19. a 20. storočia, napríklad u ruskej autorky Viery Krzyžanovskej-Rochester, sa vyskytuje mnoho motívov „s apokalyptickým charakterom, čo sa tiež vpisuje do teórií, ktoré hlásali ezoterici – teórií o nadchádzajúcej novej ére, ktorej majú predchádzať veľké svetové katastrofy“.³⁶ Tu je namieste upozorniť aj na ďalšiu štruktúrnú filiáciu Kompišovho románu (i keď značne zamaskovanú), a to filiáciu s iniciačnou prózou. Aj Rojkovi sa totiž, po prekročení prahu šialenstva, dostáva zasvätenia – postava preniká do *inej skutočnosti*. V modernistickej próze sa táto „iná skutočnosť“ – neznáma, vedecky nepoznaná – nazývala „štvrtým rozmerom“.³⁷ Titulom *V štvrtom rozmere* nazval poľský modernista Antoni Lange zbierku svojich fantastických poviedok (1912). U Rojka však ide o zasvätenie *falošné* (keďže text románu dáva dôrazne najavo, že touto „inou skutočnosťou“, do ktorej Rojko realizuje prielom, je jeho šialenstvo). Na filiáciu (medzi mystikom a šialencom) upozorňuje aj Victoria Nelson: „Psychotikov možno pokladať za neúspešných mystikov a prezrádza ich [...] to, že sa konfrontujú s tými najhlbšími psychickými ranami: fatálna chyba, ktorá ich spočiatku zväzda do oblastí Veľkých herézií, aby ich tam potom rozdrvila. [...] Po epizódach falošného pocitu vlastnej veľkosti nasleduje zdrvivé zúfalstvo.“³⁸ Filiácia týchto typov literárnych postáv má potom priemet aj do naratívnej štruktúry prózy, v ktorej vystupujú. Napríklad aj Strinbergova próza *Inferno* (1897), ktorej hrdina a ja-rozprávač (autobiografický subjekt) vykazuje (pre dištancovaného čitateľa) známky paranoidného bludu, má štruktúru iniciačného románu.³⁹ Napokon, veď hlavná postava chce dokázať prítomnosť uhlíka v čistej síre a synteticky vyrobiť zlato – teda zaoberá sa presne tým, čím sa zaoberá nižšia vetva alchýmie.

Samozrejme, potrebné je aj historické stanovisko. V našej „odčarovanej“ kultúre „svetonázor, ktorý sme prijali, nám prikazuje vnímať skúsenosť ex-

36 RZECZYCKA, Monika: *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX – początku XX wieku*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2010, s. 200.

37 Porov. KURKIEWICZ, Marek: *Symbole, narracje, eschatologie*. Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek, 2007, s. 114.

38 NELSON, Victoria: *Sekretne życie lalek*. Kraków : Universitas, 2009, s. 148.

39 Porov. RZECZYCKA, Monika: *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX – początku XX wieku*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2010, s. 400.

tázy v kategóriách skúsenosti, ktorá sa rodí v nás a neprichádza zvonka“.⁴⁰ Ide tu o zmenu epistémy, historickú transformáciu mystickej skúsenosti na skúsenosť, vykázanú do teritória psychopatológie: „Túto skúsenosť pokladáme za halucináciu, a nie za víziu.“⁴¹ Extáza i mystická skúsenosť podlieha „psychiatrizácii“.

Hneď nato sa Rojko zasa vo svojich predstavách o vlastnom titanizme stáva padlým anjelom a potom manicheisticky, v intenciách gnostického dualizmu, „svetlom i tmou jako dvojaký odraz či obraz jedinej večnej nekonečnej prasiľy, súc odrazu diablom i jeho Premožiteľom“ (s. 135), ako aj dvojjediným Bohom otcom a synom v jednej osobe (s. 136). Vo významovej štruktúre textu tento motív Rojkovej božskej dvojjedinosti môže opäť indikovať charakter „sveta podľa Rojka“: žije *sám* vo svojom vlastnom svete, svete šialenstva (a teda všetko v jeho svete je ním) – tak ako podľa Herakleita spiaci („Rojko“ a „spánok rozumu“, ktorý plodí tento jeho svet) majú každý svoj vlastný svet, zatiaľ čo bdejúci žijú v spoločnom svete. Binswanger aplikuje tento Herakleitov výrok aj na svet šialenstva:⁴² „Je to svět, který se svými imaginárními či snovými formami i svou neprostupností vůči každé intersubjektivní perspektivě jeví skutečně jako , svět soukromý, jako *idioskosmos*.“⁴³ Chorobné prvky vytvárajú „akýsi autonómny svet“ a „tento svět má pro nemocného mnoho znaků objektivit: je vyvoláván v život vnějšími silami, které do něho přízračně zasahují“.⁴⁴ Tak ako píše Lipski o prezidentovi Schreberovi: „Chorý bol v centre sveta, ktorý mu stvorila choroba.“⁴⁵ Platí tiež, že všetko v tomto svete, celý tento svet – tak ako v Strindbergovom *Inferne* – „sa vzťahuje ku kategórii ‚ja‘ (nič nie je voči ‚ja‘ neutrálne)“.⁴⁶

Nie je to však svet autentický a chorý subjekt sa do tohto sveta plne prepadá: „subjektu unikajú významy univerza, ztráca se mu jejich základní časovost a tím svou existenci odcizuje do světa, kde propuká jeho volnost. Protože však nedokáže najít v tomto světě smysl, poddává se událostem; v tomto roztržitěném čase bez budoucnosti, v tomto prostoru bez souvislosti lze vidět příznak onoho zhroucení, v němž je subjekt vydán světu jako svému vnějšímu osudu.“⁴⁷ Hovorili sme už o chronotopovej pretržitosti Kompišovho textu.

40 NELSON, Victoria: *Sekretne žycie lalek*. Kraków : Universitas, s. 189.

41 Tamže.

42 Porov. FOUCAULT, Michel: *Psychologie a duševní nemoc*. Praha – Liberec: Dauphin, 1997, s. 72.

43 Tamže.

44 Tamže, s. 62.

45 LIPSKI, Wojciech: *Obraz obłędu w literaturze – mity i rzeczywistość*. In: *Człowiek wobec epidemii chorób zakaźnych od starożytności po czasy współczesne w świetle literatury i medycyny*, cz. IX. Red. Eugenia Loch, Grzegorz Wallner, Elżbieta Flis-Czerniak. Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2011, s. 324.

46 M. Kalinowski, cit. podľa RZECZYCKA, Monika: *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX – początku XX wieku*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2010, s. 428.

47 FOUCAULT, Michel: *Psychologie a duševní nemoc*. Praha – Liberec: Dauphin, 1997, s. 72.

S tým kráča ruka v ruke svet bez budúcnosti: Rojko sa prepadá do svojich vízií vždy práve *v tom* okamihu, keď ich halucinuje.

Takúto literárnu reprezentáciu šialenstva v Kompišovom románe vôbec umožňuje novoveká konštitúcia subjektu. To, že Rojko je dedičom západných procesov subjektivizácie (keď sa ľudská bytosť *stáva* subjektom). Michał Paweł Markowski zdôrazňuje, že subjekt „nie je človekom z mäsa a kostí (nikto sa nenarodí ako subjekt), ale určitou kultúrnou funkciou, ktorú človeku určuje istá konkrétna filozofická tradícia.“⁴⁸ Stručne zhrnuje túto filozofickú cestu západného myslenia, ako ju odhalil predovšetkým Martin Heidegger: „Subjekt je filozofický konštrukt, ktorý človek vynášiel na to, aby odôvodnil svoje centrálné miesto vo svete. Človek sa stáva subjektom (pod-miotem), keď sám seba berie ako základ, pod-klad (pod-stawę), zdroj reprezentácií, čiže predstáv o skutočnosti. Takto chápaný subjekt je charakteristický pre novovekú filozofiu, ktorá sa začína Descartom a jeho vynálezom *ego cogito*, mysliacej substancie, radikálne postavenej do protikladu voči telu, rozpriestranenej substancii, ktorá patrí do ríše zdania. [...] Skutočnosť sa v karteziánskej paradigme stane predstavenou, reprezentovanou skutočnosťou, čiže skutočnosťou spredmetnenou. Svet sa premieňa na predmet, ktorý nejestvuje samostatne, ale je funkciou subjektívnej predstavy/reprezentácie (przedstawienia), čiže je výtvorom človeka – jeho myslenia, pocitov, imaginácie. Človek, ktorý zaujíma pozíciu subjektu, diktuje skutočnosti spôsob, akým má skutočnosť jestvovať, a práve týmto gestom z nej robí predmet. Skutočnosť sa vďaka novovekému vynálezu subjektu premenila na súbor predmetov, ktorými môže teraz človek obratne manipulovať.“⁴⁹ Martin Heidegger v eseji *Čas obrazu sveta*⁵⁰ ukázal, že otázka, aký má nejaká historická doba či kultúra „obraz sveta“, je vôbec umožnená tým, že západná filozofia *už vopred* chápe svet ako obraz. Takéto porozumenie svetu je výsledkom historického vývoja západnej metafyziky. A čím je potom svet pre novoveký subjekt? Nie je to svet ako radikálna alterita, ako *iné*, ako pole vyvstávania neprediktabilných udalostí, ale naopak, je to svet „domestikovaný“, ovládnutý; svet, ktorý má služobné postavenie voči subjektu: „Svet je pre novoveký subjekt miestom sebapoznania, to jest funguje len ako zámienka na odhalenie pravdy subjektu o sebe samom.“⁵¹

Preto Rojko vo svete, ktorý projektuje – vo svete, ktorý „rojčí“ – nachádza iba ozvenu seba samého (so základným *organizujúcim princípom* tohto „sveta ako predstavy“ – s veľikášskym bludom). Rojkovo šialenstvo iba dovádza do krajných dôsledkov túto formu západnej *subjektivizácie sveta*

48 MARKOWSKI, Michał Paweł: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków : Universitas, 2007, s. 35.

49 Tamže, s. 291.

50 HEIDEGGER, Martin: *Budować, mieszkać, myśleć*. Warszawa : Czytelnik, 1977.

51 MARKOWSKI, Michał Paweł: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków : Universitas, 2007, s. 292.

– keď šialenstvo kreuje svoj svet. Rojko sa vo svojich predstavách na okamih stáva – ako to ukážeme – priam až absolútnym subjektom, všemocným. Až *odpor* vonkajšieho prostredia, ktorý bude neskôr, po úvodnej extáze Rojkovej subjektivity, prenikať cez blanu šialenstva, túto absolútnosť jeho subjektu postupne nahlodá. A na konci sa ukáže, že takýto – vo svojich proklamáciách absolútny – subjekt je v skutočnosti modernistickým, neautonómnym, podriadeným subjektom (o tom podrobnejšie neskôr). Modernizmus totiž – napríklad ústami Karola Irzykowského – ukazuje, že „subjekt sám sebe nerozumie a nemá prístup k pravde o sebe samom, keďže neustále produkuje rozmanité ‚závoje‘ a ‚kostýmy‘“, ktoré mystifikujú subjekt, skrývajú skutočné „centrum“ subjektu, jeho pravdu. „Vedomie človeka je len *fasádou*, pod ktorou sa odohráva skutočný život duše.“⁵² Konkrétne v Rojkovom prípade sa ukáže, že to nie Rojko je absolútny subjekt, ktorý svojou vôľou môže všetko (napríklad podnikáť svoje „sférické lety“ bez ohľadu na obmedzenia materiálneho sveta), ale že jeho vedomie je scénou šialenstva, kde scenár píše poza Rojkov chrbát nevedome on sám (jeho psychická choroba): jeho svet je halucinovaným svetom. To údajné „*velejavište sveta*“, o ktorom sa Rojko nazdáva, že ho vidí, je v skutočnosti scénou jeho halucináciami navštevovaného vedomia. Dobová psychiatria o halucináciách hovorí: „[...] každá halucinace je odštiepenou časťou vedomí, [...] nemocný nechápe její souvislost s ostatními svými myšlenkami a proto její původ klade mimo svou osobnost, buď do skutečných či vymyšlených lidí, nebo do bytostí nadsmyslných, duchů a pod.“⁵³ Všetky Rojkove halucinácie sú striktné v službách jeho velikášskeho bludu: dokazujú mu jeho veľkosť a jeho spasiteľskú úlohu. Totižto „v tvorbe bludu je často obsiahnutá tendencia chrániť vlastné sebavedomie, celé Ja pred hrozbou a rozkladom“.⁵⁴

V jednom sa však motivická línia halucinácií v texte Komišovho románu odlišuje od psychiatricky opísaných prípadov halucinovania. Halucinačné motívy spolu s Rojkovými bludmi spôsobujú v texte *rozštiepenie* fikčného sveta na dve disparátne oblasti – na svet vonkajší a svet halucinačný, pričom literárny subjekt, Rojko, tieto dva svety nedokáže rozlišovať. Jednoducho povedané, halucinácie – zrakové i sluchové (napríklad apokalyptickú víziu rozvalín mesta, ako aj hlasy, čo k nemu hovoria) – *vníma* ako skutočné (v poriadku percepcie) a *považuje* ich za skutočnosť (v poriadku usudzovania). Psychiatrický diskurz však hovorí niečo iné. Maurice Merleau-Ponty pripisuje kapitálny význam práve skutočnosti, že „chorí vo všeobecnosti rozlišujú svoje halucinácie od svojich vnemov. [...] Ak pacienti tak často hovoria, že hlasy, ktoré počujú, vychádzajú z telefónu alebo rádia, chcú tým povedať práve to,

52 Tamže, s. 33.

53 FORSTER, V.: *Duševní poruchy a jich léčení. Psychopatologie a psychoterapie*. Praha : Nákladem Gustava Voleského, 1926, s. 89.

54 BLEULER, Eugen – BLEULER, Manfred: *Učebnica psychiatrie*. Trenčín : Vydavateľstvo F, 1998, s. 65.

že chorobný svet je umelý a že mu niečo chýba k tomu, aby sa mohol stať „skutočnosťou“.⁵⁵ Halucinácie síce chorí „vidia“ a „počujú“, ale *inak*: ináč ako normálne vnemy. Merleau-Ponty zavrhuje intelektualistické aj empirické spôsoby vysvetlenia tejto fenomenálnej oblasti.⁵⁶ Oproti tomu ponúka fenomenologické vysvetlenie: „Halucinácie sa odohrávajú na inej scéne, než je scéna vnímaného sveta.“⁵⁷ Halucinačný fenomén teda nie je súčasťou sveta, a to znamená intersubjektívne skonštituovaného sveta, pretože „nejestvuje určitá cesta, ktorá by viedla od halucinačného fenoménu k všetkým ostatným skúsenostiam subjektu alebo k skúsenosti iných, zdravých ľudí“.⁵⁸ Kým normálny vnem je v spoločnom svete zakúsiteľný kýmkoľvek a na moju perspektívu vnemu predmetu *nadväzujú* perspektívy druhých subjektov, ktorí sú *možným* „predĺžením“ tejto mojej perspektívy – s mojou percepciou koexistuje nekonečné množstvo percepčných reťazcov, ktoré ju potvrdzujú –, „halucinácia sa neodohráva vo svete, ale ‚pred‘ svetom, pretože telo človeka, ktorý ju zakúša, stratilo svoju zakotvenosť v systéme javenia sa. Každá halucinácia je predovšetkým halucináciou týkajúcou sa vlastného tela“.⁵⁹ Preto si Rojko môže poletovať vesmírom (lietacie motívy), ako aj môže byť napojený na všakovaké stroje a vysielacie „telegrafné“ mechanizmy. „Halucinácia rozbíja skutočnosť nachádzajúcu sa pred našimi očami a nahrádza ju kvázi-skutočnosťou“⁶⁰ – chorý však vie, že charakter tejto kvázi-skutočnosti je *iný* než charakter spoločného sveta. Bleuler píše, že „projekcia navonok, napr. ako ‚hlasy‘, ktoré by mali počuť aj ostatní, nie je obsiahnutá v symptóme samotnom, ale v jeho interpretácii pacientom; často potom nevedia povedať, či prežívajú zmyslové pocity, živé predstavy alebo myšlienky“.⁶¹

V kontraste voči tejto klinickej skúsenosti a jej teoretickému uchopeniu je však pre literárny diskurz značne príťažlivé (ako ukazuje nielen Kompišov román, ale množstvo „halucinačnej“ literatúry) pri výstavbe fikčného sveta zmiešavať dva svety – svet vnemov a halucinačný svet – až k ich nerozlíšiteľnosti. Rojko sa nachádza v „akútnom delirióznom stave“, pri ktorom „je halucinované celé okolie: raj, jaskyňa, zámok, väzenie, všetko s jednajúcim osadenstvom“.⁶² Halucinácia však podľa psychiatrie predovšetkým „nie je nezávislým symptómom s vlastnou etiológiou, skôr je dôsledkom zrútenia vnútorných usporiadaní“⁶³ psychického života – napríklad rozlišovania vnemov

55 MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenologia percepcji*. Warszawa : Fundacja Aletheia, s. 358.

56 Porov. tamže, s. 356 – 361.

57 Tamže, s. 363.

58 Tamže.

59 Tamže.

60 Tamže, s. 358.

61 BLEULER, Eugen – BLEULER, Manfred: *Učebnica psychiatrie*. Trenčín : Vydavateľstvo F, 1998, s. 43.

62 Tamže, s. 255.

63 Tamže, s. 47.

od predstáv a spomienok. „Ak sú pacientovi cudzie časti jeho vlastného ja, musia sa nutne rozmazávať i hranice medzi vnímaním zvonka a identifikovaním vnútorných psychických pochodov v odcudzených častiach osobnosti.“⁶⁴

Vyššie sformulovaný princíp Rojkovej duševnej choroby – princíp časopriestorovej dezorientácie a pretržitosti – má dopad na kompozíciu a naratívnu štruktúru textu (pretože „dej“ románu je predovšetkým halucinačným predstavením, ktoré sa odohráva v Rojkovej hlave), ktorá je vytváraná *priradovaním*, juxtapozíciou rozličných halucinačných chronotopov, ktorými Rojko bludne putuje (prezidentský palác, vzducholod', boje s Teutónmi, podsvetie, nakrúcanie filmu, v ktorom hrá Rojko hlavnú úlohu atď.). Spôsob literárnej reprezentácie zmenených stavov vedomia, resp. šialenstva vyvíja teda v celkovej ekonómii štruktúry románového textu „tlak“ aj na naratívnu štruktúru a kompozíciu textu (pretržitosť chronotopov a príbehových útržkov – halucinácií), ako aj na jeho obraznú štruktúru. Tento tematický komplex (zmeneného stavu vedomia) teda funguje v celku štruktúry textu ako *dominanta*, „ktorá ovláda, určuje a transformuje ostatní složky. Práve dominanta zajišťuje jednotu a soudržnosť struktury“.⁶⁵

Pri vyššie spomenutej obrazovej apokalyptickej halucinácii možno vidieť *opačný* motivický pohyb textu než pri predchádzajúcej lietacej halucinácii. V motíve lietacej halucinácie sme vyššie ukázali motivický pohyb dvoch následných chronotopov – halucinácie a vzápätí reálneho sveta, ktorý na ňu doľahne a potlačí ju (po vznášaní sa Rojka opäť zovreli štyri steny, čiže reálny chronotop, v ktorom sa fyzicky nachádza). V apokalyptickej halucinácii, ktorá v syntagmatickej štruktúre fabuly nasleduje po lietacej (časové koordináty, ktoré sú im pripísané, sú: večer – ráno), nastáva presne opačný motivický pohyb: od reálneho chronotopu (Rojko prikočí k oknu) k halucinačnému.

Tento opačný motivický pohyb naznačuje v syntagmatickej štruktúre sujetu progres Rojkovej psychózy. Vonkajší chronotop, ne-ja, tu už nekoriguje Rojkovo halucinovanie, ale naopak – Rojko sa zahľadí *von* (s. 107) a projektuje svoje fantómy do vonkajšej reality. Vonkajšok mu už vracia len to, čo má Rojko vo svojom vnútri: „V psychóze sa najprv vytvára prerušenie medzi Ja a realitou, pre ktoré zostáva Ja pod vplyvom Ono; v druhej etape, v období delíria, by si Ja vybudovalo ďalšiu realitu, podobnú prianiam Ono.“⁶⁶ Sujet románu bude sledovať práve toto delirantné budovanie (halucinačnej) reality u subjektu – aj s jeho blúzneniami o národoch, štátoch a vlastnej genialite. Apokalyptické vízie budú od tohto prvého výskytu sprevádzať Rojka ďalej počas celého jeho šialenstva. Zástupne uvedieme: „*Zem sa otvára, veľmesto sa prepadáva, a bloky domov a ulice klesajú v hlbiny zostávajú väčšinou ne-*

64 Tamže.

65 JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Jinočany : H & H, 1995, s. 37.

66 LAPLANCHE – PONTALIS: *Psychoanalytický slovník*. Bratislava : VEDA, 1996, s. 397.

porušené“ (s. 124). Literárno-smerovo je to apokalypsa v jej dekadentskej redakcii, pôvodom z literatúry *fin de siècle*. Dočasným liekom na ňu je *intenzita* erotických rozkoší a ich narkotizujúca funkcia: „*Život prepadáajúceho sa mesta či ríše začína zavaňovať peklom. Ludstvo odsúdené k neodvratnej záhube roztančilo sa divokým kankanom pohlavnej bezuzdnosti. Z vyprázdňujúceho sa kalicha života chceme piť už len závrat rozkoše! [...] Omamný horkoslady jed zaháňajúci dusivé múry šíleného zúfalstva a panického strachu pred neodvratným koncom. Opojný hašiš uspokojenia, zabudnutia! Geniálne chorobný nápad: spiť sa telom a krvou vo chvíli, keď z útrobu zeme už-už počínajú vyšľahovať oheň a síra, aby spálily, čo nezhyulo v prvých hrúzach božieho dopustenia*“ (s. 128). Uvedený citát je typickou ukážkou štýlu modernistickej dekadentnej prózy spolu s jej motívmi a štylistickým postupom zvolaní (Július Noge v súvislosti s týmto románom hovoril o „Kompišovom koketovaní s modernizmom“⁶⁷). Aj charakter deja celého textu románu, keďže od nástupu Rojkovho halucinovania podáva vlastne len záznamy halucinácií, je blízky modernistickým halucinačným prózam, aké písal napríklad Stanisław Przybyszewski. Práve odtiaľto v prípade tohto románu vychádza onen „ťažkopádny, ornamentálny štýl“ Kompišovej textúry, ktorý v ňom našiel recenzent Milan Pišút: z potreby obrazného jazyka, ktorým sa text usiluje zachytiť halucinačné obrazy. A tiež z parodického vektora tohto románu – keď totiž Rojko o sebe uvažuje (v pasážach vnútornej „polopriamej“ reči), môže tak robiť len pompéznym, „vozvýšeným“ štýlom, aký sa hodí pre takú vysokú tému, ktorou je on – veľikán, božstvo. Ba dokonca, „v istých momentoch môže jazyk schizofrenika pripomínať archaický jazyk, niekedy zasa jazyk biblický“⁶⁸.

Rozdiel oproti dekadentnej próze je však v tom, že hrdina Kompišovho románu nie je dekadentný intelektuál alebo umelec, stojaci (aj ekonomicky) nad masou, ale naopak, drobná súčiastka tejto masy. Dosiahuje „dekadentnú“ nadradenosť nad (nietzscheovsky povedané) „stádom“ je len jeho vytúženou a nerealizovateľnou metou – ústi predsa v šialenstve.

Dekadentný kód je teda v texte podrobený dištancovanému odcudzeniu: Rojkove šialené vízie dekadentný kód skôr *citujú* – podobne ako sú literárno-estetickým kódom dekadencie generované Rojkove erotické predstavy (keď na manželku hlavného účtovníka natierajú nánosy Rojkových lektúr – v podobe štýlu a obrazného kódu: žena je prirovnávaná k mačkovitej šelme, tigrici). Rojko – pomocou psychologického mechanizmu prevrátenia rolí – projektuje predstavu vlastnej mužskej neodolateľnosti na svoj objekt túžby, ženu účtovníka: „*Cíti [údajne účtovníkovu manželka – pozn. T.H.], jako sa búri mučivou túžbou za jeho prudkým objatím, pri ktorom sa ztají dych, pruž-*

67 *Dejiny slovenskej literatúry V*. Bratislava : Veda, 1984, s. 226.

68 MADEJSKA, Noemi: *Malarstwo i schizofrenia*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975, s. 19.

*ná, vášňou žiariaca hrud' plavovlasej tygrice, ženy hlavného účtovníka. Fascinujúce zelenavé oči šelmy vpíjajú sa dychtíve do jeho hlbokých zrakov, lesklobiele lasičie drobné biele zúbky zatnú sa mu do rtov alebo svalnatého krku, mŕštne hadité oblé ružové ramená otočia sa okolo neho, aby ho sovrely pevne, nevymaniteľne do svojho zajatia [...] Pani Oľga je stelesnený symbol rozkoše. Každý jej pohyb, každý jej pohľad [...] zasahujú vyhlíadnutú obeť na dištanciu a podlamujú jej schopnosť odporu“ (s. 116). V Rojkovej projekcii je „pani Oľga“ modelovaná pomocou typického dekadentného kódu *femme fatale*: pri predstave ich ľubostného ošialu sa vyskytujú motívy trhania, ba i upírsky náznak (jej pery, zatínajúce sa do jeho krku), motívy zotročenia ženou – treba zdôrazniť, že všetky tieto masochistické predstavy, prvky z dekadentného kódu osudovej ženy (ktorá požíera svojho mužského partnera ako modlivka), si vybavuje práve Rojko s veľikášskym bludom! Ten, kto sa cíti byť nadradený nad celé ľudstvo, nad „stádo“ – si predstavuje svoje zotročenie kolegovou manželkou. Práve z dôvodu tejto *nekoherencie* dvoch fantaziem (veľikášstva a masochistických predstáv) hodnotíme Rojkovo erotické snenie ako ozvenu literatúry dekadencie (podobne ako sú ozvenami lektúr filozofických a publicistických textov aj jeho bludy), a práve preto môžeme konštatovať v Kompišovom texte aj istú *dištanciu* voči tomuto literárno-estetickému kódu. Kompišov román tento kód citačne využíva, ale nie je s ním bezvýhradne stotožnený.*

Pri rozťahnutí subjektu sa Rojko manifestačne stáva priam absolútnym subjektom, bytím pre seba aj osebe: „*Preč so stupidným dualizmom, rozlišovaním ducha a hmoty. Oboje jedno jest. Veď od okamžiku, v ňomž si uvedomil svoju duchovnú mohutnosť, potencujú sa priamo zázračne jeho telesné energie!*“ (s. 109). Na rozdiel od Gejzu Vámoša, ktorého „atómy Boha“ sú striktné materiálne a biologické,⁶⁹ Kompišov hrdina sa stáva zástancom spiritualistického monizmu, v modernizme inak dosť častého: duch je stotožnený s hmotou – všetko je duchom.⁷⁰ V uvedenom citáte manifestačne a vo svojich astrálnych letoch (keď sa jeho duša vznáša svetom bez ohľadu na materiálne obmedzenia), ktoré sú zrejme psychopatickými stavmi, aj prakticky: „*Celú noc vyplnil univerzálny filozof hviezdnyimi lety, shliadajúc na zem z nadoblačných výšiek. Mapa Europy ožila, zelená barva nížín a hnedý odtieň hôr splynuly v čierne mrákavy hmýriaceho sa ľudského hmyzu*“ (s. 113). Krajiny sú v jeho pohľade schizofrenicky personifikované: „*Kráľovský tátoš [t. j. Nemecko – pozn. T. H.] vykročil prudko proti ruskoslovanskému lvu, obrátenému hlavou k severu, a zaryl sa mu hlboko do obnaženého chrbta*“ (s. 114).

Svoje „astrálne lety“ uskutočňuje Rojko, zrejme poučený dobovými voluntaristickými filozofiami, pomocou *vôle*: „*Ohromnou silou svojej zázračnej*

69 K Vámošovmu biologizmu a biologickému materializmu porov. OKÁLI, Daniel: *Burič Gejza Vámoš*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1971, s. 24, 27 a 47.

70 Porov. HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959, s. 198.

vôle a či prudkosťou hromu vymrštil sa k nadoblačným výškam. Prešlahol ligotnými myriadami hviezd, vrtajúc kľukate zbesilou čiarou blesku éterné závoje nových a nových oblôh“ (s. 133). Ba dokonca vo svojom „titanskom“ lete prenikne až k sídlu Boha: „Hrozný, rozbesnený k šialenej extáze živelnej pomsty a odboja vrazil – oslepený zázračne prudkým svetlom – do žiarivého nadhviezdného centra kozmickej prasily, oblačnehviezdného jadra [...] k vírivo krúžiacemu a predsa oceľove pevnému piedestálu Neznámeho, Nekonečného, Najvyššieho“ (s. 133). Tieto lety duše, zbavenej prítáže tela, subjekt zakúša pri stavoch zmeneného vedomia – u Rojka má však toto zmenené vedomie charakter šialenstva. Motív kozmických letov duše, presvedčenej o svojej všemohúcnosti, nachádzame aj v snoch – konkrétne svoje lietacie sny opísal napríklad nemecký romantik Jean Paul.⁷¹

Stáva sa takto, podobne ako Londonov hrdina – väzeň v cele smrti píšuci denník – „tulákom po hviezdach“. Pokiaľ však Londonov text indikuje, že jeho hrdina zažíva tieto lety reálne (a síce v *inej realite*), Kompišov text dáva jasne najavo, že Rojkove lety sú blúznivými vidinami: v schizofrenických svetoch totiž „možno cestovať len pomocou svojho ‚ducha‘ a prekračovať hranice času“.⁷² Napriek tomuto zásadnému rozdielu však oba romány – keďže oba opisujú lietacie vízie – majú značne podobnú epickú štruktúru. Určite by sa vďaka tejto príbuznosti textov z literárnohistorického hľadiska dalo uvažovať o Londonovom románe *Tulák po hviezdach* (*The Star-Rower*, 1914) ako o dosť podstatnom inšpiračnom zdroji Kompišovho textu (mimochodom, český preklad Londonovho románu vyšiel v Prahe v roku 1922), alebo aspoň hovoriť o značnej intertextuálnej filiácii oboch textov. O tomto Londonovom románe Daniela Hodrová píše, že „líči de facto zážitky holotropního vědomí, kterého vězeň nabývá ve svěrací kazajce; toto vědomí mu umožňuje cestovat prostorem (dokonce i vesmírem) a časem (prožívá své minulé životy)“.⁷³ Aj Kompišov Rojkov zažíva *zmenené stavy vedomia* – i keď ich autorský rozprávač výrazne interpretuje ako šialenstvo (napokon, aj motívom Rojkovho precitnutia v blázinci), treba ich interpretovať aj samé osebe, ich epický a obrazný charakter: ako lety po „vnútornom svete“. Je potrebné interpretovať ich charakter, štruktúru (napríklad chronotopovú, ako sme už naznačili), tkanivo.

Lietacie motívy pri zmenených stavoch vedomia nachádzame v literatúre aj na tých najnečakanejších miestach. Napríklad hrdina nášho detstva, mayovský Kara ben Nemsí, potom, ako ho zloduch zozadu ovalí po hlave, tiež absoluuje duchovný let vesmírom: „*Zemřel jsem. Nebyl jsem žádné tělo, byl jsem duch. Procházel jsem plameny [...] proplouval jsem oblaky a mlhou vysoko*

71 Porov. BÉGUIN, Albert: *Dusza romantyczna i marzenie senne*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2011, s. 207, 212.

72 MADEJSKA, Noemi: *Malarstwo i schizofrenia*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975, s. 18.

73 HODROVÁ, Daniela: Vězení jako místo přístupu k bytí. In: *Poetika míst*. Praha : H & H, 1997, s. 123.

*nad zemí, stížen hroznou závratí. Pak jsem se jen vznášel a kroužil jako měsíc kolem Země, bez své vůle.*⁷⁴

Rozdiel oproti Londonovmu „tuláctvu po hviezdach“ je predovšetkým už vo *východiskovom bode* Rojkových nemateriálnych letov: jeho lety sa uskutočňujú až po nástupe jeho „fixnej idey“ (Pišút), jeho velikášskeho bludu, a realizujú sa akosi samovoľne, zatiaľ čo Londonov väzeň nadobúda schopnosť astrálnych letov po vlastných intencionálne projektovaných činnostiach: po násilnom udržiavaní sa v bdelom stave (robí druhé a tretie mocniny číselných radov, imaginárne hrá šachy sám proti sebe a pod.) a praktizuje – podobne ako napríklad Ignác z Loyoly – „duchovné cvičenia“, ibaže trošku iného rázu: sám seba hypnotizuje. Všetky tieto duchovné cvičenia robí – podobne ako Kompíšov hrdina – pomocou svojej *vôle*.⁷⁵ Pri cvičeniach v bdení sa naučí, „*jak ovládnouti tělo duchem*“.⁷⁶ To mu umožňuje „*túlat' sa po životoch*“⁷⁷ – totiž svojich minulých životoch – a v chronotopovej štruktúre textu to má výsledok v *simultánnosti* chronotopov, ktoré obsadzuje jedno „ja“ (oproti chronotopovej príľahlosti a – ako ešte ukážeme – chronotopovej pretržitosti Kompíšovho textu). Dôležité v Londonovom texte je, že väzeň si podrží vedomie odlišnosti oboch chronotopov, v ktorých sa simultánne nachádza, zatiaľ čo v Kompíšovom texte sa Rojkovi, naopak, v sekvencii v bláznivci chronotopy *miešajú*: „*Zde jest příklad mého toulání po životech: V pouhé prostoře patnácti minut podvědomého stavu svíjel jsem se a plazil v pěnách prvotního světa a současně jsem seděl vedle Haasfurthera a brázdil jsem dvacátým stoletím ve vzduchu monoplánem poháněným plynem.*“⁷⁸ Vláda ducha nad telom (a nad hmotným svetom) je presne to, čo spočiatku zažíva aj Rojko. Keďže však táto „moc“ vychádza z jeho velikášskeho bludu, text ju demaskuje ako šialenstvo. Naopak, duchovné exercície „umŕtvovania tela“⁷⁹ Londonovho väzňa mu umožňujú (v pokračovaní prastarého metafyzického dualizmu), aby jeho duša vystúpila z tela: „*Kamenné zdi a železné dveře zadržují pouze tělo. Ale nemohou v sobě udržeti ducha. [...] Budete dlíti duši vedle těla.*“⁸⁰ Väzenie sa tak stáva, ako píše Daniela Hodrová, „miestom prístupu k bytiu“.⁸¹ A potom už Londonovmu väzňovi nič nebráni v tom, aby – rovnako ako neskôr Kompíšov hrdina – *lietal* ponad dimenziu hmoty a času: „*A pak mžiknutím světla i já jsem se rozplynul. Rázem přeskočil jsem na střechy vězení a pod širé nebe kalifornské a octnul jsem se mezi hvězdami. [...] letěl jsem meziplanetární*

74 MAY, Karel: *V balkánských roklínách*. Praha : Olympia, 1993, s. 102.

75 LONDON, Jack: *Stopami minulých životů (The Star-Rower)*. Zv. I. Praha : Nakladatel B. Kočí, 1922, s. 92.

76 Tamže, s. 79.

77 Tamže, s. 57.

78 Tamže.

79 Tamže, s. 81.

80 Tamže, s. 82.

81 HODROVÁ, Daniela: Vězení jako místo přístupu k bytí. In: *Poetika míst*. Praha : H & H, 1997, s. 101.

prostorou.“⁸² Napokon dospieva k nazretiu, že „*hmota jest pouze illusí. [...] Duch, toť jsem já, to jest vše.*“⁸³ Stáva sa podobne absolútnym subjektom, akým sa chce stať Rojko. Na konci románu sa nebojí ani smrti, pretože si je istý, že sa znovu prebudí v ďalšom živote. „Ja“ väzňa sa neskrýva v žiadnom orgáne, žiadnom kúsočku jeho tela, ako to ukazuje imaginárnym experimentom amputácie všetkých častí svojho tela⁸⁴ – na rozdiel od londonovského absolútneho materialistu Vlka Larsena z románu *Morský vlk*, ktorý je na záver uväznený v schránke svojho nehybného tela, no na otázku o nesmrteľnosti duše píše svojimi poslednými pohyblivými prstami materialistické vyznanie: „*Žvást!*“⁸⁵

Z hľadiska komparatívnej sémantickej analýzy Londonovho románu s Kompišovým možno skonštatovať, že na Kompišovho Rojka, naopak, vonkajšie prostredie blázince (vonkajší chronotop) *dolieha* tak gniavivo, že postupne stráca schopnosť svojich „astrálnych letov“. Londonov hrdina má oproti Kompišovmu Rojkovi tiež neustále vedomie väzenia ako „archimedovského bodu“ – východiskového chronotopu (a práve to mu umožňuje ho astrálnymi letmi opúšťať), zatiaľ čo kompišovská „*púť veľikého čarodeja*“ naprieč rozmanitými chronotopmi je vskutku „*bludná*“ – Rojko stráca základnú telesnú orientovanosť. Skôr sa ocitá v akomsi veľkom predstavení, ktoré inscenuje (poza jeho chrbát) jeho šíalená myseľ.

Diskontinuita chronotopovej výstavby textu – diania, nazeraného cez prizmu postavy Rojka – začína ešte „na slobode“, pred sekvenciou Rojkovho pobytu v blázinci. Napríklad Rojko navštívi svoj objekt túžby, pani Oľgu, v jej byte. Chronotopová ruptúra (označená aj graficky rozdeľovníkmi) signifikuje výpadok Rojkovho vedomia: „*Pokročil k nej odhodlane a vtisol jej na ružovú teplú rúčku horúci bozk. Zatočil sa s ním svet. Nastaly divoké závody lásky, bláznivá behačka okolo okrúhleho stolu salónu. / – – – / Tvar oviaľ mu čerstvý vánok. Našiel sa jakoby zázrakom zase na Karlovom námestí. Jeho žena, bľadá a smutnovážna viedla ho pod pazuchu rozvíjajúcim sa parkom*“ (s. 119).

Práve už spomínaná výstavba časopriestoru v Kompišovom texte je jedným z epických indikátorov, že Rojkove „lety“ majú charakter blúznenia: „Časopriestorová koherence, porádajíc se okolo ‚zde‘, se zhroutila a zůstal jen chaos následných ‚zde‘ a izolovaných ‚nyní‘.“⁸⁶ Takáto výstavba časopriestoru v texte je vytváraná *pretržitým* chronotopovým charakterom, keď sa Rojko

82 LONDON, Jack: *Stopami minulých životů (The Star-Rower)*. Zv. I. Praha : Nakladatel B. Kočí, 1922, s. 95.

83 Tamže, zv. 2, s. 25.

84 Porov. tamže, s. 25 – 26.

85 LONDON, Jack: *Mořský vlk*. Praha : Státní nakladatelství, 1959, s. 336.

86 FOUCAULT, Michel: *Psychologie a duševní nemoc*. Praha – Liberec : Dauphin, 1997, s. 26.

z jedného chronotopu odrazu – nevediac ako – ocitne v úplne odlišnom chronotope. Indikuje pretržitý spôsob Rojkovho vnímania (keďže dej je podávaný z jeho perspektívy), jeho dezorientáciu v mieste, čase i situácii,⁸⁷ duševný život v chaose „následných ‚tu‘ a izolovaných ‚teraz‘“. Táto pretržitosť chronotopovej výstavby sa najvypuklejšie realizuje práve v sekvencii Rojkovho pobytu v blázinci. Napríklad Rojko zažíva v pivniciach kruté boje „zpučných Germánov“ so Slovanmi, po čom nasleduje ruptúra medzi chronotopmi: „*A zrazu zmenilo sa kúzlom všetko. Kozmický pútnik našiel sa na palube akejsi obrovskej vzducholodi [...] Vzducholod' brázdila závratnou rýchlosťou svištiaci vzduch, vrhajúc do oblačných priestorov – kozmický pútnik videl to zreteľne, dívajúc sa von zamrežovaným oknom – nádherné široké pásy svetelnej žiary*“ (s. 164). Syntagmaticky nasleduje ďalšia chronotopová ruptúra: „*A razom stišilo sa všetko, nastala hlboká tma, v ktorej zasvitlo tlumené svetielko. A na príšerných hrobových ložiach počaly sa dvíhať jedna za druhou osmahlé a žlté i bezkrvne biele hlavy umrlcov*“ (s. 165). A ďalšia ruptúra: „*Našiel sa v tmavej sieni. Okolo drevených stolov na dlhých laviciach sedely záhadné postavy*“ (tamže). Tieto ruptúry indikujú transformáciu Rojka z údajne božského absolútneho subjektu (keď iba s pomocou vlastnej vôle lietal vesmírom), ktorým sa cíti byť, na subjekt „vrhnutý“, ktorý sa odrazu niekde bez vlastnej vôle ocitá („*Našiel sa v tmavej sieni*“). Ne-ja sa tu už bezvýhradne nepodriaďuje Rojkovej vôli: práve k tomuto poznaniu (a jeho akceptácii) mieri jeho ozdravný pobyt v blázinci – k akceptácii, prijatiu reality, nezávislej od jeho vôle. Keďže sa ocitá v chronotopoch, ktoré si sám vlastnou vôľou nevolí, nemôže byť absolútnym subjektom. Skôr, než by bol režisérom svojich kozmických letov (kam sa chcel svojim „nadčlovečenstvom“ spočiatku situovať), stáva sa užasnutým divákom šialeného predstavenia. Pretržitosť chronotopovej výstavby, náhlosť Rojkovho „ocitania sa“ v rozmanitých chronotopoch indikuje jeho priestorovú dezorientovanosť. Prostredie blázinca naňho *dolieha* – a text ukazuje, ako sa Rojkovo šialenstvo snaží „prepisovať“ chronotop blázinca: Rojko síce letí kozmickou vzducholodou, pozerá však z nej von cez *zamrežované* okno (mreže akiste patria oknu blázinca). Podobne hrobové posteľe s umrlcami, ktoré Rojko „vidí“, sú pravdepodobne posteľe s pacientmi – práve takto býva v psychiatrickej literatúre opisovaný fenomén dezorientácie pacienta: „Pacienti napr. nevedia, že sú alebo prečo sú držaní v nemocnici, nepoznajú ošetrojúcich lekárov ako takých a domnievajú sa, že majú dočinenia s farármi, richtármi alebo starými známymi.“⁸⁸

Celkovo opis blázinca cez Rojkovu naratívnu (a epistemologickú) prizmu je dôsledne budovaný metódou ozvláštnenia (Šklovskij), z Rojkovej *nerozu-*

87 Porov. BLEULER, Eugen – BLEULER, Manfred: *Učebnica psychiatrie*. Trenčín : Vydavateľstvo F, 1998, s. 79.

88 Tamže.

mejúcej perspektívy. Temná izba blázinca, ako sme už citovali vyššie, sa mu zdá byť desivým podsvetím s katafalkmi, na ktorých spočívajú kvíliaci umrlci: „Jeho užaslému zraku zjavil sa gigantický obraz hrúzy. / Nad komôrkou svojho hrobu týčilo sa do výšky, jako by chcelo dosiahnuť hlavou firmament, telo v bielom rubáši, blýskavých očí, so strhanými rysmi vo voskovežltej tvári. [...] S bládeho vysokého firmamentu žiarilo na umrlcov, namáhajúcich sa márne opustiť lože hrobu, jakési veľiké podzemné slnce, žiariace jasne, ale nehrejúce osvetľujúce do posledných kútov príšerné javište hrobových hrúz. / Kozmický pútnik sa striasol desom strašného poznania. / Ved' je to nový obraz Golgaty! – svetlo mu v hlave v tej velebnej dramatickej chvíli“ (s. 155).

V tejto fáze interpretovania textu už môžeme rozlíšiť v epickej štruktúre tohto románu dva typy halucinačných motívov: jednak čisté halucinácie – vízie (ako astrálne lety, hviezdne lety, apokalyptické vízie Prahy) a na strane druhej halucinačne interpretované, „prepísované“ reálne dianie (ako napríklad vyššie citovaná sekvencia Rojkovho „ozvláštneného“ vnímania prostredia blázinca).

Práve vtedy, keď sa vonkajší svet prestáva podriaďovať Rojkovej vôli a začína naňho doliehať, k Rojkovmu halucinovaniu sa pridáva aj paranoja: keď ho prehliada jeho známy lekár (ktorého spoznáva), dr. Kopečný, upozodrieva ho, že ho lekár s nečistými zámermi hypnotizuje. Rovnako upozodrieva svoju manželku, že sa spriahla s lekárom a spoločne chcú Rojka zničiť: „*Starý lišiak ho hypnotizuje. Už-už ho uspával?! Prečo a načo?! [...] Zimnične tekavé oči Miloslava Rojku shliadly u stolu – ženu, vlastnú ženu, milovanú družku života, ktorá sa prizerá nečinne k jeho mukám! Stojí a prizerá sa pokojne k tomu, jako ho premáha, uspáva vychytralý šalbiar či zločinec!! [...] Čo sa s ním deje?! Chcú ho umŕtviť, či mu pomáhajú?!“ (s. 137).*

Začína nadobúdať presvedčenie, že tváre známych ľudí sú len masky, pod ktorými sa skrývajú nepriatelia: „[...] nepopudzoval proti sebe toho, čo stojí nad ním: smrtiteľa v maske lekára-priateľa“ (s. 138). „*To k tebe, môj milý, neprichodia ľudia, iba príšery s ľudskými maskami“ (s. 146). „Každá tvár, ať cizí alebo dôverne známá, je jenom maska, maska pronásledovateľa.“⁸⁹ Spytuje sa sám seba, či je jeho žena obeťou zločinného lekára, alebo je s ním aj ona spriahnutá (porov. s. 139). Neskôr už svoju manželku pokladá za mŕtvu a tá, ktorá za ním prichádza, je podľa neho „šalobný prelud, vykúzlenny tvojimi odporcami, ktorými ťa lákajú do temného podsvetia“ (s. 147).*

Paranoja ho úplne odtrháva od reálneho druhého, deštruuje v subjekte jeho apriórnu otvorenosť voči druhému, jeho dialogickú štruktúru ja-ty. Celkovo, „blud sa týka vlastného postavenia medzi ľuďmi. V blude je toto postavenie groteskne zdeformované a vzťahy k druhým ľuďom sú zásadným spôsobom

89 FOUCAULT, Michel: *Psychologie a duševní nemoc*. Praha – Liberec : Dauphin, 1997, s. 69.

otrávené. V blude sa chorý do značnej miery vylučuje zo spoločenstva s druhými“.⁹⁰ Keď Rojka v blázinci lekári nútia piť vodu a užívať lieky, v duši Rojka sa ozve varovný hlas: „*Chcú ťa otráviť!*“ (s. 179). Počiatkový euforický stav „geniálneho“ „absolútneho subjektu“, lietajúceho len vďaka svojej vlastnej vôli, sa takto mení na permanentne prežívané peklo, *boj* s ne-ja, vonkajškom – s ne-ja, ktoré chcel Rojko do seba plne vstrebať a učiniť poslušným svojej vôli. Paranoja ako bludné presvedčenie sa totiž striktnie viaže s veľikáštvom, ako ukázal Freud na prípade predsedu senátu Schrebera: „[...] väčšina paranoických prípadov prejavuje znaky veľikáštvá a [...] veľikášstvo samo môže utvoriť paranoju“.⁹¹ V Rojkovom prípade platí práve táto druhá alternatíva. Paranoja „krystalizuje v pseudologické jednotě témát veľikáštví, pronásledování a odškodnění“.⁹² Znamená to, že „*pronásledovací* manie je totiž sekundárnym klamem, jehož účelem je vyložití a odstraniti spor mezi šalebnou domněnkou a tlakem faktů“.⁹³

Rojko však predovšetkým „rojčí“, čiže halucinuje. V „chronickej halucinačnej psychóze“ však tiež „téma veľikáštví nakonec pohltí všechna témata ostatní v jakési dětinské exaltaci vlastní osoby; tato psychóza je udržována především halucinacemi“.⁹⁴ V paranoji sa tiež nezriedka vyskytujú vízie o konci sveta, ako Freudovi ukázal prípad sudcu Schrebera⁹⁵ – takto môžeme vidieť, ako sa množstvo dielikov Rojkovho šialenstva pekne skladá a zapadá do seba aj z hľadiska ich psychiatrického opisu a vytvára spolu istý mechanizmus.

Pomerne presnú predstavu o vnútornom prežívaní paranoje mohla v tej dobe okrem iného poskytnúť aj v práci *Génius a šialenstvo* Cesareho Lombrosa *in extenso* citovaná výpoveď paranoika Farinu, ktorý zavraždil istú starenu a vyrozprával tento príbeh zo svojej vlastnej, paranoidnej perspektívy: túto ženu „pokladal [...] za hlavnú veliteľku svojich neviditeľných nepriateľov, ktorých hlasy ho neustále prenasledovali“.⁹⁶

Boj „veľkého čarodeja“ so silami temna je vo svojej obraznej textúre tiež hojne dotovaný kultúrnymi odkazmi. Hľa, Rojkovo apokalyptické proroctvo: „*Nad priepasťou zívajúceho inferna zahučia čarodejné melodie, zažiaria a zaligotajú sa kúzelné svetlá, zavíri omamný tanečný rej tisícov svodných strídžat [...] Univerzálna, Walpurgisnacht‘ na velejavišti sveta!*“ (s. 144).

90 BLEULER, Eugen – BLEULER, Manfred: *Učebnica psychiatrie*. Trenčín : Vydavateľstvo F, 1998, s. 63.

91 FREUD, Sigmund: *Chorobopisy*. Bratislava : Danubiapress, 1994, s. 317.

92 FOUCAULT, Michel: *Psychologie a duševní nemoc*. Praha – Liberec : Dauphin, 1997, s. 11.

93 FORSTER, V.: *Duševní poruchy a jich léčení. Psychopatologie a psychoterapie*. Praha : Nákladem Gustava Voleského, 1926, s. 137.

94 FOUCAULT, Michel: *Psychologie a duševní nemoc*. Praha – Liberec : Dauphin, 1997, s. 11.

95 Porov. BHABHA, Homi K.: *Miejsca kultury*. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, s. 98.

96 LOMBROSO, Cesare: *Geniusz i obłąkanie*. Warszawa : PWN, 1987, s. 158.

Za Rojkom napríklad do jeho bláznovskej cely prichádza aj samotný Diabol, nasadiac si „naivnú masku“ (s. 146) zdravotného radcu dr. Šilhavého. Podstatnou zmenou oproti predchádzajúcej manichejskej „dvojjednosti“ Spasiteľa a Diabla v jedinej Rojkovej osobnosti je, že „Diabol“ teraz stojí *oproti* Rojkovi ako protivník, nepriateľ, ne-ja.

Ďalší progres Rojkovho šialenstva sa uberá po cestách klasických motívov šialenstva. Napríklad začína nadobúdať podozrenie, že je mŕtvy (s. 151) a ocitol sa v pekle. Neskôr sa v texte tento motív desivo reinterpretuje v skrytom odkaze na Poeovu poviedku *Zaživa pochovaný* a Dostojevského poviedku *Bobok*. Oproti Poeovej poviedke ponúka Kompiš tú transformáciu, že Rojko je pochovaný ako *mŕtvy*, no so stálou prítomnosťou vedomia, „*ztyraného Ja*“ (s. 176): „*Premokne do niti, cítil to. Premokne a bude hniť tu, pod Olšanmi, kam ho pochovali. Oplače ho žena, dcérka, i uspokojá sa, čas zahojí rany ich srdca, zabudnú naň priatelia, známi. Iba on sa bude zožierať pod žltou olšanskou prstou, pri plnom vedomí, bezmocný [...] Bude hniť, rozkladať sa s páľčivou túžbou v srdci za životom a jeho radosťami, trpiac nad pomyslenie hrozne*“ (tamže). Neskôr sa ocitá pred zborom „*veľduchov-čarodejov*“ (zrejme pred lekárskeym konzíliom), v ktorých spoznáva Einsteina, Dostojevského či Nietzscheho... Opäť sa objavuje motív pozvánky od prezidenta – Rojko zdanelivo precitá a jasne si uvedomuje: „*Áno, je na Hrade, prezidentovým hosťom. A produkuje sa pred ním a jeho družinou*“ (s. 173). Mimochodom, tento iniciálny motív pozvánky od prezidenta sa v románe nijako nevysvetlí: či išlo o nejakú rutinnú audienciu úradníkov u prezidenta alebo trebárs o žart...

V ďalšom progrese šialenstva už Rojko schizofrenicky blúzni o rasách a národoch, ocitá sa v zajatí Teutonov a všade sa rozlieva „*smrtonosná nemecká záplava*“ (s. 177). Následne sa zemetrasením prepadne „*do garážnej pivnice pod svojím bytom a upadol tam do rúk nemeckých záškodníkov, vrtajúcich sa podzemnou cestou jako jedovaté červy do útrov Slovanstva*“ (s. 180). Rojko sa takto vo svojich predstavách stáva „*titánskym strážcom Slovanstva*“ (s. 190), Titánom zápasiacim „*s celým Germánskym svetom*“ (s. 184). V rámci tohto politického blúznenia začína *počuť hlasy* – a to hlasy súvekých slovanských politických dejateľov, ktorí sú mu nápomocní pri jeho misii: „*[...] začul jasne a zreteľne hlasy Kramára, Hodžu, Švehlu, Pilsudského: / ,Sme na stráži! Počujeme! / A do priateľsky teplých hlasov zapadaly celým sborom ďalšie: / ,Poču-je-je-me-e-e-e-e!*“ (s. 215).

Gilles Deleuze opisuje tento typ schizofrenického delíria na príklade už spomínaného predsedu senátu Schrebera – a je symptomatické, že práve túto zložku Schreberovho delíria Freud vo svojej (samozrejme, oidipovskej) analýze obchádza: „Memorandum prezidenta Schrebera, ať už byl paranoik, či schizofrenik, je cosi jako rasové, rasistické, historické delirium. Jeho blouznění zahrnuje celé kontinenty, kultury a rasy. [...] jsme se nikdy nesetkali se schizofrenickým

blouzněním, které by v první řadě nebylo rasové, rasistické, politické, které nezabíhá do dějin [...] Skutečným problémem deliria jsou mimořádné přechody mezi pólem takřikajíc reakčním, čo dokonce fašistickým typu ‚patřím k nadřazené rase‘ – což se objevuje ve všech paranoidních bludech – a pólem revolučním: Rimbaud, který říká ‚jsem podřadné plemeno na věky‘.⁹⁷ Opět můžeme konstatovat, že Kompišov způsob reprezentácie šialenstva sa značne zhoduje s reprezentáciou šialenstva v špecializovaných diskurzoch.

Spôsob, akým Rojko bojuje so svojimi nepriateľmi, je jeho *vyžarovanie*: „*musí ich ovládnout papršky svojho mozgu*“ (s. 185), vsávaním energie (s. 186), čiže je to *vôľové*, hypnotické pôsobenie.

Transformuje sa i jeho spôsob lietania: lety sa z čisto voluntárnych hviezdnych letov (len za pomoci Rojkovej vôle) menia na lety kombinované, vôľové s podporou technického prostriedku – vzducholode. Nie je to tak, že by Rojko vo svojej halucinácii nasadol na vzducholod', ale spolu s touto halucinovanou vzducholod'ou vytvára kyborgovský systém telo-stroj. Rojko sa fantazmaticky svojím telom doslova napája na vzducholod': „*A namontujúc si na svaly, nervy, ba i drôtenú vložku vlastného loža šnôry a drôty a vpíjajúc sa do svetelných pruhov a drôtených konštrukcií, vyplňujúcich vzdušné priestory, zmocnil sa veľký čarodej razom ohromného balónu. S istotou hlavného kormidelníka počal drnkať prsty zprvu celkom ľahúčko, potom čo raz energickejšie na okraje postele a konce drôtenej vložky, pociťujúc s absolútnou istotou báječný vzájomný kontakt s súhru jednotlivých súčiastok celého toho komplikovaného mechanizmu*“ (s. 187) – mechanizmu, ktorého súčasťou je on sám. Podobne ako sa v počítačových fázach šialenstva jeho „ja“ rozlievalo aj do ne-ja, v tejto fáze sa vylieva za svoje hranice jeho telo, Rojko sa cíti byť *telesne* súčasťou mechanizmu stroja.

Neskôr sa zasa jeho „ja“ začína *prevetľovať*, obsadzovať iné identity (samozrejme, v súlade s veľikášskym bludom to budú identity géniov): „*[...] tvoje ja' poletí závratnou rýchlosťou v dial', vteľujúc sa v geniov [...] prechádzajúc mozgom a srdcom kráľov, Michal Angelov, Julio Caesarov, Platonov, Dostojevských i velezločincov, – Antikristov. Tvoja prapodstata, tvoje životné fluidum preletí äonmi a miliony existencií*“ (s. 191). Rojkovo prevetľovanie sa (resp. jeho fantazma) je teda striktné podriadené organizačnému princípu jeho psychiky – veľikášskemu bludu, na rozdiel napríklad od Londonovho *Tuláka po hviezdach*, ktorý sa vteľuje do svojich minulých životov a *epicky* ich zažíva, alebo na rozdiel od hrdinu iného Londonovho románu, *Pred Adamom* (1906), v ktorom súčasný civilizovaný človek sníva o živote svojho vzdialeného predka z prvobytných čias (čo je úkaz vysvetliteľný iba dedičnou pamäťou).

97 DELEUZE, Gilles: *Pusté ostrovy a jiné texty*. Praha : Herrmann & synové, 2010, s. 265.

V ďalšej fáze – posadnutý fixnou ideou vlastného znovuzrodenia (čo opäť treba pripísať na vrub veľikášskemu bludu) – sa stáva neľudskou entitou, zrnom: „*Prechádzal závratne skvelou metamorfozou, prepádávajúc sa s plochy na plochu, pociťujúc znovu a znovu velebnejšavú slasť zrodenia. Prežíval existenciu zrna [...] A zrazu cítil, že je jedným z bujných zelených stebiel obilného lánu*“ (s. 194). Takáto strata „ja“ a vnímanie súnaľnosti so všetkým, s celkom univerza, sa vyskytuje v zmenených stavoch vedomia. No aj táto Rojkova predstava stávania sa zrnom je generovaná hlavným organizačným princípom jeho šialenstva, veľikášskym bludom – v kultúrnom symbole semena/zrna je totiž prítomný význam *znovuzrodenia*: „Zrno musí najprve zemrieť, aby sa mohlo promeniť v nový život.“⁹⁸ Rojko bude teda podľa svojej fantazmy tak ako zrno znovuzrodený.

Literárna reprezentácia šialenstva v Kompišovom románe značne korešponduje s tým, ako takýto typ šialenstva opisovala dobová psychologická a psychiatrická veda. Jedným z hypotetických zdrojov či prameňov – v každom prípade však nepochybniteľnou paralelou – je zvnútra opísaný prípad nervovej choroby od bývalého predsedu saského senátu dr. Daniela Paula Schrebera *Pamäti nervove chorého* z roku 1903. Prípad dr. Schrebera podrobne analyzoval z hľadiska svojej psychoanalytickej teórie Sigmund Freud v chorobopise *Psychoanalytické poznámky k autobiograficky popísanému prípadu paranoje (Dementia Paranoides)* z roku 1911. Mnoho motívov zo Schreberovho prípadu nachádzame aj v Rojkových blúzneniach. Aj Rojko si podobne ako Schreber (avšak s menšou dôslednosťou a invenciou) vybudoval „teologicko-psychologický systém“ s jeho prvkami „v ich zdanlivej (bludnej) súvislosti“.⁹⁹ Rojko má tak ako Schreber spasiteľský blud, i keď v menšom meradle: Schreberov spasiteľský blud sa odohráva na kozmologickej úrovni spasenia sveta, zatiaľ čo Rojko má svet spasiť skôr na úrovni politicko-filozofickej (tým, že odhalí svetu svoju geniálnu „filozofiu“). Aj Rojko, tak ako Schreber, schizofrenicky blúzni o národoch a rasách,¹⁰⁰ má tiež apokalyptické vízie, presvedčenie o zániku sveta, súvisiace s paranojou.¹⁰¹ S motívom zániku sveta súvisí práve spasiteľský komplex, presvedčenie o svojej povolanosti tento svet zachrániť. Vyžarovanie, pôsobenie lúčmi je tiež ďalším častým motívom šialenstva: Rojko sám pôsobí svojimi lúčmi, u Schrebera je to oplodenie božími lúčmi.¹⁰²

98 HERZOG, Edgar: *Psýché a smrt*. Brno : Emitos, 2012, s. 92.

99 FREUD, Sigmund: *Chorobopisy*. Bratislava : Danubiapress, 1994, s. 276.

100 Porov. tamže, s. 278.

101 Porov. tamže, s. 314 – 316.

102 Porov. tamže, s. 275.

Môžeme preto vidieť, že Kompišova literárna reprezentácia šialenstva nie je ľubovoľná, „vymyslená“, ale pomerne striktnie sa pridŕža reprezentácií šialenstva v dobovej psychiatrickej literatúre, pričom preberá ich obraznú (imaginatívnu) zložku (motívy, predstavy, presvedčenia) a interpretačno-analytickú zložku (psychoanalytický či psychiatrický diskurz diagnóz a etiológie) vynecháva. To je pomerne logické, keďže ide o *literárny* text, ktorý nemá za účel *vysvetliť*, ale *ukázať*, predviesť, performovať. Kompišov román ťaží z dobových reprezentácií šialenstva v psychoanalytickom a psychiatrickom diskurze práve tie zložky, ktoré sú zaujímavé z hľadiska literárnej obraznosti. Popri parodickej vrstve svojho textu hľadá v šialenstve, v jeho bludných (a teda tropologických) spojeniach aj istú jeho „poéziu“.

Ako vieme, že Rojkove duševné stavy sú šialenstvom, a nie ozajstným mystickým nahliadnutím? Odkiaľ vieme, že údajne astrálne lety tohto „*kozmickeho pútnika*“ (s. 164) sú výplodom šialenstva, a nie skutočnými astrálnymi letmi, ako je to u Londonovho *Tuláka po hviezdach*?

Modelový čitateľ to vie vďaka *literárnej* metóde *reprezentácie* týchto motívov. Indikuje to predovšetkým *rozprávačská pozícia – trhlina* medzi rozprávačom a postavou, Rojkom. Práve táto ruptúra je priestorom, odkiaľ do textu vniká prúd šialenstva. Dištancia rozprávača od postavy Rojka sa dosahuje predovšetkým figúrou irónie – tento „pohyb irónie“ totiž štruktúru výpovede „zdvojuje a rozpoľuje“.¹⁰³ Rozprávačská pozícia je subjektívna *er-forma*, ktorá podáva dianie predovšetkým z perspektívy Rojka. Z tohto dôvodu ani nemôže rozlišovať medzi jeho vnútrom a vonkajškom, medzi jeho halucináciami a reálnym svetom. Že však postava Rojka nie je čistým reflektorom (Stanzel), z ktorého perspektívy by bolo bezo zvyšku podávané všetko dianie, naznačujú predovšetkým na ploche celého textu neustále opakované ironické autorské perifrázy, prívlastky Rojka. Vyberáme len námatkovo: „*mudrc*“ (s. 115), „*univerzálny filozof*“ (s. 98), „*nastávajúci prorok-filozof*“ (s. 44), „*geniálny filozofe, najskvelejší básniku, zázračný mysliteľu*“ (s. 129), „*prorok-kúzelník*“ (s. 129), „*nadčlovek*“... Jemná irónia presvítá aj z motívu, keď sa velikášsky ctibažný Rojko prechádza po Prahe a posledný raz (podľa neho) si vychutnáva anonymitu – práve on, ktorý vyjst' z anonymity tak veľmi túži! „*Posledný raz prechodí sa večerne krásnou Prahou jako neznámy člověk, nebudiaci na uliciach verejnej pozornosti. Naposledy ssaje do seba nerušene vzduch voľnosti súkromníka, ktorý je dosiaľ uchránený špinavého bodavého dotyku širšieho sveta. Ach, ostatná intímna chvíľka nepovšimnutosti, jaká si blaživá, krásna!*“ (s. 101).

103 FOUCAULT, Michel: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 1999, s. 76.

Táto dištancia medzi rozprávačskou pozíciou a postavou dobre vynikne pri konfrontácii Kompišovho románu s textom, ako je Strindbergovo *Inferno*. *Inferno* je text písaný v prvej osobe, v ktorom sa konštituuje autobiografický subjekt – v závere totiž pisateľ vlastný text verifikuje vo vzťahu k iným svojim textom: „*Ak čitateľ zapochybuje o mojom závere a bude ho pokladať za priveľmi pesimistický, nech si prečíta moju autobiografu Slúžkin syn a Bláznovu obhajobu (Paríž 1895). Čitateľ, ktorý sa nazdáva, že som si všetko vymyslel, môže nazrieť do môjho denníka, ktorý si vediem deň čo deň už od roku 1895 – táto kniha je iba rozšíreným a usporiadaným výňatkom.*“¹⁰⁴ V Strindbergovom texte sa protagonistovi prihodí množstvo čudných udalostí, zhôd a koincidií a on im pripisuje význam. Ukážeme pars pro toto aspoň tri typy takýchto udalostí. Jedným typom je signatúra Neviditeľného vo veciach a vzťahoch udalostí: „*Nato sa rozpúta výstup, ktorý bez akejkolvek pochybnosti vyvolala šikovná ruka Neviditeľného, lebo bol zosnovaný pridobre na to, aby vo mne zanechal akékoľvek podozrenie, že ide o intrigu zo strany ľudí, ktorým som bol úplne neznámy.*“¹⁰⁵ Druhým je paranoidná signifikácia: „*V tom istom čase však aj moji priatelia z crémérie zmenia voči mne správanie a v ich narážkach a kradmých pohľadoch sa prejavuje zákerné nepriateľstvo.*“¹⁰⁶ Tretím sú záhadné koincidence: „*V penzióne sa dejú veci, ktoré ma znepokojujú. Deň po mojom príchode objavím na čiernej tabuli v predsieni, kam sa vešajú kľúče od izieb, list adresovaný pánu X., študentovi, ktorý sa volá rovnako ako moja manželka. Na známke je poštová pečiatka Dornachu, tak sa volá rakúska dedina, kde žije moja manželka s naším dieťaťom. Ale keďže som si istý, že v Dornachu nie je nijaký poštový úrad, zdá sa mi to záhadné.*“¹⁰⁷ Závisí predovšetkým od kódu recepcie (aj historického, ako sme už ukázali), či bude čitateľ dešifrovať text ako zápis šialenstva, alebo bude udalosti v ňom opísané vnímať ako „zásah vyššieho sveta“.¹⁰⁸

Ďalším indikátorom šialenstva je charakter postavy Rojka, jeho podriadená úradnícka pozícia a evidentné veľikášske bludy, ktoré sujetovo *predchádzajú* jeho halucinačným letom. A potom ešte aj povaha samotného Rojkovho šialenstva: nie je to šialenstvo v jeho transgresívnom charaktere, nie je singularitou. Naopak, je to – napriek veľikáškym Rojkovým ambíciám – šialenstvo značne všedné, klinicky opísateľné: veľikášsky blud, psychóza, strata reality, schizofrénia, paranoja, erotické fantázie – tiež vychádzajúce z dobových „novopohanských“ téz o prežití monogamie (s. 120): spomeňme si napríklad na Jungov zástoj v tejto oblasti. Je to šialenstvo, ktorého mechanizmus spočíva

104 STRINDBERG, August: *Slúžkin syn. Inferno. Osamelý*. Bratislava : Tatran, 1988, s. 414. Porov. tiež s. 371, kde Strindberg o svojom texte hovorí, že „*nie je románom*“.

105 Tamže, s. 334.

106 Tamže, s. 316.

107 Tamže, s. 319.

108 Porov. tamže, s. 325.

v bludnom poprepájaní kultúrnych kódov. Samo takto vytvára svoj vlastný kód, ako túto historickú transformáciu od čias Freuda opisuje Michel Foucault: „Od Freudových čias prestalo byť západné šialenstvo jazykom, pretože sa stalo zdvojeným jazykom (jazykovým systémom, ktorý jestvuje iba v reči; rečou, ktorá vypovedá len jazykový systém) – to znamená, matricou jazyka, ktorý, v prísnom slova zmysle, nič nehovorí.“¹⁰⁹

Celé Rojkovo šialenstvo, rojčenie a halucinovanie je situované v symbolickom poriadku, nikdy sa nekonfrontuje s vtrhnutím Reálna – napokon, samo je motivované túžbou zaujať v symbolickom poriadku privilegovanú (spasiteľskú až božskú) pozíciu. Preto má toto šialenstvo homologický charakter s Rojkovou „*univerzálnou filozofiou*“ (o ktorej „pozošivanom“, intertextuálnom charaktere už bola reč). Napokon, veď práve táto „filozofia“ bola jedným z prvých krokov k tomuto šialenstvu (v spojení s presvedčením o vlastnej genialite práve na základe tejto „filozofie“). Vo svojich delirantných víziách stretáva aj mytologické postavy, napríklad Gorgonu („*Staršia s haditými dlhými rusými vlasmi*“, s. 132).

Zvnútra subjektu (a v prípade Kompišovho románu: z hľadiska fokalizácie postavy Rojka) sa pomätenosť dá (v rámci dobových psychiatrických teórií) identifikovať aj v onej tvrdošijnosti zotrávania subjektu pri fixnej idej, ktorá odoláva akémukoľvek racionálnemu spochybneniu. V takýchto prípadoch „pomatenosť nemocného nemôžeme hľadať v porušení jeho rozumových síl vôbec, ale v odporu, ktorý kladie chorobná myšlienka rozumnému spracovaniu“.¹¹⁰ Rojko ani na okamih nezapochybuje o svojej genialite, svojom spasiteľskom poslaní. Pripomeňme, že vo Foucaultovej interpretácii Descarta bola práve *pochybnosť* tou procedúrou, ktorá podľa Descarta vylučovala z cogita šialenstvo; procedúrou, ktorá konštituovala subjekt ako mysliaci: „Šialenstvo je vylúčené subjektom, ktorý pochybuje. Vzápätí sa ukáže, že je vylúčené, že by nemyslel a nejestvoval.“¹¹¹ „Tak teda šialenstvo zmizlo zo samotnej praxe Rozumu.“¹¹² Rojko je šialený z hľadiska pozície racionalistického (karteziánskeho) subjektu, pre ktorý je konštitutívnou procedúrou pochybovania – pretože v kontraste voči tomu, „k podstate bludu patrí jeho *neotrasiteľnosť*“,¹¹³ chorý nepocítiťuje potrebu testovať svoj blud v konfrontácii s realitou. Rojkovo šialenstvo je – nazerané cez túto prizmu – jeho stav bez pochybnosti, bez pochybovania o vlastných bludoch. Posadnutosť jeho základnou, privilegovanou fixnou ideou, ktorá je absolútne nespochybniteľná, potom spôsobuje,

109 FOUCAULT, Michel: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 1999, s. 157.

110 FORSTER, V.: *Duševní poruchy a jich léčení. Psychopatologie a psychoterapie*. Praha : Nákladem Gustava Voleského, 1926, s. 136.

111 FOUCAULT, Michel: *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Warszawa : PIW, 1987, s. 54.

112 Tamže, s. 55.

113 BLEULER, Eugen – BLEULER, Manfred: *Učebnica psychiatrie*. Trenčín : Vydavateľstvo F, 1998, s. 63.

že subjekt stráca zmysel pre skutočnosť (a tým aj kontakt a dorozumenie sa s ostatnými ľuďmi), a teda sa prepadá do šialenstva: „Člověk ztrácí smysl pro skutečnost a stává se pomateným, ztratil-li tuto schopnost srovnati určitou domněnku s ostatními svými myšlenkami a důkazy plynoucími z celé životní zkušenosti.“¹¹⁴ Bránu šialenstva na tejto úrovni odomyká predovšetkým oddelenie sa subjektu od druhého (od druhého ako apriórnej štruktúry), a tým od sveta, konštituovaného druhými. Je to strata spoločného sveta: svet takéhoto šialenca akoby „cele spadal do oblasti jakési patologie víry jako mezilidského postojie: společenské kritérium pravdy („věřit tomu, čemu věří jiní“) ztratilo pro nemocného platnost; a tento svět, zbavený nepřítomností bližního předmětné pevnosti, se pak otevírá celému univerzu symbolů, přeludů, úzkostných představ; svět, v němž uhasil pohled bližního, se stává prostupným pro halucinace a bludy“.¹¹⁵ Je príznačné, že Rojkovo nasmerovanie k znovuzískaniu duševného zdravia začína práve vtedy, keď zatúži po svojej manželke ako po *druhom* (a manželka vtedy prestáva byť len figúrkou jeho paranoidného predstavenia, znakom v rámci paranoických predstáv), a práve vtedy aj zatúži po konkrétnych „drobných veciach“ tohto sveta (pozri citat nižšie).

Ba dokonca, podľa Derridu (v štúdiu *Cogito a dejiny šialenstva*) a následne Žižeka je „prvkom šialenstva“ charakterizovaná už samotná karteziánska subjektivita, a tento prvok šialenstva je práve ono odštiepenie sa subjektu od sveta, „ono sebe-stažení cogita do sebe, zatemnění světa“¹¹⁶: „Když Hegel vymezuje šílenství jako stažení se z daného světa, uzavření duše do sebe, její ‚kontrakci‘, přetnutí jejích vazeb k vnější realitě.“¹¹⁷ Podľa Žižeka toto stiahnutie znamená „přerušení vazeb k Umwelt, konec vnoření subjektu do bezprostředního přirozeného prostředí“¹¹⁸ a je práve onou radikálnou pochybnosťou o všetkom (aj o svete), redukciou na cogito, ktorou musí cogito prejsť.¹¹⁹ Oproti heideggerovskému bytiu-vo-svete (neprekročiteľnej zakotvenosti v konkrétnom a náhodnom životnom svete¹²⁰) Žižek odpovedá na fenomenologickú otázku, „jak se subjekt může vymanit ze svého konkrétního životního světa a (nesprávně) vnímat sebe sama tak, že je netělesným racionálním jednatelem: k tomuto vymanění může dojít pouze proto, že od samého začátku je v subjektu něco, co mu brání, aby se plně začlenil do kontextu svého životního světa, a toto ‚něco‘ je samozřejmě nevědomé a působí jako psychický stroj, který

114 FORSTER, V.: *Duševní poruchy a jich léčení. Psychopatologie a psychoterapie*. Praha : Nakladem Gustava Voleského, 1926, s. 129.

115 FOUCAULT, Michel: *Psychologie a duševní nemoc*. Praha – Liberec : Dauphin, 1997, s. 35.

116 ŽIŽEK, Slavoj: *Nepolapitelný subjekt*. Chomutov : Nakladatelství L. Marek, 2006, s. 73.

117 Tamže, s. 41.

118 Tamže.

119 Tamže.

120 Tamže, s. 72.

se neřídí požadavky ‚principu reality‘.¹²¹ Táto základná štruktúra subjektu *vôbec umožňuje* Rojkovi poprieť realitu, odtelesniť sa a absolvovať svoje kozmické lety, netelesne („astrálne“) prelietať stenami. Paranoická konštrukcia reality a „normálna“ spoločenská konštrukcia reality sú potom analogické,¹²² oba „druhy“ subjektu musia *prejsť* cez fázu „šialeného“ stiahnutia sa z reality a jej symbolickej rekonštitúcie.¹²³

Pri interpretácii Rojkovho bludu treba povedať o štruktúre subjektu, že je – z hľadiska lacanovskej psychoanalýzy – ovládaný istou „základnou fantáziou“ ako „najskrytejším jadrom subjektu, definitívnou, prototranscendentálnou schémou našej túžby, ktorá ako taká zostáva subjektu nedostupná. [...] samotné jadro našej subjektivity, schéma, ktorá garantuje jedinečnosť nášho subjektívneho univerza, je pre nás neprístupná“,¹²⁴ je „prvotne vytesnená“.¹²⁵ Rojko si nie je, *nemôže* si byť vedomý svojej fantázie o vlastnej veľkosti. Nemôže si byť vedomý práve faktu, že ide o fantáziu. Naopak, práve z tejto fantázie vytryskuje jeho veľikášsky blud. Rojko nevie, že fantazíruje o svojej veľkosti, spasiteľstve, božskosti, veď zo svojho hľadiska predsa titanom, veľikánom, absolútnym subjektom jednoducho *je*... Práve takýmto spôsobom jeho blud zachraňuje jeho sebavedomie a chráni jeho ja pred rozkladom,¹²⁶ ako o tom už bola reč.

A, samozrejme, v rámci fikčného sveta románu absolútnou verifikáciou interpretácie Rojkových vízií ako falošného mystického nazretia, čiže šialenstva, je záver románu – Rojkovo precitnutie do reality: „*divoké príšery*“, „*plašiace spánok*“, sú len „*splodenci chorej fantázie*“ (s. 250). To spánok rozumu plodí príšery, tie vyskakujú z Rojkovej psyché. Rojkovo precitnutie však nemôže byť radostné – pretože je to precitnutie z veľikášskeho bludu do jeho triviálnej existencie. Keby bol zahynul „*v zúfalom zápase s ozajstnými Teutonmi*“, „*bol by skončil aspoň jako hrdina-titán svoju skvelú epopeju a neležal teraz medzi biednymi troskami svojich hrdých snov, otrávený jedom sklamania, zašliapnutý do prachu všednosti, úbohosti, svlečený do naha zo svojich skvelých ilúzií*“ (s. 254). K ceste z temnej ríše šialených vízií ho vedie túžba po *konkrétnom*, útek pred abstrakciami (svet šialenstva je umelým svetom, vybudovaným z takýchto abstrakcií, ideí – bludov) – opäť odkazujeme na vyššie citovaný Foucaultov popis sveta šialenstva: „*Miloslavovi Rojkovi zachcelo sa vymaniť z hmlistých sfér abstraktných pomyslov. Duša zatúžila za vtelením, za zelenou lučinou i ulicou bučiacou vreskotom automobilov, hrčaním tramwayí*

121 Tamže, s. 73.

122 Porov. tamže, s. 42.

123 Tamže, s. 41 – 42.

124 ŽIŽEK, Slavoj: *Lacrimae rerum*. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011, s. 263.

125 ŽIŽEK, Slavoj: *Lacan*. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010, s. 78.

126 Porov. BLEULER, Eugen – BLEULER, Manfred: *Učebnica psychiatrie*. Trenčín : Vydavateľstvo F, 1998, s. 65.

*a mnohozvukým rykom vlniaceho sa mora ľudských hláv. [...] Zacnelo sa mu za láskou Evy, za nežným dotykom jej útlych rúk [...] Ach, kúpať sa tak zas pohansky nahý v opojnej sladkej záplave slnečných lúčov a vrhať sa v chladivý riečny prúd spenených vln!*¹²⁷ (s. 269).

Túži uniknúť z umelo vytvoreného sveta, ktorý mu vracia späť len to, čo doň vopred vložil – sveta svojich predstáv – pretože presne takáto je fenomenologická definícia predstavy,¹²⁷ do sveta ako *iného*, sveta ako ne-ja, ktorý mu ponúka konkrétne „živiny“ (Lévinas), slasti sveta (motív slastného zvukového vnemu hrkotania električiek, dav ľudí).

Rojkovo šialenstvo, oproti reprezentácii šialenstva v kódoch romantizmu i fin de siècleovského modernizmu, je *triviálne*, neoriginálne, všedne klinické tak ako on sám. Nie je to lombrosovske „geniálne šialenstvo“. V modernizme obdobia fin de siècle, napríklad u Marie Komornickej, sa totiž „šialenstvo javí ako dôsledok výnimočnej osobnosti“,¹²⁸ nezriedka nadanej výnimočne senzitivnou psychikou.¹²⁹ Rojko, naopak, vo svojej priemernosti byť výnimočnou osobnosťou iba zúfalo túži – a práve táto túžba ho ženie do vln šialenstva. V literatúre fin de siècle „šialenstvo, podobne ako v romantizme, niekedy otvára možnosť poznania, prístupného len pre vyvolených, ktoré je však vždy vykúpené samotou a osobnou drámou jednotlivca“.¹³⁰ Takýto typ modernistického šialenstva „obnažuje ľudskú malosť zdravej väčšiny“.¹³¹ Pre S. I. Witkiewicza (Witkacyho) sa zasa práve šialenec snaží dospieť k „tajomstvu bytia“¹³² – podobne ako sa k nemu snaží dospieť samotný Witkacy ako dramatik.

Na rozdiel od modernizmu, v romantickej koncepcii šialenstva má šialenstvo ešte navyše aj *transcendentnú* provenienciu, a teda predstavuje prielom/únik z empirického sveta, je „oním božským šílenstvom, ktoré človeka vytrháva z tohto sveta“¹³³ – javí sa tak, že „jednotlivec je vyznačený vyššou mocou“.¹³⁴ Šialená je predovšetkým spoločnosť (motív šialeného sveta) a ostrakizovaný blázon jediný demaskuje toto šialenstvo sveta.¹³⁵ Presne tak je to napríklad v románe romantika Seweryna Goszczyńskiego *Kráľ zámku* (1842). Blázon Machnicki, ktorý sa pokladá za kráľa zámku, v zmenených stavoch vedomia

127 Porov. SARTRE, Jean-Paul: *Wyzobrazenie*. Warszawa : PWN, 1970, s. 37, 266.

128 SADLIK, Magdalena: „*Konfesje samotnych*.“ *W kręgu prozy spowiedniczej*. Kraków : Universitas, 2004, s. 98.

129 Porov. tamže, s. 101, 103.

130 Tamže, s. 113.

131 Tamže, s. 112.

132 SKWARA, Marta: *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999, s. 218.

133 POSPÍŠIL, Ivo: Žánrová funkce motivů šílenství v ruské literatuře 19. století. In: POSPÍŠIL, Ivo: *Genologie a proměny literatury*. Brno : Masarykova univerzita, 1998, s. 52.

134 SADLIK, Magdalena: „*Konfesje samotnych*.“ *W kręgu prozy spowiedniczej*. Kraków : Universitas, 2004, s. 113.

135 Porov. SKWARA, Marta: *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999, s. 224.

komunikuje so zašlou slávnou minulosťou svojej vlasti, zatiaľ čo ľahostajní, odnárodnení „normálni“ občania ho majú za blázna. Romantický šialenec má privilegovaný prístup k absolútnu a pravde.

Rojkovo šialenstvo sa, naopak, situuje skôr v kontinuuácii biblickej a antickej tradície, pre ktoré šialenstvo vyplýva predovšetkým z najťažšieho hriechu – *pychy*.¹³⁶ Pýchu pokladal za šialenstvo ešte Pascal. Rojkovo blúznenie a halucinovanie vychádza práve z jeho „nadčlovečenstva“, povznesenia sa nad nízky svet s nízkymi ľuďmi, a práve preto so svetom i s druhými stráca kontakt.

Táto zdanlivá vláda subjektu nad svetom, absolutizácia subjektu v spiritualistickom monizme (prelomenie troch rozmerov hmotného sveta, „astrálne lety“) sa v Kompišovom románe ukazuje byť v skutočnosti stratou vlády subjektu nad sebou samým (a teda šialenstvom). Zdanlivé ne-ja, vonkajšok, je totiž splodený samotným subjektom, ktorý toto robí poza svoj chrbát (v podobe halucinácií). Zdanlivo odtelesnený subjekt tiež čoraz častejšie zadržávajú aj kamenné múry blázinca – ako písal Milan Pišút vo svojej dobovej recenzii: „Je to tragika ľudského rozumu. Mozog je predsa len hmotou a na ňu sú upútané možnosti nášho poznania.“¹³⁷

Subjekt preto stráca nad sebou vládu (povedané Freudovým bonmotom, nie je pánom vo vlastnom dome) – halucinačné predstavenie, ktoré subjekt pokladá za skutočnosť, v ňom plodí niečo *iné* – niečo, nad čím nemá moc. Zdanlivý absolútny subjekt sa ukazuje byť *modernistickým* neautonómnym subjektom.¹³⁸ V Kompišovom texte dochádza k *transformácii* konceptu *subjektu*, pričom postupne aktualizuje oba jeho významy: autonómnosť i „pod-hodenosť“. Subjekt je pojem, „ktorý znamená podklad (*hypokeimenon, subiectum*), no je aj pod-hodenosť (*subiectus*, čiže podriadený) zároveň“.¹³⁹ V sujetovej transformácii textu sa zo subjektu, ktorý bol centrom, základom sveta, ktorý bol priam božsky všemohúci, Rojko stáva podriadeným a manipulovaným divákom „divadelného predstavenia“ svojich halucinácií. Táto jeho podriadená pozícia vyplýva zo „zrútenia“ jeho vlastnej psychiky, psychických usporiadaní. Rovnakú sujetovú transformáciu, transformáciu z autonómneho subjektu, ktorý ovládal strategickú hru, na subjekt podriadený, subjekt, ktorý je „poddaným“ schopenhauerovskej vôle, sme interpretačne dešifrovali aj v Hrušovského románe *Muž s protézou*.¹⁴⁰ Aspoň pre tieto dva slovenské modernistické romány môžeme teda konštatovať solidárny sujetový pohyb na úrovni textovej konštitúcie subjektu postavy a jej transformácie.

Odkiaľ prichádzajú halucinácie? Skadiaľ prichádzajú tie obrazy a tie pocity

136 Porov. tamže, s. 38.

137 PIŠÚT, Milan: *Hodnoty a čas*. Bratislava : Tatran, 1978, s. 33.

138 Porov. NYCZ, Ryszard: *Język modernizmu*. Wrocław : Leopoldinum, 1997, s. 86 – 87.

139 Peter Zima, cit. podľa KOZAK, Krištof Jacek: *Príťažlivá osudovosť: subjekt a tragédia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2012, s. 71.

140 Porov. HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : SAP, 2008, s. 45, 65 – 67, 83.

lietania? Odkiaľ prichádzajú trebárs hlasy, ktoré Rojko chvíľu počuje? Hlasy v schizofrénii zväčša prichádzajú spoza steny – a v podstate to presne vyjadruje ich pôvod: pochádzajú spoza steny, bariéry, ktorá oddeľuje vedomé od nevedomého. Pozícia generátora halucinácií je analogická pozícii nevedomia, schopenhauerovskej vôle a pod. Je skrátka niečím, čomu sa subjekt podriadiť musí, *musí* podriadit' bez toho, aby o tom vedel. Z hľadiska psychoanalýzy totiž „subjekt nikdy nepatrí celkom do ‚sveta myslenia‘, vždy je ‚podšitý‘ nevedomím“.¹⁴¹

141 SZWED, Piotr: Leśmianowskie problemy z podmiotowością. In: *Wokół Freuda i Lacana*. Red. Lena Magnone, Anna Mach. Warszawa : Difin SA, 2009, s. 155.

4. kapitola: **Modernistická melanchólia** (Kosorkin a Ivan Minárik)

1. Novodobá melanchólia ako pripútanosť k smrti

V prvej časti tejto kapitoly sa prostredníctvom čítania zväčša teoretických textov o melanchólíi (i keď uvedieme aj literárne príklady) pokúsime vylúpnuť istý invariant tohto fenoménu, ako ho exponuje titul podkapitoly. Pôjde o pripútanosť subjektu k istej kultúrnej a historickej modalite (resp. kultúrnej konštrukcii) smrti, k istému jej historickému porozumeniu. Zároveň by táto podkapitola mala poskytnúť aspoň stručný výberový prehľad niektorých koncepcií melanchólie a problémov s ňou spojených (ako sú príbuzná naladenosť nostalgie a kultúrna konštrukcia smrti). Nasledujúce dve podkapitoly interpretujú prednostne dve prózy dvoch slovenských modernistických autorov (i keď generačne od seba vzdialených), Kosorkina (Sama Cambela) a Ivana Minárika, pričom ich nasvecujú z hľadiska fenoménu melanchólie, ktorá je ich význačným tematickým elementom. Ukazujú zároveň dve jej modalitty – melanchóliu smrti a melanchóliu lásky. Ako ďalší významný text modernistickej melanchólie v slovenskej literatúre sa javí napríklad poviedka Gejzu Vámoša *Paranoik* (1925), z rozsahových dôvodov sa však o nej na príslušnom mieste len letmo zmienime a interpretovať ju budeme v samostatnej kapitole.

I keď, ako ukazuje monografická esej Lászla Földényiho *Melanchólia* (1984), fenomén označovaný názvom „melanchólia“ je historicky premenlivý a v priebehu histórie kultúry sa ukazuje v rozmanitých fazetách a ocitá sa v mnohorakých väzbách, azda možno nájsť aj istú invariantnú štruktúru. A to práve v striktnom protipólnom napätí medzi kladnou a zápornou konotáciou tohto slova (pričom raz sa aktivizuje jeden pól, inokedy zasa druhý alebo sa spolu preplietajú): v napätí medzi slávnou Aristotelovou otázkou, „prečo sú všetci tí, čo vynikajú vo filozofii, alebo v politike, alebo v básnictve či v iných umeniach, melancholickí“,¹ a označovaním melanchólie za duševnú chorobu pri jej „skrotení“ (napríklad medikalizáciou), keď sa daru melanchólie môže dostať každému, i priemernému človeku.² Melanchólia vtedy stráca elitársky charakter, aký mala napríklad ešte pre romantikov.³ Protipólné sú aj dva stavy, medzi ktorými sa podľa Aristotela melancholik zmieta: exaltácia kontra sklľúčenosť, reflexia kontra nehybnosť, strnulosť.⁴ Melancholik je preto „rozpolte-

1 Cit. podľa FÖLDÉNYI, László: *Melanchólia*. Bratislava : Kalligram, 2001, s. 13.

2 Porov. tamže, s. 53.

3 Porov. ŚNIEDZIEWSKI, Piotr: *Spojrzienie melancholijne*. Kraków : Universitas, 2011, s. 50.

4 Porov. STAROBINSKI, Jean: *Melancholie v zrcadle*. Praha : Malvern, 2013, s. 43.

ný“, psychicky nevyvážený, prechádzajúci z jedného extrému do druhého, čo „se prejavuje v nestálosti charakteru, na ktorý najviac pôsobí smíchání teplého a chladného v černé žluči. Tím se vysvětlují protiklady smutné a veselé nálad, které zdánlivě nemají žádný důvod“,⁵ ako znie ešte aristotelovský výklad.

Ak vynecháme historické pasáže Földényiho knihy, týkajúce sa stredovekého chápania *acedie*, azda možno zjednodušene skonštatovať, že pre novodobého melancholika sa kľúčovým stáva jeho vzťah k smrti: totiž k istému historickému porozumeniu smrti. Z tejto kľúčovej relácie sa potom odvodzuje celý vejár ďalších „atribútov“ melanchólie.

Földényi píše, že „renesančné chápanie dodnes určuje našu predstavu o melanchólíi. Charakteristickým prejavom melanchólie sa stali smútok a hlboká zádumčivosť; melanchólia je existenciálny postoj, ktorý si nárokuje na všeobecnú platnosť, je to nespochybniteľný zdroj posudzovania sveta, a zároveň aj čira nálada“.⁶ Takže ak aj je melanchólia choroba, je to „filozofická choroba“. Tak ako romantický šialenec, aj melancholik je *vidiaci*, má prístup k pravde bytia, k absolútnu, ktorým je – ničota. Ničota, do ktorej sa neúprosne prepadá všetko na svete, celý svet aj melancholik sám (sám, to znamená aj sám za seba, bez pomoci, „metafyzicky osamelý“).⁷ Vinou svojej „náklonnosti k smrti“,⁸ ktorá však nemusí byť reflektovaná či vôbec uvedomelá (ak melancholik nie je práve existenciálny filozof, ale pacient), preňho všetko vo svete, keďže je pomínuteľné, stráca zmysel, rovnako ako stráca zmysel celý svet, vlastná melancholikova pomínuteľná existencia. Melancholik má ono prekliatie, „uvidieť v sebe nič“.⁹ Toto prekliatie si však sám nevolí, nerozhoduje sa preň, ale táto základná *naladenosť*, naopak, „má“ melancholika ešte pred akoukoľvek jeho voľbou. (Taký je podľa Heideggera charakter naladenosti: „vždy už“ sme naladení, „ešte skôr“, než sa nejaké „niečo“ objaví v našom „zornom poli“ – práve naladenosť toto zorné pole, aj pole pocitové a taktílné, vopred konštituuje – ešte skôr, než čokoľvek začneme my sami.) Ako to výstižne formuluje portugalský esejista Eduardo Lourenco: „Ve skutečnosti nemáme my stesk, ale stesk má nás, z nás si dělá svůj předmět.“¹⁰ „Nefilozofický“ melancholik si však túto príčinu svojej naladenosti, ktorá akékoľvek dôvody *a priori* predchádza, vôbec nemusí uvedomovať. Hovorí sa vtedy o akomsi „bezdôvodnom smútku“, pocite sklúčenosti, ktorý nemá presne identifikovateľnú príčinu a pod.

Preto melancholické naladenie striktné súvisí aj s naladením *nudy* a od nej sa odvíjajúcim vnímaním času u melancholika. Dieťa odrazu omrzia všetky

5 DYKAST, Roman: *Hudba věku melancholie*. Praha : TOGGA, 2005, s. 16.

6 FÖLDÉNYI, László: *Melanchólia*. Bratislava : Kalligram, 2001, s. 147.

7 Porov. tamže, s. 204.

8 Tamže, s. 146.

9 ŚNIEDZIEWSKI, Piotr: *Spojrzzenie melancholijne*. Kraków : Universitas, 2011, s. 125.

10 LOURENCO, Eduardo: *Chaos a nádhera*. Praha : Dauphin, 2002, s. 55.

hračky (ktosi iný zasa „už prečítal všetky knihy“), omrzi ho hra ako taká, celá *hra sveta*: hračky mu už nehovoria absolútne nič, neoslovujú ho. Nedokáže sa nadchnúť ničím, čo k nemu prichádza zo sveta. „Nudiaci sa človek zažíva všetko ako vyprázdnené, ničotné, odsúdené na zánik, a kým nechtiac zisťuje, že nuda urýchľuje cestu k smrti, s hrôzou si uvedomuje, že tá sa v ňom už usalašila: ničota, prázdnota, smrť v ňom prebývajú už od narodenia.“¹¹ Stráca nie hračky, ale *túžbu* po hračkách, po hre ako takej (po hre, ktorou je život; po hre sveta): „svet je nezaujímavý.“¹² Ako píše Slavoj Žižek (v opozícii ku klasickejšim psychoanalytickým teóriám melanchólie, zdôrazňujúcim ako jej fundamentálny prvok „stratu objektu“), „melancholik nie je predovšetkým subjektom fixovaným na stratený objekt, ktorý nie je schopný vykonať prácu trúchlenia. Je to skôr subjekt, ktorý daný objekt vlastní, ale *stratil* svoju *túžbu* po ňom, pretože príčina, ktorá spôsobila, že po danom objekte začal túžiť, zmizla alebo sa stala nedôležitou“.¹³ Odtiaľ sa berie ten pocit prázdnoty, keď nám objekty, veci vo svete nehovoria už vôbec nič. A dodáva (keď už sme hovorili o „filozofickej chorobe“), že „presne v tomto zmysle (rozčarovanie všetkými pozitívnymi, empirickými objektmi, z ktorých žiadny nie je schopný uspokojiť našu túžbu) je začiatkom každej filozofie“.¹⁴

Túto psychoanalytickú teóriu melanchólie je však potrebné doplniť existenciálnou analýzou melanchólie, ako ju sformuloval László Földényi. Totiž to, že melancholik stráca svoju túžbu a každý objekt túžby stráca svoju príčinu, pre ktorú by mohol byť vytúženým, tkvie práve v melancholikovom (explicitnom či implicitnom) *vzťahu k smrti*. Keďže sám melancholik je budúcou ničotou, nedokáže túžiť, a keďže každý objekt túžby je pominuteľný, nemôže byť preňho vytúžený. Sénancourov Obermann hovorí: „*Co mi záleží na tom, co může skončiti?... Nemiluji to, co se připravuje a co se blíží, přijde, a už zas není.*“¹⁵ Keďže sa melancholik odvracia od všetkého vo svete, čo je pominuteľné, odvracia sa aj od ľudí a utieka sa do samoty. Veď len rozprávať, artikulovať, vydávať zo seba hlásky mu spôsobuje takú námahu... Aj jeho samota a osamelosť sú už „predohrávaním“ smrti, lebo i keď človek môže vykonávať spolu s druhými takmer všetko, zomrieť, ako nás presvedčajú filozofi existencie, môže len sám za seba. Tento melancholikov vzťah k smrti možno teda charakterizovať ako *pripútanosť* k nej, nemožnosť „odtrhnúť“ sa od smrti – či už takým spôsobom, že by sa s ňou dokázal (napríklad heglovsky) vyrovnáť, camusovsky „mužne“ jej čeliť alebo že by mohla upadnúť do zabudnutia. Môže ju vytesňovať, no ona sa navracia (ako „návrat vytesneného“) v zdan-

11 FÖLDÉNYI, László: *Melanchólia*. Bratislava : Kalligram, 2001, s. 175.

12 Tamže, s. 178.

13 ŽIŽEK, Slavoj: *Lacan*. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010, s. 94, zväz. T. H.

14 Tamže, s. 94.

15 Cit. podľa JELÍNEK, Hanuš: *Melancholikové. Studie z dějin sensibility v literatuře francouzské*. Praha : Nakladatel J. Otto Knihkupec, 1908, s. 132.

livo bezdôvodných stavoch sklúčenosti, zádumčivosti, smútku, depresie, katatónie...

Sigmund Freud melanchóliu medikalizoval takým spôsobom, že ju v texte *Trúchlenie a melanchólia* vpísal do psychoanalytického poľa. Ako dôležité pre ďalšie psychoanalytické teórie melanchólie sa ukazuje, že Freud melanchóliu spája „s určitou ztrátou objektu, ktorá se odehráva mimo vedomí, na rozdiel od truchlení, při němž nic na oné ztrátě není nevědomé“.¹⁶ Ak teda hovoríme o melanchólíi ako *skrytom* vzťahu k smrti, i keď nenasledujeme Freudovu teóriu, znamená to presne skutočnosť, že tento vzťah sa situuje predovšetkým na *nevedomej* úrovni. Ďalej sa podľa Freuda melanchólia odlišuje od trúchlenia zameranosťou na *ja samotné*: „Při truchlení se svět stal chudým a prázdňým, při melancholii se takovým stalo já samo.“¹⁷ Spomeňme si na Žižekovu analýzu, že melancholik nestratil ani tak objekt, ako skôr svoju *túžbu* po tomto objekte. Existenciálna psychoterapia nás zasa poučí, že onen melancholikov pocit „prázdnoty“ jeho vlastného ja súvisí so stratou zmyslu, vyplývajúcou práve z pripútanosti k smrti.

Novšia psychoanalytická teória Julie Kristevy tiež, podobne ako Freud, vychádza zo straty objektu v melanchólíi, no tento objekt konkretizuje. Interpretuje totiž psychický mechanizmus vzniku melanchólie, ktorým je neprijatie *straty* prvotného objektu (matky), pričom práve až toto prijatie straty umožňuje stratený objekt znovu získať v symbolickom poriadku, v priestore jazyka, „v kráľovstve predstáv“.¹⁸ „Jazyk sa začína s popretím (Verneinung) straty“¹⁹: „Nestratil som objekt, pretože som ho získal v znakoch, ktoré produkuje. Aby som však túto stratu získal späť, musím ju najprv *akceptovať*.“²⁰ Samozrejme, v znakoch už subjekt nezískava naspäť objekt samotný, ale len jeho *symbol*, ktorý je však vraždou tohto objektu – ako to formuloval Jacques Lacan: „Symbol sa teda po prvý raz objavuje ako zničenie veci, ktorú reprezentuje [...] Prvým symbolom, v ktorom identifikujeme ľudské v jeho prvých stopách, je náhrobok, a toto sprostredkovanie smrti sa ukazuje vo všetkých vzťahoch, v ktorých človek začína žiť vo vlastnej histórii.“²¹

Preto melancholik, naopak, *odmieta* akceptovať stratu objektu, a vinou toho ho nemôže opätovne nájsť v symbolickom poriadku. Melancholik sa cíti byť pozbavený akéhosi najvyššieho dobra. Odmietnutie tejto akceptácie straty objektu a jeho pretransformovania do symbolického poriadku „spôsobuje zúfalé

16 FREUD, Sigmund: *Vybrané spisy II – III*. Praha : Avicenum a Universe, 1993, s. 391.

17 Tamže, s. 391.

18 KRISTEVA, Julia: *Czarne słońce*. Kraków : Universitas, 2007, s. 47.

19 MARKOWSKI, Michał Paweł: Przegoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevy. In: KRISTEVA, Julia: *Czarne słońce*. Kraków : Universitas, 2007, s. XXIX.

20 Tamže.

21 LACAN, Jacques: *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 1996, s. 147.

prilnutie k Veci, fantazmatickému objektu uloženému v krypte subjektu, ktorý kvôli nemožnosti symbolizácie spočíva tam, v hlbine psychiky, nepomenovaný, nepredstaviteľný, zahrnutý mlčaním“.²² „Človek v depresii je iným svedkom, á rebours, pretože sa zrieka udeľovania významov a na pamiatku stretnutia s Vecou sa utápa v tichu bolesti alebo spazme sĺz.“²³ Odtiaľto potom vychádza oná „strata viery v jazyk“²⁴ asymbolia, strata jazyka (s klinickými príznakmi ako repetitívnosť a monotónnosť reči, spomalenie reči rovnako ako motorické spomalenie²⁵), a teda aj *strata zmyslu* v melanchólii: „Ak sa nedokážem zmieriť so stratou matky, nebudem schopný si ju predstaviť, ani ju pomenovať.“²⁶ Jazyk je podľa Kristevy *preklad* v tom najpôvodnejšom zmysle slova – čiže oddišťancovanie (aj citov), ich „preklad“ do symbolického poriadku. Melancholik však takéhoto prekladu nie je schopný: „ak nie som schopný už ďalej prekladať alebo metaforizovať [svoje city – pozn. T. H.], zatvorím ústa a umieram.“²⁷ Už na úrovni jazykového reťazca strácajú pre melancholický subjekt označujúce svoj význam,²⁸ rovnako ako stráca zmysel aj akýkoľvek vnútrosvetský objekt (pre melancholika predovšetkým vinou pomínutelnosti všetkého, čiže každého objektu) aj svet – a zmysel stráca aj život. Táto *strata zmyslu* môže nadobudnúť buď charakter filozofie absurdity existencie či bytia ako takého (tu je, veľmi schematicky a vyhotene povedané, možný pesimistický variant, napríklad u Schopenhauera či Jeana Améryho, alebo aktivistický, mužný „sizyfovský“ variant u Alberta Camusa), alebo aj len nereflexívne zažívaná životná naladenosť, ktorej sa prostredníctvom medikalizácie (vpísania do psychoanalytického diskurzu) zmocňuje existenciálna psychoterapia a opisuje ju ako „stratu zmyslu“, „existenciálnu neurózu“²⁹ pričom pomocou terapie sa snaží pomôcť trpiacemu pacientovi – existujúcemu človeku. Zväzky medzi subjektom a svetom sa pretrhnú, melancholik sa odvracia od sveta.

Táto melancholikova zakladajúca *strata*, o ktorej hovoria psychoanalytické teórie, však podľa nášho názoru nie je akýmsi ďalším „druhom“ melanchólie (popri melancholickom vzťahu k smrti, o ktorom bola reč vyššie), ale striktnie sa viaže so smrťou, ako ukazuje Földényi: „Stratená vec nie je predmetom, ale časťou mňa samého [...] Melancholik je melancholikom preto, lebo v strate

22 MARKOWSKI, Michał Paweł: Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevy. In: KRISTEVA, Julia: *Czarne słońce*. Kraków : Universitas, 2007, s. XXIX.

23 KRISTEVA, Julia: *Czarne słońce*. Kraków : Universitas, 2007, s. 47.

24 MARKOWSKI, Michał Paweł: Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevy. In: KRISTEVA, Julia: *Czarne słońce*. Kraków : Universitas, 2007, s. XXIX.

25 Porov. KRISTEVA, Julia: *Czarne słońce*. Kraków : Universitas, 2007, s. 39 – 40.

26 Tamže, s. 47.

27 Tamže, s. 46.

28 Porov. tamže, s. 57.

29 Porov. YALOM, Irvin D.: *Existenciální psychoterapie*. Praha : Portál, 2006, s. 424 – 426.

aj toho najmenšieho predmetu odhaľuje *osobnú* smrť, ktorá ho čaká.³⁰ Melanchólia lásky, o ktorej vo svojej *Anatómii melanchólie* obsiahlo píše Robert Burton (súženie, muky, smútok zamilovaného), je tiež modalitou možnej alebo budúcej nevyhnutnej straty (žiarlivosť, netrpezlivé vyčkávanie milovaného), alebo už definitívnu stratou milovanej bytosti, ktorá vedie k znechutenosti životom, smútku, zúfalstvu, chorobe. Cituje Terentia: „*Je koniec, je koniec s dívkou i se mnou, ztratila se mi.*“³¹ „*Láska nezná ani míry, ani jiného úniku než smrt*“³² – odtiaľ vychádza samovražednosť nešťastne zaľúbených. So stratou objektu – milovanej bytosti, povýšenej na absolútno – stráca svet a existencia „postihnutého“ akýkoľvek zmysel. Goetheho Werther a jeho nasledovníci volia samovraždu. Jeden „wertherovec“, Ramondov d’Olban (1777), po sklamaní v láske hovorí: „*Je po všem, hledím kolem sebe, svět je pouští. Smrt! Smrt!*“³³

Strata totiž odhaľuje deficit bytia – to, že samotné bytie je deficitné. Aj pocit straty, aj melancholikova nečinnosť, katatónia, nemožnosť *akejkoľvek* činnosti sú „evokovaním smrti“.³⁴ Preto spomenuté psychoanalytické výklady melanchólie, domnievame sa, opäť treba prehľbiť Földényiho existenciálnou analýzou. Zhruba takto:

Novodobý melancholik je spútaný svojím (historicky podmieneným) vzťahom ku smrti, chápanej ako absolútny zánik, koniec seba samého ako individua konštituovaného individuálnou, „autobiografickou“ pamäťou. Teda ako zánik tejto pamäti, všetkých jej obrazov, evokovaných vôní, vášní, lásky, privolaných citov a toho „ja“, ktoré ich všetky spája a zároveň o tom vie – zánik sebareflexívneho vedomia a koniec všetkého, aj zánik sveta, prepadnutie sa do ničoty. Ako píše László Földényi, „v novoveku smrť nepoukazuje na nič iné, len na seba: znamená telesný a duševný zánik, nič viac. Smrť sa stala ‚prízemnou‘ – už nemá nič spoločné s nebom, s druhým svetom“.³⁵ Hovorili sme o zániku individua ako o konci jeho *individuálnej pamäti*. Práve *spomienku* dáva argentínsky spisovateľ Juan José Saer do striktnej súvislosti s konštituovaním *individuality* a so *smrťou*: „Vzpomínky jsou pro každého člověka jako temná cela a jsou v nich uzavřeni od narození až do smrti. Jsou jejich smrtí. Každý člověk umírá proto, že je má jedinečné, protože právě to, co umírá, to co je pomíjivé a v jiných se znovu nerodí, to, co je v davu odsouzeno ke smrti, jsou tyto jedinečné vzpomínky.“³⁶

30 FÖLDÉNYI, László: *Melanchólia*. Bratislava : Kalligram, 2001, s. 293 – 294.

31 BURTON, Robert: *Anatomie melancholie*. Praha : Prostor, 2006, s. 264.

32 Tamže, s. 268.

33 Cit. podľa JELÍNEK, Hanuš: *Melancholikové. Studie z dějin sensibility v literatuře francouzské*. Praha : Nakladatel J. Otto Knihkupec, 1908, s. 67.

34 FÖLDÉNYI, László: *Melanchólia*. Bratislava : Kalligram, 2001, s. 295.

35 Tamže, s. 160.

36 SAER, Juan José: *Pastorek*. Praha : Runa, 2012, s. 182.

Ba dokonca, aj keď je novoveká smrť konceptualizovaná ako telesný a duševný zánik, je ešte stále istým „skrotením“ smrti, jej vpísaním do symbolického poriadku, kultúrneho kódu (konceptuálneho rámca). Kritizujúc konštrukty náboženstiev, ktoré smrť „domestikujú“, filozof Vladimir Jankélévitch hovorí, že radikálna inakosť smrti spôsobuje, že „jazyk dokonca ani nie je zodpovedajúcim nástrojom, aby bolo smrť možné vyjadriť. Všetky pojmy, ktoré používame, sú empirickými pojmami: druhý svet – je to iný svet, t. j. nesmierne odlišný od toho nášho, ale predsa len svet“.³⁷ V smrti „nie je nič, čo by bolo možné myslieť, nič, o čom by bolo možné čokoľvek povedať“,³⁸ smrť (ako ničota) sa nevzťahuje k ničomu, čo je –, všetky svoje predstavy o smrti čerpám zo života, patria k životu“.³⁹ A netýka sa to len náboženských inšancií „druhého sveta“ (prenesením empirického pojmu na radikálnu inakosť), ale aj snahy myslieť ničotu: „smrť vedomia je zároveň koncom vedomia smrti.“⁴⁰ Preto je nemožné ničotu myslieť. Ani Jankélévitch s istotou neafirmuje smrť iba ako ničotu, ale práve ako *radikálnu inakosť*, a preto je tu potrebné prijať agnostický postoj: *Nevieme*. Albert Camus vo svojom zázname v zápisníku z roku 1951 reflektuje aj *historický* charakter takéhoto postoja k smrti, čo však tento postoj nerelativizuje, pretože ho človek v danom dejinnom okamihu musí na seba *prevziať*, inak bude zbabelo utekať pred svojím údelom: „Za posledni dvä stáletí vyvolal zánik tradičných mýtů v historii zmatky, pretože smrť byla zbavena naděje. A přitom není lidské pravdy, dokud člověk nepřijme smrt bez naděje. Je to přijetí meze bez slepé rezignace v jakémisi vypětí celé bytosti, splývající s rovnováhou.“⁴¹ Azda to neznamená, že by Camus s istotou vedel o smrti *viac* než svätý Pavol alebo trebárs mystici či budhisti, hinduisti alebo niektorí, čo „zažili klinickú smrť“ (t. j. že by Camus pozitívne s istotou vedel, že smrť *je* bez nádeje), ale je to skôr – v danej kultúrnej a historickej situovanosti, ktorá je aj situovanosťou našou – akousi anti-pascalovskou „stávkou“: teraz treba staviť na tú *najhoršiu* možnosť a opýtať sa, ako – a či vôbec – s takouto najhoršou možnosťou žiť. Práve táto existenciálna „stávka“, zbavená všetkej nádeje, plodí slávnu radikálnu a provokatívnu otázku zo samého začiatku Camusovho *Mýtu o Sifyzovi*: „Existuje iba jeden skutočne vážny filozofický problém, a tým je samovražda. Posúdiť, či život stojí, alebo nestojí za to, aby sme ho žili, znamená dať odpoveď na základnú filozofickú otázku.“⁴²

A tí z nás, ktorí sme trošku slabšej náture, budeme v najskrytejšom kútiku duše dúfať v to, v čo nie sme schopní veriť.

37 JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *To, co nieuchronne*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005, s. 85.

38 Tamže, s. 86.

39 Tamže, s. 35.

40 KWATERKO, Mateusz: Śmierć i filozof. In: JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *To, co nieuchronne*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005, s. 13.

41 CAMUS, Albert: *Zápisníky III*. Praha : Mladá fronta, 2000, s. 19.

42 CAMUS, Albert: *Mýtus o Sifyzovi. Pád. Caligula*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993, s. 7.

Melanchólia teda nie je *jedinou* možnou odpoveďou na smrť, „chápanú“ ako totálny zánik: Nie všetci smrteľníci (ktorí svoju smrť tušia či priam inštinktívne vycítia) sú melancholici. Patologickou odpoveďou, *obranou* proti smrti môže byť napríklad paranoja: „Paranoidní pacient napríklad v bludech velikášství a všemohoucnosti ukazuje jeden z hlavních způsobů vyhýbání se smrti – víru ve vlastní jedinečnost a nesmrtečnost.“⁴³ Rovnakú obranu pomocou produkovania „mýtov o nesmrteľnosti si vytvárajú aj deti“.⁴⁴ Workoholik sa zasa neustále projektuje smerom dopredu do budúcnosti, ktorú napĺňa stále novými činmi vo falošnom „blude na pokorenie smrti“;⁴⁵ že v takto plne „obsadenej“ budúcnosti nezostane na smrť miesto, pretože po nových činoch budú nahustene nasledovať vždy ešte ďalšie a ďalšie.

Jednou z odpovedí na smrť, ktorá je myslená ako ničota, je napríklad Heglov pán, v *jedinom* okamihu mužne čeliaci smrti, pričom ju afirmuje ako svojho absolútneho pána. Ďalšou zasa Heglov rab, v ktorom je – podľa psychoanalýzou inšpirovanej interpretácie Agaty Bielik-Robson – ľudská „negativita istým spôsobom prefiltrovaná cez obranný mechanizmus „absolútneho údesu“, ktorý jej kladie „odpor“ (*Eigensinn*); práve preto sa prejavuje čiastočne „zabrzdeným“ spôsobom, čiže vo forme práce, aktívne pretvárajúcej skutočnosť, ktorú Hegel nazýva „zadržívaným zánikom“, čiže, inými slovami, odloženou deštrukciou. [...] (Rab) prijíma do seba smrť, ale zároveň ju „zapuzdruje“, neutralizuje jej silu desiť [...], takmer zomiera, uniká smrti o vlások, alebo – ešte ináč povedané – prežíva svoju vlastnú smrť. Jeho život je odteraz prežívaním (Überleben)“.⁴⁶ Celý jeho život je potom *kľúčovaním* pred smrťou, „fixlovaním“ s ňou, pokusom oklamať ju, odsunúť jej príchod na neskôr, „ešte chvíľu“ žiť, *ešte* chvíľu pracovať, *ešte* chvíľu milovať, *ešte* niečo vytvoriť, napísať *ešte* jednu báseň – s definitívnou prehrou na konci. Je neustálym pokusom odkladať smrť na neskôr, pokusom o donekonečna pretrvávajúce „ešte nie“. No *práve* táto kľukatá (meandrovitá) cesta úniku pred smrťou (ktorú by kryptoteológ smrti Heidegger azda nazval „upadaním“, neautentickosťou pobytu) vytvára kultúru; práve *meandrovitá* „okľuka“ k smrti vytvára – podľa Agaty Bielik-Robson – *idiom* (meandre jedného individuálneho života) „arabesku „okružnej cesty k smrti““⁴⁷: idiom, ktorý umožňuje, povedané Freudovými slovami, danému individuu „umrieť svojím vlastným spôsobom“.⁴⁸ Agata Bielik-Robson tejto Freudovej formulácii z jeho práce *Za princípom slasti* odníma striktne biologické vyznenie (že okľuka života umožňuje zlo-

43 YALOM, Irvin D.: *Existenciální psychoterapie*. Praha : Portál, 2006, s. 159.

44 Porov. tamže, s. 118.

45 Tamže, s. 133.

46 BIELIK-ROBSON, Agata: „*Na pustyni*.“ *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków : Universitas, 2008, s. 58.

47 Tamže, s. 308.

48 FREUD, Sigmund: *Za princípom slasti*. Bratislava : Kalligram, 2005, s. 80.

žitejšiemu organizmu, aby zanikol vďaka svojmu vlastnému biologickému predprogramovaniu) a dáva mu – pre človeka – vyznenie apelatívne etické. Je apelom pre plnosť tvorivého života: keď biblický Jákob bojuje s anjelom smrti, nebojuje o večný život svojej duše, ale „o blahoslavenstvo skutočne vlastného mena“.⁴⁹ Keďže sa postavil na odpor proti smrti, dostáva od anjela požehnanie, čo neznamená nesmrteľnosť, ale „viac života“, plnší život. V týchto intenciách hovorí postfreudovský vitalista Harold Bloom o konečnej existencii, ktorej budúcnosťou je síce len a len smrť, ale ktorá „vytvára vlastný protiprúd v toku smerujúcom priamo k smrti“.⁵⁰ Ten proti pravde smrti kladie životodarné zámerné klamstvo – „obranný mechanizmus fantázie, ktorý zároveň uchováva aj zakrýva svoje traumatické jadro“.⁵¹ Bez popierania a vytiesnenia by bol podľa neho ľudský život nemožný: „Vedomí, které nepopírá, nedokáže žít s principem reality – ale na druhou stranu se nutnosti smrti nelze vyhýbat navěky a lidé musí provádět vytěsnění, aby zůstali lidmi, at už se vytěsněné vrací jakkoli silně.“⁵²

Agata Bielik-Robson kladie afirmatívne túto silu života, „erros“ (ako ju nazýva), oproti súčasným „kryptoteológiám smrti“ (napríklad Lacanovej), ktoré smrť ako nevyhnutnosť afirmujú až príchotne. Freudov pud smrti pracuje v živom indivíduu poza jeho chrbát ako najsilnejší „ťah“, prúd, pretože indivídium v sebe nesie biologicky naprogramovanú svoju vlastnú smrť. Všetky vitálne sily – pudy života, sebazáchovné a mocenské pudy, sú len čiastkové, určené len na ochranu pred vonkajšou, neimanentnou deštrukciou indivídua, aby mohlo zomrieť svojou imanentnou smrťou, „na svoj vlastný spôsob“.⁵³ „Ak by sme mohli považovať za bezpodmienečne platnú skúsenosť, že všetko živé umiera z vnútorných dôvodov, vracia sa späť do anorganického stavu, potom môžeme povedať len jedno: *Cieľom všetkého života je smrť*, a smerom do minulosti: *Neživé tu bolo skôr ako živé*.“⁵⁴

Lacan v tejto Freudovej úvahe kladie kapitálny dôraz práve na Freudovu tézu, že „cieľom všetkého života je smrť“. Ako vyvodzuje vo svojom gnostickom kréde, „celý svet je len chybou v čistej prázdnote nejestvovania“.⁵⁵ Sformuje sa totiž túžba, „ktorá sa začína pádom do zlej nevyhnutnosti života bezprostredných túžob a skončí ju oslobodenie, ktorým je smrť“.⁵⁶ Subjekt

49 BIELIK-ROBSON, Agata: „*Na pustyni*.“ *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków : Universitas, 2008, s. 159.

50 Cit. podľa tamže, s. 278.

51 Tamže, s. 279.

52 BLOOM, Harold: *Úzkost z ovlivnění. Teorie poezie*. Praha : Argo, 2015, s. 108.

53 FREUD, Sigmund: *Za principom slasti*. Bratislava : Kalligram, 2005, s. 80.

54 Tamže, s. 79.

55 Cit. podľa BIELIK-ROBSON, Agata: „*Na pustyni*.“ *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków : Universitas, 2008, s. 248.

56 Tamže, s. 249.

už vtedy netúži po ničom, respektíve: túži práve po *ničom*.⁵⁷ Terapeutickým cieľom jeho psychoanalýzy je práve primäť subjekt, aby túto skutočnosť prijal a podvolil sa jej bez strachu. Mystické nahliadnutie reálna – ničoty, ktorá je základom všetkého a do ktorej sa všetko naspäť prepadá, oslobodzuje subjekt od túžby, strasti životného pnutia, keď túžba sama odhalí, že to, po čom vždy naozaj túžila, je „dokonalá čistota nebytia“⁵⁸ – že bola vždy skrytým pudom smrti.

Ako pripomína Agata Bielik-Robson, na Lacanovu kryptoteológiu smrti mal veľký vplyv Kojéov výklad Heglovej *Fenomenológie ducha*. Lacanova odpoveď na „volanie vzdialeného boha“ ničoty je odvodená od postoja k smrti u Heglovho *mudrca*: „Keďže je človek zo svojej podstaty konečný, môže dosiahnuť plné sebauvedomenie len tak, že si uvedomí svoju vlastnú smrť. Teda len takým spôsobom, že o sebe vie, že je nevyhnutne *smrteľný*, môže Mudrc dosiahnuť plnú satisfakciu.“⁵⁹ Mudrc *len* prostredníctvom uvedomenia si svojej smrteľnosti dosahuje dokonalé poznanie seba a sveta – čiže svoju vlastnú dokonalosť.

No zasa kľukatý únik „raba“ pred smrťou vytvára *okľuku k smrti*, ktorou je práve život – pričom *vitalistický* postoj, pre ktorý argumentuje Agata Bielik-Robson, kladie dôraz práve na onú *okľuku*, zatiaľ čo tanatologický, či – povedzme – *melancholický* postoj kladie dôraz na smrť, vymazáva onú *okľuku* ako nezmyselnú, ničotnú. V tomto zmysle afirmuje efemérny život aj Jankélévitch: „Lepšie prežiť hoci aj jeden večer tak ako podenka. Tu sa totiž to, čo je dlhé, a to, čo je krátke, navzájom vyrovnáva. Poznal som chuť života. Dokonca aj keď mám zomrieť a som na to odsúdený, aspoň môžem povedať, že som zakúsil život.“⁶⁰ Toto „prežitie života“ mu už nikto nezoberie, pretože minulosť (o čom vie veľmi dobre aj – a predovšetkým – nostalgický melancholik) sa nedá vrátiť späť. Minulosť sa neodstane ani Boh teológov nemá takú moc: raz prežitý život, i keď skončil, sa nevymaže. Freud proti „sve-tabôľu“, vyvierajúcemu zo zániku všetkého, čo je krásne a dokonalé – proti melancholickému devalvovaniu hodnoty všetkého zato, že zanikne – kladie vo svojom texte *Pominuteľnosť* opačnú tézu: „Popieral som však pesimistický názor básnika, že pominuteľnosť krásneho vedie k strate jeho hodnoty. Naopak, nesie so sebou nárast jeho hodnoty! Hodnota pominuteľnosti je zriedkavá hodnota v čase. Obmedzenie v možnosti pôžitku zvyšuje jeho hodnotu.“⁶¹ Ak podľa Hegla smrť individualizuje, Freud vlastne hovorí čosi podobné: práve smrť umožňuje *singularitu* („zriedkavú hodnotu v čase“).

57 Tamže.

58 Tamže, s. 250.

59 KOJÉVE, Alexandre: *Wstęp do wykładów o Heglu*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 1999, s. 568.

60 JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *To, co nieuchronne*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005, s. 35.

61 FREUD, Sigmund: *Umenie a psychoanalýza*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2000, s. 46.

Smrť ako zánik zároveň *umožňuje* život – neguje život, aby život práve vďaka nej mal práve taký charakter, aký má: „bez smrti by nebol život taký, ako ho poznáme.“⁶² Podľa Hegla práve smrť je „mocou separácie: ako novoveké *principium individuationis* oddeľuje a vytvára jednotlivca. Zotrvávajúc mužne tvárou v tvár smrti, využívajúc jej moc, je človek schopný udeliť zmysel konečnosti svojho života – ktorá je tým, čo je možné, nové, ešte nejestvujúce, dýchajúce sviežim duchom jeho individuality“.⁶³ Smrť *individualizuje*, konštituuje jednotlivca, pretože je to vždy „jeho vlastná smrť“.

Podľa Kojévej interpretácie Heglovej *Fenomenológie ducha* je to práve smrť ako totálny zánik, ktorá vôbec umožňuje *slobodu* individua: „Takže práve smrť – tým myslíme dobrovoľnú smrť, akceptovanú s plným vedomím – je tou najvyššou manifestáciou slobody, prinajmenšom ‚abstraktnej‘ slobody *izolovaného* jednotlivca. Človek by nemohol byť slobodný, ak by nebol smrteľný – zo samotnej svojej podstaty a v závislosti od svojej vlastnej vôle. Sloboda je nezávislosťou vo vzťahu k tomu, čo je bezprostredne dané, t. j. je možnosťou negácie toho, ako je to dané – a jedine vďaka dobrovoľnej smrti môže človek uniknúť dôsledkom *akejkoľvek* fakticky danej (nadiktovanej) životnej situácie.“⁶⁴ Človek je bytosťou, ktorá si je vedomá svojej vlastnej smrti. Zároveň má možnosť si svoju smrť *dobrovoľne* zvoliť – povedať „nie“ svojej situácii (čiže má možnosť negovať danosť, svoju situáciu). Práve vďaka tomuto fundamentálnemu významu smrti v Heglovej filozofii Kojéve nazýva Heglovu filozofiu „filozofiou smrti“.⁶⁵ Práve z kojéovského čítania Hegla vychádzajú moderné „kryptoteológie smrti“, ako je vyššie spomenutá Lacanová.

Všetky tieto „umožňujúce“ aspekty smrti, samozrejme, vôbec neznamenajú, že by ničota smrti bola pre nás „dobrá“, „žiaduca“ a podobne. Naopak, práve z prepletenia jej umožňujúceho, no aj násilne negujúceho aspektu vyviera jej paradoxnosť, jej „škandálnosť“ pre túžiacu, cítiacu, strachujúcu sa, úzkostnú a reflektujúcu bytosť, ktorou je každý z nás ako „ja sám“. Samotný Freud, ktorý – ako sme už videli – mal odvahu vyrieknuť, že cieľom života je smrť a práve smrť zhodnocuje efemérnu chvíľu, pripomínal, že svoju vlastnú smrť nikdy neakceptujeme, pretože na nevedomej úrovni (v našich fantáziách) sme presvedčení, že práve my sme výnimkou z tohto temného pravidla.⁶⁶

Samozrejme, naše existenciálne porozumenie smrti je možné (a potrebné) *historizovať* a kultúrne relativizovať. Tak napríklad naše kultúrne

62 JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *To, co nieuchronne*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005, s. 50 – 51.

63 BIELIK-ROBSON, Agata: „*Na pustyni*.“ *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków : Universitas, 2008, s. 37.

64 KOJÉVE, Alexandre: *Wstęp do wykładów o Heglu*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 1999, s. 577.

65 Tamže.

66 Porov. BIELIK-ROBSON, Agata: „*Na pustyni*.“ *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków : Universitas, 2008, s. 429.

(kojéovovsko-heglovské) *spojenie smrti a ničoty* nie je ničím samozrejším. Trebárs u Kanakov – v radikálne odlišnej kultúre – nejestvuje žiadna idea zničenia smrťou, idea smrti sa u nich nijako nespája s ideou ničoty.⁶⁷

V nesmierne radikálnej reflexii Jeana Baudrillarda dokonca nejde len o ukázanie historickej podmienenosti nášho vzťahu k smrti. Dejiny takéhoto vzťahu človeka (ako historicky situovanej bytosti) k smrti napísal francúzsky historik Philippe Ariés vo svojej práci *Človek a smrť* (1977). Baudrillard však nehistorizuje iba náš vzťah k smrti, ako to urobil Ariés, ale dokonca aj smrť samu (ako kultúrnu jednotku) a ukazuje mechanizmus jej kultúrnej konštrukcie. Tu musíme z priestorových dôvodov veľmi zjednodušovať a schematizovať: novoveká forma smrti, podmienená cirkevnou ekonómiou osobnej spásy, ktorá vyvoláva samotu tvárou v tvár smrti a strach z nej, sa zrodila v 16. storočí.⁶⁸ Kapitalistický systém vytvára fantazmu neustále odkladanej smrti, „akumuláciu času ako hodnoty“.⁶⁹ Naša kultúra teda musí smrť oddeliť od života a produkovať fantazmu prekonania smrti, pričom sa dostáva do apórie. Dalo by sa povedať, že práve z tohto *oddelenia smrti od života* a z jej vytesnenia sa vynára kultúrne podmienený melancholický subjekt: „bláznivá fantazma zrušenia smrti (ekonomická fantazma) je synonymná s tým, že [smrť – pozn. T. H.] je zapojená do samého centra života – teraz však ako temná a nekonečná ničota“.⁷⁰ Život sa potom stáva smrťou za života, životom vymazávaným smrťou, bytím k smrti.

Dokonca aj Freudov pud smrti sa v Baudrillardovej interpretácii javí ako *produkt* európskej vedeckej racionality. Umožňuje ho totiž apriórna konštrukcia opozície organickej/anorganickej (živej a neživej) prírody, vzhľadom na ktorú Freud *musí* pud smrti myslieť.⁷¹ Freud totiž konštruje vo svojom diskurze sémantickú jednotku „smrť“ podľa vzoru anorganickej prírody, ako sa historicky skonštitovala v európskej biologickej vede. A práve v tomto momente argumentácie prichádza radikálny odcudzujúci efekt pomocou kultúrnej relativizácie: „No nie všetky kultúry majú pojem samostatného neživého sveta: produkuje ho iba naša kultúra pomocou biológie.“⁷² Takže to, že si naša kultúra nevie dať rady so smrťou, že produkuje melancholické a zúfalé subjekty, vyplýva zo spôsobu, akým táto kultúra konštruje smrť ako kultúrny fenomén: „Nezvratnosť biologickej smrti, jej objektívny a bodový charakter je dielom novovekej kultúry v jej súčasnej podobe. Vo všetkých iných kultúrach sa uznávalo, že smrť sa začína už počas života, že život trvá dokonca aj po smrti, a teda je nemožné ich navzájom od seba odlišiť, a už vôbec nie odde-

67 Porov. BAUDRILLARD, Jean: *Wymiana symboliczna i śmierć*. Warszawa : Wydawnictwo Sic!, 2007, s. 322.

68 Porov. tamže, s. 184.

69 Tamže, s. 186.

70 Tamže, s. 197.

71 Tamže, s. 194.

72 Tamže.

lit'.⁷³ Spomeňme si na Hegla, ktorý hovoril, že smrť individualizuje: smrť získava nezvratný charakter iba vo sfére skonštituovaného *subjektu*, jednotlivca, vedomia, pričom „dokonca ani nie je udalosťou, ale mýtom, zakúšaným prostredníctvom anticipácie. Na skonštituovanie svojej identity potrebuje subjekt mýtus svojho konca, podobne ako aj mýtus počiatku“.⁷⁴

No ani takáto kultúrna relativizácia novodobý melancholický subjekt nezbaví jeho úzkosti, smútku, pocitu životnej absurdity. Naše historicky a kultúrne podmienené porozumenie nami totiž tak prerastá, až sa pre nás priam „ontologizuje“, vytvárajúc našu naladenosť ako existenciál – naša *kultúra* sa stáva doslova naším *telom*, ktoré nám samo ohlasuje svoju bodovú, biologickú smrteľnosť prostredníctvom psychofyzických stavov úzkosti, depresie a melanchólie. I keď náš charakter ako individuálneho vedomia subjektu je kultúrne a historicky podmienený a skonštituovaný, tohto prekliateho dedičstva sa v rámci svojej kultúry nezbavíme, a preto sme smrteľní – práve ako *individua*.

Totížto, ako budú písať niektorí biológovia a s nimi neskôr aj Gejza Vámoš vo svojom *Princípe krutosti* (1932), smrť nie je zvrchovaným vládcom nad všetkými organizmami: jednobunková bytosť je (údajne) nesmrteľná,⁷⁵ omladzuje sa štepením – táto jej nesmrteľnosť vyplýva z neexistencie individuálnej identity tejto „bytosti“. Až vámošovský „princíp súdržnosti“, tvoriaci formácie viacerých buniek (organizmy), vedie k onej životnej tragédii, akou je smrť organizmu (mnohobunkového). No základná tragédia „princípu krutosti“ (jedny organizmy vždy prežívajú len na úkor druhých) platí nielen pri mnohobunkových, ale aj pri jednobunkových organizmoch,⁷⁶ je zásadou *kozmogonickou*, riadiacou všetko bytie. Vámošova tragika všetkého bytia vyplýva potom nie z toho, že individuum je smrteľné (tak je to len z obmedzenej perspektívy ľudského individua vo Vámošovej poviedke *Paranoik*, 1925), ale práve naopak – zato, že život je *večný*. Životné pnutie (vôľa, či, psychoanalyticky povedané, túžba) sa nikdy lacanovsky neukojí vnorením do ničoty, nepohasne, ale neustále bude – v schopenhauerovských intenciách – produkovať útrpný boj organizmov o prežitie na úkor druhých organizmov, večné utrpenie – večné neukojenie vôle.

Samozrejme, Freud vo svojom texte *Za princípom slasti* musí túto teóriu nesmrteľnosti bunky zamietnuť, pretože by rúcala koncepciu pudov smrti: „Ak je smrť niečo, čo živé tvory získali až neskôr, potom pudy smrti, ktoré sa odvodzujú od začiatku života na Zemi, už neprichádzajú do úvahy.“⁷⁷

73 Tamže, s. 203.

74 Tamže, s. 204.

75 VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosti*. Bratislava : Chronos, 1996, s. 31.

76 Porov. tamže, s. 28.

77 FREUD, Sigmund: *Za princípom slasti*. Bratislava : Kalligram, 2005, s. 87.

Poukazuje na protikladný výsledok iných výskumov: „Podľa toho by jednobunkové organizmy umierali po fáze stareckého úpadku celkom ako vyššie živočíchy.“⁷⁸

Napriek spomenutej Baudrillardovej kultúrnej relativizácii smrti ako individuálne subjekty zažívame toto smerovanie k smrti a prežívame ho *zvnútra* seba samých vo svojom individuálnom časovom vedomí. Analyzuje ho Max Scheler: „Avšak s každým kouskom života, ktorý je prožit a jako prožitý dán ve svém bezprostředním následném působení, zužuje se citelně toto pole působnosti života, jenž ještě má být prožit. [...] A tento směr je stálým *stravováním* toho, co může být prožito, života daného v budoucnosti, životem žitým a jeho následnou působností.“⁷⁹ Smrť teda nie je faktom zvonka induktívne vyvedeným a predvídaným na základe skúsenosti, „nýbrž tvoří nutnou a evidentní součást každé možné vnitřní zkušenosti životního procesu“.⁸⁰ Toto vnútorné vedomie smrti na základe stravovania života a zužovania poľa budúcich možností však podľa Schelera ešte nič nehovorí o osude individuality v okamihu smrti a po smrti – tu Scheler už vyvodzuje možnosti čisto filozoficky.

Pre melancholika je však „benefit“ z konečného, efemérneho života, ako ho formuloval napríklad vyššie citovaný Jankélevitch, neprijateľný. Naopak, konečný zánik *vymazáva* prežitý život – a vymazáva ho retrográdne. Ak zanikne individuálna autobiografická pamäť na tento život, znamená to, že sa tento život vymaže, akoby nikdy ani nebol, a zánik ho vymazáva nie ako minulý, už prežitý, zavŕšený, ale potiera ho ako *práve prežívaný* život. Život už nemôže byť žitý, pretože tieň nevyhnutného budúceho zániku ho *už* práve vymazáva. Práve preto, že život nevyhnutne absolútne skončí, stáva sa pre melancholika neznesiteľným, *vždy už* strateným: tento život sám je práve tou hlavnou stratou. Eduardo Lourenco hovorí: „Stesk [...] je pouze toto: vědomí esenciální časovosti naší existence, tělesné existence.“⁸¹ „Stesk“ je práve „ta obtížnost ‚existence ve světě‘ pro každou bytost učiněnou z času“.⁸² Slavoj Žižek s byľkou irónie hovorí, že „melancholik truchlí po tom, co ještě neztratil“⁸³ – dovolili by sme si teda vysloviť hypotézu (opäť takto dopĺňajúc psychoanalytickú teóriu „straty objektu“ Földényiho existenciálnou analýzou „straty zmyslu“), že tým základným „objektom“, ktorý melancholik sice ešte nestratil v empirickom „fyzikálnom“ čase, ale *vždy už* stratil v poriadku ontologickom, je jeho vlastný život, ktorý nie je ničím iným než budúcou ničotou. (Prípomeňme tu Földényiho slová, že strata akéhokoľvek drobného predmetu je pre melancholika šifrou jeho vlastnej smrteľnosti.)

78 Tamže, s. 88.

79 SCHELER, Max: *Řád lásky*. Praha : Vyšehrad, 1970, s. 144.

80 Tamže, s. 149.

81 LOURENCO, Eduardo: *Chaos a nádhera*. Praha : Dauphin, 2002, s. 56.

82 Tamže, s. 54.

83 ŽIZEK, Slavoj: *Mluvil tu někdo o totalitarismu?* Praha : tranzit.cz, 2007, s. 144.

Pominuteľnosť všetkého pre melancholika a priori zničotňuje aj každý vnútrosvetský objekt. Melanchólia lásky totiž nevyviera len z reálnej straty objektu, ako sme to videli v Burtonovej *Anatómii melanchólie*, ale aj z budúcej straty vášnivej lásky, z jej odsúdenia na zánik už počas jej šťastného naplnenia.⁸⁴ Amiel vo svojom *Dôvernóm denníku* v zápise z roku 1874 pregnantne pomenúva tento zárodok rozkladu v pominuteľnom objekte: „*Láska obsahuje v sobe prvek rozkladu. Jakmile se přistihneme opět ve své jednotce, ve svém já [...] pocítíme, že život ve dvou jest jen zatímní, vedlejší, pomíjící, a že láska skončí. To jest melancholická stránka lásky.*“⁸⁵

Konečný údel definitívneho zániku otriasa každým melancholikovým projektom, aký by kedykoľvek mohol mať, a preto sa mu každý projekt, akékoľvek konanie ukazuje ako nezmyselné. Sénancourovmu Obermannovi sa celý jeho život javí ako *zbytočná* a *neužitočná* príhoda.⁸⁶ Odtiaľto potom plynie údajná „lenivosť“ melancholika, ústiaca do existenciálnej katatonie, keďže nič vo svete nemá zmysel (a preto všetko vo svete je *nudné*). Práve tu sa situuje Oblomovova „letargia vôle“, jeho neschopnosť vstať z postele, pretože akt vstania z postele sa rozkladá do myriád ďalších a ďalších drobných činností (ako napríklad nájsť ponožku), ktoré pred akt rozhodnutia vstať neustále kladú prekážky a *ad infinitum* ho odkladajú. Robert Burton vo svojej *Anatómii melanchólie* (1621) spomína Augustína, hovoriaceho o strachu, aký vzbudzuje smrteľný život, a tento strach zaháňa Boh. A cituje tiež svätého Pavla, ktorý hovorí o „nádeji nesmrteľnosti, jedinej úteche v našej biede“: „vždyť jinak, jak praví svatý Pavel, bychom byli mezi všemi ostatními tvory nejzoufalejší, avšak tato naděje nás činí šťastnými a ulevuje našemu srdci ve všech strážních.“⁸⁷ Spomeňme si na Augustínovo zúfalstvo zo smrti priateľa, o ktorom píše vo *Význaniach*, keď všetko na svete, aj jeho vlastný život, preňho stratilo zmysel. Augustín sa tu na čas prepadá do tej najhlbšej melanchólie: „Jak strašnou bolestí bylo zarmoučeno mé srdce! Mé oko vidělo všude jen smrt. [...] všechny předměty, jichž jsem s ním společně užíval, působily mně bez něho bezměrná muka. Všude ho hledaly mé oči a neobjevoval se jim. Nenáviděl jsem každou věc, kde on nebyl, poněvadž mně žádná nemohla říci: ‚Za chvíli přijde.‘“⁸⁸ Všetky veci sa viažu na vyšší účel – k milovanému človeku, ktorý ich „užíva“, a keď ten zomrie, strácajú akýkoľvek zmysel (žiadna z nich „nemohla povedať“, žiadna z vecí po zomretom už Augustína neoslovuje dôverne známou rečou): ten zmysel sa vyjavoval práve v tom, že veci ohlasovali milovanú bytosť, jej príchod.

84 Porov. tamže, s. 144.

85 AMIEL, H. Frédéric: *Z důvěrného deníku*. Praha : Nakladatel Bohuslav Hendrich, 1929, s. 52.

86 Porov. JELÍNEK, Hanuš: *Melancholické. Studie z dějin sensibility v literatuře francouzské*. Praha : Nakladatel J. Otto Knihkupec, 1908, s. 131.

87 BURTON, Robert: *Anatomie melancholie*. Praha : Prostor, 2006, s. 291.

88 AUGUSTINUS, Aurelius: *Význání*. Praha : Kalich, 1990, s. 97.

Augustín vo *Význaniach* takto dokazoval nedostatočnosť všetkého svetského vrátane druhého človeka aj lásky k nemu (ktoré patria do rádu stvoreného). Svet, stvorenie, bez obrátenia sa k Bohu, stvoriteľovi (tomu, čo svet transcenduje), uvrháva napokon človeka do zúfalstva: „Byl jsem nešťasten, jak nešťastno jest každé srdce spoutané náklonností k pozemským věcem.“⁸⁹ Zato spisovateľ 20. storočia Witold Gombrowicz, ktorý túto vieru v transcendenciu už nenávratne stratil, hovorí, že pre človeka „niet inej božskosti než len tá, čo sa rodí z ľudí“⁹⁰ – keďže „človek je podriadený tomu, čo sa tvorí ‚medi‘ ľudmi“.⁹¹

A z nezmyselnosti „naháňania“ (či privlastňovania si) nových objektov vo svete, ako aj nových zážitkov, ďalších „čiasočiek“ života, vyplýva *melancholikov vzťah k času*: „melancholik a priori všetko prepásol“⁹² takže budúcnosť (ktorá je len tieňom, čo na ňu vrhá budúca smrť) už preňho neotvára žiadne možnosti. Sénancourov Obermann je „*lhostejný vŕči budúcnosti, od níž ničeho nečekám, a ztrácím bez lítosti minulost, z níž jsem se netěšil*“.⁹³ Toto je už variant hlbšej, priam nihilistickej fázy melanchólie, už aj bez sladkobôľneho potešenia nostalgie. A predsa Obermann po niečom túži – po nemožnom: po tom, čo nezaniká, „*větší než to, co miji...*“.⁹⁴ Nie je to teda ešte stav absolútnej ľahostajnosti, „anorganického“ necitenia bez túžby – „protézy“, oddelenosti od sveta, akým je stav literárnej postavy Seeborna zo záverečných strán Hrušovského románu *Muž s protézou* (1925).

Život je teda pre melancholika vždy už minulý, preto ho prepadá *nostalgia* a obracia sa k minulosti, k minulému citovému miestu, väzba s ktorým sa u človeka už pretrhla: „teprve tehdy, když se k prožívané, fyzické nepřítomnosti připojí pocit, že se přeťaly svazky s oním místem, jež bylo naší součástí, pocítíme v plném smyslu nostalgii, tuto hořkou směsici smutku a melancholie.“⁹⁵ Môžem sa na tom mieste *fyzicky* ocitnúť, stať pred domom starých rodičov, kráčať po svojom „detskom dvore“ – fyzicky sa tam *nachádzam*, no zároveň *tam nie som*: som síce na *tom istom* fyzickom mieste, ale v *inom* čase, v „inom svete“ (z existenciálneho hľadiska – situovaný v iných medziľudských väzbách, v inej životnej fáze svojej existencie). Ak toto konkrétne citové miesto pre mňa vytvárali druhí ľudia, ktorí už nie sú, toto ešte stále jestvujúce fyzické miesto sa stáva náhrobným kameňom, spúšťačom spomienky na nenávratnú minulosť. Kristeva parafrázuje Kanta, ktorý tvrdil,

89 Tamže, s. 99.

90 GOMBROWICZ, Witold: *Dramaty*. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1988, s. 91.

91 Tamže.

92 FÖLDÉNYI, László: *Melancholia*. Bratislava : Kalligram, 2001, s. 310.

93 Cit. podľa JELÍNEK, Hanuš: *Melancholikové. Studie z dějin sensibility v literatuře francouzské*. Praha : Nakladatel J. Otto Knihkupec, 1908, s. 131.

94 Tamže, s. 132.

95 LOURENCO, Eduardo: *Chaos a nádhera*. Praha : Dauphin, 2002, s. 56.

že nostalgikova túžba sa netýka miesta, ale času: „nostalgik netúži po mieste svojej mladosti, ale po tejto svojej mladosti samotnej.“⁹⁶ To, po čom túži, je „psychický objekt“, „subjektívna konštrukcia“, „závislá od pamäti“⁹⁷ – melancholik (ako osoba v depresii) „sa nevyhnutne usídľuje vo fantázii“.⁹⁸ Melancholický nostalgický subjekt preto nedokáže žiť v prítomnosti, ale môže len *spomínať*, „pretože prítomnosť je preňho dôležitá len natoľko, nakoľko dovoľuje neustále reprodukovanie minulosti“.⁹⁹ Toto rozpomätávanie sa na minulosť je spojené so *spomalením*: melancholik, Baudelairov lyrický subjekt, sa pri svojej prechádzke neponáhľa.¹⁰⁰ Pomalosť a *t'archa patria* (aj vo výtvarnom umení) k ikonografickým atribútom melanchólie: podopretá hlava, „brada v dlani“.¹⁰¹

Nostalgická spomienka nám kladie pred oči, vovedie do uší a do nosa, *spri-tomní* to, čo je minulé, *pri súčasnom* zachovaní vedomia toho, že to, na čo spomíname, je ničotou, ktorá sa nikdy nenavrátí späť (čo vyplýva z časového charakteru bytia „toho súcna, ktorým sme my sami“). Ono vytúžené minulé (slastný objekt) my ako časové bytosti rekonštituujeme v mode imaginárneho, čiže neskutočného (neskutočné má v tomto prípade negatívny príznak). Práve preto je pre nás nostalgická clivota aj sladká, aj bolestná – jednoducho, ambivalentne *sladkobôľna*. Eduardo Lourenco cituje (pre Portugalcov čítan-kové) verše Almeida Garretta: „*hořká sladkobolnost žalostněni / slastné bo-dání krutého ostnu*.“¹⁰² „Vzpomínka nám tak nabízi to, co minulo, jako by to dosud existovalo.“¹⁰³ Tá ponuka, ktorú nám spomienka dáva (jej „noéma“), je sladká, slastná, ale onen modus, intencionálny akt, *v akom* nám to predkladá, je bolestný. To, čo sme stratili, nám spomienka nikdy neprinavrátí.

Slastnou sa však môže stať i melanchólia, hovenie si v nej. Musset „cítí ve své duši ‚celou rozkoš melancholie‘. Rád se jí poddává, dává se unášet měkký-mi vlnami snivé a neurčité bolesti: je v tom kus rozkošnictví“.¹⁰⁴

Nostalgia znamená byť „mimo domova“,¹⁰⁵ čiže má s melanchóliou spo-ločnú práve onú zakladajúcu *stratu*. Nostalgická spomienka teda nie je proustovským „oživením minulosti“: to nie je dosiahnuteľné úsilím rozumu, ale „*skrýva sa tam, kde jeho moc už neplatí, v dajakom hmotnom predmete*

96 KRISTEVA, Julia: *Czarne słońce*. Kraków : Universitas, 2007, s. 67 – 68.

97 Tamže, s. 66.

98 Tamže.

99 ŚNIEDZIEWSKI, Piotr: *Spojrzenie melancholijne*. Kraków : Universitas, 2011, s. 152.

100 Tamže, s. 211.

101 Porov. STAROBINSKI, Jean: *Melancholie v zrcadle*. Praha : Malvern, 2013, s. 17.

102 LOURENCO, Eduardo: *Chaos a nádhera*. Praha : Dauphin, 2002, s. 54.

103 Tamže, s. 55.

104 JELÍNEK, Hanuš: *Melancholikové. Studie z dějin sensibility v literatuřefrancouzské*. Praha : Naklada-tel J. Otto Knihkupec, 1908, s. 95.

105 Porov. LOURENCO, Eduardo: *Chaos a nádhera*. Praha : Dauphin, 2002, s. 56.

(v pocite, ktorý by v nás tento predmet vyvolal)¹⁰⁶. Napríklad v onej slávnej proustovskej magdalénke namočenej v čaji. Tento pocit oživenia minulosti je však bezo zvyšku slasťný, bez prímеси bôľu, ba dokonca v okamihu epifánie minulosti zahládza bolestné pociťovanie časovosti a pominuteľnosti existencie: „Ten slasťný pocit náhle spôsobil, že sa mi vrtkavosť života zdala ľahostajná, pohromy neškodné, prchavosť života zdanlivá, podobne ako na človeka účinkuje láska.“¹⁰⁷ V takomto mystickom zjavení minulosti táto minulosť priam prekrýva prítomný okamih a rozprávač Marcel váha, či sa nachádza v prítomnosti alebo priamo v minulosti.¹⁰⁸ Tieto „blažené dojmy“ prežíva Marcel vďaka ich analógii zároveň v prítomnom okamihu aj vo vzdialenej minulosti.¹⁰⁹

Z melanchólie môže vyvierat' aj umenie – „namiesto smrti a preto, aby človek sám neumrel kvôli smrti druhého, vytváram [...] umenie, ideál, niečo odinakial“, čo vytvára moja psyché, aby zo seba vykročila: ex-tasis“.¹¹⁰ Môže ňou byť vyvolané alebo dokonca priamo utkané z jej látky, a preto nečudo, že tá doň nezriedka vkláza.

Melancholickou môže byť literárna postava, no niekedy sa melanchólia premieta aj do samotného aktu písania rozprávača – Piotr Śniedziwski ukazuje, že v prípade Senancourovho *Obermana* (1804) má písanie terapeutický účinok, text „zabraňuje dezintegrácii subjektu“,¹¹¹ je mu smutno a chce sa z toho „vypísať“, čiže „je to imperatív písania, ktoré vyplýva z melancholickej skúsenosti ničoty“.¹¹² Text zároveň istým spôsobom „konzervuje“ svoj subjekt vypovedania, necháva ho pretrvávajúť – prostredníctvom štýlu – aspoň v takejto forme. Umelecká tvorba môže byť – napríklad u Witkacyho – útek pred depresiou,¹¹³ Nietzsche zasa nazýval „útek pred nudou“ „matkou všetkých umení“.¹¹⁴

Erbovým dielom preromantickej melancholickej senzitivity je Chateaubriandov krátky román *René* (1801), identifikujúci tzv. „chorobu storočia“, ktorou je práve znudenosť životom a svetom. Ako prvý identifikoval obraz „choroby storočia“ Sainte-Beuve v texte o Senancourovom *Obermanovi* v roku 1832.¹¹⁵ „Choroba storočia“, ktorou je nuda, spleen, sa stala určujúcou nielen

106 PROUST, Marcel: *Hľadanie strateného času I. Na Swannovej strane*. Bratislava : Kalligram, 2001, s. 53.

107 Tamže.

108 Porov. KONŮPEK, Jiří: *Proust a jeho románový svět*. Praha : Pulchra, 2012, s. 120.

109 Porov. tamže.

110 KRISTEVA, Julia: *Czarne słońce*. Kraków : Universitas, 2007, s. 102.

111 ŚNIEDZIEWSKI, Piotr: *Spojrzenie melancholijne*. Kraków : Universitas, 2011, s. 69.

112 Tamže, s. 79.

113 Porov. MARKOWSKI, Michał Paweł: *Polska literatura nowoczesna*. Kraków : Universitas, 2007, s. 360.

114 Tamže.

115 Porov. ŚNIEDZIEWSKI, Piotr: *Spojrzenie melancholijne*. Kraków : Universitas, 2011, s. 61.

pre romantikov, ale pre celé 19. storočie, vrátane jeho „koncových“ dekadentov. René mal rozhodujúci vplyv na (literárnu) podobu melanchólie celého 19. storočia – napríklad pätnásťročný Byron po prečítaní *Reného* napísal Chateaubriandovi nadšený list.¹¹⁶ Samotný Chateaubriand neskôr v *Pamätiach zo záhrobia* ironizoval následnú módu mladých byť nešťastnými, ktorú iniciovala práve jeho próza.¹¹⁷ Jeho korešpondencia i pamäti totiž ukazujú, že sám ťažkou melanchóliou trpel po celý život. Próza nemá epickú dejovú líniu, celá sa ponára do introspekcie hlavnej postavy, napísaná v žánri spovede.

Mladík René je zasvätencom smrti už od narodenia: veď samotný svoj život dostáva výmenou za smrť – za jeho príchod na svet jeho matka zaplatila životom a otec mu po chorobe ešte ako chlapcovi skoná v náručí. Melanchólia Reného je znakom jeho *výlučnosti*, ako mu hovorí starý divoch, ktorému sa René spovedá: „*Trpíš-li životem více nežli kdo jiný, nesmíš se tomu diviti: velká duše má obsáhnouti více bolestí nežli malá.*“¹¹⁸ Jeho romantickej túžbe nemôže dostať nič, čo je *obmedzené* – to totiž preňho nemá žiadnu cenu.¹¹⁹ Odtiaľ, rovnako ako aj z jeho lásky k samote (dištancovania sa od nízkosti davu), ale aj osamelosti, prýšťa jeho životné ochabnutie, „únava životom“, nuda: „*Jsa bez příbuzných, bez přátel, takřka samotěn na světě, nemilovav dotud, byl jsem zmožen nadbytkem života.*“¹²⁰ Už od detstva pociťuje René „*hnus k životu*“.¹²¹ Udivuje ho, ako smrteľní ľudia vo svete veľmi viažu svoj osud k pomimuteľným veciam. No túžbu, ktorá je neurčitá, ktorá túži po neznámom, nedokáže ukojiť žiaden vnútrosvetský objekt. Naopak, keď René dosiahne to, po čom túžil, pociťuje len nudu – keďže to, čo dosiahol, je obmedzené. (Ako sme už spomínali, Žižek hovorí, že melancholik stráca samotnú *schopnosť túžiť* po objekte.) Neskôr nemecký romantik Jean Paul hovoril o tom, že človek má v sebe veľkú *túžbu*, ktorá sa nikdy nenaplní: nie túžbu po čomsi konkrétnom, ale táto túžba si sama hľadá svoj objekt, no žiaden z týchto objektov ju nedokáže uspokojiť.¹²²

I keď René trpí aj kvôli hriešnej láske ku svojej sestre Amálii, jeho utrpenie nemá len túto empirickú, „vnútrosvetskú“ príčinu. Je predovšetkým jeho apriórnu, základnú *naladenosťou*: „[...] *jest mé srdce od přirozenosti uhněteno z žalu a bídy.*“¹²³ O takomto srdci sa v 19. storočí dočítame prvý raz

116 Porov. VODÁK, Jindřich: Literárně-historická poznámka. In: CHATEAUBRIAND, Francois René de: *Atala. René*. Praha : Tiskem a nákladem J. Otty, 1904, s. 16.

117 Porov. ŚNIEDZIEWSKI, Piotr: *Spojrzzenie melancholijne*. Kraków : Universitas, 2011, s. 46, tiež JE-LÍNEK, Hanuš: *Melancholikové. Studie z dějin sensibility v literatuře francouzské*. Praha : Nakladatel J. Otto Knihkupec, 1908, s. 109.

118 CHATEAUBRIAND, Francois René de: *Atala. René*. Praha : Tiskem a nákladem J. Otty, 1904, s. 126.

119 Tamže, s. 130.

120 Tamže, s. 136.

121 Tamže, s. 133.

122 Porov. DZIEKOŃSKI, Józef Bohdan: *Sendivoj*. Bratislava : Európa, 2013, s. 91.

123 CHATEAUBRIAND, Francois René de: *Atala. René*. Praha : Tiskem a nákladem J. Otty, 1904, s. 147.

práve v *Reném* – René ako jeden z prvých v tomto storočí si povšimne, že „jeho nešťastie a smútok nemajú nijakú jasne určenú príčinu“,¹²⁴ jeho túžba zasa žiaden presne určený predmet.¹²⁵ René trpí len tými bolesťami, ktoré si spôsobuje on sám. Krajina, ktorú vidí (napríklad sediac na okraji Etny), je už – dlho pred Amielom – „stavom duše“. ¹²⁶ Amiel tomuto fenoménu len našiel priliehavé pomenovanie. Piotr Śniedziewski, zameriavajúci sa vo svojej monografii na fenomén *melancholického pohľadu*, píše o Reného pohľade z vrcholu ako o „stratenom v prázdnote, ktorá nie je len prázdnotou krajiny, ale azda predovšetkým projekciou prázdnoty, ktorá vládne v duši hrdinu“. ¹²⁷ Typickým melancholickým pohľadom je pre Śniedziewského *druhý* Orfeov pohľad. Melancholikov pohľad je prázdny rovnako ako jeho duša.¹²⁸ Jestvujú aj melancholické krajiny – pre Obermana sú to Alpy, hmlistá škótska krajina v *Ossianovi* či jesenná krajina alebo kraskovská večerná krajina –, no krajina v danom okamihu je melancholická predovšetkým preto, že na ňu pozerá subjekt naplnený (ba či skôr vyprázdnený) melanchóliou.¹²⁹

Madame de Stael postavila proti sebe modely literatúry juhu a literatúry severu, kde odčarovaný svet, v ktorom človek zakúša samotu (ale aj pochmúrna hmlistá nehostinná krajina a surové podnebie), ho vháňa do zádumčivosti, uzatvárania sa do seba a vzbudzuje v ňom súznenie a smútok¹³⁰ i to, že sa pohružuje do minulosti, „žije len vďaka spomienkam“. ¹³¹ Všetky tieto okolnosti vplývajú podľa madame de Stael na melancholický charakter severnej poézie.

Spomedzi literárnych postáv, ktorých melanchólia je trochu skrytejšia, možno spomenúť hrdinku románu Gustava Flauberta *Pani Bovaryová* (1857) s pocitmi neurčitého smútku (bez konkrétneho predmetu) a nostalgie, clivoty za nenávratne uplynutým a s vysnívaným priestorom nerealizovateľných túžob (akýmsi „inde“), ktorý sa nezriedka vynára v motíve, keď sa Emma pozerá z okna, no nevidí z neho vonkajší svet, len svoje fantázie, samu seba na inom mieste (motív okna vo Flaubertovom texte podrobne analyzuje Śniedziewski¹³²). Jules de Gaultier, ktorý vytvoril populárny termín „bovaryzmus“, ho definoval práve ako schopnosť človeka vnímať sa ako niekoho iného,¹³³ t. j. situovať seba samého do vysnívaného „inde“, ktorého hlavným benefitom je, že nie je tu.

124 ŚNIEDZIEWSKI, Piotr: *Spojrzzenie melancholijne*. Kraków : Universitas, 2011, s. 48.

125 JELÍNEK, Hanuš: *Melancholikové. Studie z dějin sensibility v literatuře francouzské*. Praha : Nakladatel J. Otto Knihupec, 1908, s. 108.

126 Porov. ŚNIEDZIEWSKI, Piotr: *Spojrzzenie melancholijne*. Kraków : Universitas, 2011, s. 46.

127 Tamže, s. 52.

128 Tamže, s. 53.

129 Porov. tamže, s. 72.

130 Porov. tamže, s. 112.

131 Tamže, s. 113.

132 Porov. tamže, s. 202.

133 Porov. tamže, s. 184.

Známym príspevkom do pokladnice dejín novodobej európskej melanchólie je *Denník* H. Fréderica Amiela (1821 – 1881). Amiel svojich sedemnást'tisíc strán dennikových záznamov doviedol doslova až po prah svojej smrti. Silne pociťoval prázdnotu sveta (svet bol preňho len fantóm projekcií subjektu) a pominuteľnosť všetkého, predovšetkým seba samého – on sám ako „*nicota, ktorá seba pozoruje*“,¹³⁴ bez nádeje. Život zo zásady nemôže naplniť túžby individua: „*Jsem sklamaná tužba a pochybený život.*“¹³⁵ Popisuje svoje stavy melanchólie, „*stesk z neznáma*“,¹³⁶ „*pocit nesmyslnosti a nenapraviteľnosti, dojem pošetilsti a hlouposti, únavy ze života, omrzlosti ze sebe sama*“.¹³⁷

Modernista Baudelaire už spraví z melanchólie súčasť krásy: „pro mne ale spoň [...] téměř není krásy, v níž by nebylo neštěstí.“¹³⁸ Modernistická krása – v protiklade k platónskej večnej ideji, k nemennej kráse – je práve v tom, čo je individuálne, premenlivé, náhodné,¹³⁹ a teda *dočasné*, pominuteľné. Kvet je krásny práve preto, lebo čoskoro zvädne (Mácha miloval kvet preto, že sa pomínie), krásny je plameň, ktorý sa strávi, či navždy stratený „starý Paríž“ v básni *Labuť*. A zároveň až zúfalstvo z pominuteľnosti, z neodvratného vlastného zániku vôbec človeku umožňuje, aby žil („kľučkoval“ pred smrťou), aby vytváral krásu.

2. Modernistická melanchólia Zlomenej duše (Kosorkin)

Melanchóliu takpovediac v laboratórne vydestilovanom stave môžeme v (aj slovenskej) literatúre nájsť obzvlášť u autorov moderny, keďže pre ňu bola melanchólia ako tematický element textu doslova súčasťou literárno-smerovej poetiky. Aj autorov *fin de siècle* a hrdinov ich textov zasahovala oná slávna „choroba storočia“, ktorú po prvý raz v roku 1833 identifikoval Sainte-Beuve v predhovore k Senancourovmu *Obermanovi* a ktorej najvypuklejším symptómom bola ochromujúca nuda, čo hrdinu pozbavovala vôle k akejkoľvek činnosti.¹⁴⁰ Dekadentným pokračovaním tejto choroby bola aj „preanalyzovanosť“ hrdinu (spomeňme programovú poviedku F. X. Šaldu *Analýza*, 1891), ktorá mu odoberala spontánnosť, impulzívnosť a nútila ho

134 AMIEL, H. Fréderic: *Z důvěrného deníku*. Praha : Nakladatel Bohuslav Hendrich, 1929, s. 59.

135 Tamže, s. 43.

136 Tamže, s. 41.

137 Tamže, s. 43.

138 Cit. podľa STAROBINSKI, Jean: *Melancholie v zrcadle*. Praha : Malvern, 2013, s. 21.

139 ŚNIEDZIEWSKI, Piotr: *Spojrzenie melancholijne*. Kraków : Universitas, 2011, s. 237.

140 Porov. tamže, s. 61.

všetko kritizovať až do – ako to formuloval Sienkiewiczov dekadent v románe *Bez dogmy* – „úplného bezvládie duše“,¹⁴¹ z čoho vyviera absolútna životná ochabnutosť, „*neschopnosť životná*“,¹⁴² ochromenie hrdinu.¹⁴³ Aj Amiel si ťažkal na vlastnú prehnajúcu reflexívnosť, ktorá mu problematizovala život – negovala jeho spontánnosť, inštinkt, odvahu.¹⁴⁴ Tento sklon k analýze v „duši“ (psyché) modernistického hrdinu bol pokladaný nie za akúsi brilantnosť analytického intelektu, ale bol prenesený až na úroveň psychickej dispozície individua, a tam bol patologizovaný – chápaný ako prekľatie duše hypersenzitívneho individua, u Šaldy doslova ako choroba: „*Analýza byla Schlaagova nemoc. [...] U mne to nebude tyfus ani souchotiny... ,zemru analýzou*“.¹⁴⁵

Len kontextovo pripomenieme, že lyrický subjekt poézie Ivana Krasku, hľadiaci na melancholické krajiny kúpajúce sa v západe slnka, je subjektom par excellence melancholickým. Jeho existenciálnu situáciu najvýstižnejšie charakterizuje kraskovské „*pozde*“ – to, že melancholický subjekt vždy už prepásol ten správny okamih, *kairos*, ktorý nikdy nebol prítomný, na ktorý *nikdy* nenastal správny čas. Spojenie situácie „*pozde*“ spolu so stajomňujúcou poetikou sú charakteristické nielen pre Kraskovu poéziu, ale celkovo pre poetiku symbolizmu: ich spojenie nachádzame hoci aj v básni Karla Hlaváčka *Pršelo v noci*: „*Je pozdě již... [...] Kdos zašeptal...*“¹⁴⁶ prvé spojenie ako refrén na začiatku sloh, druhé v paralelnej, sémanticky zaťaženej pozícii na začiatku poslednej slohy.

V Kraskovej básni *Askéti* je veľmi presne opísané melancholické „časovanie“ (samozrejme, v heideggerovskom, nie gramatickom zmysle slova) existencie, v ktorom „*minulosť mŕtva je, budúcnosť prázdna a nemá*“.¹⁴⁷ Naplniť životné nádeje nemôže kraskovský lyrický subjekt nie z dôvodu vonkajších prekážok, ale vinou svojho vnútorného usporiadania, vinou svojej životnej ochabnutosti, že sa mu nedostáva síl („*Výplniť nádeje nebolo síly*“).

Krátka próza Kosorkina (pseudonym Sama Cambela) *Zlomená duša* (1910) je priam čítankovou introspektívnou analýzou melanchólie v modernistickom literárnom kľúči. Ivan Kusý o nej hovorí, že „predstavuje pól osudovej melanchólie“.¹⁴⁸ Naša literárna história už tento text spoľahlivo smerovo zaradila. *Zlomená duša* „sa priznáva k tvorbe Slovenskej moderny“ – „k tomu najviac

141 SIENKIEWICZ, Henryk: *Bez dogmatu*. Praha : E. Beaufort, 1903, s. 149.

142 Tamže.

143 O modernistickej variante „choroby storočia“ podrobnejšie hovoríme in: HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : SAP, 2008, s. 16 – 18.

144 Porov. ŚNIEDZIEWSKI, Piotr: *Spojrzzenie melancholijne*. Kraków : Universitas, 2011, s. 126.

145 ŠALDA, František Xaver: *Analýza*. In: *Vteřiny duše*. Praha : Odeon, 1989, s. 42.

146 HLAVÁČEK, Karel: *Budu snít marně*. Praha : Mladá fronta, 1998, s. 33.

147 Cit. podľa ŠMATLÁK, Stanislav: *Poézia Ivana Krasku*. In: *Litteraria III*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1960, s. 176.

148 KUSÝ, Ivan – ŠMATLÁK, Stanislav: *Dejiny slovenskej literatúry IV*. Bratislava : Veda, Vydavateľstvo SAV, 1975, s. 254.

symbolistickému a dekadentnému v nej¹⁴⁹. Toto literárno-smerové zaradenie prózy sa pokúsime potvrdiť a demonštrovať pri jej konkrétnej analýze a tiež „vytriediť“ a jemnejšie rozlíšiť prvky symbolistické a dekadentné. Toto však bude len takpovediac „bočný produkt“ tejto analýzy, ktorá bude parciálna, pretože bude čítaním predovšetkým z perspektívy tematiky melanchólie.¹⁵⁰

Obráťme sa teraz k melanchólíi prózy *Zlomená duša*.

Melancholickou je postava – rozprávač nedejovej reflexívnej prózy (Michal Gáfrík ju – v súvislosti s literárnym smerom symbolizmu – nazýva básňou v próze¹⁵¹), ktorá pri absolútnej redukcii dejovej zložky prózy je aj jej postavou jedinou. Postava sa nachádza v samote so svojimi existenciálnymi otázkami, týkajúcimi sa bytostne jej vlastnej existencie (predovšetkým vlastnej smrteľnosti), je existenciálne osamelá, je to jej *vlastná* smrť, existenciálne neodňateľná, keďže „na té nejvíce fundamentální rovině je umírání tím nejosamějším lidským prožitkem“.¹⁵² Jedinými sujetovými transformáciami v texte sú premeny vnútorných poryvov, myšlienok a hlavne pocitov rozprávača, ktorý robí typickú modernistickú sebaanalýzu, „vivisekciu duše“ (povedané termínom samotných modernistických autorov¹⁵³) – tej jedinej, ku ktorej môže mať prístup, čiže svojej vlastnej.

Takéto tvarovanie prózy, ako aj skutočnosť, že pre túto prózu „je príznačné využívanie výrazových prostriedkov lyriky“,¹⁵⁴ je presne v súlade s intenciami poetiky symbolizmu – už v programovom manifeste symbolizmu Jean Moreas hlásal, že symbolistická próza „sa vyvíja analogicky k poézii“.¹⁵⁵ Jedným z typov symbolistickej prózy je typ prózy takpovediac s jednou postavou, keď sa „jedna postava pohybuje v prostrediach deformovaných prostredníctvom jej vlastných halucinácií – táto deformácia obsahuje v sebe všetko, čo je *skutočnosťou*“.¹⁵⁶ K tomu pripočítajme postulát absolútnej interiorizácie prózy,

149 Tamže, s. 253.

150 Samo Cambel-Danielovič (Kosorkin), hoci súputník autorov Slovenskej moderny, bol autorom viacerých tvárí. Písal texty v intenciách viacerých literárnych smerov – od kalendárových próz cez realistické črty s dedinskou tematikou (nezriedka bol autorom epigónskym, napríklad text *Z tmavej zápače* je v podstate parafrázou Tajovského *Mamky Póstkovej*), až po texty písané v kóde modernizmu (pričom *Zlomená duša* je ich najvýraznejším reprezentantom). Jeho vzťah k autorom Slovenskej moderny vyjadruje Ivan Kusý označením „autor most i súdežec“ (KUSÝ, Ivan – ŠMATLÁK, Stanislav: *Dejiny slovenskej literatúry IV*. Bratislava : Veda, Vydavateľstvo SAV, 1975, s. 256): „V jeho tvorbe sú už pred nástupom Slovenskej moderny umelecké postupy, príznačné pre prózu Slovenskej moderny, i keď v nevykryštalizovanej podobe“ (tamže, s. 253).

151 GÁFRÍK, Michal: *Próza slovenskej moderny*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993, s. 128.

152 YALOM, Irvin D.: *Existenciální psychoterapie*. Praha : Portál, 2006, s. 363.

153 Porov. SADLIK, Magdalena: „*Konfesje samotnych*.“ *W kręgu prozy spowiedniczej*. Kraków : Universitas, 2004, s. 174.

154 KUSÝ, Ivan – ŠMATLÁK, Stanislav: *Dejiny slovenskej literatúry IV*. Bratislava : Veda, Vydavateľstvo SAV, 1975, s. 254.

155 MOREAS, Jean: Symbolizm. In: MAKOWIECKI, Andrzej Z.: *Młoda Polska*. Warszawa : Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne, 1980, s. 148.

156 Tamže, s. 149.

ako ho formuloval Rémy de Gourmont v eseji o Villiersovi,¹⁵⁷ dekadentný „odvrat od sveta“, či – slovami súvekeho modernistu Arnošta Procházku – „nejeví se již vnější realita než pod titulem znaků niterných stavů, pokud může sloužiti k jich obraznému vyjádření“.¹⁵⁸ Gottfried Benn ironicky nazval takýto typ analytickej prózy „román posediačky. Hrdina, ktorý sa neveľmi pohybuje, jeho činnosťami sú perspektívy a jeho živlom myšlienkové pochody“.¹⁵⁹

Termín „duša“ v literárno-smerovom kóde symbolizmu pomenúval ľudskú psychiku. „Duša“ bývala v literárnych textoch tohto smeru nezriedka dokonca aj personifikovaná, pričom sa stávala postavou.¹⁶⁰ Rovnako aj samotné spojenie „zlomená duša“ má v dobových textoch častejší výskyt. Konkrétne Hanuš Jelínek vo svojej eseji *Melancholické* (1908), historicky i štýlovo situovanej práve v období moderny, používa spojenie „zlomené duše“¹⁶¹ ako synonymum pre titulných melancholikov. Michal Gáfrík zároveň upozorňuje, že spojenie „zlomená duša“ je frekventovaným titulom „symbolisticko-novoromantickej poézie, i prózy“ (napr. rovnomenná zbierka Antonína Sovu).¹⁶² V Šaldovej poviedke *Analýza* nájdeme zasa napríklad spojenie „nemocná duše“,¹⁶³ kde sa ešte vypuklejšie prejavuje estetizácia *patologickosti*, psychickej lability a ochromenia, charakteristická pre literárny smer dekadencie. Ešte je potrebné poznamenať, že spomenutá Jelínkova esej nie je literárnokritickou prácou o jeho súčasníkoch – dekadentoch, ale esejou literárnohistorickou o predchádzajúcich vývinových obdobiach literatúry. Jeho „*truchlivý prívod zlomených duší*“¹⁶⁴ začína zhruba obdobím madame de Sévigné a končí Stendhalom.

Kosorkinova poviedka sa začína vetou: „*Dnes očakával som, že bude pekne, a obloha je zase taká mračná, taká bezútešne chmúrna ako tvár sivej kovovej rakvy.*“¹⁶⁵ Častica „zase“ označuje *opakovanie* atmosférického deja, ktorý má negatívnu konotáciu (odporuje očakávaniu rozprávača, že bude „pekne“). Už prvá veta navodzuje emblematickú melancholickú krajinu, ktorej všetky atribúty konotujú beznádej, pochmúrnosť („*bezútešne chmúrna*“) a koniec, smrť, ako naznačuje obraz kovovej rakvy v *comparate*. Keďže *comparandum* rakvy je obloha, celý priestor

157 Porov. BEDNAŘÍKOVÁ, Hana: *Česká dekadence*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2000, s. 13.

158 Cit. podľa KUDRNÁČ, Jiří: *Drobná próza české secese*. In: *Vteřiny duše*. Praha : Odeon, 1989, s. 14.

159 Cit. podľa BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: *Kryzys czy trwanie powieści*. Kraków : Universitas, 2004.

160 Porov. PODRAZA-KWIATKOWSKA, Maria: *Literatura Młodej Polski*. Warszawa : PWN, 1997, s. 63.

161 JELÍNEK, Hanuš: *Melancholické. Studie z dějin sensibility v literatuře francouzské*. Praha : Nakladatel J. Otto Knihkupec, 1908, s. 134.

162 GÁFRÍK, Michal: *Próza slovenskej moderny*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993, s. 128.

163 ŠALDA, František Xaver: *Analýza*. In: *Vteřiny duše*. Praha : Odeon, 1989, s. 44.

164 JELÍNEK, Hanuš: *Melancholické. Studie z dějin sensibility v literatuře francouzské*. Praha : Nakladatel J. Otto Knihkupec, 1908, s. 134.

165 CAMBEL, Samo: *Zlomená duša*. Bratislava : Tatran, 1972, s. 108. Ďalej v tejto podkapitole pri citáciách z knihy budeme uvádzať len stranu.

nadobúda príznak klaustrofobickej uzavretosti, tiesnivosti. Obloha gniavivo dopadá na subjektívny obraz krajiny ako veko rakvy a uzatvára ju.

Nasledujúci obraz hmiel, valiach sa krajinou, vytvára – z hľadiska literárnych toposov – emblematickú melancholickú krajinu s odkazom na skoršie (preromantické) reprezentácie priemetu psychického fenoménu melanchólie do krajiny. Konkrétne na madame de Stael s jej tézou vplyvu geografických (a spoločenských) odlišností na „mentalitu“ literatúry a s jej modelom literatúry severu, rodiacej sa uprostred hmiel, s hmlistými melancholickými krajinami (za otca tejto literatúry sa pokladá MacPhersonov *Ossian*).¹⁶⁶ Aj v samotnej poetike symbolizmu – aby sme uviedli len zástupné príklady – napríklad v Kraskovej básni *Na cmiťeri* motív hmly funguje ako metaforizácia smútku,¹⁶⁷ v básni v próze Karla Hlaváčka *Subtilnosť smutku* (1896) zasa myšlienky „*jdou v mlhavé kraje, v zoufalství půlročních nocí*“.¹⁶⁸ (U Hlaváčka je sémantická *neurčitost'* melancholickej naladenosti vyjadrená ako „*neskonalý smutek po něčem nevyjádřeném, co viděl stále unikati*“.¹⁶⁹) Azda aj v tomto zmysle môžeme prečítať atribút týchto hmiel, že sú to „*dávne, staré hmly*“ (s. 108) – zo striktno empirického hľadiska by totiž takýto ich atribút bol nezmyselný. Mohlo by ísť iba o dlhotrvajúce hmly, no ich entita, „hmota“, masa nemôže byť „stará“, dávna, pretože podlieha neustálej výmene. Sú to teda hmly do značnej miery aj literárne, nesúce v sebe literárnu (intertextuálnu) pamäť ako emblém melanchólie. Sú to tiež aj „*dávne hmly*“ v tom zmysle, že vyjavujú a vyvolávajú v subjekte čosi dávne – čo ho zrejme oddávna prepadáva (pretože obloha je *opakovane*, „*zase*“ mračná), a to práve melanchóliu.

Kosorkinovská hmlistá krajina spočiatku duševný stav rozprávača akoby navodzovala, nástojčivo naň pôsobila – vyvoláva v ňom melancholické pocity stiesnenosti a sklúčenosti (s. 109), pretože hmly ho gniavia, „*ťažko visiac nad hlavou*“ (s. 108). Sú „*tiesnivé*“ (s. 108). V tomto ich atribúte sa simultánne preplietajú ich fyzická charakteristika (fyzicky tesne obkľučujú) i charakteristika psychická: „*zvierajú srdce ako temný neodbytný tieň predtuchy smrti, vtierajúci sa odkiaľsi z neznáma*“ (s. 108). To, čo v melancholickom subjekte spôsobuje stav sklúčenosti, je teda aj v tomto texte v konečnom dôsledku smrť – nie však stojaca bezprostredne pred subjektom (hoci trebárs len konceptuálne artikulovaná), ale subjekt ju udržuje vo viacnásobnej dištancii (nie je to smrť, dokonca ani predtucha smrti nie, ale – vyjadrený vo forme rozvitého prívlastku – „*tieň predtuchy smrti*“). Spôsob, akým prichádza, je nenápadne plazivý, ako býva pohyb samotnej hmly („*vtierajúci sa*“). A od-

166 Porov. ŚNIEDZIEWSKI, Piotr: *Spojrzenie melancholijne*. Kraków : Universitas, 2011, s. 106 – 107.

167 Porov. ŠMATLÁK, Stanislav: Poézia Ivana Krasku. In: *Litteraria III*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1960, s. 174.

168 HLAVÁČEK, Karel: Subtilnosť smutku. In: *Vieřiny duše. Drobná próza české sesece*. Praha : Odeon, 1989, s. 179.

169 Tamže, s. 180.

kiaľ tento tieň predtuchy smrti prichádza? „*Odkiaľsi z neznáma*.“ Tu už na lexikálnej úrovni vidíme „v akcii“ iniciatívu poetiky symbolizmu s jej mnohovýznamnou neurčitou symbolikou, nezriedka produkovanou neurčitými zámenami (všetky tie kraskovské „ktos“, „kdes“, rovnako tak aj u Karla Hlaváčka či Karla Babánka¹⁷⁰). „Neznámo“ ako mnohoznačný lexikálny symbol môže indikovať – v intenciách symbolizmu – inú, tajomnú transcendentnú skutočnosť.

„Neznámo“ však môže tiež označovať empirickú priestorovú koordinátu, odkiaľ prichádzajú hmly, no predovšetkým môže naznačovať, aký charakter má smrť samotná, ktorá „stadial“ prichádza: je to smrť myslená ako *neznámo*.

Atribút „neznámy“ je v textovej štruktúre *Zlomenej duše* v záverečnej fáze textu pripísaný aj záhadnej „Neznámej moci“, ktorá by subjektu mohla dať životodarný zmysel – tá však neprichádza.

Literárna krajina Kosorkinovej prózy sa ocitá *na pomedzí* medzi vonkajšou krajinou, pôsobiacou na subjekt, a vnútornou krajinou ako „stavom duše“, ktorú samotný subjekt projektuje navonok. Totižto dolina, ktorá teraz „*cudzo, ľahostajne hľadá na mňa a mne sa tiež zdá, akoby som nikdy nebol zrodencom jej lona – tak veľmi mi je ďalekou, tak nedotýkavou*“ (s. 108), predtým „*bývala plná rozkošných, púťavých farieb, keď hľadieval som na veci s ľahkou, bezstarostnou myslou a s prostou, všetko rovnako prijímajúcou vierou decka*“ (tamže). Z toho možno vyvodiť záver, že pošmúrna tiesnivá krajina s gniavivou hmlou je skôr rozprávačovým „stavom duše“: stav stiesnenosti a sklúčenosti vychádza *zvnútra* neho samého, odhaľujúc mu jeho existenciu ako ťaživé bremeno. Funguje tu modernistická kategória tranzitívnosti pri reprezentácii priestoru: „Vnější je zaměnitelné s vnitřním, subjektivní se objektivizuje.“¹⁷¹ Preto napríklad u Karla Babánka nachádzame „komnatu duše“ či „dom duše“ a „*myšlének černé tlumy táhnou k lesům Zapomněn*“.¹⁷² Hmly zvierajúce srdce vychádzajú z neznáma smrti a v modernistickom subjekte navodzujú melancholický stav.

Rozprávač chce prírodu, „*úzku dolinu, ktorou sa plúžim*“ (s. 108; je tu možný odkaz na „slzavé údolie“ – oná dolina, ktorou sa „plúži“, je potom obrazným vyjadrením jeho života) prinútiť k odpovedi: „*prinútim, aby sa mi ozvalo v prírode, aby zahučali hory i skaliská veľkým, otriasajúcim hrmotom*“ – ale „*Márne, márne*“ (tamže). Príroda neodpovedá, je voči túžbam človeka ľahostajná, je mu odcudzená. (Žiada sa tiež upozorniť, že slovné spojenie, všité do rozprávačovej reči, spojenie „*zahučali hory*“, odkazuje na rovnomennú ľudovú pieseň o premárnenej mladosti a premárnenom živote, o nenávratnosti

170 Porov. BEDNAŘÍKOVÁ, Hana: *Česká dekadence*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2000, s. 45, 46, 48.

171 Tamže, s. 45 – 46.

172 Cit. podľa tamže, s. 46.

životných etáp, plnú melanchólie, ktorá sa niekedy hráva aj na pohreboch.)

Myšlienky, tiahnuce hlavou, sa vymykajú vedomej vôli subjektu – on sám jednak nedokáže kontrolovať ich zrod, smerovanie ani nedokáže zastaviť ich plynutie: „*Odkiaľ idú, prečo sa tisnú a kam ma chcú zaviesť – neviem. Ale je také zúfalé, také žalostné, že vychádzajú, že ma vedú, vedú...*“ (s. 109). Skôr sa dá povedať, že to v ňom „myslí“, dokonca aj proti jeho vôli – subjekt konštituovaný textom je typicky *modernistickým neautonómnym subjektom*.¹⁷³ Niektoré jeho elementy (prúdiace myšlienky) sa vymykajú jeho vedomej vôli. Michal Gáfrík skonštatoval všeobecnejšie o Kosorkinových postavách toto: „Koná za ne a v nich ktosi iný, čosi neodvislé od ich rozumu a vôle.“¹⁷⁴ V symbolizme „duša už býva identifikovaná s podvedomím“¹⁷⁵ a „penetráciou tohto podvedomia možno dospieť predovšetkým k absolútnu“.¹⁷⁶ Smerovanie týchto myšlienok postavy je – proti jej vôli – zamerané *jediným* smerom, akoby hrdina trpel monomániou: „*Hlavou tiahnu myšlienky vlekľé, upäté jedným smerom ako tichý pochod trúchliacich, čierno odetých ženských*“ (tamže). Metaforické prirovnanie týchto myšlienok k pohrebnému sprievodu dostatočne naznačuje, aká hlavná myšlienka, monoidea, spôsobuje nutkavé myslenie subjektu jediným smerom, jeho melancholickú zádumčivosť: je to myšlienka smrti. Smrti, ponechávajúcej si aj „neskrotený“ atribút „čohosi neznámeho“, spôsobujúceho *hrôzu*. Ďalšia veta poviedky totiž znie: „*I duša sa mi chveje, zapadá v hrôzu pred čímsi neznámym, ale predsa v mojom vnútri jestvujúcim*“ (tamže). Toto „volanie smrti“ (zároveň je to však aj volanie čohosi „neznámeho“, čo naznačuje jej nepredstaviteľnosť) neprichádza teda z vonkajšieho sveta, ale *zvnútra subjektu samého* (ako „hlas svedomia“, povedal by Heidegger), ba dokonca toto „hrôzostrašné neznáme“ jestvuje *vnútri* subjektu (ako jeho smrteľnosť, bytie-k-smrti, predprogramovanosť smrťou). „*Aké hrozné je, keď sa duša chveje...*“ (tamže). Toto chvenie duše od hrôzy (pred čímsi neznámym, čo jestvuje v jej vnútri – ktoré je *aj* smrťou, zároveň je však tiež nie bezo zvyšku vyložiteľným symbolom) vychádza z jej vnútra, lebo „*ona [duša – pozn. T. H.] sa ani vtedy neutišuje, keď zavrieš oči pred vonkajším svetom, keď pokúsiš sa vrhnúť v prudkú vášeň, keď opojíš zmysly*“ (tamže). Nič, čo prichádza zvonku *zo sveta*, neutiší chvenie z neznámeho (prípadne zo smrti), ktoré prichádza *zvnútra* duše.

Stav, ktorému subjekt *podlieha*, je pomenovaný ako *skľúčenosť*, „*z ktorej, zdá sa ti, niet východu, niet vyslobodenia*“ (tamže). Hypersenzitívny modernistický subjekt je totiž v texte modelovaný aj s príznakmi postavy „dekadenta“, čiže je ochabnutý, vyčerpaný,¹⁷⁷ s „*chorým, nezdravým srdcom*“ (s. 108),

173 O neautonómnosti modernistického subjektu podrobnejšie píšeme in: HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : SAP, 2008, s. 61 – 67.

174 GÁFRIK, Michal: *Próza slovenskej moderny*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993, s. 135.

175 PODRAZA-KWIATKOWSKA, Maria: *Literatura Młodej Polski*. Warszawa : PWN, 1997, s. 57.

176 Tamže.

177 Porov. BEDNAŘÍKOVÁ, Hana: *Česká dekadence*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury,

ktoré „*chvejno-slabo*“ bije (tamže), *slabý* – nedokáže sa sám zo svojej sklúčenosti vyslobodiť (a práve preto jej ako neautonómny modernistický subjekt podlieha): „*Vzopriet' sa? Nie, mne nemožno. Som bezvládnny ako v silách zámrljej muchy, a niet opory*“ (s. 109). Jeho duša je dekadentne „*chorá duša*“ (s. 110), trpiaca jednak chorobou storočia („preanalyzovaním sa“ a sklúčenosťou), jednak aj vlastnými chorobami monómánie (vydania napospas nutkavým myšlienkam na smrť, vychádzajúcim z nevedomia) a melancholickej sklúčenosti. Ako sme už ukázali, spojenie „zlomená duša“ v dobovom diskurze môže prenesene označovať „melancholika“, v rámci tohto textu sa však okazionálne viaže aj s čiastočne synonymným spojením „chorá duša“ a celkom iste znamená aj človeka podliehajúceho zúfalstvu (zúfalstvu ako konečnej fáze melanchólie), tak ako hovorovo označujeme „zlomeného človeka“. Zlomený človek nemá v sebe žiadnu životnú energiu, žiadne životné pnutie – jeho žitie je smrťou zaživa či ako keď niekto žije, prežívajúc svoju smrť.

Pokiaľ sme však v textovej zložke plánu postavy identifikovali elementy dekadentného kódu, treba povedať, že motivický plán prostredia (modernisticky interiorizovaný, oscilujúci na pomedzí medzi krajinou duše a vonkajším prostredím) nie je modelovaný literárno-smerovým kódom dekadencie s jeho pozitívnym forsírovaním antifyzis,¹⁷⁸ artifičnosti a kultivovania. V Kosorkinovom texte motivický plán prostredia totiž vytvárajú práve *prírodné* fenomény: obloha, hmly, dolina, ktoré sú interiorizované a podliehajú procesu symbolizácie (ako sme to už ukázali). Tento redukovaný motivický plán prostredia by sa preto dal pokladať najskôr za neoromantický. (Dekadentné zdôrazňovanie artifičnosti nájdeme, naopak, v poviedke Ivana Minárika *Cesta ku koncu*, ako na to poukážeme v nasledujúcej podkapitole.)

V ďalšej rozprávačovej existenciálnej reflexii možno prečítať ozvuky Schopenhauera a Nietzscheho: „*človek je votrelcom pozemského sveta a za tú opovážlivosť odpykať musí smrťou*“ (s. 109). Takto myslia vzťah človeka k smrti všetky kryptoteológie smrti, ako ich vymedzila Agata Bielik-Robson: život, a predovšetkým ten ľudský, je výsledkom *náhody*, a teda chybou kozmickej ekonómie, ontologickým anakolútom, výchytkou anorganického súcna – a smrť túto odchýlku iba naprávi. Človek musí smrťou splatiť daň za vytrhnutie z nebytia.¹⁷⁹ V pozadí tu zaznieva Goetheho mefistofelovská negácia: Mefistofeles, duch čistej negácie, nevidí žiaden dôvod, aby bolo radšej niečo, a nie nič – odpovedajúc takto na známu Leibnizovu metafyzickú otázku, vyslovuje sa pre ničotu: „*Jsem duch, jenž stále popírá! / A právem; neb co vzniká, vše, / by zahynulo, hodno je; / proto by bylo líp, nic kdyby nevzni-*

2000, s. 12.

178 Porov. tamže, s. 56, 61 – 62.

179 Porov. KLOSSOWSKI, Pierre: *Nietzsche i błędne koło*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 1996, s. 96; tiež SCHOPENHAUER, Arthur: *O smrti*. Brno : Zvláštní vydání, 1996, s. 78.

kalo.¹⁸⁰ Stvorenie sveta bolo chybou, a preto by bolo lepšie, keby nevzniklo (nebolo) nič. Keďže však už niečo vzniklo, racionálnej bytosti nezostáva nič iné, než „sa oddať aktom deštruktívnej negácie bytia, ktoré napokon skorigujú ten strašný omyl“.¹⁸¹

Veď pre rozprávača Kosorkinovej prózy sú to práve *anorganické* (čiže neživé) súcna, ktoré afirmujú večné trvanie smrti: „*Snáď cítia i skaly i brehy i zem, ktorá mi je pod nohami, čo cítim ja a užasli i ony onou hroznou myšlienkou, že iba smrť má večné trvanie, ona je oprávnená a nad všetkým jedine víťazná – akoby ona bola cieľom, a nie život?*“ (tamže). Smrť je tu, podobne ako u Freuda, chápaná ako návrat života do skoršieho anorganického stavu, z ktorého život vyšiel, a teda smrť je už doslova freudovsky pomenovaná ako „cieľ života“. Z literárnohistorického hľadiska však treba poznamenať, že Kosorkinov text je o desať rokov starší než Freudova štúdia *Za princípom slasti*, preto tu nemôže ísť o realizáciu procesu, ktorý by klasická literárna história nazvala vplyvom, ale v oboch týchto textoch sa prejavujú solidárne dobové kultúrne kódy: smrť, konceptualizovaná podľa vzoru anorganickej prírody v intenciách súvekej biologickej vedy.

No mysliaci a cítiaci subjekt z takéhoto údelu, do ktorého je uvrhnutý, pociťuje zúfalstvo a bolesť (porov. s. 110). Všetko na svete neodvratne a isto speje k smrti – no toto „bytie k smrti“ je pre melancholický subjekt, ako už o tom bola reč, ešte zintenzívnené tým, že budúca smrť už za života onen život *vymazáva* – život sa ihneď stáva umieraním a ubehne ešte rýchlejšie, než ho človek vôbec môže začať žiť. Život sa nedá nikdy stihnúť, lebo je vždy už ukončený ešte predtým, než ho možno začať žiť. Život je pre kosorkinovsky melancholický subjekt *a priori* vždy už premeškaný, vždy už je, kraskovsky povedané, „pozde“ – rozprávač to vyjadruje rétoricky efektnou formuláciou, že život akoby človeka „predbieha“: „*Ledvaže vznikol život, už rozptyľuje sa a rozplýva ako náhodou povstala pena na vode. Rodiaceho sa človeka ako fantom predíde život – hneď zmizne, ako si ho bol zamiloval a akonáhle siahol po ňom, aby si ho privinul k roztlúženým prsiam*“ (tamže).

Takýto charakter života k smrti, ktorý je nemožné žiť a ktorý so sebou nesie len neznesiteľnú bolesť, otvára pred subjektom priepasť straty zmyslu života, jeho absurdnosti: „*Kam uniká, kam uniká... a aký v tom zmysel?*“ (tamže).

V Kosorkinovom texte sme teda dešifrovali dva atribúty modernistickej textovej reprezentácie smrti: smrť ako neznámo (tento atribút sme prečítali ako iniciatívu literárneho kódu symbolizmu) a smrť ako návrat k anorganickému stavu (necítienia, absencie vedomia) a ako napravenie „chyby“, „omylu“ kozmickej

180 Cit. podľa FISCHER, Otokar: *Stručné uvedení do Goethova Fausta*. Praha : Státní nakladatelství, 1931, s. 26.

181 BIELIK-ROBSON, Agata: „*Na pustyni*.“ *Kryptoteologie póznej nowoczesności*. Kraków : Universitas, 2008, s. 160.

ekonómie, akým je život (v tomto motíve sme identifikovali schopenhauerovské, freudovské a nietzscheovské intertextuálne konexie). Modernistické literárne reprezentácie smrti vyzdvihujú práve tieto jej atribúty, ktoré v sebe nesie aj v Kosorkinovom texte – strach človeka z neznáma,¹⁸² ako aj „údes z ničoty, nevyhnutného konca života po fyzickej smrti“.¹⁸³ Vo víziách Posledného súdu v poľskom modernizme (v literatúre tzv. *Młodej Polski*) desí osamoteného človeka ani nie tak Boží hnev, ako skôr pasivita Boha, ktorý ponecháva svet na seba samého¹⁸⁴ – solidárne s tým znie zúfalý výkrik Vámošovho *Paranoika* (1925), vrhnutý Bohu do tváre: „*Načože ich stvoril, keď ich potom ako muchy pozabíja.*“¹⁸⁵

Ďalšou modernistickou modalitou reprezentácie smrti, odvodenou zo Schopenhauerovej filozofie (a čiastočne solidárnou s freudovským pudom smrti), je smrť chápaná ako nirvána, ako oslobodenie od pnutia životnej vôle. Nachádzame ju v závere Hrušovského prózy *Muž s protézou*, no aj vo Vámošovej poviedke *Paranoik*: „*Výtrhli ma z blaženého nebytia, áno, teraz cítim, že je to blažený stav nebyť, a urobili ma prosriedkom, uspokojovateľom svojho egoizmu.*“¹⁸⁶

Kosorkinovský subjekt sa vo svojich pochybnostiach rozplýva v množstve protichodných myšlienok, ktoré sa mu proti jeho vôli roja v hlave („*Schytávajú ma so sebou a ja sa im neviem ubrániť a ani neviem, ktorej sa pridať, ktorej dôverovať*“, tamže), a ostáva stáť bez oporného bodu, v úplnej zmätenosti: „*nenachádzam sústreďujúceho bodu ani v sebe, ani mimo seba*“ (tamže).

Predzáverečná fáza nedejového sujetu ukazuje subjekt vzývajúci nie Boha (ktorého meno je jednoznačné, *jediné*), ale – v intenciách poetiky symbolizmu – transcendentnú Neznámu Moc, urovnávajúcu neriešiteľné protivenstvá subjektu (onú nezmyselnosť života k smrti, ktorý nemožno žiť): „*Oh, kde je cesta, kde chodník k Neznámej Moci, vyputnávajúcej z ťažkých oŕaží a všetko urovnávajúcej? Svitnite, zjasňujúce líce a povzneste srdce v Jej éterový azúr!*“ (tamže). Je to invocácia vo forme *otázky*, v neistote pýtajúceho sa vzýva „*ozmyselňujúcu*“ Moc preto, aby mohol opäť „*ožiť a znovu horúce prilpnúť k životu*“ (tamže), aby jeho život vďaka transcendentálnej garancii opäť získal zmysel, aby prestal byť umieraním k smrti, aby prestal byť nemožnosťou žiť. Rozprávač v extatickom stave roztvára „*ramená v šialenom úpenlivom očakávaní a upieram do neba napnuté hľadajúce zraky*“ (tamže). Roztvorené ramená môžu znamenať otvorené náručie (otvorenosť voči tomu, čo nadíde, voči transcendentnej sile – „*Chcem sa vám otvoriť do najhlbšieho vnútra*“, tamže). V ruskej ezoterickej próze z prelomu 19. a 20. storočia napríklad póza

182 KURKIEWICZ, Marek: *Symbolé, narracje, eschatologie*. Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek, 2007, s. 241.

183 Tamže.

184 Porov. tamže.

185 VÁMOŠ, Gejza: *Editino očko*. Bratislava : Tatran, 1968, s. 61.

186 Tamže, s. 60.

rozpažených rúk – za predpokladu, že by transcendentná moc odpovedala (čo, ako vieme, prípad Kosorkinovej prózy nie je) – niesla okultný význam, že „vyvolený dosiahol taký stupeň (duchovného) rozvoja, v ktorom sa jeho duch stal identický s božským duchom“.¹⁸⁷ Ide konkrétne o obraz, ktorý maľuje maliar Roebich v románe Olgy Forš *Rytier z Norimbergu* (1907), v ktorom zasvätenec hľadá priamo do slnka a zároveň k nemu vysielá lúče zo svojho „vnútorného slnka“.

V modernisticko-dekadentnom kóde však súčasne môže ísť aj o mesianistickú štylizáciu, gesto ukrižovania¹⁸⁸ ako Neumannovo „*tady ležím s rukama rozepjatýma*“.¹⁸⁹

A aká odpoveď prichádza z neba? Žiadna. Nebo mlčí. Jediné, čo rozprávačovi ostáva, je melanchólia, gniavivo naňho dopadajúca prostredníctvom svojich emblematických atribútov – hmly a temného mračna: „*Na čelo padá mi hustá drobná rosa hmlí a temný nočný mrak spúšťa sa mlčky vôkol mňa*“ (tamže). Text na začiatku vychádza z melancholického naladenia subjektu, do ktorého sa ten – po okamihu skrsnutej nádeje na odpoveď transcendentnej sily – na konci opätovne hrúži, už po nesplnení tejto nádeje. Toto je aj skromným „hateným“ sujetom (povedané termínom Františka Miku, čiže sujetom lyric-kým) tejto básne v próze, totiž sujetovou transformáciou, opisujúcou kruh: melanchólia – záblesk nádeje – melanchólia.

Aká je to tá „Neznáma Moc“, ku ktorej rozprávač hľadá cestu? Signifikantné je už to, ako upozornila Dana Hučková, že to nie je kresťanský Boh, ale tento „abstraktný ženský princíp, ktorý preberá na seba funkciu očistnej sily, sa viac ako ku kresťanskej tradícii približuje k dobovému teozofickému učeniu či k módnjej ezoterike“.¹⁹⁰

Dôležitý z hľadiska smerového poetického kódu je práve atribút tejto moci: že je *neznáma*. Takáto textová výstavba robí z onej moci pravý *symbol* v intenciách literárneho smeru symbolizmu: neurčitý, tajomný a nie bezo zvyšku dešifrovateľný, zato však opalizujúci v množstve simultánne pôsobiacich konkurenčných významových plánov, ktoré sa nedajú plne integrovať. Umberto Eco už v roku 1958, načrtávajúc úvodné kontúry svojej koncepcie „otvoreného diela“, upozornil, že už poetiky francúzskeho symbolizmu polovice 19. storočia sa snažia v čitateľovi vyvolať maximum „otvorenosti“: „Symbolistická ‚sugescia‘ si kladie za cieľ vytvoriť priaznivé podmienky pre čitateľskú recepciu ani nie tak presného významu, ako skôr

187 RZECZYCKA, Monika: *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX – początku XX wieku*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2010, s. 224.

188 Porov. BEDNAŘÍKOVÁ, Hana: *Česká dekadence*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2000, s. 43.

189 Porov. tamže.

190 HUČKOVÁ, Dana: *Hľadanie moderny*. Bratislava : Ars Poetica – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2009, s. 140.

všeobecnej významovej schémy, vejára možných významov – ktoré sú však všetky rovnako nepresné a majú rovnakú hodnotu.¹⁹¹

Historicky vzaté, symbol v literárnoestetickom kóde symbolizmu mal vyjadriť „nevyjadriteľné“,¹⁹² v konečnej inštancii pravdivé, ideálne bytie, ktoré je večné.¹⁹³ Materiálny svet je pre idealizmus symbolistickej proveniencie len ilúziou, Májiným závojom, je len symbolom skutočného, ideálneho bytia.¹⁹⁴ Preto Jean Moreas vo svojom programovom manifeste symbolizmu v roku 1886 píše, že „v tomto umení [t. j. symbolizme – pozn. T. H.] preto obrazy prírody, ľudské činy či akékoľvek konkrétne fenomény nemôžu ukazovať samé seba; sú to len zmyslové figúry, ktoré majú predstavovať svoje ezoterické príbuzenstvá s prvotnými Ideami“.¹⁹⁵ Zároveň však upozorňuje, že Idea, ktorú symbolistická poézia vyjadruje, sa nesmie dať vidieť priamo, „pobavená nádherného rúcha vonkajších analógií: podstatnou vlastnosťou symbolistického umenia je totiž to, že sa nikdy neuchyľuje k pojmu Idey osebe“.¹⁹⁶ Odtiaľ vyplýva charakteristická nejasnosť, mnohovýznamovosť symbolistického umenia. Mnohoznačnosť symbolu má takúto príčinu: „keďže ‚nevyjadriteľné‘ elementy nemajú presný jazykový, resp. pojmový ekvivalent, tak ani symbol, ktorý má zastupovať onen chýbajúci jazykový ekvivalent, nemôže mať jednoznačný charakter“.¹⁹⁷

Symbolistické texty často využívali práve atribút „neznámy“ – napríklad v spojení s nesmiernymi dial’avami, ktoré sú tiež neobsiahnuteľné gnozeologicky, ako napríklad „*neznámá slunce v nesmierných dálkách*“¹⁹⁸ Stanislava Kostku Neumanna či neznámo evokujúci titul Březinovej básnickej zbierky *Tajemné dálky*. Kraskovská symbolistická poetika dosahovala efekt tajomnej neurčitosti aj pomocou neurčitých zámen a prísloviiek („*ktos*“, „*kdes*“). Atribúty, pripisované tejto Neznámej Moci, sú tiež rozporuplné. Už sme upozornili na jej zmysel dávajúci charakter – táto Neznáma Moc má vysielat’ „*ozdravujúce vánky*“ (tamže) hladiace „*chorú dušu*“ (tamže) a umožniť človeku opätovné ožitie a prilipnutie k životu, čiže spôsobiť, aby jeho duša prestala byť zlomená, bez životnej energie, melancholická. Táto séria atribútov onej Neznámej Moci je teda životodarná, mohla by podmienične azda evokovať princíp lásky. No iné jej atribúty ako moci „*vyputnávajúcej z ťažkých oŕaží a všetko urovnávajúcej*“ (tamže) popri ich kladnom kódovaní (utišujú, zbavu-

191 ECO, Umberto: *Sztuka*. Kraków : Wydawnictwo M, 2008, s. 168.

192 Porov. PODRAZA-KWIATKOWSKA, Maria: *Literatura Młodej Polski*. Warszawa : PWN, 1997, s. 58.

193 Tamže, s. 56.

194 Tamže.

195 MOREAS, Jean: Symbolizm. In: MAKOWIECKI, Andrzej Z.: *Młoda Polska*. Warszawa : Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne, 1981, s. 148.

196 Tamže.

197 PODRAZA-KWIATKOWSKA, Maria: *Literatura Młodej Polski*. Warszawa : PWN, 1997, s. 59.

198 Cit. podľa BEDNAŘÍKOVÁ, Hana: *Česká dekadence*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2000, s. 44.

jú utrpenia) sa spájajú s druhým atribútom „neznáma“, o ktorom sme hovorili (a ktorý v subjekte vyvoláva hrôzu a ono „chvenie duše“) – so smrťou, modernisticky myslenou (v schopenhauerovských intenciách) ako *nirvána*, ako vyslobodenie z „ťažkých oťaží“ schopenhauerovskej vôle, životného pnutia a „všetko urovnávajúcej“ až do kamennej nehybnosti anorganického konca života, redukcie všetkých napätí na nulu (ako znie freudovská definícia pudu smrti – na takúto freudovsky „anorganickú“ koncepciu smrti v Kosorkinovom texte sme už upozornili pri skoršom textovom fragmente).

Keďže je táto Moc *neznáma*, nie je dokonca ani jasné, či jej príznak „ženskosti“ je spôsobený metafyzickými dôvodmi, alebo len prosto gramatickým rodom, aký má slovo „moc“ v slovenčine.

Ak však budeme sledovať „ženskú“ stopu (je to predsa len jedna z možností, ako *neúplne* dešifrovať tento symbol), stáva sa dôležitým ďalší atribút kosorkinovskej Neznámej Moci, a síce, že umožňuje „*piť božské elixíry Poznania*“ (tamže). Je teda spojená s poznaním aj s Bohom, umožňuje absolútne poznanie. Z hľadiska literárno-smerového dobového kontextu treba pripomenúť, že práve tieto atribúty (ženstvo, poznanie a božské) v sebe spája – v ruskom symbolizme – duša sveta vtelená do Sofie, nositeľky Ducha Božieho.¹⁹⁹ Uvedená koncepcia sofiológie vychádza z filozofie Vladimira Solovjova (z jeho práce *Zmysel lásky*, 1892) a v jeho stopách sa ďalej vydali Pavel Florenskij, Bulgakov a ďalší, zo spisovateľov napríklad Blok a Belyj. Hlása primát ženského prvku vo svete²⁰⁰ a v mužskosti a ženskosti vidí „metafyzicko-kozmičné zásady“.²⁰¹ Sofia je zároveň „symbolickou konkretizáciou Večne ženského“,²⁰² ako aj „zosobnením večnej pravdy“.²⁰³ Ako kosorkinová „Neznáma Moc“ by teda mohla subjektu priniesť poznanie. To, že je vyjadrená neostro, prostredníctvom symbolu, vyplýva zo skutočnosti, že „ako pravda zároveň duchovná aj univerzálna môže byť Božia Múdrost’ vyjadrená *len* pomocou symbolov“,²⁰⁴ pričom jedným z nich, v ruskom symbolizme často využívaným, je práve symbol ženy.²⁰⁵ Sofia je „emanáciou energie sveta, ktorej darcom je Boh“.²⁰⁶ Jej koncepcia bola solidárna s kresťanským náboženstvom, ba dokonca v ruských sofiologických úvahách na prelome storočí zohrávala dôležitú úlohu aj „idea identifikácie Sofie s Kristom“.²⁰⁷

Samozrejme, takýto odkaz na príbuzný dobovo-literárny kontext ponúka

199 Porov. MALEJ, Izabella: *Eros w symbolizmie rosyjskim*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008, s. 255.

200 Porov. tamže, s. 130.

201 Tamže.

202 Tamže, s. 133.

203 Tamže.

204 Tamže, s. 135.

205 Porov. tamže, s. 137.

206 Tamže, s. 139.

207 Tamže, s. 136.

len jednu z ciest pokusov o dešifrovanie Kosorkinovho symbolu, ktorý pred nami stojí nedotknutý vo svojej mnohovýznamovosti. Napokon, Neznáma Moc v Kosorkinovom texte subjektu *neodpovedá* – z jeho melancholickej naldenosti preto niet úniku.

3. Melanchólia lásky alebo láska ako „cesta ku koncu“ u Ivana Minárika

Popri modalite „melanchólie zo smrti“ z prózy *Zlomená duša* nachádzame zasa inú modalitu melanchólie – modernistickú analýzu melanchólie lásky v rozsiahlejšej poviedke *Cesta ku koncu* od Ivana Minárika. Tohto autora Michal Habaj v práci *Druhá moderna* literárno-smerovo oprávnene zaraďuje k autorom „druhej moderny“ a Pavol Minár upozorňuje na konkrétne modernistické intertextuálne filiacie Minárikových textov: „Smrteľná nuda kaviarskeho života je výraznou črtou, ktorou sa Minárikove urbánne texty vpisujú do intertextuálnej siete urbánneho písania európskej dekadencie, čím sa intertextuálne vzťahuje aj ku ‚kaviarským‘ textom viedenského fin de siècle.“²⁰⁸

Obe spomenuté modalitty melanchólie spája invariant vzťahu melancholického subjektu k *pominuteľnosti* všetkého (v prvom prípade seba samého, v druhom zasa lásky).

Poviedka vyšla v zbierke próz *Smaragdový amulet* (1946), z hľadiska literárno-smerového, tvarovo i tematicky, však organicky prináleží k Minárikovej tvorbe z konca dvadsiatych a začiatku tridsiatych rokov 20. storočia. Má aj dlhší variant z roku 1931 – románovú skladbu *Vášeň*. V románe *Vášeň* je textovo „vložená“ veľká časť textu *Cesty ku koncu*, čo dokazuje datovanie vzniku (resp. aspoň väčšej časti textu) rokom 1931. Nechceme sa však púšťať do genetických špekulácií, ktorý z týchto dvoch textov je starší. Budeme vychádzať iba z ich štrukturálneho vzťahu, a ten je taký, že z rozsiahlejšieho kaleidoskopického, kompozične rozbitejšieho textu *Vášeň*, organizovaného skôr biograficko-galériovou parataktickou kompozíciou (Oskár Čepan hovorí o jeho „spreťfhanej sujetovej línii“²⁰⁹), poviedka *Cesta ku koncu* je svojho druhu „výňatkom“ z *Vášne*, kompozične zovretejším a rafinovanejšie skonštruovaným (s využitím retrospektívy po úvodnej epizóde), pričom kladie dôraz na peripetie ľubostného vzťahu hlavného hrdinu a Eleny Rujanovej (mená postáv

208 MINÁR, Pavol: Mesto v slovenskej medzivojnovnej fikcii. In: *Meštianstvo a občianska spoločnosť na Slovensku 1900 – 1989*. Zost. Elena Mannová. Bratislava : Academic Electronic Press, 1998, s. 128.

209 ČEPAN, Oskár: *Literárne dejiny a literárna veda*. Bratislava : Veda, 2002, s. 87.

v oboch prózach sú identické, rovnako ako sú identické celé textové pasáže) a predovšetkým na melancholickú modalitu tejto lásky.

Text *Cesty ku koncu* je tiež implicitnejší než text *Vášne*, s viacerými otvorenými miestami. Napríklad vo *Vášni* sa explicitne hovorí o škandálnosti incestného vzťahu, pretože Elena je hrdinovou sesternicou. V *Ceste ku koncu* však táto motivácia explicitne pomenovaná nie je – spomína sa len hrozba vydedenia od starého otca: „Škandál, za jeho čias bolo by to bývalo nemožné. Ale teraz, to všetko tie krátke sukne, voľnosť, ostrihané vlasy, moderné tance, fuj, kam to vedie.“²¹⁰

Onou „cestou ku koncu“ z titulu poviedky je samotná láska. Ako sme už ukazovali pri Amielovej formulácii melanchólie lásky, melanchólia lásky vychádza z toho, že každá láska je nevyhnutne odsúdená na zánik. Z toho pre hrdinu vyviera charakteristické melancholické „časovanie“ subjektu (jeho vzťah k času): nemôže lásku prežívať v prítomnosti, pretože nevyhnutnosť budúceho konca lásky túto lásku už počas jej prítomnosti vymazáva. Melancholická láska je takto len cestou ku koncu lásky, rovnako ako je melancholická existencia iba cestou k smrti. Minárikov rozprávač je rozprávačom komplikovaným, sebaspytujúcim – ako hovorí postava v jeho poviedke *Na rozhraní*, ide o „demaskovanie duše“, o to, „prehrabovať sa v svojom vlastnom ja, konať akúsi autovivisekciu svojho duševného vnútra“ (s. 130) – pričom spojenie „vivisekcia duše“, ako sme už upozornili, patrilo k jazyku seba-opisu týchto analytických tendencií v modernistickej próze. V Minárikovej próze ide, ako na to poukázal Oskár Čepan, o „psychický experiment“ „v analytickej interpretácii problematického ľúbostného vzťahu“.²¹¹

Ba vlastne, rozprávač na okamih zažije prítomnosť šťastia, absolútnu naplnenosť: „Niet stupňovania, ako ani nemôžu byť dve nekonečná. Láska je iba jedna, a ja milujem. Nemám túžby, nemám vôle, nemám žiadosti“ (s. 161). Takáto statická situácia bez akýchkoľvek vonkajších i vnútorných rozporov by – z hľadiska naratívneho mechanizmu textu – implikovala stratu epického napätia, nemožnosť ďalšieho rozvíjania príbehu. Minárikova poviedka však nie je básňou v próze ako Kosorkinova *Zlomená duša*, ale – napriek redukcii sujetu a jeho zvnútorneniu, čiastočnej redukcii epickej zložky – je modernistickým príbehom peripetií lásky. No môžeme aj pobaďať, že tento stav zbavenia sa túžby a vôle u subjektu veľmi pripomína skryté pôsobenie freudovského pudu smrti, stav absolútnej redukcie napätia a spočinutie v anorganickom stave po „okľuke“ „cesty ku koncu“.

Transformácia tohto stavu prichádza s konštatovaním rozprávača „skončilo sa všetko, všetko, všetko...“ (s. 163). Denníkový záznam (do ktorého je próza

210 MINÁRIK, Ivan: *Smaragdový amulet*. Bratislava : Nakladateľstvo B. Buocik, 1946, s. 170 – 171.

Ďalej pri citáciách z tejto knihy budeme v tejto podkapitole uvádzať len číslo strany.

211 ČEPAN, Oskár: *Literárne dejiny a literárna veda*. Bratislava : Veda, 2002, s. 86.

štylizovaná) sa stáva záznamom bolesti, denníkom s „vytrhnutými listami“ zlorečenia dievčaťu, ktoré kedysi rozprávača milovalo. Po tomto konštatovaní „konca všetkého“ prepadávajú rozprávača melancholické stavy, ponajprv nudy: „*Nudím sa, strašne sa nudím. / Nič ma nezaujíma, nič nemá pôvabu*“ (s. 166). Nuda pôsobí na subjekt deštruktívne – rozprávač hovorí, že už chápe hru ruských dôstojníkov, keď po sebe potme strieľali: „*To bola hra z nudy. Unavené, vyštrbené nervy nevedelo už nič iné vzrušiť, než divá strelba na seba samého, lov po tme na volanie kamaráta: kukuk, skok na stranu a výstrel*“ (s. 167). Ďalej sú to stavy depersonalizácie: „*Prečo sa v spoločnosti kamarátov dívam na seba ako na niekoho cudzieho? / Prečo mi je všetko chladné, bezfarebné, jednotvárne?*“ (s. 164). Nuda, rovnako ako depersonalizácia sú stavy, ktoré často nachádzame aj u iných autorov „druhej moderny“, konkrétne predovšetkým v raných prózach Jána Hrušovského.²¹² U Minárika sa stav depersonalizácie na okamih premietne aj do rozprávačskej formy v zmene gramatickej osoby, keď rozprávač na začiatku piatej kapitoly odrazu o sebe začne hovoriť v tretej osobe, inscenujúc seba samého z vonkajšej perspektívy a pomenúvajúc sa zovšeobecnene „človek“. Text tu samotným štruktúrovaním inscenuje proces depersonalizácie: „*Človek vstal. Kráča váhavo ku dverám. Uchopil kľučku. Potom ju bezvládne pustil a v zúfalosti padol na nízku stolicu ako niekto, kto stratil všetko na svete. Lebo vie, že izba je prázdna, že na poduškách divána rysuje sa ešte tvar jej tela, že vo vzduchu sa ešte chveje jej parfum a že sa nevráti nikdy viac. / Ten človek, to som ja*“ (s. 168).

Aj samotné ľúbostné peripetie medzi rozprávačom a Elenou (láska – odchod Eleny, pričom rozprávač nepodáva príčiny – návrat Eleny – definitívny koniec vinou rozprávača) sú vyrozprávané útržkovito, v momentkách, časové koordináty sa v nich prekrývajú alebo napredujú v skokoch. Dochádza k dezorganizácii časového vedomia subjektu. To je všeobecnejšie spisovateľská metóda, akou Minárik pracuje. Napríklad v poviedke *Ghul* popri striedaní fokalizačných perspektív rozprávania (Gonzalo rozpráva o svojom ľúbostnom sklamaní a simultánne s tým sa vinú Križanove spomienky na ženy, ktoré zničil) je chronotopová štruktúra narácie organizovaná podľa princípu „skokov vedomia“. Predstavený časopriestor prózy sa dezorganizuje, čo je vyvolané azda aj horúčkovitými stavmi postavy (príklad udalostných *skokov* v naratívnej štruktúre: Križan je v spoločnosti Alfara – zjavenie prízraku – cesta vo vlaku).

K motívom depersonalizácie sa viaže aj dekadentná „chvála líčidiel“, artificialnosti, antifyzis, pretože „*krása musí byť štýlová*“ (s. 171). Hrdina núti Eleny sa líčiť a nadobúdať takto premenlivé maskovacie identity: „*Za niekoľko minút vie vyčariť hocijaký vzhľad: melanchóliu, letargiu, vášeň, bolesť, radosť,*

212 Porov. HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : SAP, 2008, s. 38 – 45, 95 – 112.

hocičo“ (tamže). Elena to berie ako stratu vlastnej identity: „*Je to neprirodzené. Ja nie som viac ja. Strácam seba. Je to neúprimná hra*“ (tamže). Hrdina z *Vášeň*, naopak, Elene deklaratívne hlása apoteózu masky: „*Lele, všetko je lož [...] nepravda, iba maska na niečom, čo poznám len ja, čo tvorí moje najhlbšie a najúprimnejšie ja, moju dušu. To, čo prejavujem navonok, to je na to, aby nikto neprenikol k môjmu tajomstvu.*“²¹³ Ba dokonca, ako sa ukáže, i táto jeho výpoveď je maskou („*I to je lož*“²¹⁴) – takže je vlastne pravdivá...

Po návrate Eleny (čo by znamenalo opäť stratu epického konfliktu) vniká do vzťahu napätie už nie zvonka, ale z priestoru par excellence modernistického – z *vnútorného* uspošobenia, melancholickosti rozprávača. V radikálnej modernistickej transformácii toposu „lásky s prekážkami“ si je najväčšou prekážkou komplikovaná, „preanalyzovaná“, „sebaspytujúca“ postava sama. Opäť, podobne ako v Kosorkinovej próze, tu úlohu emblému melanchólie, sprostredkujúceho medzi vonkajším a vnútorným svetom, hrá literárnohistoricky zaťažený motív hmly: „*November. Hmla sa mi valí do duše. [...] Sivé nebo visí nízko nad čiernymi konármi, holými a smutnými. V hmle krákajú vrany*“ (s. 174). Motív hmly sa tu ocitá na pomedzí predstaveného vonkajšieho sveta (ročné obdobie, nebo, stromy, vrany) a vnútorného (hmla sa priamo „valí do duše“, stávajúc sa takto duševným rozpoložením melanchólie). Jesenná hmla pôsobí gniavivo: „*Potom sa opäť spustí hustá, jesenná hmla a rozvalí sa na hrud'*“ (s. 176).

Azda je to práve melancholická gniavivá hmla v duši, tlačiaci na hrud', čo spôsobuje, že rozprávač začína mať pocit stiesnenosti, zadúšania sa Eleniným telom: „*Dusím sa, spitý Eleniným telom. Pália ma jej pery. V jej bozku sa zalknem*“ (s. 174). Jeho priam fyzický odpor voči milenke vychádza práve z (amielovsky definovanej) melanchólie lásky, z (ešte nejestvujúceho, budúceho) faktu, že táto láska raz skončí: „*Pride raz chvíľa, keď ma nebudeš mať viac rada. Nehovorím, že ma opustíš, ale pride iný, bude sa ti páčiť, budeš jeho*“ (s. 173). V spojení so žiarlivosťou hrdinu vedie melanchólia lásky k tomu, že sám túto „cestu ku koncu“ lásky urýchli, vyprovokuje a zinscenuje: údajne na radu kamaráta Ondra, „*životného praktika*“ (s. 174), privedie domov známeho Paľa – a ostatné už časom urobí prirodzená príťažlivosť. Rozprávač dáva Elene príležitosť k nevere, otvára jej k nej dvere.

No aj počas scény radenia sa s kamarátom Ondrom sa odhaľuje psychická labilnosť rozprávača: „*Nahol som sa k nemu, aby som mu nalial víno do pohára a vtom som zbadal, že to ja sám sebe nalievam a že sám sedím v prázdnej izbe. Zľakol som sa. Strach mi padol na dušu. Studený pot mi vyrazil na čelo a nahnuté hrdlo fľaše ostro zazvonilo o okraj pohára. / Som chorý, viem*

213 MINÁRIK, Ivan: *Vášeň*. Bratislava : Tatran, 1970, s. 93.

214 Tamže.

to“ (s. 176). V tejto pozícii epickej faktúry ide buď udalostný skok (o tejto metóde sme v súvislosti s Minárikovou prózou už hovorili) a o cezúru v samotnej textúre, alebo priamo až o halucinačný stav subjektu: predchádzajúca depersonalizácia hrdinu/rozprávača sa potom zintenzívňuje do disociácie subjektu, jeho rozpadu, keď si sám subjekt produkuje halucinovaného dvojníka. Vnútorňý plán psychiky postavy totiž v Minárikových prózach expanduje, „všetky reálne deje sú v Minárikovej próze iba imaginárnym pozadím expanzie agresívneho psychična“.²¹⁵ Ako výstižne poznamenáva Michal Habaj, „láska u Minárika vždy hraničí so šialenstvom“.²¹⁶ Mali sme a budeme to mať ešte príležitosť vidieť na viacerých motívoch tejto prózy. Napríklad v poviedke *Mirjana* (1929) jej hrdina Kojs „skutočnosť nemohol presne odlíšiť od sna“.²¹⁷ V poviedke *Arsinoe* zasa hrdina – rozprávač pod vplyvom *femme fatale* s dvojitou identitou Aničky/Arsinoe nadobúda v snoch druhú identitu, „druhé ja“ (s. 116). Akoby v predchádzajúcom vtelení svojej duše (princíp reinkarnácie, ktorý sa v texte explicitne spomína na s. 118, tiež sa tu nachádza explicitný odkaz na Londonov román *Tulák po hviezdach* s príbuznou tematikou „obsadzovania“ rôznych životov), ponárajúc sa do historickej minulosti, stáva sa antiochijským sochárom Filiposom. Z toho na kompozičnej rovine textu vyplývajú chronotopové skoky medzi dvoma „skutočnosťami“. Tieto dve identity sa napokon začnú prelínať (motív ruže – predmetu, ktorý cestuje naprieč historickým časom). V pointe poviedky znamená smrť v snovom svete zároveň aj smrť v „tomto“ svete – tá zastihuje rozprávača práve pri písaní denníka, keď opisuje svoju smrť v snovom živote...

V *Ceste ku koncu* hrdinov „plán“ oslobodiť sa od paradoxnej dusivej lásky, ktorá ho zabíja, no zároveň mu jeho vlastnú existenciu priam umožňuje (táto postava nie je na rozdiel od minárikovského Križana, ktorý neverí v lásku, cynikom), je napokon „úspešný“: Elena začína milovať Paľa. Hrdinom zmieta záchvatový protikladný pocit zúfalej radosti: „*Sviezol som sa pomaly na zem, bezhlučne a temne. Najprv na kolená, potom zrútil som sa na podlahu ako v bezvedomí. Nepočujem nič. Sluchy mi bijú ako na poplach. Nechty sa zaryly do dreva dverí. Potom zúfalá, krčovitá radosť ma začne pomaly dvíhať k nebesiam*“ (s. 179). Keď sa mu vinou autodeštruktívneho konania začína rúcať vzťah, pociťuje zvláštny pokoj, nie nepodobný kamennému pokoji Seeborna z Hrušovského románu *Muž s protézou* (1925) – je to melancholický pokoj človeka, ktorý už stratil všetko na svete, a preto je voči svetu ľahostajný, nepociťuje nič, nemá žiadne túžby, stáva sa „kameňom“: „*Bolesť mi presekla kosti a predsa som spokojný. Aké je to čudné! Na ulici ľahostajne sa dívam na ľudí a rovnomerne vdychujem mrazivý vzduch. Zdravím známych. Nieke-*

215 ČEPAN, Oskár: *Literárne dejiny a literárna veda*. Bratislava : Veda, 2002, s. 86.

216 HABAJ, Michal: *Druhá moderna*. Bratislava : Ars poetica, 2005, s. 198.

217 MINÁRIK, Ivan: *Purpurový medveď*. Bratislava : Tatran, 1967, s. 129.

dy postojím pred osvetleným mikulášskym výkladom“ (s. 177). Je to – predovšetkým u Hrušovského, no aj u Minárika – situácia, akú opisuje Lacanova kryptoteológia smrti: „Odysea ľudského ducha sa u Lacana končí vo chvíli, v ktorej túžba dosahuje stav absolútnej prchavosti: definitívne sa očistiac od akejkolvek pozemskej prímеси – oslobodená od objektu, a nakoniec dokonca slobodná aj od vôle zachovať seba samu, slobodná k ničomu – odtŕha sa od svojho nositeľa a mizne v pleróme čistej negativity.“²¹⁸ Subjekt poslúchne výzvu, „volanie“ prvotnej ničoty, z ktorej sa zrodil, a svojím zánikom, návratom do pôvodného anorganického stavu napraví tú chybu stvorenia, ktorou je jeho život. Je to radikálna reinterpretácia freudovského pudu smrti; melancholická preto, že vymazáva akýkoľvek zmysel onej „okľuky k smrti“, čiže života, na ktorú práve kládol dôraz Freud. Je to tiež schopenhauerovský motív: akákoľvek vôľa (či v psychoanalytickej redakcii túžba) je v konečnom dôsledku utrpením, veď nutnosť a zároveň nemožnosť ukojiť ju vyvoláva neustálu honbu za objektom – a až spočinutie v anorganickom stave (kamenný pokoj Hrušovského Seeborna pred smrťou či anorganické oslobodzujúce necítenie subjektu Hrušovského autobiografickej prózy *Stála vojna, stála*²¹⁹) sa stáva pre subjekt oslobodením od životného pnutia, neustálej útrpanej nutnosti pohybu, aktivity. Aj Minárik pozná túto melanchóliu postavenú na ničote, ktorá je základom všetkého – ničote, z ktorej sa na okamih vynára bytie ako vlnka na hladine, aby sa opäť rozplynulo v hĺbinách ničoty – explicitne o nej hovorí už v románe *Vášeň*: „Na počiatku nebolo nič a nič raz opäť príde. To bude koniec. Zaklope na dvere. Už som tuná – povie a usadí sa do kúta. / Preto zbytočné bolo žiť, dúfať a túžiť. Raz prestane i to baviť človeka.“²²⁰

U Minárika sa subjekt odtŕha aj od svojej situovanosti v spoločenskej sieti, od svojej spoločenskej roly, ktorú hrá automaticky, ľahostajne („*Zdravím známych*“).²²¹ Hrdina deštruuje svoj vzťah lásky, ktorého ťarchu nedokáže uniesť zato, že tento vzťah musí raz skončiť, a tak jeho koniec sám vyvolá, urýchli. Končí v zúfalstve, sám v prázdnom byte, mŕtvom tichu, po Elene mu zostáva len fotografia: „*Plačem*“ (s. 180).

218 BIELIK-ROBSON, Agata: „*Na pustyni*.“ *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków : Universitas, 2008, s. 252.

219 Porov. druhú kapitolu tejto práce, „Ja“ ako detstvo, ako mesto, ako žáner a „ja“ ako fikcia. Autobiografické stratégie v textoch Jána Hrušovského.

220 MINÁRIK, Ivan: *Vášeň*. Bratislava : Tatran, 1970, s. 143.

221 Ku skonštatovanej príbuznosti s Hrušovského prózou: odkaz na Hrušovského prózu *Muž s protézou*, či už bezprostredný, alebo ide len o filiaciu – môže totiž ísť aj o inšpiráciu prototextom Hrušovského prózy, o inšpiráciu Pečorinovou formuláciou z Lermontovovho *Hrdinu našich čias* o tom, že si „odrezal“ polovicu duše a zahodil ju (porov. LERMONTOV, Michail Jurjevič: *Hrdina našej doby*. Praha : Odeon, 1983, s. 124) – nachádzame v už spomínanej Minárikovej poviedke *Ghul*. Tu Križan hovorí o amputácii citovej zložky osobnosti ako o lieku na „útrapy z citov“: „*rozriešil som problém života! Vyrež dušu, vyvrhni ju, pošliap ju, vyhod' psom na smetisko, a mozog sa ti bude smiať novým, oslobodeným životom*“ (s. 187).

Celý ľubostný príbeh „cesty ku koncu“ je v kompozícii Minárikovej poviedky retrospektívou: rámcovaný je stretnutím rozprávača s dievčaťom – prostitútkou, ktorú si privedie domov. Dianie v uvedenej prvej epizóde je podávané implicitne: až postupne vysvitne, že ide o „Venušinu kňažku“, a cez prizmu rozprávačovho vedomia je tiež vyjadrený úžas, ako mu toto dievča kohosi pripomína: „*Nie, nie, nie – chcel by som kričať a sedím meravo v klubovke a dívam sa na ňu cez obláčky dymu. Bože, ako sa jej podobá!*“ (s. 155). Pre rozprávača, o ktorého horúčkovitých stavoch vedomia sa v poviedke dočítame neskôr, je to priam zjavenie jeho bývalej lásky: prostitútku totiž na okamih stotožní s Elenou Rujanovou, je s ňou identická: „*Koľko ráz som tie oči bozkával!*“ (s. 156).

Interpretačnú možnosť, že by mohlo ísť naozaj o Elenu, ktorá sa po rozpade vzťahu ocitla na dlažbe, text zdanlivo vylúči prienikom do vedomia prostitútky (postupom vnútorného monológu vo forme polopriamej reči) pri vyrozprávaní motívu, ako dievča hľadá na fotku Eleny: „*A predsa – to je jej tvár. Jej vlastná tvár. [...] Niečo jej hučí v ušiach a cíti, ako sa izba začína pomaly rozlátať. Rysy sa zahmlily. Ako sa tie obrazy dostaly sem? Ale tá bunda – takú bundu predsa nikdy nemala! Nádej ju vzpružila. Ani ten klobúčik! Pyžama? Nie, v pyžame sa ešte nedala fotografovať*“ (s. 157). Aj podobnosť Eleny s týmto dievčaťom by sa takto intersubjektívne verifikovala – nešlo by len o blud rozprávačovho vedomia.

Keď si však uvedomíme, že toto „vtrhnutie“ rozprávačskej formy do vedomia ženskej postavy môže byť iba imaginárne, vyfantazirované – keďže rozprávačom v prvej osobe je hrdina (a tento vnútorný monológ dievčaťa teda môže imaginárne inscenovať len on sám na základe svojho pozorovania) – nemôžeme celkom vylúčiť ani interpretačnú možnosť „padlej Eleny“. K pádu by ju mohlo doviesť hrdinovo zničenie ich vzťahu. Potom, ako sa prostitútke prizná k svojej dávnej láske („*To je moja milenka... dievča, ktoré som kedysi miloval*“, tamže), ona sa k nemu správa ľudsky utešujúco, „*ako sestra*“ (tamže).

Ďalšou interpretačnou možnosťou je, samozrejme, aj náhodná podobnosť, ktorá je však úplne dokonalá. Táto *dokonalá* podobnosť je práve tým, čo robí túto interpretačnú hypotézu značne nepravdepodobnou: v režime žánru fantastiky je práve empirické vysvetlenie tým menej pravdepodobným (Todorov).

No a z hľadiska paradigmaticky Minárikových próz tu jestvuje ešte tretia možnosť, „ghulovská“: v minárikovskom svete, občas fantastickom, v každom prípade však halucinačnom, v poviedke *Ghul* mučí Križana, ľubostného cynika, strašný ghul (démon), prevetľujúci sa do rozličných žien: do Zulejky, do Angeliny. Podobne Dolores z poviedky *Abd ar-Hišamov prsteň* v sebe obsahuje všetky ženy, ktoré Križan zničil. Prostitútku z úvodu *Cesty ku koncu* môže byť teda z hľadiska minárikovskej textovej paradigmaticky aj *vtelením* Eleny (i bez toho, že by si toho bola sama vedomá), aby naplnila hrdinov

trýznivý osud. Michal Habaj v analýzach Minárikových próz ukázal, že pri minárikovských osudových ženách je vždy prítomný „princíp zdvojenia identity“²²² – tak je to v prózach *Arsinoe* a *Abd ar-Hišamov prsteň*, kde sa na ženu z prítomnosti vždy „napája“ identita ženy z minulosti, prípadne z histórie (tvár v medailóne či tvár vyrytá v očku prsteňa), rovnako tento princíp zdvojenia identity (Elena – prostitútka) rámčuje aj *Cestu ku koncu*.

Poviedku *Cesta ku koncu* sme v rámci modernistického režimu signifikácie zvolili na analýzu s ohľadom na *transformáciu* motívov melanchólie oproti predtým interpretovanej Kosorkinovej poviedke. Jednak v Minárikovom texte išlo o modalitu melanchólie lásky, zároveň sa uňho motív melanchólie stáva funkčným v epickom mechanizme narácie – *motivuje* totiž ľúbostný konflikt, do ktorého sa dostáva hrdina, a následný rozpad vzťahu.

Motívy melanchólie sa však v Minárikových textoch vyskytujú aj v oveľa emblematickejšej podobe: sú tam takpovediac občas rozosiata ako náladové momentky, niekedy dokonca až parodované, pričom sa nemusia integrovať do epickej faktúry. Tak je to v poviedke *Bublina: „Narkóza ópiových cigár nervózne a vizionársky uspáva pohľad. Gramofón smutne sa rozozvučal melancholickým tangom Jesenný sen. / Žlté špirály umierania listov a strhané stromy v hmlistých večeroch, stratené nádeje, a spomienky bolestne vrývajú sa do svedomia. Zvädnuté žlté chryzantémy na oblých prsiach a vánok posledných ruží. Posledné lásky. Posledné krčovité a červené bozky.“*²²³ Motív využíva všetky emblémy, ba až kliše modernistického reprezentovania melanchólie: po jej explicitnom pomenovaní nadväzuje textový reťazec obrazmi jesene, secesne žltých vädnúcich listov, náhrobných chryzantém na prsiach mŕtvej (pravdepodobne milenky: veď od čias Poeovho autokomentára k básnickej skladbe *Havran* každý modernistický básnik vie, že smrť milovanej ženy je tým najtragickejším námetom), motívmi straty, zmarených nádejí, nostalgie trýznivých spomienok, konca („posledné lásky“). Parodizujúca intencia tejto klišéovitej reprezentácie melancholického „stavu duše“ vyplýva z toho, že je navodený práve melancholickým tangom a svoje „posledné lásky“ si predstavuje dvadsaťročný panic Lev Joachim, ktorý ešte neprežil ani prvú lásku... (A ktorý hynie tragicky a úplne nezmyselne – vypadne z okna, keď sa priveľmi vykloní.)

Naopak, istú príbuznosť (a to vo forme inverznej transformácie) s *Cestou ku koncu* v motivácii konca ľúbostného vzťahu vykazuje Minárikova poviedka *Stretnutie s mŕtvou*. Táto poviedka využíva v modernizme exploatovanú tému videní umierajúcich blízkych v okamihu smrti (napríklad v poviedke poľského modernistu Antoniho Langeho *Lenóra*, 1912). Celý rad takýchto prípadov

222 HABAJ, Michal: *Druhá moderna*. Bratislava : Ars poetica, 2005, s. 212.

223 MINÁRIK, Ivan: *Purpurový medveď*. Bratislava : Tatran, 1967, s. 142.

opísal v tých časoch veľmi populárny autor Camille Flammarion v knihe *Záhada smrti*. V období modernizmu vládla silná fascinácia metapsychickými javmi.²²⁴ O svojom poslednom (metapsychickom, ako vysvitne v pointe prózy) stretnutí s bývalou milenkou Lolou rozpráva Peter Mereš spoločnosti po polnoci, keď príde reč na veci nevysvetliteľné z okruhu telepatie a okultizmu. Nás tu teraz bude zaujímať motivácia konca ľúbostného vzťahu. Peter Mereš sa spočiatku nazdáva, že „*láska zmizne sama, práve tak, ako znenazdania prišla, práve tak nezbadane sa vytratí*“.²²⁵ Skrátka, presne tak ako v poviedke Janka Jesenského *Koniec lásky*. Do tohto prirodzeného behu „vecí ľúbostných“ vkladá Mereš svoje nádeje. Keď však zistí, že vášň ich rozpaľuje čoraz väčšími a vzťah sa stáva pre oboch zničujúci pre svoju šialenú intenzitu („*To už nebola láska, keď sme sa schádzali, to boli nervové otrasy*“²²⁶), rozhodne sa pre jediné možné východisko – pre rozchod. Vidíme teda, že motivácia ukončenia vzťahu je presne opačná ako v poviedke *Cesta ku koncu* – strach z neukončenia lásky, zo stále narastajúcej vášne, ktorej rastúca intenzita hrozí psychicky zničiť subjekty, ktoré ju zažívajú.

Emblematické motívy melanchólie sú v tomto prípade do textu uvedené z inej strany než v *Ceste ku koncu*. Netvorí motiváciu rozchodu, ale sú sprievodnými znakmi scény rozlúčky navždy. Rozchod, samozrejme, nastáva v neskorú jeseň, v opustenom parku: „*Bola neskorá jeseň. Prechádzali sme sa opusteným parkom, stúlení. Kde-tu odpadol žltý list a špirálovito, pomaly sa znášal na zem... To malo byť naše posledné stretnutie. Vyhládali sme zapadnutú lavičku a sedeli dlho, nepohnute, nemo. Súmrak sa spúšťal na otrhané koruny stromov. To bolo naše posledné stretnutie... Nemali sme sa nikdy viac stretnúť, nikdy. Nesmeli sme, lebo sme sa dopustili chyby – priveľmi sme sa milovali.*“²²⁷

Ako odpoveď na melanchóliu lásky vyvierajúcu z jej nevyhnutného budúceho konca (*Cesta ku koncu*), ako aj na – protikladný – strach z nemožnosti lásku ukončiť a z jej stupňujúcej sa intenzity (*Stretnutie s mŕtvou*), možno prečítať minárikovskú „glorifikáciu rozkoše“, „zdôrazňovanie prítomnosti“, „absolutizáciu chvíle“²²⁸ ako je napríklad maxima praktizujúceho životného cynika Križana z poviedky *Ghul*, ktorý o budúcom rozchode hovorí: „*Nič nie je bez konca, a predzvesť je horšia než rozchod sám. Len túžba, nesplniteľná, šialená túžba trvá večne. Hlboký a sladký bôľ. Neverím v lásku – iba vášň a túžba môže jestvovať...*“ (s. 191).

V poviedkach *Cesta ku koncu* a *Stretnutie s mŕtvou* realizuje Minárik lite-

224 Podrobnejšie o tom píšeme v kapitole „Niekedy sa vracajú“. Transformácia baladickéj lenórskej témy v modernizme v tejto knihe.

225 MINÁRIK, Ivan: *Purpurový medveď*. Bratislava : Tatran, 1967, s. 206.

226 Tamže.

227 Tamže.

228 Všetky formulácie sú z HABAJ, Michal: *Druhá moderna*. Bratislava : Ars poetica, 2005, s. 198.

rárnu metódu „psychologického experimentu“, ako ju identifikoval Oskár Čepan v štúdiu *Psychologický experiment v próze I. Minárka*. O Minárikových postavách hovorí, že „sú nezriedka fanatikmi utkvélých predstáv o živote, ktorý si modelujú výlučne podľa vlastnej ‚miery‘. Zo zrážky reality a utopických predstáv vznikajú neriešiteľné konflikty. Osobné tragédie končia sa obvykle rozkladom osobnosti – depersonalizáciou, t. j. stotožnením sa postavy s jej fiktívnymi predstavami“.²²⁹ Týmito „utkvélými predstavami o živote“ sú v oboch poviedkach isté predstavy mužskej postavy o láske, i keď striktne protipólne: túžba po nekonečnej láske *verzus* nevyhnutný koniec lásky a z toho vyvierajúca melanchólia v *Ceste ku koncu*; oproti tomu túžba po konci lásky *verzus* jej nekonečné stupňovanie intenzity v *Stretnutí s mŕtvou*.

229 ČEPAN, Oskár: *Literárne dejiny a literárna veda*. Bratislava : Veda, 2002, s. 85.

5. kapitola **Subjekt a melanchólia u Gejzu Vámoša**

Pri parciálnej interpretácii debutovej zbierky próz Gejzu Vámoša *Editino očko* (1925) sa zameriame na modelovanie konštitúcie, ako aj dekomponovanie niektorých modalít literárneho subjektu, určených aj literárne smerovo. Budeme tiež sledovať, ako tieto spôsoby literárnej reprezentácie subjektu vo Vámošových textoch súvisia s melancholickým naladením subjektu. Ťažiskovým textom pre interpretáciu z uvedenej perspektívy bude poviedka *Paranoik*. Ostatné texty zbierky, ako aj Vámošova filozofická práca *Princíp krutosti* (1932), budú v tejto interpretácii plniť funkciu paralelných pasáží, doplňujúcich interpretáciu prózy *Paranoik*, prípadne ju budú obohacovať o ďalšie modalities literárnej reprezentácie subjektu a jeho melancholického naladenia.

I keď, ako správne poznamenal Ján Števíček, Vámošova raná próza je „diskurzívneho typu“,¹ priradujúc sa takto svojim charakterom k „prózam s oslabenou dejovou základňou, s abstraktným sujetom“² medzivojnovkej mladej prózy so „sebaanalýzou a introverziou“³ jej mladých hrdinov, dominantná reflexívna zložka poviedky Gejzu Vámoša *Paranoik* zo zbierky *Editino očko* má aspoň skromný epický rámec: východiskovou epickou situáciou je, ako v psychiatrickom ústave profesor predvádza študentom pacienta – mladého človeka, ktorý sa v poslednom čase správal čudne a prednávkou sa pokúsil o samovraždu. Dominantnú plochu textu zaberá „spoveď“ pacienta. Záverečný člen rámcujúcej kompozície sa vracia k rámcovej situácii (demonštrácia pacienta). Samotná spoveď „paranoika“ má na vyššej úrovni štruktúru argumentácie, ako ukážeme v detailnejšej interpretácii.

Postave mladého muža text ihneď pri prvom opise prisúdi atribúty, ktoré budú počas celej jeho spovede charakterizovať jeho životný pocit a postoj voči svetu – melanchóliu a iróniu: pacient je „mladý muž s *melancholickou tvárou*“⁴ a pri vstupe do sály na medicínsku „demonštráciu“ sa *ironicky* usmeje.

Ako už ukázal Michal Habaj, Vámošove poviedky *Paranoik*, *Polčlovek* a *Thomsenista*, ktoré predstavujú psychicky abnormálne postavy, „môžeme čítať ako beletrizované diagnózy. To, čo ich spája, je opozícia rozprávača – epického hrdinu voči ‚normalite‘ a ‚normálnosti‘“.⁵ *Paranoik* je okamžite

1 ŠTEVČEK, Ján: *Lyrizovaná próza*. Bratislava : Tatran, 1973, s. 38.

2 TOMČÍK, Miloš: *Na prelome epoch*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961, s. 195.

3 Tamže, s. 200.

4 VÁMOŠ, Gejza: *Editino očko*. Bratislava : Tatran, 1968, s. 49. Ďalej pri citátoch z tejto knihy budeme uvádzať len číslo strany.

5 HABAJ, Michal: *Druhá moderna*. Bratislava : Ars poetica, 2005, s. 165.

profesorom uvedený ako človek vydedený, šokujúco sa vymykajúci z kultúrnej „normality“, „divný Janko“: „*ste už vo svojom mladom veku rodičov nenávideli, že ste sa s nimi ani nezhovárali a chodievali ste doma ako divoch [...] Počul som, že ste boli celkom blažený, keď vám zomrela matka*“ (s. 49). Táto charakteristika z úst profesora bude východiskom „paranoikovej“ spovede. Tá sa bude odvíjať ako racionalizácia, *vysvetlenie* týchto šokujúcich abnormalít: „*Tie veci [...] sú abnormálne len pre vás, lebo im nerozumiете, lebo ich neviете precítiť*“ (tamže). Nasledujúca paranoikova spoveď bude *argumentom*, vysvetlením a odôvodnením jeho správania, ktoré vyplýva zo životného pocitu, aký mladý muž nadobudol pri určitých veľmi konkrétnych udalostiach, ktoré mu umožnili nahliadnuť a zovšeobecniť, akým spôsobom funguje svet. Voči tomuto svojmu poznaniu fungovania sveta, rovnako na spoločenskej, ako aj hĺbkovej ontologickej úrovni, zároveň zaujíma radikálne vyhotený postoj – „nespokojnosť so skutočnosťou“.⁶

Radikálna *vydedenosť*, outsiderstvo „paranoika“ – spoločnosť ho spomedzi seba vydeľuje prostredníctvom medikalizácie, pripísania medicínskej diagnózy a internácie do blázinca – ho zaraďuje k celému radu ostatných mužských vámošovských postáv zo zbierky poviedok *Editino očko* a z románu *Atómy Boha* (dr. Zurian), na ktorých typ Dagmar Kročanová vhodne použila dobový (lekársky) termín Maxa Nordaua ego-mánia: „Zmätok a neistota dospievania sa u časti mladých autorov prejavili ako *ego-mánia*. Tento termín použil Max Nordau v knihe *Entartung* (Úpadok, 1892) na označenie spisovateľov, ktorí nie sú schopní porozumieť svetu a zaujať k nemu stanovisko. [...] Citový zmätok a frustrácia ego-maniaka sú neadekvátne vzhľadom na silu podnetu – i maličkosť vyvoláva prevrat v organizme. Precitlivosť, vzťahovačnosť a na druhej strane nedostatok empatie u takto postihnutých ľudí sťažuje komunikáciu a spôsobuje adaptačné problémy (súvis izolácie s agresivitou a krutosťou). Ego-mánia je predĺžením infantilného štádia, nezvládnutím socializácie (z čoho vyplýva pocit outsiderstva).“⁷ Takúto hypersenzitívnosť a „prekomplikovanosť“, hypertrofovanú reflexivitu nachádzame v literárnej moderne v literárnom type postavy dekadenta – Dagmar Kročanová hovorí v tejto súvislosti o zrejmej nadväznosti slovenskej prózy dvadsiatych rokov 20. storočia na modernu a Michal Habaj neskôr v súvislosti s týmito prozaikmi upozorňuje na fenomén „druhej moderny“. Dovtedajšie interpretácie Vámošových próz upozorňovali na súvislosť jeho diela s poetikou expresionizmu⁸ a novšie analýzy poukázali na ďalšie expresionistické (D. Kročanová, V. Barborík), no i modernistické

6 TOMČÍK, Miloš: *Na prelome epoch*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961, s. 197.

7 KROČANOVÁ, Dagmar: Človek v diele Gejzu Vámoša. In: *Slovenská literatúra*, roč. XLIV, 1997, č. 1 – 2, s. 19.

8 OKÁLI, Daniel: *Burič Gejza Vámoš*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, s. 24; ŠTEVČEK, Ján: *Dejiny slovenského románu*. Bratislava : Tatran, 1989, s. 279 – 281.

filiácie (D. Kročanová, M. Habaj) jeho poetiky. Ako vyplýva z rozborov Michala Habaja, zbierka poviedok *Editino očko* „rieši vo viacerých poviedkach problém ‚jednotlivec‘ vs. ‚spoločnosť‘ v modernistickom kóde ‚patologický‘ vs. ‚zdravý‘.“⁹ Celkovo, v slovenskej literatúre medzi dvoma svetovými vojnami bola téma outsiderstva, izolácie jednotlivca a jeho vyobcovania zo spoločenstva pomerne frekventovaná a variovaná.¹⁰ Outsiderstvo Vámošových mladíckych postáv – zväčša rozprávačov – vyviera aj z ich prudkého odporu a revolty voči malomeštiackym hodnotám, voči pokryteckému svetu konvencií a pretvárek, pod ktorou drieme len číra túžba uspokojiť svoje pudy: priam by sa dalo povedať, že programovým gestom vámošovského hrdinu je mať „trojku z mravov“.¹¹ Pozrieť sa z „diabolskej“ perspektívy na konvenčné malomeštiacke, napríklad „rodinné hodnoty“ ako v poviedke *Diabol a diablo: „Hnusí sa mi každý váš pohyb, každé vaše slovo. [...] Ste iróniou samých seba“* (s. 33), hovorí o bývalých dievčatách, ktoré na seba prevzali spoločenskú rolu usporiadanej manželky a matky („*Ste ženami ľudí dobre situovaných a žijete blažene*“, tamže).

Protagonista *Paranoika* vo svojej spovedi spomína prehistóriu, ktorá ho priviedla k poznaniu behu sveta: ako šestnásťročný sa spúšťal, a preto ho otec odviezol na dermatologickú kliniku, kde mu otcov priateľ doktor mal ukázať „*strašné následky zvrhého života*“ (s. 51). Ako kruhmi danteovského pekla ho prevedie „*cez všetky siene žiaľu*“ (tamže). No namiesto „výchovného“ účinku toto stretnutie s ľudským utrpením má naňho deštruktívny vplyv – po tri razy za sebou, gradačne (postavy: dievča, matka, mladík) – sa stretne s nezavineným utrpením, ktoré vôbec nebolo zapríčinené nejakým „zhýralým“ životom: nakažené dievča, ktorému na jeho prvej zábave násilím vtisol bozk vojak, matka, ktorá sa nakazila šatkou svojej dcéry prostitútky, a romantický mladík „snívajúci o nadľudskej láske“, ktorý si odniesol následky svojej prvej lásky, volania túžby jedného letného večera. Hrdina teda konkluduje: „*Teda tu nepomôže čistý a mravný život? Také veci môže dostať hocikto?*“ (s. 53). Spoznáva základnú náhodnosť ľudského osudu, ktorý nie je odmenou za zásluhy ani trestom za nemravný život, ale riadia ho iné, biologické zákonitosti. Ľudské utrpenie sa zároveň vinou motívu návštevy nemocnice začne viazať predovšetkým s chorobou, so zmrzačením, so znetvorením (s. 51): „*Celý svet je veľká, veľká nemocnica, kde sú síce, nájdu sa ešte i zdraví ľudia, ale to je len náhoda, veď, sme všetci v rukách osudu‘ a ,také veci môže dostať každý*“ (s. 54).

Druhým konfliktom s otcom je spoločenské poníženie, keď otec pred hosťami hrdinu poníži pred cudzími ľuďmi za zlé vysvedčenie: „*No, a čo som potom dostal, nezabudnem nikdy. Tam pred hosťami ma vyzauškoval*“ (tamže). To ho

9 HABAJ, Michal: *Druhá moderna*. Bratislava : Ars poetica, 2005, s. 162.

10 Podrobnejšie o tom píšeme v kapitole tejto práce Subjekt a šialenstvo. Román Petra Kompiša *Bludná púť veľikého čarodēja*.

11 Porov. VÁMOŠ, Gejza: *Editino očko*. Praha : Leopold Mazáč, 1925, s. 94.

vedie k spochybneniu rodičovskej lásky – práve zato, že nie je bezvýhradná, ale je len odmenou za požadované zásluhy: „*Ved' oni nemajú radi mňa [...] Som im hračkou, príjemným, malým, domácim zvieratom, milým a milovaným, kým donášam domov výborné vysvedčenia [...] ale odkopnú ma hneď, akonáhle to produkovať neviem. A majú na to právo? Či môže strojník rozbiť, potrestať svoj stroj, keď mu dobre nefunguje?*“ (s. 55). Tu vstupuje do argumentácie dedičný determinizmus – rodičia nemajú právo od neho očakávať niečo lepšie, pretože syn je dedične zaťažený po nich: „*Nededil som všetko po nich?*“ (s. 54).

Tu je príznačné ironické venovanie revoltujúcej poviedky *Paranoik* „*oteckovi*“ „*na pamiatku tých nekonečných nočných debát*“ od „*podareného potomka*“ (s. 48): z textu poviedky je zrejmé, že to neboli nekonečné nočné debaty o Platónovi... Poviedka sa tematicky vpisuje do dobovej revolty synov proti otcom, rovnako modernistickej „*kolektívnej oidipovskej revolty*“,¹² ako aj expresionistickej vzbury syna proti otcovi. No táto synovská vzbura je len východiskom – ako píše Dagmar Kročanová: „*Počiatočná revolta proti rodičom sa rozširuje na protest proti bytiu a nemožnosti vykúpenia v stvorenom univerze.*“¹³

Tretou otriasajúcou skúsenosťou „*paranoika*“ je účasť na pitve, na ktorú ho zavedie jeho kamarát medik. Na dverách pitevne si všimne ceduľku s nápisom: „*Prednášky podľa zásoby materiálu*“ (s. 55). Profesor patológie demonštruje mŕtve telá samovrahov a o týchto individuálnych tragédiách (mladý tesársky tovariš, ktorý sa obesil z nešťastnej lásky; dvadsaťročná slúžka, ktorá zo strachu pred hanbou skočila zo štvrtého poschodia) cynicky hovorí ako o medicínsky „*tuctových prípadoch*“. Z medicínskeho hľadiska sú totiž preňho zaujímavejšie samovražda revolverom dokonaná až na druhý raz či človek s lámucimi sa kosťami. Po tejto skúsenosti mladý muž hovorí: „*City akoby boli skameneli vo mne*“ (s. 57). Hrdina vôbec nechápe *zmysel*, prečo profesor vykladá svoju prednášku. Keď sa ho na to spýta, profesor, pokladajúc hrdinu za študenta medicíny, hovorí o profesionálnej potrebe určiť príčinu smrti: „*Ako ustanovíte príčinu smrti? Há?*“ (tamže). Z nasledujúceho vývinu hrdinových postojov možno skonštatovať, že toto medicínske „*určenie príčiny smrti*“ v empirickom poriadku (t. j. príčinou smrti môže byť, ako hovorí profesor, napríklad obesenie, utopenie, otrava, zastrelenie, vykrvácanie, udusenie atď.) „*prekladá*“ do poriadku *metafyzického*: pýta sa na príčinu smrti *vôbec*, príčinu smrti *ako takej*. Príčinou smrti preňho nie je obesenie, utopenie, ale *smrteľnosť* živého individua ako taká – jeho ontologická „*vystavenosť*“ chorobe a rozkladu.

Z hľadiska naratívnej štruktúry textu táto epizóda prednášky z pitvy, ktorej sa hrdina zúčastní ako falošný študent medicíny (divák a účastník), vyrozprávaná ako súčasť jeho spovede, je kompozične situovaná v inverznej symetrii voči rám-

12 SCHORSKE, Carl E.: *Videň na přelomu století*. Praha : Barrister & Principal, 2000, s. 18.

13 KROČANOVÁ, Dagmar (ed.): *Expresionizmus*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2014, s. 705.

covej situácii textu – medicínskej demonštrácii, kde sa samotný „paranoik“ ocitá v rámci medicínskej demonštrácie v pozícii skúmaného objektu, predvádzaný očiam divákov – poslucháčov medicíny.

Po opustení pitevne sa hrdinova optika radikálne mení. Prípady ľudského utrpenia, zväčša nezavineného, z oboch epizód (epizóda návštevy venerologickej kliniky a epizóda pitvy) – všetko sú to „príklady života“. Akoby nazrel pod pokrievku, ako funguje život: život, vždy už „podšitý“ chorobou, rozkladom a nevyhnutnou smrťou ako cieľovou stanicou. Preto sa stáva „paranoikom“ – túto jeho psychiatrickú charakteristiku by sme na základe textu mohli čítať tak, že hrdina neustále upodozrieva život zo skrytej smrti, ktorá v ňom potichu pracuje prostredníctvom choroby, rozkladu – že za každým prejavom života vidí prácu smrti. Freudovsky povedané, cieľom života je smrť.¹⁴ Preto pre vámošovského paranoika smrti, ktorý – po svojej otriasajúcej „medicínskej“ skúsenosti – odtiaľ časuje svoj život len v melancholickom režime, táto smrť v retrográdnom pôsobení znehodnocuje život, už počas života ho vymazáva.¹⁵ Život sa stáva len inou modalitou smrti, *smrťou zaživa*. Ako výstižne poznamenal Ján Števíček pri analýze Vámošovho románu *Atómy Boha*, negatívny je „celkový ‚spád‘ života, ktorý smeruje k zániku: samotný tento spád je už zánik“.¹⁶ Paranoik nemôže žiť, tešiť sa zo života, pretože fakt, že žije v „*chládku smrti*“, z neho robí mŕtvolu už teraz, i keď je ešte živý – budúcnosť smrti je prítomná už teraz, počas života: „*Ľudia, žijú ľudia, žijúce mŕtvolky. Koľko ich je v parku a za parkom, na námestí. A akí sú veselí. Nie je to divné? Tí nevedia o ničom? [...] Môžu tí voľne, blažene dýchať v chládku smrti? Kto sú to? [...] To je ten materiál, napísaný na dverách siene súčasnej pitvy*“ (s. 58). Je to motív silne ovplyvnený Schopenhauerom (na ktorého sa Vámoš na viacerých miestach svojej debutovej knihy odvoláva explicitne). Schopenhauer vo svojej knihe *Svet ako vôľa a predstava* píše, že „život nášho tela je len neustále brzdeným umieraním, neustále odsúvanou smrťou“.¹⁷

No bežní ľudia žijú obvykle v zabudnutí na smrť, plne pohltení „zaobstarávaním“ (ako by povedal Heidegger). Ako písal Schopenhauer, „žiadneho človeka zjavne neznepokojuje myšlienka na istú a nie príliš vzdialenú smrť, ale každý sa ženie životom tak, akoby mal žiť večne [...] v skutočnosti nikto nie je jasne presvedčený o svojej smrti, lebo inak by nebol taký veľký rozdiel medzi jeho náladou a náladou odsúdeného zločincina, no každý síce má túto istotu *in abstracto* a teoreticky, ale odkladá ju bokom, podobne ako iné teoretické pravdy, ktoré sa nedajú využiť v praxi, a nikdy ju jasne neberie na vedomie“.¹⁸ Podobne

14 FREUD, Sigmund: *Za princípom slasti*. Bratislava : Kalligram, 2005, s. 79.

15 Pri koncepcii melancholického naladenia tu vychádzame z predchádzajúcej kapitoly tejto práce, Modernistická melanchólia.

16 ŠTEVČEK, Ján: *Dejiny slovenského románu*. Bratislava : Tatran, 1989, s. 283.

17 SCHOPENHAUER, Arthur: *Świat jako wola i przedstawienie*. Tom I. Warszawa : PWN, 1994, s. 474.

18 Tamže, s. 431 – 432.

aj Freud hovoril, že na nevedomej úrovni svoju vlastnú smrť nikdy neakceptujeme. Paranoik je práve preto deviantom, že stratil tento „ochranný obal“ životodarnej lži – cíti sa práve ako odsúdenec na smrť, a to mu znemožňuje žiť. A práve touto svojou „existenciálnou“ deviáciou sa vydeľuje z ľudského „stáda“, z normality – sám vášnivo volá: „*Och, však vás nenávidím, vy, normálni ľudia!*“ (s. 66).

Paranoik sa *vydeľuje* spomedzi davu, pretože sa stáva *vidiacim*: pod maskou života už uzrel rozkladnú prácu biologickej smrti. V pozitívnom hodnotení postavy blázna tu Vámošov text revitalizuje romantický model: blázon, vymykajúci sa z davu, nahliada pravdu bytia (ktorou je ničotnosť života), zatiaľ čo „stádo“ zaslepené ilúziami (nekladúce si otázku, aká je hodnota života) je v skutočnosti šialené, je súčasťou šialeného sveta:¹⁹ „*Nie, pánovia, nie som ja blázon. Blázni ste vy, ktorí to nevidíte*“ (s. 64). Paranoik je blázon – *vidiaci*, na rozdiel napríklad od modernistického Kompišovho blázna Rojka z románu *Bludná púť veľkého čarodeja*.²⁰ Pokiaľ však romantický blázon nazerá *pozitívnu* pravdu bytia – ako napríklad Goszczyńského blázon Machnicki z románu *Kráľ zámku* (1841), ktorou bola slávna národná minulosť, ktorá v transcendentnom mode stále jestvuje a vstane z popola v budúcnosti, alebo bol touto pravdou bytia Duch, oživujúci každú materiu²¹ – tento modernisticko-expresionistický, medicínsky patologizovaný šialenec nazerá čiru negativitu: *ničotu*, ktorú zahaľuje iluzívny závoj bytia.

Podobne ako „šialenec“, vydeleným, vyvrhnutým zo spoločnosti sa stáva aj filozof vo Vámošovej poviedke *Za Diogenovým lampášom*: ved' medikalizovaný Vámošov paranoik je filozofom radikálne pesimistického svetonázoru a zasa filozof Diogenes, kladúci otázku zmyslu bytia a horiaci nekonečnou túžbou po poznaní (no nie empirickom poznaní, ale metafyzickom), je pre márnomyseľný a povrchný dav ľudí „stádo“, vlastne blázon. Je vykorenený zo spoločnosti podobne, ako je Vámošov Thomsenista vykorenený vinou svojej zvláštnej exotickéj choroby: vlastne „byť iný“ je choroba – byť iný než konvenčný malomeštiacky dav. Hlavné sú pre Diogena existenciálne problémy človeka, nie šport, politika a podobne: „*Videl okolo seba ľudí, veselost' všade, hovorili o ničomných veciach a vedeli sa rozčuľovať nad malichernosťami*“ (s. 107).

Ďalší bod argumentu – v textovej štruktúre vlastne sujetová transformácia paranoikovej reflexie – nastáva, keď si položí otázku príčiny smrti. Nie príčiny empirickej ako profesor medicíny, ale *metafyzickej*. Táto otázka ho myšlienkovým „skokom“ hneď vedie k teodiceii: „*Kto je ten strašný Pán, ktorý sa tak stará*

19 Porov. SKWARA, Marta: *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999, s. 44 – 46, 224.

20 K reprezentácii šialenstva v Kompišovom románe pozri kapitolu Subjekt a šialenstvo. Román Petra Kompiša *Bludná púť veľkého čarodeja*.

21 K téme romantického šialenstva pozri siedmu kapitolu tejto práce, Ruiny ako hieroglyf, hrob a zrod. *Kráľ zámku* Seweryna Goszczyńského.

o materiál pre medikov?“ (s. 58). Z ďalšieho textu poviecky bude zrejmé, že ide naozaj o otázku adresovanú Bohu a následne o jeho obvinenie.

Paranoik potom vo svojich deklamáciách pred profesorom a študentským auditóriom *strieda* viaceré postoje, vychádzajúce z premisy smrti. Jedným z nich je – tak ako to urobil Dostojevského Ivan Karamazov – vrátiť Bohu vstupenku. (Pre Dostojevského postavu bolo dôvodom „vrátenia vstupenky“ neodôvodnené utrpenie dieťaťa, ktoré sa ničím neprevinilo a ktoré by preto nemohla následne vymazať ani potenciálna večná blaženosť.) Keďže život poprešívany smrťou, spejúci k smrti, nemá žiadnu hodnotu, treba ho Bohu vrátiť: „*Preklíname Život, my živi, preklíname Slovo, čo nás volalo žiť a vrátíme Život tomu, kto nám ho dal: – Na, tu máš! Podrž si ho!*“ (s. 59).

Jeho psychická rozháranosť ho však vzápätí vedie k tomu, aby vyskúšal prosiť Boha o milosť: „*Tam si klaknime a prosme ho vrúcnyim slovom. Kvíľme ako psi. Nebuďme hrdí, zabudnime, že sme ľudia, ukážme sa len utýranými zvieratami. [...] Azda sa zmiluje nad nami! Azda nás vytrhne z údolia slz a smrti*“ (tamže). Ide o to, ukázať svoju biologickú a čisto ľudskú zraniteľnosť, „*svoje nahé telo, svoje nahé srdce*“ (tamže).

No v prípade neúspechu takejto modlitby vzápätí má pre Boha len bohorúhačské slová opovrhnutia: „*Napľujme do Jeho beštiálnych očí a potom úctive pobozkajme mu otlaky na nohe a povedzme mu: – Nech sa stane tedy Tvoja vôľa. Nech sa ti páči! Tu sme my, ľudia, Tvoje poslušné hovädá, len ráč sa starať, aby sme sa dobre rozmnožili a potom ráč nás vraždiť, vešať, strieľať, kántriť ďalej*“ (s. 81). Text sa tu – v rámci svojich sukcesívnych žánrových transformácií, na ktoré upozornil Vladimír Barborík – stáva blasfemiou.²²

Všimnime si, že Vámoš v tomto prípade dosahuje hypertrofovanú expresivitu výrazu zrážaním dvoch disparátnych štýlových registrov – náboženského, modlitby („*Staň sa vôľa Tvoja*“), a biologicky medicínskeho, keď sa Bohu pripisuje znižujúci, negustiózny atribút zo sémantického poľa choroby, ktorá doposiaľ v texte charakterizovala len rozkladajúce sa, choré ľudské telá (otlaky na nohe Boha). Na sémantickej úrovni toto „zrážanie“ súvisí s priam biologickou koncepciou Boha, ako ju frapantne ukazuje zrážanie lexém vo vámošovskom spojení „atómy Boha“ – spojenie materiálneho (od čias Demokrita až po modernú fyziku) a duchovného v jednej syntagme.

Život jednotlivca, prinášajúci utrpenie práve zato, že definitívne skončí, utrpenie z vlastnej smrteľnosti, je charakterizovaný ako „vrhnutosť“ do bytia, ktorá je denunciovaná ako príčina tohto utrpenia: „*Prečo to tak musí byť? Odpoved' je veľmi jednoduchá: lebo som, lebo som sa narodil. Chcel som sa narodiť? Kto ma nútil do tohto života? Nuž rodičia moji*“ (s. 60). Bytie je utrpením, zatiaľ čo nebytie je charakterizované v súlade s modernistickým kódom schopenhauer-

22 Porov. BARBORÍK, Vladimír: *Prozaik Gejza Vámoš*. Bratislava : SAP, 2006, s. 37.

rovsky ako Nirvána, ako neprítomnosť utrpenia, akéhokoľvek napätia, životného pnutia. „*Výtrhli ma z blaženého nebytia, áno, teraz cítim, že je to blažený stav nebyť, a urobili ma [t. j. rodičia – pozn. T. H.] prostriedkom, uspokojovateľom svojho egoizmu*“ (tamže). V Nirváne „*nieto bolesti života, trápenia*“ (s. 64), zatiaľ čo život, v opozícii voči nebytíu, nesie atribút „*najhoršieho zla*“ (s. 61). Plo-denie nového života rodičmi sa stáva páchaním zla alebo prinajmenšom „ľahko-vážnym činom“. Paranoik akoby sa svojím stanoviskom situoval na stanovisku goetheovského Metistofela, „*ducha, čo stále popiera*“: že nič je lepšie než bytie (stav nebytia je pre paranoika predsa blažený), a preto každé bytie by malo čo najskôr „*splatiť svoj dlh*“ ničote, a teda sa zničiť a zaniknúť. Z tohto dôvodu by bolo lepšie, keby vôbec nič nevznikalo.²³

No paranoik sa tu – ako smrteľná myslia a cítiaca bytosť – ocitá v existenciálnej apórii, ako to napokon aj sám cíti: ak bol jednotlivec už raz vrhnutý do bytia, niet mu pomoci – začne totiž na svojom individuálnom živote lipnúť; zúfalo túži – navzdory všetkému utrpeniu, všetkej absurdite – *byť*, existovať. Prikazuje mu to biologicky predprogramovaný „*životný pud*“. Unamuno to v knihe *Tragický pocit života v ľuďoch a národoch* (1912) nazýva „*hladom po nesmrteľnosti*“²⁴ – je to „*smäd byť ďalej!*“²⁵ Opäť je to schopenhauerovský motív: keď už je vôľa vo svojom prejave individualizovaná ako živé telo, „*prvým a najvšeobecnejším základom nepretržitého umierania, v ktorom spočíva podstata každého javu, sa na vyšších stupňoch predmetnosti stáva tá okolnosť, že sa tu vôľa prejavuje ako živé telo, a železným príkazom je, aby bolo živé [...]* toto telo nie je ničím iným než spredmetnenou samotnou vôľou k životu“.²⁶ Jednotlivý, čiže individualizovaný prejav vôle, „*atóm*“ života, chce počas svojho „*umierania za života*“ žiť. Hodnotu života teda vymazáva *len* fakt neodvratnej definitívnej smrti individua (pohlavné choroby zo scény „*zasvätenia*“ do fungovania života v ústave venerologických chorôb sú predzvesťou smrti, prácou choroby ako rozkladu živého organizmu) – jednotlivec sa však ani od takto devalvovaného života nemôže oslobodiť, pretože mu to nedovolí životný inštinkt, pracujúci cez existenciály strachu, úzkosti z hrozby nebyť, prostredníctvom, unamunovsky povedané, onoho „*smädu byť ďalej*“ – je to smäd, chcenie, čiže schopenhauerovská *vôľa*.

Takže úzkosť zo smrti, absurdita života, ktorý definitívne skončí, nie je v rozpore s druhou paranoikovou východiskovou tézou – tézou Nirvány, „*slastného stavu nebytia*“. Nebytie *po* bytí, čiže smrť, totiž nie je totožné s neporušeným nebytím – s nebytím, ktoré ešte nebolo infikované životom. Rovnako, mŕtve

23 FISCHER, Otokar: *Stručné uvedení do Goethova Fausta*. Praha : Státní nakladatelství, 1932, s. 26.

24 Porov. UNAMUNO, Miguel de: *Tragický pocit života v ľuďoch a národoch*. Bratislava : Ars Stigmy, 1992, s. 35 – 51.

25 Tamže, s. 36.

26 SCHOPENHAUER, Arthur: *Świat jako wola i przedstawienie*. Tom I. Warszawa : PWN, 1994, s. 474 – 475.

zasa nie je totožné s neživým, anorganickým svetom, oným kusom „stuhnutej lávy, tvrdého kryštálu“,²⁷ ktorý navždy zostal „v pokoji“.²⁸ Ak už bol človek (podľa paranoika nezodpovedne) povolaný do života, ak už raz dostal do vienka biologicky predprogramovanú „túžbu byť“, „smäď byť ďalej“ – ak sa už stal prejavom, fenoménom schopenhauerovskej *vôle*, tak nebytie, ktoré naňho neodvratne čaká, už prestáva byť slastné a stáva sa mučivým. Ako to pomenoval Unamuno: „Úsilie pochopiť také niečo vyvoláva úzkostný závrat. Nemôžeme si predsa predstaviť samých seba nejestvujúcich.“²⁹ No – ako prízvukuje Schopenhauer – tým, čo umožňuje ľuďom vytrvať v tak útrpnom boji o svoj život, „nie je ani tak veľmi láska k životu, ako skôr strach zo smrti – tá však nevyhnutne stojí v pozadí a v každom okamihu môže pristúpiť bližšie“.³⁰ Preto bolesť ako taká je so životom nevyhnutne spätá.³¹

Tu je pre lepšie osvetlenie paranoikovho postoja (či, ak chcete, môžeme hovoriť aj o filozofickom postoji raného Vámoša) vhodné obrátiť sa k paralelnej pasáži z Vámošovej poviedky *Horúce popoludnie* z tej istej zbierky. Východiskovú, priam lyrickú situáciu „horúceho popoludnia“ pri rieke, navodenú „utáraným“ rozprávačom, volkajúcim si na brehu a voľne prebiehajúcim z jednej témy na druhú, preruší – či vlastne do nej vtrhne – náhodná smrť plavca. Všadeprítomná, číhajúca smrť odrazu vycerí zuby v idyllické popoludnie a neočakávane ukončí život. Ukáže, že môže udrieť *kedykoľvek*. A navodí rozprávačove existenciálne úvahy, ktoré by pokojne zapadli aj do poviedky *Paranoik*: „*Smrť hlúpa, nečakaná a zničí naše plány a je márne všetko. [...] Kto je to, čo si tak zahráva s nami? Akým právom sa opováži vytvoriť ma a potom zase usmrtiť? Ved' je to ukrutné poníženie človeka, že všetko závisí iba od Jej [t. j. smrti – pozn. T. H.] milosti a na to Ona nič nedá, že mám svoje samostatné ciele, že som síce veľmi malinký bod, malinká kvapka tohto mora, ale pre seba som predsa celý svet. Tak prečo mi dala ten život, žiadal som ho od Nej? Alebo iba preto mi ho dala, aby som mohol pochopiť, aký som mizerný, nevládny? [...] Nie je vraždou rodiť, ved' iba na smrť rodíme? Na trápnu, dlhú smrť a to dlhé trápenie menuje sa život*“ (s. 132).

Samozrejme, v tomto živote môže aj melancholik zakúsiť trošku dočasnej, efemernej slasti: Vámoš totiž veľmi dobre vie (v poviedke *Moja malá Macka*), že pôžitok môže prinášať aj samotná melanchólia – že melanchólia je slastno-bôľna: „*kúpem sa v čiernych vlnách svojho vlastného smútku a dobre sa v nich cítim, s'fa fakír na klincami vybitej posteli*“ (s. 28).

Život individua, definitívne končiaci jeho smrťou, je absurdný. Podobne, a dokonca s podobnou rétorickou dikciou zúfaleho zvolania to vo svojej eseji

27 VÁMOŠ, Gejza: *Atómy Boha*. Bratislava : Dilema, 2003, s. 5.

28 Tamže, s. 6.

29 UNAMUNO, Miguel de: *Tragický pocit života v ľuďoch a národoch*. Bratislava : Ars Stigmy, 1992, s. 35.

30 SCHOPENHAUER, Arthur: *Świat jako wola i przedstawienie*. Tom I. Warszawa : PWN, 1994, s. 475 – 476.

31 Tamže, s. 479.

formuluje Unamuno: „Ak všetci umrieme definitívne, načo to všetko? Načo?“³²

Z hľadiska dobového „boja synov s otcami“ je príznačné, že existenciálnu apóriu formuluje hrdina paranoik práve v spore s otcom, kde sa otcovské cynické stanovisko ukazuje ako úplne oslobodené od takýchto „zbytočných“ „útrap z rozumu“: „*Pripomínal som raz tie veci svojmu otcovi. Odpovedal mi: – Nuž, obes sa, syn môj drahý, keď sa ti ten život nepáči. / Dobrú radu mi vedel dať, ale odvahy k nej už nepridal*“ (s. 63). No hlavný argument tejto existenciálnej apórie je ten, že i keď jednotlivec nazbiera odvalu k spáchaniu samovraždy – ako to napokon dokáže aj paranoik –, problém bytia synonymného s utrpením to nijakým spôsobom nerieši. Individuum totiž v konfrontácii so smrťou ako jeho totálnym psychofyzickým zánikom stráca svoju identitu, prestáva byť individuom, a práve takýmto spôsobom pretrváva ako biologický druh: „*Rozumejte mi – nemožno zomrieť!! Ja, moja bolesť, moja radosť zomrieť nemôže, lebo ja ani nie som. Chápete ma, ja, jednotlivec, nie som; sme len my. Mravec ako mravec, nemenuje sa ani Mišo, ani Jano; keď zahynie, kto zahynul? Nik!*“ (s. 64).

Je to opäť schopenhauerovský motív: jednotlivá smrť, koniec individua neruší životnú vôľu ako takú: „Tak ako sa má jednotlivá vec k idej, tak sa má samovražda k negácii vôle; samovrah neguje len jednotlivca, nie druh.“³³ Z toho vyplýva nerozumnosť samovraždy: „takže samovražda, svojvoľné zničenie jedného jediného javu, pri ktorom vec sama osebe [t. j. vôľa – pozn. T. H.] zostane neporušená – tak ako trvá dúha, hoci sa tak veľmi rýchlo menia kvapky, ktoré ju na okamih nesú – je činom úplne márnym a nemúdrym.“³⁴ Samovražda je preto ilúziou, dielom Máje ako „kriľavý výraz rozporu vôle k životu so sebou samou“.³⁵ Pretože „pre vôľu k životu je život istý; formou života je prítomnosť bez konca, hoci jednotlivci, prejavy idey, vznikajú a hynú v čase ako chvíľkové sny. Takže tu je vidieť, že samovražda je činom márnym, a preto nemúdrym“.³⁶ V *Princípe krutosti* hovorí Vámoš o „beznádejnosti vyslobodenia zo života“.³⁷ „Stále obnovovanie života predovšetkým nám uberie nádeje na smrť, akokoľvek by sme si ju priali my.“³⁸

No Vámoš tu so schopenhauerovskou vôľou spája svoju zvláštnu koncepciu *dezindividualizovaného subjektu-druhu*, vychádzajúcu z biologickej evolučnej Darwinovej teórie. Možno to vidieť v konzekvencii, akú paranoik vyvodzuje z onej „nemožnosti zomrieť“: „*Niet smrti, život je večný a večná je aj*

32 UNAMUNO, Miguel de: *Tragický pocit života v ľudoch a národoch*. Bratislava : Ars Stigmy, 1992, s. 39.

33 SCHOPENHAUER, Arthur: *Świat jako wola i przedstawienie*. Tom I. Warszawa : PWN, 1994, s. 602.

34 Tamže.

35 Tamže.

36 Tamže, s. 431.

37 VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosti*. Bratislava : Chronos, 1996, s. 46.

38 Tamže, s. 50.

*bolest' i radost'. Ja nie som ja; som len variáciou života, som len jeho atómom. Ja žijem vo vás, vy hlupáci, ďalej. Od pocitu: ja – bolí ma – teší ma – dobre mi – zle mi je – smrť ma neoslobodí, lebo ten pocit je u každého rovnaký. [...] Niet človeka, je len človek – homo. A niet bolesti človeka, lež jestvuje iba **bolest' života**“ (s. 65).*

Na úrovni biologického druhu dochádza vo vámošovskej filozofii paranoika k deštrukcii, rozpusteniu individuality vo všeobecnom. Je to ďalší, ba vlastne finálny stupeň vámošovského argumentu o povahe života, ktorý je už solidárny s jeho filozofickou prácou *Princíp krutosti*. Najvyššou úrovňou perspektívy náhľadu na život nie je bolesť ľudského individua (ktoré je len realizáciou biologického druhu), ale bolesť života ako takého. Môžeme tento postup paranoikovej negativistickej argumentácie schematizovať zhruba takto: utrpenie jednotlivca, „ja“ → utrpenie človeka-druhu → bolesť života. Vladimír Barborík už upozornil, že „v poviedke Paranoik je načrtnutá zárodočná podoba vízie, ktorú Vámoš o niekoľko rokov rozvinie v Atómoch Boha“³⁹ – ľudské individuum ako variácia, „atóm života“, pričom je „spochybnená samozrejmá jeho subjektu, prirodzenosť individuálnej totožnosti“⁴⁰. Cesta paranoika prechádza formou argumentovania od vlastnej individuálnej „anamnézy“⁴¹ – čo je, ako upozorňuje Barborík, aj žánrovou modalitou prvej fázy paranoikovej spovede – cez utrpenie individua z vedomia vlastnej smrteľnosti (sprevádzanej náležitými biologickými atribútmi choroby) až na úroveň biologického druhu. Na tejto najvyššej úrovni základná, nezmieriteľná tragickosť, kozmická melanchólia Vámošovho svetonázoru už nepramení zo smrteľnosti individua, ale naopak, práve z nesmrteľnosti, večnosti života (z nesmrteľnosti bunky – ako ukáže neskôr v *Princípe krutosti*), a teda z večného, neprerušiteľného kolobehu pnutia životného pudu, vôle, a tým aj utrpenia: „Život nezničí ani vymretie ľudstva, ani rozdrúženie zemegule“ (s. 65).

Vámoš sa teda už v *Paranoikovi* dokáže „tragédii človeka“ prizrieť aj z inej než ľudskej perspektívy – z kozmickej perspektívy „večného života“, ako to urobí v *Princípe krutosti*. V zbierke *Editino očko* túto inú perspektívu najmarkantnejšie využíva v poviedke s názvom anticipujúcim jeho prvý román: v poviedke *Atómy Boha*. Je písaná z perspektívy baktérií, kde je onen „zhluk buniek“ (s. 118), človek, nazvaný „rakovinou Boha“ (s. 118). Z perspektívy iných organizmov sa totiž tento „nádor“ zvaný človek stáva nepriateľom, škodcom všetkým ostatným organizmom, usilujúc sa ovládnuť svet. Napríklad tragický obrat v boji proti baktériám (z ich perspektívy) nastal, keď človek objavil chinín. Kolektívny neľudský rozprávač tu predostiera kozmogóniu so vznikom života, kde tragický zvrät v sujete kozmogónie nastáva s diferenciaciou predtým

39 BARBORÍK, Vladimír: *Prozaik Gejza Vámoš*. Bratislava : SAP, 2006, s. 37.

40 Tamže.

41 Porov. tamže, s. 36.

jednobunkového života (delením buniek) – rovnako ako v naratívne neskoršej Vámošovej filozofickej dizertácii *Princípu krutosti*.⁴²

Táto biologická večnosť života, situujúca sa na kozmologickej úrovni (behu sveta), samozrejme, neruší smrť individua ani jeho uvedomovanie si tejto smrti, a teda utrpenie zo žitia k smrti, existenciálne utrpenie individuálneho človeka ako „žijúcej mŕtvoly“ (tak ako to paranoik predviedol na úrovni individuálneho bytia, a rovnako ako to demonštrujú postavy z iných poviedok *Editinho očka*, napríklad rozprávač z *Horúceho popoludnia*). Napriek tomu, že ako individuum som biologicko-existenciálne všeobecný a ani moje pocity a utrpenie nie sú čisto moje a pretrvávajú v iných, toto vedomie vámošovský subjekt-druh vôbec neoslobodzuje od úzkosti z nebytia, pretože – odcitujeme znovu z *Horúceho popoludnia* – „pre seba som predsa celý svet“ (s. 132). Podobne na otázku „Kto som ja?“ odpovedá Obermann: „Pre vesmír nič, pre seba všetko.“⁴³ Prekliatím toho všeobecného „zhľuku atómov“, akým je biologický druh človeka, je to, že má ten svoj „prekliaty rozum“ (s. 65), ktorý ho trýzni, podobne ako je to u Ivana Krasku: že je „mysliacou trstinou“, či teraz už skôr mysliacim „atómom“ – t. j. že si svoje odsúdenie k smrti uvedomuje: „Keby som teda aspoň prestal myslieť, keby som ohľúpol ako ten idiot, ktorý nemá problémov“ (tamže). Preto večnosť života na kozmologicko-biologickej úrovni znamená večnosť utrpenia na úrovni individuí: večný život (na kozmologickej úrovni), ktorý nemožno ukončiť (absurdne chabou samovraždou individua), bude donekonečna zmnožovať smrteľnosť jednotlivých „atómov“, individuí. Práve večnosť života (vo všeobecnej podobe) večne zmnožuje smrť (v individuálnej podobe): vo forme individuálnych smrtí. Vámošovský „biologický“ večný život znamená pre človeka večnú smrť, večné utrpenie z individuálnej smrteľnosti v každom jednom z mysliacich „zhľukov atómov“, pričom však toto uvedomenie si individuálnej smrteľnosti – podľa paranoikovej filozofie – individuu neumožňuje získať idiom svojho smrteľného života,⁴⁴ jeho jedinečný život, pretože smrť ho neindividualizuje,⁴⁵ ale naopak, robí ho všeobecným – subjektom-druhom. Pre ostatné organizmy znamená (ako Vámoš ukázal až v *Princípe krutosti*) večnú podriadenosť „princípu krutosti“, prežívania jedných organizmov na úkor druhých, a teda večné recyklovanie utrpenia živého. Lebo život je možný len na úkor života.

Vámošov paranoik tieto jednotlivé úrovne sám veľmi presne rozdeľuje a opíše ekonómiu každej z nich: po vzniku sveta, keď „veľký Fajčiar“ (božský

42 Upozorníme tu na jednu modernistickú paralelu: poľský autor Antoni Lange vo fantastickej poviedke *Vládca času* (1911) nechá svojho hrdinu po požití byliny, spomaľujúcej vnímanie času, sledovať v mikroskope kozmogóniu: vznik, vývoj a zánik jedného univerza – spolu s bojom o život organizmov.

43 Cit. podľa UNAMUNO, Miguel de: *Tragický pocit života v ľudoch a národoch*. Bratislava : Ars Stigmy, 1992, s. 13.

44 Porov. BIELIK-ROBSON, Agata: „Na pustyni.“ *Kryptoteologie poznej nowoczesności*. Kraków : Universitas, 2008, s. 525.

45 Porov. tamže.

princíp) vychrlí žeravú hmotu, a následnom utvorení života vo „zvláštnej polievke“ (s. 65), „a tam v jednej špirále veľkého Fajčiara, na jednej polovychladnutej iskieke žijú malilinké, nekonečne malé tvory a rozmyšľajú, s múdrou tvárou špekulujú o záhadách života. Chudáci! Jeden z tých malých prejavov Života akosi zle sa cíti. Chcel by prestať jestvovať. Aká to márna námaha. Ved' kde už len trochu vychladla žeravá kôra tých iskiek, tam všade vystrčí hlavu Život v tisícoch variáciách. / Bláznivé vírenie, šialený tanec bez konca./ Nie, nemožno zomrieť!“ (tamže). Vo vámošovskom modeli univerza nemožno zomrieť definitívne (na kozmologickej úrovni – lebo schopenhauerovská vôľa je večná), pretože sa zomiera donekonečna (na úrovni indivíduí).

Aký charakter má však tento zvláštny subjekt – subjekt/species, ktorý konštruje Vámoš, subjekt/biologický druh?

Z hľadiska literárnosmerového v tejto individuálnej diskurznej udalosti vámošovského textu už nenachádzame modernistický, výlučný (i keď nezriedka neautonómny, ovládaný schopenhauerovskou vôľou), exkluzívny subjekt, „nadčloveka“, „aristokrata ducha“ (ako trebárs v poviedke *Moja malá Macka*, porov. s. 27), postaveného oproti tupému ľudskému stádu, pudovému, hnusnému zverskému davu (porov. s. 27, 28) – tak ako vystupuje v mnohých Vámošových poviedkach, napríklad v *Holčičke* (opozícia „aristokracia ducha“ – „misera plebs“, o ktorej hovorí Michal Habaj⁴⁶), i keď niekde ironizovaný, rovnako ako vystupuje v predchádzajúcich sujetových fázach argumentu aj v poviedke *Paranoik*. Vámošovská interpretácia motívu Diogenovho lampáša ešte znela: ono „človeka hľadáme“ znamenalo, že v stádovitom dave nemôže filozof nájsť človeka ako *individualitu*: „Nieto tu Človeka, **duše, individuality**. Tí sú všetci rovnakí. [...] Všetci sú jedným veľkým telom bez duše. Ktoréhokoľvek z nich zastavíš a s hociktorým sa zhováraš, vždy máš ten istý dojem“ (s. 109). Pri dezindividualizovanom subjekte-druhu v poviedke *Paranoik* sa však situácia ešte radikalizuje: individualita už nie je možná z meritorných dôvodov Vámošovej biologickej filozofie – výlučný, vydelený subjekt (v *Paranoikovi* vydelený svojím „vidiacim“ šialenstvom, v iných poviedkach zasa vydelený svojou reflexivitou, lektúrou Schopenhauera, ktorého nečíta „holčička“, inde zasa vydelený svojím fyzickým či psychickým postihnutím ako v poviedkach *Thomsenista* a *Polčlovek*) sa tu rozpúšťa v človeku ako biologickom druhu. Dovolili by sme si vysloviť hypotézu, že v tomto dezindividualizovanom subjekte-druhu, „človeku ako takom“, možno prečítať zásah expresionistickej poetiky, koncepciu „človeka ako takého“, „človečenstva“, „nahého človeka“, „človeka v jeho podstate“.⁴⁷

46 Porov. HABAJ, Michal: *Druhá moderna*. Bratislava : Ars poetica, 2005, s. 171.

47 Porov. HUTNIKIEWICZ, Artur: *Od czystej formy do literatury faktu*. Warszawa : Wiedza powszechna, 1974, s. 80.

Tento subjekt-druh súvisí aj so stratou individuálnej identity, ktorá sa stávala témou súvekeho literárneho diskurzu (predovšetkým modernistického), s vedomím dezintegrácie, ktoré „sa vyjadruje v strate individuálnej identity a univerzálneho centra“.⁴⁸ Od konca 19. storočia sa čoraz viac dostávalo k slovu „popíraní (z psychologických či epistemologických pozíc) predstavy, že by existovalo nejaké stálé ego pretrvávajúci neurčitý a nezvratný proud smyslových zkušení a obrazů, jež všechny tyto jevy vědomí podle všeho představuje vnitřnímu zraku“.⁴⁹ Filozofia Ernsta Macha podvrátila stálosť „ja“ ako zdanlivú, ako výtvor zovšeobecňovania, zovšeobecňujúceho pomenúvania, vytvárania substančných pojmov, keď tomu, čo sa nám zdá stále, dávame jedno meno (analogickú, no omnoho radikálnejšiu a rôznosmernejšiu kritiku konzervovania tekutého stávania do pojmov už realizoval Nietzsche): „Ako *relatívne* stály sa prejavuje ďalej komplex spomienok, nálad, citov, ktorý je spätý so zvláštnym telesom (telom) a ktorý nazývame *Ja*. [...] Zdanlivá stálosť *Ja* sa zakladá predovšetkým len na *kontinuite*, na pomalej zmene. [...] Sotva jestvujú väčšie rozdiely v *Ja* rozličných ľudí ako v *Ja* jedného človeka v priebehu rokov.“⁵⁰ Preto, ako hovorí Mach, „ja“ nemožno zachrániť. Pokým teda Descartova kríza viedla k „vzdvihovaniu subjektu ako objektívnej samoexistujúcej entity, takže môže slúžiť ako podklad, z ktorého by bolo možné rekonštruovať vedu po tom, čo sa objektívne vydedukovala existencia Boha. Kríza Ernsta Macha je svojím spôsobom presne opačná, pretože znamená „rozpustenie“ takého *fundamentum inconcussum*“.⁵¹

Aj podľa Macha smrť rozkladne pracuje už počas života – no nie ako u biologistu Vámoša prostredníctvom choroby, rozkladu a devastácie, ale prostredníctvom ničenia stálosti, podvracania individuálnej identity v priebehu času: „To, čoho sa na smrti tak veľmi bojíme, zničenie stálosti, uskutočňuje sa vo veľkej miere už za života.“⁵² Machovo „osvietenie“ vyplynulo z jeho osobného zážitku – „pocitu rozpustenia“.⁵³ Smrť ako „zánik nášho trvania“ (ktorú podľa Macha zažívame už za života) sa môže prežívať ako „oslobodenie od individuality“.⁵⁴ O oslobodenie sa z pút individuality ide aj Vámošovi, no volí k tomu inú

48 NYCZ, Ryszard: *Język modernizmu*. Wrocław : Leopoldinum, 1997, s. 99.

49 BURROW, J. W.: *Krize rozumu. Evropské myšlení 1848 – 1914*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2003, s. 180.

50 MACH, Ernst: Analýza pocitov. In: *Antológia z diel filozofov. Pozitivismus, voluntarizmus, novokantovstvo*. Bratislava : Vydavateľstvo politickej literatúry, 1967, s. 200.

51 SOULEZOVÁ, Antonia: Čo zostáva z „Unrettbare Ich“ po rozpustení subjektu Ernstom Machom? In: *Subjekt – autor – auditórium: subjekt v priestoroch umenia*. Bratislava : Sorosovo centrum súčasného umenia, 1997, s. 84.

52 MACH, Ernst: Analýza pocitov. In: *Antológia z diel filozofov. Pozitivismus, voluntarizmus, novokantovstvo*. Bratislava : Vydavateľstvo politickej literatúry, 1967, s. 200.

53 Porov. SOULEZOVÁ, Antonia: Čo zostáva z „Unrettbare Ich“ po rozpustení subjektu Ernstom Machom? In: *Subjekt – autor – auditórium: subjekt v priestoroch umenia*. Bratislava : Sorosovo centrum súčasného umenia, 1997, s. 85.

54 Tamže.

cestu: nie introspekciu v zážitku „rozpustenia ja“, ale argumenty vychádzajúce z darwinovskej koncepcie biologického druhu.

Strata individuálnej identity subjektu v dobových diskurzoch však nesúvisí len so stratou stálosti jedného organizmu v jeho biografickej línii, ale aj s rozkladom tohto subjektu na jednotlivé prvky, napríklad pomenované ako „vlastnosti“. Spomeňme v tejto súvislosti predovšetkým román Roberta Musila *Muž bez vlastností* (I. diel vyšiel v roku 1930), ktorého hrdina Ulrich sa cíti byť odcudzený svojim vlastnostiam, ktoré získal počas života *náhodnou* formou. Tieto „jeho“ vlastnosti s ním nemajú „vnitřně o nic víc společného než s jinými lidmi, kteří je také mohou mít“.⁵⁵ Musil takouto operáciou rozbíja kategóriu „stabilného charakteru“ literárnej postavy, ktorá bola charakteristická pre dovtedajšiu románovú formu.⁵⁶ Výraz „bez vlastností“ je potrebné podľa Kazimierza Bartoszyńskiego chápať ako „nepřítomnost' podstatných vlastností, které by zaisťovali substancialitu či identitu postavy“.⁵⁷ Preto viacerí interpretátori tohto románu (Karl Migner, Emrich, Naganowski) pobadali v hrdinovi tohto románu „rozpad osobnosti a zánik subjektu“.⁵⁸ Ako píše Peter V. Zima, ktorý Musilov nedokončený román pokladá za reprezentanta neskorej moderny, „takéto rozpustenie ‚ja‘ sa v Musilovom románe – podobne ako v iných románoch neskorej moderny – pociťuje nielen ako oslobodenie, ale aj ako ohrozenie: ako vydanie napospas náhode a donucujúcim mechanizmom každodennej rutiny“.⁵⁹ Takáto koncepcia subjektu sa transponuje aj do kompozičnej roviny románu, ktorého nedokončenosť podľa Zimu vyplýva z jeho štrukturálneho charakteru – kompozícia tohto románu nie je naratívnu syntaxou spejúcou ku koncovému bodu (pričom syntaktické vzťahy sú podľa de Saussura kauzálnu-logickou konštrukciou), ale je kompozíciou otvorenou, založenou na asociačných vzťahoch, ktoré sa u de Saussura spájajú s nevedomím.⁶⁰

Musil sám sa zaoberal Machovou filozofiou vo svojej práci z roku 1908.⁶¹ V introspekcii sa k týmto všeobecným vlastnostiam dospieva tak, že „kým sa vám zdá, že sa prostredníctvom takzvanej introspekcie obraciate späť k svojmu ja, to, čo nachádzate, nie je ja, a dokonca ani len najmenší kúsok z neho, ale len nejaký fyziologický pocit“.⁶² „Elementy rozpustených prvkov“ potom vytvárajú len „náhodné a neutrálne konfigurácie možností“.⁶³ Tieto „všeobecné vlastnos-

55 MUSIL, Robert: *Muž bez vlastností*. Praha : Argo, 1998, s. 47.

56 BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: *Kryzys czy trwanie powieści*. Kraków : Universitas, 2004, s. 125.

57 Tamže.

58 Tamže.

59 ZIMA, Peter V.: *Das literarische Subjekt*. Tübingen und Basel : A. Francke Verlag, 2001, s. 143.

60 Tamže, s. 142.

61 Porov. SOULEZOVÁ, Antonia: Čo zostáva z „Unrettbare Ich“ po rozpustení subjektu Ernstom Machom? In: *Subjekt – autor – auditorium: subjekt v priestoroch umenia*. Bratislava : Sorosovo centrum súčasného umenia, 1997, s. 85.

62 Tamže.

63 Tamže.

ti“ „*neosobné, všeobecné súčiastky*“⁶⁴ sa potom v Musilovom románe situujú aj na sociálnej úrovni medziľudských vzťahov (podobne je to vo Vámošovom *Polčlovekovi*, ako na to ešte upozorníme). Všeobecnosť existenciálnych a biologických vlastností vámošovského paranoika (pocity „ja“, „bolí ma“, „teší ma“, „je mi dobre“, „je mi zle“) sa situuje na úrovni bazálne ontologickej a na úrovni machovsko-musilovského „fyziologického pocitu“. Sú to charakteristiky expresionistického „človeka ako takého“, „človeka vo svojej podstate“, otesaného na najzákladnejšiu existenciálnu dreň uvedomovania si a predovšetkým zakúšania, ešte nereflektovaného *pocitovania* seba samého (Vámoš tu predsa hovorí o *pocite* „ja“, nie o vedomí ja). Prostredníctvom individua (a v indivíduu, v jeho interiorite) vníma a pociťuje seba samého samotný biologický druh; práve *species* je tým pravým subjektom, ktorý sa odlieva do svojich manifestácií, (nedôležitých) indivíduí. Môj pocit „ja“ môže potenciálne zakúsiť *ktokoľvek*; moja bolesť, moja slasť, moja radosť je pociťiteľná kýmkoľvek – preto podľa Vámošovho paranoika nič z toho nemôže konštituovať moju identitu. Naopak, práve tieto najzákladnejšie naladenia zo mňa robia subjekt-druh, „človeka ako takého“, bez individuálnej identity. Je to radikálne odpútanie sa od heglovskej koncepcie, kde subjekt individualizovala práve smrť.⁶⁵ Ešte pre Schopenhauera bolo umieranie „oslobodením od jednostrannosti individuality“ (*principium individuationis*).⁶⁶

Paranoikov subjekt je manifestáciou druhu. Musilovské „neosobné, všeobecné súčiastky“, časti – „vlastnosti“ sa vo vámošovskom subjekte-druhu situujú aj na spoločenskej (*Polčlovek*), aj na biologicko-existenciálnej úrovni. Paranoikov subjekt-druh však z dôvodu svojej všeobecnosti nepodlieha ani modernistickej depersonalizácii⁶⁷ – nepozera sa zato na seba ako na kohosi cudzieho, necíti sa byť automatom bez vôle, ovládaným čímsi neosobným,⁶⁸ ani v jeho psychike nenastáva rozštiepenie ja (opäť v *Mužovi s protézou*), ale naopak, s touto svojou druhovou všeobecnosťou sa musí subjekt vámošovského paranoika plne identifikovať. I keď stojí svojím existenciálnym „bláznovstvom“ v opozícii voči zaslepenému davu („*Nie, pánovia, nie som ja blázon...*“), nie je „aristokratom ducha“, ale na najhlbšej úrovni je – ako priznáva – tým istým, čo každý v stádovitom dave, čo každý iný „atóm“ života, respektíve „zhluk atómov“, akým je človek.

Z tejto ontologickej charakteristiky subjektu-druhu (ktorá charakterizuje *spôsob bytia* subjektu) vychádza neskôr vo Vámošovej dizertácii *Princíp krutosti*

64 MUSIL, Robert: *Muž bez vlastností*. Praha : Argo, 1998, s. 120.

65 Porov. BIELIK-ROBSON, Agata: „*Na pustyni*.“ *Kryptoteologie poznej nowoczesności*. Kraków : Universitas, 2008, s. 37.

66 SCHOPENHAUER, Arthur: *O smrti*. Brno : Zvláštní vydání, 1996, s. 78.

67 Podrobnejšie v štúdií Smrť a depersonalizácia in: HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : SAP, 2008, s. 95 – 114.

68 Porov. VONDRÁČEK, Vladimír: *Úvahy psychologicko-psychiatrické*. Praha : Avicenum, 1975, s. 83.

vámošovská utópia „negácie individuálnosti“,⁶⁹ ktorá má proti „princípu krutosti“, ovládajúcemu všetko živé (celok života ako taký), nastoliť ľudský „princíp lásky“: „treba násilím a energicky sotrieť hluďácku a nemyselnú ideológiu človeka o svojej individualite“,⁷⁰ „rúcaním namyslenej a lživej individuálnosti dospieť k princípu lásky“. ⁷¹ Oprávnenosť tohto utopického imperatívu „antiindividualizmu“⁷² je v štruktúre vámošovského svetonázoru, ako ho rekonštruujeme metódou prikladania a vzájomného porovnávania jednotlivých jeho textov, garantovaná tým, že – z hľadiska ontologického – je pre Vámoša individualita len ilúziou, keďže subjekt je v skutočnosti subjektom-druhom. Individualita sa tiež pri konkrétnom ľudskom indivídium musí ustanoviť genealogicky, jeho vývojom – a začína sa ne-individualitou s „rozmytými“ okrajmi. V VI. kapitole svojej dizertácie, ktorej základná téma znie „O ľudskej individualite“,⁷³ Vámoš upozorňuje na ešte „malú diferenciáciu“ „prvopočiatkových embryonálnych buniek“. ⁷⁴ V súvislosti s počiatkovými fázami ontogenézy hovorí o „splývaní individuality“,⁷⁵ o tom, že „sme len zlomkom tej záplavy, čo sa na svet chystá“. ⁷⁶ Podáva tiež klinické príklady tekutej, zatretej individuality: „Rozmazanosť ľudskej individuality ešte viac vystupuje pri srastlých dvojčatách [...] Alebo jeden z dvojčiat inkorporuje druhého, že mu len dolná polovica tela vyčnieva z brucha, či z dutiny ústnej, alebo to druhé individuum je naznačené iba v podobe nadbytočného orgánu.“⁷⁷

V kontraste voči postupu, akým Vámoš zo základných existenciálno-biologických charakteristík subjektu vyvodzuje jeho *všeobecnosť* a konštruuje vo svojom diskurze subjekt-druh (pre ktorý ja som pre seba „ja“, rovnako ako ty si pre seba „ja“, aj on je pre seba „ja“, ergo v základe sa ničím od seba *nelíšime*, a preto táto neprítomnosť vzájomnej odlišnosti nedovoľuje konštituovať *identitu* nikoho z nás), Ján Hrušovský v biografickej próze *Stála vojna, stála* (I. vydanie *Zo svetovej vojny*, 1919) vyvodzuje práve z tohto prerexifívneho cogita, z *fyzilogického* pocitu seba samého, keď je jeho existencia ohrozená, svoju identitu v izolovanosti od všetkého vonkajšieho sveta (načúva len tlkotu svojho srdca), zažitie seba samého v pocite strachu: môj strach z mojej smrti ma odlišuje od teba, pretože ide práve o *mňa* a moju smrť, a nie o teba a tvoju

69 ZIGO, Milan: Svár krutosti a lásky. Vámošova filozofická dizertácia. In: *Ostium* 1/2015. Z internetového zdroja. Dostupné na <http://www.ostium.sk/sk/svar-krutosti-a-lasky-vamosova-filozoficka-dizertacia/>.

70 VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosti*. Bratislava : Chronos, 1996, s. 84.

71 Tamže, s. 87.

72 Porov. ZIGO, Milan: Svár krutosti a lásky. Vámošova filozofická dizertácia. In: *Ostium* 1/2015. Z internetového zdroja. Dostupné na <http://www.ostium.sk/sk/svar-krutosti-a-lasky-vamosova-filozoficka-dizertacia/>.

73 VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosti*. Bratislava : Chronos, 1996, s. 70.

74 Tamže, s. 73.

75 Tamže, s. 74.

76 Tamže.

77 Tamže, s. 75.

smrť – a recipročne to platí aj pre teba. Preto tá izolácia Hrušovského subjektu v tomto ťažiskovom zážitku hraničnej situácie.⁷⁸ Hrušovského koncepcia prereflexívneho subjektu je tradičnejšia, vyvodzuje sa z tradície raných romantikov, ktorí určovali vedomie seba ako prereflexívne, bezprostredné, v ktorom sa subjekt ohľadom toho, čím je, orientuje okamžite.⁷⁹ Vámošova koncepcia subjektu-druhu zasa vychádza predovšetkým z Darwinovej reflexie biologických druhov, no u Vámoša biologický druh „človek“ vtŕha priamo do srdca subjektu, do tej jeho najvnútornejšej sféry, interiority, stávajúc sa ním. Aj z hľadiska literárnej techniky je tento subjekt-druh reprezentovaný z vnútornej perspektívy – zvnútra (prostredníctvom ja-rozprávania) jedného reprezentanta druhu, jedného jeho „atómu“.

Obráťme sa k jednej možnej inšpirácii či aspoň štrukturálnej paralele k vámošovskému subjektu-druhu. Je ňou Darwinova evolučná teória. Vyjdeme zo záveru Michala Sýkora, ktorý podrobil Darwinove spisy literárnovednej analýze – a to, že „Darwin utváří svou teorii jako příběh. Jeho dynamické popisy jsou součástí většího celku – příběhu. Evoluce je příběh“.⁸⁰ V tomto Darwinovom príbehu sa stručne pozrieme na jeho aktérov.

Hierarchicky najvyšším naratívnym podmetom naratívu Darwinovho *Pôvodu druhov* (1859) je príroda, ktorá koná prostredníctvom prírodného výberu, a to takým spôsobom, že transformuje samotný organizmus, chápaný ako biologický druh. V Darwinovom naratíve je druh naratívnym podmetom nižšieho rádu: „Príroda môže pôsobiť na každý vnútorný orgán, na každý odlišný odtieň telesnej stavby, na celý mechanizmus života. Človek si vyberá len pre svoje vlastné dobro, príroda iba pre dobro organizmu, o ktorý sa stará.“⁸¹ Darwin si implicitne uvedomuje, že nato, aby urobil z „prírodného výberu“ intencionálneho agensa, konateľa v naratívnej štruktúre svojho príbehu, musí využívať metaforický presun: „Metaforicky možno povedať, že prírodný výber denne a každú hodinu skúma po celom svete každú, dokonca aj tú najjemnejšiu odchýlku, pričom zlé odmieta a všetky dobré zachováva a rozmnožuje. V tichosti a nebadane pracuje všade a vždy, kde sa mu naskytne príležitosť na zdokonaľovanie každého organizmu vo vzťahu k jeho organickým aj anorganickým podmienkam života. Počas vývoja tieto pomalé zmeny nevidíme, zbadáme ich až po dlhšom čase.“⁸² Z poslednej odcitovanej vety vidno, že „organizmus“ tu nie je individuum – tieto „pomalé zmeny“ totiž zbadáme až „po dlhšom čase“ vývoja celých generácií. Prírodný výber

78 Podrobnejšie v kapitole tejto práce „Ja“ ako detstvo, ako mesto, ako žáner a „ja“ ako fikcia. Autobiografické stratégie v textoch Jána Hrušovského.

79 Porov. FRANK, Manfred: *Świadomość siebie i poznanie siebie*. Warszawa : Oficyna naukowa, 2002, s. 13 – 14.

80 SÝKORA, Michal: *Dostojevského buldok*. Brno : Host, 2006, s. 98.

81 DARWIN, Charles: *Pôvod druhov*. Bratislava : Kalligram, 2006, s. 114.

82 Tamže, s. 115.

je práve „zachovávanie priaznivých odchýlok a zavrnutie škodlivých odchýlok“.⁸³ Toto sa však, samozrejme, nikdy nedeje v jednom indivíduu, ale „v priebehu tisícok generácií“⁸⁴ – v genetickom *vzťahu* indivíduí druhu navzájom, čiže vo vývoji *druhu* (škodlivá odchýlka, ktorá sa prejaví v jednom indivíduu, bude v nasledujúcich generáciách zavrnutá, a naopak – priaznivá odchýlka v jednom indivíduu sa prenesie do nasledujúcich generácií: teda ide tu vždy o *vzťah*). Ako upozorňuje Gillian Beer, „počas trvania svojej existencie sa jednotlivý organizmus nikdy nevyvíja [v zmysle evolúcie – pozn. T. H.]. Síce sa zúčastňuje na evolúcii, ale len prostredníctvom rozmnožovania, a nie nejakou udalosťou vo svojom živote. Jednotlivec je teda rovnako nástrojom evolúcie, ako aj jej slepou uličkou“.⁸⁵ Druh je v Darwinovom naratívne naratívny podmetom nižšieho rádu. Treba len poznamenať, že toto *zovšeobecnenie*, akým je druh, chápe Darwin nominalisticky – podľa neho niet napríklad rozdielu medzi druhom a odrodou, „neexistujú také žiadne hranice medzi druhovými znaky a individuálnymi odchýlkami“.⁸⁶ Prechody medzi nimi sú plynulé, len kvantitatívne – takto Darwin opačne reinterpretuje Leibnizovu zásadu „príroda nečiní skoky“.⁸⁷ Individuálny organizmus je len jedným z *nositeľov* odchýlky, „cez“ ktorý sa vyvíja samotný druh (aktér vyššieho rádu než indivídium) a „cez“ ktorý pracuje prírodný výber (aktér najvyššieho rádu) ako princíp samotnej prírody.

Vámošov experiment spočíva v tom, že si *literárne* položil zhruba takúto otázku: ako sa zvnútra nazerá, reflektuje, ako pociťuje seba samého také indivídium, ktoré je len *prostriedkom* vývoja biologického druhu?

U Vámoša nachádzame aj ďalšiu, štandardnejšiu podobu modernistického neautonómneho subjektu, ktorý je ovládaný nejakým nadradeným, absolútnym princípom (napríklad schopenhauerovskou vôľou, pudmi alebo nevedomím), ako to vyplývalo z dobových voluntaristických filozofií Schopenhauera a Nietzscheho.⁸⁸ Podobne napríklad v Hrušovského románe *Muž s protézou*, kde onen nadradený princíp, ovládajúci subjekt, modernisticky uniká pomenovaniu v neustálom odkladaní označovaného.⁸⁹ Takýto model subjektivity – ako to na koncepcii subjektu u Josepha Conrada ukazuje Marek Pacukiewicz – „vykračuje za hranice karteziánskeho modelu, usiluje sa nám ukázať celého

83 Tamže, s. 112.

84 Tamže.

85 BEER, Gillian: „Przyjemność jak tragedia.“ Wyobraźnia i rzeczywistość materialna. In: *teksty drugie*, roč. 129, 2011, č. 3, s. 138.

86 RÁDL, Emanuel: *Dějiny biologických teorií*. Díl II. Praha : Academia, 2006, s. 114.

87 Porov. tamže.

88 Podrobnejšie HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : SAP, 2008, s. 61 – 67.

89 Porov. tamže, s. 66 – 67.

človeka: vôľa tu nie je ani podriadená rozumu, ani vylúčená ako animálna časť človeka“.⁹⁰

Vámoš u svojich mladíckych postáv až trýznivo tematizuje rozpor rozumu a zverského (pohlavného) pudu; rozpor kultúrneho nánosu vzdelania a erotickej túžby: „Čistý rozum, ktorý triumfuje nad citom a nad zverským pudom – tak si to vravievali. [...] Alex násilím, s hrôzou tmlil v sebe hlas vyšší, Hlas Večného Zákona“ (s. 68), píše sa v *Luciferových rozmaroch*. „Vy dvaja nešťastníci, ktorí miesto toho, žeby sa milovali, ako to robil v preddiluviálnych pralesoch váš pradeda, pologorila, o ktorom viete tak múdro hovoriť, postavíte si medzi seba umelý čínsky múr prekliatej analýzy“ (s. 69). Sexuálna túžba spájajúca sa s diluviálnosťou, to je modernistická téma, akú nachádzame aj u Jána Hrušovského,⁹¹ a modernistický pôvod má tiež „analýza“ (Alex by rád vymenil svoju „nepodarenú analytickú hlavu za nejakú zelenú tekvicu“, s. 70), ako ju poznáme hoci z rovnomennej Šaldovej poviedky či z „preanalyzovanosti“ Sienkiewiczovho dekadenta z románu *Bez dogmy*.

Reflexiu subjektu ovládaného schopenhauerovskou vôľou nájdeme u Vámoša inde, napríklad potrebou nasýtiť hlad v poviedke *Jesť* alebo pohlavným pudom v poviedke *Študentská láska*, o ktorých ešte budeme mať príležitosť hovoriť. Podľa Schopenhauerovej práce *Svet ako vôľa a predstava* je slobodná samotná vôľa ako vec osebe, nie jej prejav, človek, ktorý je ňou, naopak, ovládaný: „Sloboda vôle ako veci samej osebe [...] sa vôbec neprenáša bezprostredne aj na jej prejav, dokonca ani tam, kde vôľa dosahuje najvyšší stupeň viditeľnosti, čiže na rozumné zvieria s individuálnym charakterom, t. j. na osobu človeka. Tá nie je nikdy slobodná, hoci je prejavom slobodnej vôle; je totiž už práve determinovaným prejavom slobodnej činnosti jej vôle, a keď nadobúda podobu akéhokoľvek predmetu, formu pravidla dostatočného dôvodu, vtedy síce jednota jej vôle prechádza do množstva konaní, ale následkom nadčasovej jednoty samotnej činnosti vôle toto množstvo (konaní) sa ukazuje rovnako regulárne ako prírodné sily.“⁹² V prípade konkrétneho ľudského individua to znamená, že „inteligibilný charakter každého človeka treba brať ako nadčasový, a teda nedeliteľný a nemenný akt vôle, ktorého prejavom, rozvinutým v čase a priestore a vo všetkých formách pravidla dostatočného dôvodu je empirický charakter, tak ako ho vidieť v celom spôsobe konania a životopise daného človeka. [...] všetky činy človeka sú len stále sa opakujúcim prejavom jeho inteligibilného charakteru a indukcia, vyplývajúca z ich sumy, dáva vo výsledku jeho empirický charakter“.⁹³

90 PACUKIEWICZ, Marek: *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada*. Kraków : Universitas, 2008, s. 111.

91 Porov. HRUŠOVSKÝ, Ján: *Muž s protézou*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2000, s. 56.

92 SCHOPENHAUER, Arthur: *Świat jako wola i przedstawienie*. Tom I. Warszawa : PWN, 1994, s. 441.

93 Tamže, s. 443.

Z dobových problematizácií, prípadne v radikálnejšej transformácii dokonca popieraní identity „ja“, spomeňme ešte koncepciu podvojného rozštiepenia – medzi ja a telom na jednej strane a ja a dušou na strane druhej u v tých časoch známeho vitalistického biológa a filozofa Hansa Driescha, ktorého Vámoš tiež cituje vo svojom *Princípe krutosti*.⁹⁴ Driesch spočiatku zachraňuje machovské údaje „nezachrániteľné“, popreté ja: „Jsou filosofové, kteří nám praví, že ‚já‘ vůbec není; ‚já‘ jsem prý jen pojmenování pro souhrn všech mých prožitků a pro obsah mé paměti. Ale tu se opět vloudilo slůvko ‚mé‘, jež také zde poukazuje na nějaký majetek, na přináležitost, na držbu.“⁹⁵ Uvádza preto najprv „ja“ ako pevný oporný bod, východisko sebauvedomenia: „Já jsem ten, který ‚má‘ vše vědomě, své prožitky, svou zásobu paměti a své tělo, a jenž také zároveň ví, že to vše má. [...] Já jsem bod, který ví sám sebe a k němuž se vztahuje vše, co mám.“⁹⁶ Problém však nastáva v okamihu, keď prechádzame od vedenia k vôli, k *chceni*: tam do bodového charakteru vodiacieho a sebauvedomeného ja vtŕha *rozštiepenie* medzi chcením a realizáciou tohto chcenia: „*Já chci* – to je správně, o tom není pochyby. [...] Avšak jdu si skutečně ‚já‘ ke skříni pro tu knihu? To ‚já‘, o kterém jsme právě mluvili, to jistě nedělá. ‚Já‘ spíše *prožívá*, že ‚někdo jiný‘ pohybuje svými nohama, pak rukama a to tehdy, když ‚já‘ jsem chtěl; a tento

Koncepcia neautonómnosti individua, jeho podriadenosti nielen vonkajším, ale aj vnútorným determinantom a silám, ktoré konajú „cez“ neho, sa v 19. storočí prejavovala vo viacerých oblastiach vied – napríklad aj v jazykovede. U mladogramatikov, konkrétne u ich hlavného teoretika Hermanna Paula (jeho práca *Princípy dejín jazyka* je z roku 1880) je „hovoriaci jednotlivec chápaný ako pasívny nástroj, pozbavený vedomej vôle, v hre vonkajších síl: fyziologických aj fyzických (stavba rečových orgánov, geografické a klimatické podmienky života atď.), ako aj psychických (asociačné zákonitosti a pod.). Bolo to deterministické stanovisko, ktoré z jednotlivca robilo bezmocný mechanizmus, ktorý dávajú do pohybu slepé sily prírody, ktoré sa riadia svojimi vlastnými zákonitosťami. Takýmto spôsobom pravidelnosti a nepravidelnosti, chápané ako prejavy síl nezávislých od človeka, nadobúdali charakter široko chápaných prírodných zákonitostí, týkajúcich sa oblastí fyziológie a psychiky“ (HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978, s. 180). Jazyk bol chápaný ako organizmus, historická veda sa takto usilovala všetko obmedziť na biologickú úroveň.

Ešte pred mladogramatikmi sa v jazykovede objavila silná darwinovská inšpirácia, pokus aplikovať darwinovskú evolučnú teóriu na teréne jazykovedy – August Schleicher, predstaviteľ historicko-porovnávej gramatiky, ponímal jazyk ako prírodný jav: ako fyziologickú funkciu biologického organizmu (porov. tamže, s. 161). Jazyk ako fenomén prírody je vo vzťahu k človeku autonómny, podlieha nevyhnutným zákonitostiam (tamže). Darwinizmus sa u Schleichera prejavuje aj v koncepcii historického vývinu jazyka: „Jazyky sa vyvíjajú ako živočíšne druhy, pričom podliehajú diferenciacii, ktorej výsledkom sú jazykové rodiny“ (Tamže, s. 163). Mladogramatici neskôr postulovali bezvýnimčnosť fonetických zmien, kombinovaných s pôsobením morfolologickej analógie (tamže, s. 176, 178). I keď samotný Paul túto bezvýnimčnosť nechápal až tak striktné (porov. tamže, s. 180). Zo zmien, ktoré nastávajú v jazykovom úze, totiž vyvodzoval, že „úzus nedeterminuje rečovú činnosť úplne, ale ponecháva jednotlivcovi istú slobodu“ (PAUL, Herrmann: *Zasady nauki o języku*. In: PELC, Jerzy – KOJ, Leon (eds.): *Semiotyka dzis i wzoraj*. Wrocław, Ossolineum, 1991, s. 226) – nový úzus sa vynára z toho, čo bolo spočiatku individuálnou realizáciou (porov. tamže). Hermann Paul bol psychologička a ako taký pripisoval veľkú úlohu nevedomiu: samotné spájanie označujúceho s významom (povedané dnešnou terminológiou) vzniká na nevedomej úrovni (porov. tamže, s. 224 – 225).

94 Porov. VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosti*. Bratislava : Chronos, 1996, s. 24.

95 DRIESCH, Hans: *Člověk a svět*. Praha : Jan Laichter, 1933, s. 90.

96 Tamže.

někdo jiný jest – *mé tělo*.⁹⁷ V tomto bode argumentácie nás poučí prírodovedec (ktorým samotný Driesch je) o tom, čo sa musí vykonať, aby sa mi kniha dostala do ruky – podráždenie motorickej oblasti, podráždenie nervov, stiahnutie svalov. „Ale o všech těchto věcech, pokud nejsem přírodovědec, *nevím* zhola nic.“⁹⁸ Celá táto rovina podráždenia, odoslania a prenosu impulzov sa odohráva na nevedomej úrovni. O tomto rozštiepení medzi chcením a realizáciou Vámoš veľmi dobre vie – napíše o ňom poviedku *Thomsenista* (o nej neskôr), v ktorej sa vinou choroby toto rozštiepenie pretvorí na nepreklenuteľnú trhlinu.

Stále tu však zostáva nevysvetlená záhada vedomia – kardinálna otázka prechodu od pohybov v neurónových vláknach k vedomým stavom, ako ju formuloval napríklad už v roku 1872 v prednáške *O hraniciach poznávania prírody* Émil du Bois-Reymond: „Aké predstaviteľné spojenie jestvuje na jednej strane medzi určitými pohybmi určitých atómov v mojom mozgu a na strane druhej takými pre mňa prvotnými, nedefinovateľnými, nespochybniteľnými faktami ako: ‚pociťujem bolesť, pociťujem rozkoš, cítim sladkú chuť, cítim vôňu ruže‘ [...] Nijakým spôsobom nemožno pochopiť, ako by z ich koexistencie mohlo vzniknúť vedomie.“⁹⁹ Presne toto pokladá za záhadu aj súčasný filozof Manfred Frank: „Nevyriešenou hádankou pre mňa zostáva, akým spôsobom majú byť elektrochemické procesy prebiehajúce v nervových vláknach v nejakom immanentnom vzťahu k tomu, čo nazývame subjektívnym zážitkom.“¹⁰⁰ Radikálne odlišný je aj status týchto fenoménov: zážitky vedomia, moje subjektívne stavy, sú pre mňa absolútne isté, nespochybniteľné, „zatiaľ čo vedecké tvrdenia (napr. tvrdenia neurobiológie, ktoré predpokladá psychofyzickú identitu) môžu byť chybné“.¹⁰¹

Driesch preto kladie otázku: kto je teda činiteľom, agensom môjho konania? Určite to nie je telo, ktoré je len vykonávateľom. Preto sa treba pýtať na pravý subjekt vôle: „Ale všechny tyto věci se stanou, když jsem měl prožitek, že chci, abych dostal knihu do ruky. Vykonalo je mé tělo; avšak kdo to ‚dělá‘ skrze mé tělo? *Kdo* tedy jest ten, kdo vlastně ‚jedná‘, když jím jisto jistě nejsem ani ‚já‘ ani mé tělo jako hmotný útvar?“¹⁰² Týmto pravým subjektom konania je pre Driescha tzv. životný činiteľ, ktorý pomenúva klasickým termínom „duša“, ktorá sa však situuje na nevedomej úrovni: takže aj medzi vedomým „ja“, ktoré chce, a dušou, ktorá myslí, sa podľa Driescha rozprestiera trhlinka: „*Já* chci, ale *já* sám *nečiním*. [...] *Já* chci a životní činitel dělá [...] Pro *vědomé* ‚já‘ jest mezi

97 Tamže, s. 91.

98 Tamže.

99 Cit. podľa FRANK, Manfred: *Świadomość siebie i poznanie siebie*. Warszawa : Oficyna naukowa, 2002, s. 134 – 135.

100 Tamže, s. 134.

101 Tamže, s. 135.

102 DRIESCH, Hans: *Člověk a svět*. Praha : Jan Laichter, 1933, s. 91.

chtěním a jednáním *mezera*.¹⁰³ Týka sa to rovnako aj vôle zameranej dovnútra: „Chci“, aby mě napadlo určité jméno, „chci“ rozřešiti početní úlohu. Říkáva se tu, že „přemyslím“. Ale jest lehkou ukázati, že ani zde „já“ nic „nedělám“. Čekám, že „na to přijdu“. Ale na to, že rozřeším nějakou úlohu, přijde někdo jiný. Jenom že v tomto případě, kdy jde o pochody vnitřního života, jmenuji tohto „někoho“ – *má duše*.¹⁰⁴ Takže „všechno tak zvané myšlení probíhá jako dění jistě automaticky a jest deterministicky „konáno“ nevědomou duší“.¹⁰⁵

Z tohto vyplýva ďalší problém: otázka *individuálnej slobody* – ak je napríklad organizmus determinovaný pochodmi v mozgu alebo „predprogramovaný“ posthypnotickým príkazom, ktorý Driesch uvádza ako príklad. Driesch tu ohľadom slobody dospieva priam až k proto-sartrovskému záveru: ak má byť „ja“ slobodné, nemôže mať podstatu, pretože podstata (ako metafyzický termín, tak ako sa používa vo filozofickej tradícii) plne predurčuje, determinuje: „neboť [jednotlivé „ja“ – pozn. T. H.] *nesmějí míti podstatu*, pevný *karakter* jako „trvalou podmínku“ svého jednání. Kdyby ji měla, *nebyla* by svobodna, nýbrž ve veškerém svém jednání, *také* v přisvědčování nebo zamítání, by byla „podmíněna“ svou podstatou.“¹⁰⁶ Existencia predchádza esenciu, pomenuje to Sartre: najprv sme, až potom sa stávame niekým ako slobodný projekt.

U Vámoša v zbierke poviedok *Editino očko* nachádzame „druhovú“ stratu identity na viacerých úrovniach: popri úrovni biologicko-kozmozologickej v *Paranoikovi* je to strata individuality, osobnej identity subjektu na úrovni sociálnej, v spoločensky kódovaných medziľudských vzťahoch v poviedke *Polčlovek*. Podobne vámošovský Diogenes v poviedke *Za Diogenovým lampášom* hľadá – a nemôže nájsť – práve človeka ako individualitu, t. j. ako diferenciu, človeka *odlišujúceho* sa od stádovitého davu.

Jednou z tematických línií textu *Paranoik*, integrovanou do celku spovede protagonistu, je obžaloba Boha ako toho, kto je príčinou fundamentálnej „nespravodlivosti“ bytia. Vámošovský schopenhauerovsko-biologický model univerza je totiž zároveň teistický.¹⁰⁷ Vámošov svetonázor spája dve základné kozmologické charakteristiky, ktoré sú preňho nepochybnými premisami: po prvé, tento svet stvoril Boh. Po druhé, človek je definitívne smrteľná bytosť – predovšetkým preto, že je stvorený na materiálnom základe, uhniety a utkaný z „atómov“ života – buniek. Žiadna „duša“ mimo atómov, žiadne od-pútanie sa osobnosti od tela, žiadne vzkriesenie. Ako Vámoš píše v *Princípe krutosti* o smrti človeka, ktorá je smrťou materiálnou, bunečnou: „Duša človeka

103 Tamže, s. 93.

104 Tamže.

105 Tamže, s. 127.

106 Tamže, s. 129.

107 Porov. SUROVÁ, Viera: Pri reedícii Vámošovej prózy. In: VÁMOŠ, Gejza: *Editino očko*. Bratislava : Tatran, 1968, s. 265, 266; tiež OKÁLI, Daniel: *Burič Gejza Vámoš*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1971, s. 48.

odlietnúť nemôže, lebo z človeka nič takého sa nevzdiali.¹⁰⁸ A ako príznačne vraví nihilistický rozprávač z poviedky *Študentská láska*: „*sa snažím vyničiť v sebe idealizmus, že hľadám všade matériu, že mám hodiny, keď sa mi hnusí, oškliví všetko*“ (s. 126).

Táto obžaloba Boha v spojení s motívom definitívneho psychofyzického zániku jednotlivca sa hneď niekoľkonásobne vpisuje do vejára modernistických reprezentácií smrti, respektíve, spájajú sa v nej dva atribúty: jednak je to v modernistických reprezentáciách smrti „údes z nezmyselnosti jestvovania [...] osamotení ľudstva voči nezmerným priepastiam Kozmu, a potom je to údes z ničoty, nevyhnutného konca života po fyzickej smrti“.¹⁰⁹ Zároveň je to napríklad v poľskej modernistickej literatúre pri motívoch Posledného súdu zdesenie z toho, že Boh „ponecháva svet na seba samého“.¹¹⁰ U Vámoša sa Boh správa rovnako. Vámošovská transformácia tohto motívu spočíva v tom, že paranoik z toho Boha *obžaláva*. Táto transformácia – tematický element obviňovania Boha z behu sveta – je z literárnesmerového hľadiska už súladná s kódom expresionizmu.¹¹¹ *Paranoik* oba atribúty spája – obžaláva *Boha* práve zato, že stvoril človeka *smrteľným*: „*Načože ich stvoril, keď ich potom ako muchy pozabíja*“ (s. 61). Vo vámošovskom univerze teda Boh nie je garantom či aspoň svetielkom nádeje na osobnú nesmrteľnosť individua, ako je to v kresťanskom náboženstve. Podľa Badioua sa poslanstvo kresťanstva zakladá predovšetkým na téze „Kristus vstal z mŕtvych!“, ktorá „sľubuje absolútne doslovné zrušenie smrti ako ontologického škandálu“.¹¹² Vladimír Barborík o tomto momente spojenia Boha a smrti ľudského individua priliehavo hovorí: „Jeho koncept ešte počíta s aktom stvorenia, no tvorca – v protiklade k tradičným náboženstvám – je k vlastnému dielu, ktoré vzniklo akosi mimochodom a náhodne, celkom ľahostajný.“¹¹³ V románe *Atómy Boha* Vámoš obžalobu Boha ešte radikalizuje, keď priamo píše: „*Boh je krutý*.“¹¹⁴ Veď predsa Boh nemusel stvoriť život – na stvorenie sveta by postačil anorganický svet: „*Načo vytvoril medzi nimi organický život. Nebolo treba života, spádu, boja, rozkladu, smrti, beznádejného, zbytočného trepotania sa proti mohutnému a najsilnejšiemu zákonu vyrovnania. Boh však miluje paradox i stvoril teda život*.“¹¹⁵ Onen „najsilnejší zákon vyrovnania“ je vo Vámošovom diskurze veľmi blízky freudovskému pudu smrti, návratu života, organického, do anorganického stavu, z ktorého vznikol, a tým

108 VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosti*. Bratislava : Chronos, 1996, s. 44.

109 KURKIEWICZ, Marek: *Symboly, narracje, eschatologie*. Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek, 2007, s. 241.

110 Tamže.

111 Porov. FIALOVÁ-FURSTOVÁ, Ingeborg: *Expresionismus*. Olomouc : Votobia, 2000, s. 212.

112 BIELIK-ROBSON, Agata: „*Na pustyni*.“ *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków : Universitas, 2008, s. 524.

113 BARBORÍK, Vladimír: *Prozaik Gejza Vámoš*. Bratislava : SAP, 2006, s. 37.

114 VÁMOŠ, Gejza: *Atómy Boha*. Bratislava : Dilema, 2003, s. 7.

115 Tamže, s. 6.

aj záverečné vyrovnanie napätí na nulu. Život spláca smrti svoj dlh, ako hovoril už stoik Epiktétos: nestrácaš, iba vraciaš to, čo si dostal.

Kde hľadať pôvod či inšpiráciu tohto vôbec nie samozrejmeho spojenia – spojenia nespochybniteľnej existencie Boha a nespochybniteľnej konečnosti a smrteľnosti človeka? Veď koncept Boha sa spája predovšetkým s nesmrteľnosťou človeka. William James povedal, že „pre väčšinu ľudí je Boh strojom nesmrteľnosti“.¹¹⁶ Štrukturálne príbuzným vámošovskému ľahostajnému stvoriteľovi by mohol byť gnostický Demiurg, ktorý okrem stvorenia sveta a človeka už nemá mnoho kompetencií. Spojenie existencie Boha a smrteľnosti individuálneho človeka by však tiež mohlo vychádzať z (Vámošovi nepochybne bližšej) určitej interpretácie judaizmu, o ktorej píše Agata Bielik-Robsonová. Podľa nej v judaizme hrá kľúčovú rolu skúsenosť smrti: „V židovskom náboženstve je život vždy už *beschädigt*: poznamenaný smrťou, traumou, nedostatkom, poškodením; poškodený, rozkúskovaný, ‚rozdelený‘ (Rosenzweig) alebo ‚polámaný‘ (Adorno). Neobrodzuje sa v každom jednotlivcovi, ale skôr sa začína odznova so znamením neprekročiteľnej separácie a fragmentácie.“¹¹⁷ Vykúpenie či spása v tomto judaistickom kontexte neznamená individuálnu nesmrteľnosť, ale intenzitu a idiomatický charakter života.¹¹⁸ Vo Vámošovom svetonázore je život fatálne poznamenaný smrťou, nedostatkom a „poškodením“¹¹⁹ aj z biologicko-medicínskych príčin: veď život je predprogramovaný smrťou a v empirickom poriadku je život ľudstva napríklad aj neustály boj s vírusmi či baktériami. V Úvode k románu *Atómy Boha*, nazvanom Bratstvo živých, ktorý je z veľkej časti vlastne beletrizovanou dramtizáciou vámošovskej kozmogónie z jeho dizertácie *Princíp krutosti*, upozorňuje autor na biologickú nedostatočnosť človeka, na „konštrukčné nedostatky“ ľudského tela, ako napríklad srdca ako „*nedokonalej pumpy*“¹²⁰ s nábehmi na srdcové vady či sklon tela k autodeštrukcii nekontrolovaným množením buniek (rakovina). Alebo: „*Človeku Boh nedoprial ani len pevný telesný obal ako má chrúst vo svojom chitínovom pancieri. Jeho mäkká koža môže kdekol'vek utrpieť úraz, čo len najmenší, na ničomné škrabnutie už reaguje hnisaním [...] Kadejaký stafylokok či streptokok či plesňovitá huba si tu nájde výbornú pôdu pre svoju výživu.*“¹²¹

Vámošova literárna reprezentácia smrti, ako už bolo naznačené, sa spája s *biologickými* atribútmi: rozkladná práca smrti je prítomná už počas života (perforuje ho) napríklad prostredníctvom choroby. Ako píše Unamuno, „choroba je v istom

116 Cit. podľa UNAMUNO, Miguel de: *Tragický pocit života v ľuďoch a národoch*. Bratislava : Ars Stigmy, 1992, s. 8.

117 BIELIK-ROBSON, Agata: „*Na pustyni*“. *Kryptoteologie póznej nowoczesności*. Kraków : Universitas, 2008, s. 523.

118 Tamže.

119 Porov. BARBORÍK, Vladimír: *Prozaik Gejza Vámoš*. Bratislava : SAP, 2006, s. 27.

120 VÁMOŠ, Gejza: *Atómy Boha*. Bratislava : Dilema, 2003, s. 10.

121 Tamže.

zmysle organický rozklad; niektorý orgán či časť živého tela sa búri, narúša životnú synergiu a sleduje iný cieľ ako ostatné časti, čo sú s ňou zosúladené¹²². Táto rozkladná práca smrti sa vo Vámošových textoch prejavuje odpudivými motívmi choroby napríklad cez „*strašnú, znetvorenú tvár*“ (s. 51) pohlavnou chorobou nakazeného dievčaťa. Choroba, a najzjavnejšie je to pri chorobe vrodenej, vyjavuje základnú *nedostatočnosť*, slabosť, zraniteľnosť a bezmocnosť ľudského tela, a teda – v expresionistickom diskurze – človeka ako takého a vedie postavu k patologickej nenávisti voči všetkému slabému.¹²³ U Vámoša je to opakovaný motív Tajgetosu, kam Sparťania odkladali slabých novorodencov – po prvý raz sa vyskytne v citáte básne generačne blízkeho Jarka Elena, ktorá uvádza text *Paranoika*. Slabosť u druhého však paranoikovi skryto odhaľuje jeho vlastnú slabosť – on sám je predsa rovnakým „atómom“, biologickým druhom ako znetvorené individuum –, odtiaľ na podvedomej úrovni prýšti jeho nenávisť k „mrzákovi“: „*Malý človečik, mrzák, netvor chce vstúpiť do električky. Nedosiahne držadlo. Vozeň sa dá do pohybu a malý netvor spadne zo schodov. Udrie sa nemilosrdne a plače od bolesti. [...] Človeče, čo tu stojíš? Prečo nejdeš na breh rieky a neskočíš do nej? [...] Aký zmysel má tvoj mizerný život? A kto je ten zločinec, ktorý ťa do života vdávil?*“ (s. 62). Explicitnejšie je táto motivácia nenávisti k slabému ako nenávisti voči vlastnej slabosti vyjadrená u expresionistu Hermanna Ungara, ako tento motív interpretuje Ingeborg Fialová-Furstová: „Nenávisť k vlastnému slabému telu ho vede najprve k nenávisti vŕči vŕšemu podobne slabému a znetvořenému, především k hrbatému holiči Haschkovi.“¹²⁴

122 UNAMUNO, Miguel de: *Tragický pocit života v ľudoch a národch*. Bratislava : Ars Stigmy, 1992, s. 13.

123 Porov. FIALOVÁ-FURSTOVÁ, Ingeborg: *Expresionismus*. Olomouc : Votobia, 2000, s. 281.

124 Tamže.

Otázka miesta „slabých“ jedincov (po psychickej či fyzickej stránke) v ľudskej spoločnosti či dokonca ich vylúčenia z nej patrila k aktuálnym témam dobového diskurzu (a táto téma o pár desaťročí neskôr nadobudla desivý priemet do scestnej „praxe“ eugeniky a vyvražďovania). Zhrnutie tejto témy a – treba povedať – aj kritické posúdenie ponúkala v tých časoch v československom prostredí napríklad práca Dr. Břetislava Foustku *Slabí v lidské společnosti* (1904). Východiskom tejto diskusie bolo prenesenie biologického evolučného darwinovského diskurzu (boja o život, prežívania najsilnejších jedincov a dedičnosti ich vlastností v nasledujúcich generáciách) na terén ľudskej spoločnosti (napríklad v práci Wilhelma Schallmeyera *Vererbung und Auslese im Lebenslauf der Völker*). Premisou týchto diskusií (jednotlivými dobovými teóriami podporovanou či vyvracanou) bolo, že moderná civilizácia vďaka svojim humanitnými snahami (pomocou slabším jedincom) spôsobuje duševnú a telesnú degeneráciu, „úpadek nejen jednotlivců, nýbrž i celých národů“ (FOUSTKA, Břetislav: *Slabí v lidské společnosti*. Praha : Nákladem Jana Laichtera, 1904, s. 1). V zásade si slovo v tejto diskusií vzal hneď sám Darwin, keď „upozorňoval na nebezpečenství z množení lidí bezstarostných, neřetných a vadných“ (tamže, s. 12) a ako liek na to predpísal uchovanie prírodného výberu a vedomý sexuálny výber, aby nasledujúce generácie dedili vhodné vlastnosti, a tým sa posilňovali. Názorom do tejto diskusie prispel aj Nietzsche, ktorý podľa Foustku „v selekčním učení o zušlechtní rasy našel jeden z popudů k vymyšlení svého nadčlověka“ (tamže, s. 163). Reprezentantom najradikálnejšieho diskurzu v tejto „oblasti“ bol Duncan McKim, ktorý navrhoval telesne a mravne „degenerovaných“ jednotlivcov odstraňovať „bezbolestnou“ smrťou, pričom na smrť hľadel „jako na podstatný prvek pokroku, na adaptaci, aby se mohly vyvinout lepší typy a zabezpečit kontinuuaci“ (tamže, s. 148). V evolučnom diskurze je dodnes smrť ako „zánik jedinca každého druhu zároveň motorom poháňajícím evolucii“ (LEM, Stanislaw: *Okamgnienie*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2000, s. 31).

Smrť vo Vámošovom *Paranoikovi* je medicínsky opísaná ako *prípád*, a teda tiež dezindividualizovaná, a to v príkrom rozpore k individuálnemu utrpeniu, ktoré prežil zomretý – napríklad dvadsaťštyriročný tesársky tovariš, ktorý sa obesil pre nešťastnú lásku. Vámošovská smrť sa „odohráva“ v prosektóriu, je to smrť na pitevnom stole. Profesor pitvy prednáša: „*Ráno, keď ho zbadali, bol už vychladnutý; hneď ho priniesli sem. – Ako vidieť, údy má ešte meravé. Môžete dobre vidieť tie modročervené stopy povrazu okolo krku. Je to typický prípad, niet na ňom nič výnimočného*“ (s. 56). Telo samodruhej slúžky, ktorá pred hrozbou spoločenskej potupy vyskočila zo štvrtého poschodia, je „*trochu deformované*“ (s. 57). „*Niečo lepšie*“ (tamže) je prípad z medicínskeho hľadiska zriedkavejší a z hľadiska čitateľa – „nemedika“ o to šokujúcejší: „*Včera popoludní ho priniesli z blázince. Mal tábel dorsalis a chorobný proces tak účinkoval na jeho organizmus, že jeho kosti strácali pružnosť; stali sa pórovitými a krehkými, že sa skoro spontánne lámali. On v poslednom čase úplne pomätený bavil sa tým, že si ešte úmyselne drúzgal údy na peľasti posteľe. Sotva nájdete na ňom nejakú neporušenú kostičku*“ (tamže). Nachádzame tu psychické i fyzické abnormality, deformované telá s devastačnými poraneniami, rozlamané, pórovité, opísané dištancujúco prostredníctvom lekárskeho diskurzu. Tvár malej rozprávačovej sestričky Edity spred úrazu z poviedky *Editino očko* je v opise modernisticky artifičiálne estetizovaná, ako naznačuje prívlastok „*filigránsky*“, ktorý je tranzitívny voči dvom sémantickým poliam, keďže býva aplikovaný rovnako na telesné proporcie, ako aj na jemne vypracovanú techniku napríklad umeleckej práce („*tú krásnu, jemnú, bledú, filigránsku tváričku s dvoma modrými vážnymi očkami*“, s. 19) – je modernisticky *bledá* a *jemná* (tieto atribúty konotujú modernistickú sublimáciu fyzického tela do estetického rádu).

Priamo pri číne tu môžeme pristihnúť radikálnu výmenu dvoch (chronologicky následných) poetík reprezentácie tela: vypichnutie oka modernisticky reprezentovanú tvár podrobujú expresionisticky deestetizujúcej operácii, necháva preraziť „spodnú“ vrstvu tela ako odpornej „špinavej hmoty“ (porov. s. 20), odpudzujúcej tým, že je *beztvará*: „*Nebolo to už oko. Bola to akási slzou a krvou zlepená kalná masa s úplne zakalenou šošovkou; pupilu, dúhovku rozoznať na ňom nebolo. V prostriedku široká štrbina vpichnutia*“ (s. 18). Ako to už býva u Vámoša zvykom, vzápätí je tento šokujúci detail fyziologického poranenia „preložený“ do odcudzujúceho, objektivizujúceho klinického diskurzu lekára: „*Doktor pomaly recitoval: – Úplná perforácia, prepichnutie rohovky a šošovky, z toho cataracta traumatica, úplné skalenie*“ (tamže). V texte tejto poviedky poškodené, *deformované* expresionistické telo radikálne vtíha na miesto modernistického *estetizovaného*, „*filigránskeho*“, sublimovaného tela, až rozprávačovi doslova znemožňuje, aby si vôbec dokázal v spomienkach vybaviť Editinu „artifičiálnu“ tvár spred úrazu: „*Namáhal som sa, chcel som vidieť, vsugerovať si do tej bielej hmlý jej starú tvár, tú krásnu, jemnú, bledú, filigránsku tvár*“

ričku s dvoma modrými vážnymi očkami. Márne som si vsugeroval, ako keby nebola nikdy ináč vyzerala, nemohol som si spomenúť na jej ešte predvčerajšiu tváričku, na jej usmievané pravé očko“ (s. 19). Preto následne rozprávač (v dikcii príbuznej *Paranoikovej* obžalobe Boha) nabáda Stvoriteľa, aby nazrel „cez oblok našich anatomických ústavov do pitevní a vidíš tam, čo je telo, pozemský obal tvojho dokonalého diela, duše našej?“ (s. 20). Toto vámošovské biologické telo je charakterizované negatívnymi príznakmi – jednak v intenciách schopenhauerovskej filozofie je pudové a ovláda „dušu“ pri ukájaní svojej sexuálnej túžby prostredníctvom „ľsti“ lásky. Z hľadiska reflexívneho rozumu je totiž láska „slepý pud“ (s. 128). V čisto reflexívnom texte *Študentská láska* sa v tejto súvislosti Schopenhauer priamo spomína: „Ó, keby ste vedeli, čo ja viem! Ty si tu Schopenhauer a tvoja Príroda, ktorá chce, aby ľudstvo existovalo a rozmnožovalo sa. A Ona zahali svoj cieľ, svoju vôľu čarovným závojom romantiky, svetlom mesiaca, spevom slávika a veľkým blaženým citom, že je všetko pre nás a preto, aby sme sa milovali. / Ó, vy hlúpi tam, vy neviete, že ste nástrojom v ruke Prírody. Vy myslíte, že vy chcete, že vy milujete, a zatiaľ pracuje príroda so svojimi neznámymi cieľmi. / Veru sme len nástrojom v rukách neznámych síl“ (s. 127). Celkovo je ľudský subjekt biologicky determinovaný – platí, „že sme zvieratami, že naše ideály diriguje hlad, túžba za rozkošou a egoizmus“ (s. 126). Táto transformácia subjektu vo Vámošovom korpuse textov – subjektu ako podriadeného vyššej moci, ako nástroja neznámych síl – je typickou koncepciou modernistického *neautonómneho* subjektu, ako je modelovaný napríklad aj v krátkom románe Jána Hrušovského *Muž s protézou* (1925). Takýto neautonómny subjekt, podriadený neznámym silám (v tomto prípade silám schopenhauerovskej Prírody), je u Vámoša ešte navyše v paranoikovej biologicko-koncepcii subjektu-druhu aj pozbavený individuálnej identity.

No keď je človek hladný, biologická motivácia jest' sa stáva *jedinou*, ako ukazuje Vámošova naturalistická – a oproti poviedkam *Editinho* očka omnoho výraznejšie epická – novela *Jest'* („*Krv sem daj, dušu sem daj, ja chcem jest'*“, s. 157): ovláda individuum a prinúti ho spraviť čokoľvek, ako napríklad mladú vdovu prostituovať sa. Pokiaľ sa však zvieratá môžu nasýtiť prirodzeným spôsobom („*Čo iným božím tvorom bolo dané len tak mimochodom, nasýtiť sa, hocikedy, hocijako, trávou, ktorej je hojnosť všade, zrnkami, plodom stromov a krikov, mäsom náhodnej koristi...*“), s. 148), pre človeka ako „spoločenské zviera“ sa aj problém nasýtenia stáva problémom spoločenským: potrava sa stáva jedlom, a teda kultúrou. Surová potrava sa transformuje na jedlo varením a pečením: „*Nestačí tráva, seno, ovos, suché koštiale či odpadky kloaky, ale varené, pečené, čerstvé a zachovalé, dobré, mäkké, chutné jedlá bez zápachu*“ (s. 148). Jedlo takýmto spôsobom vstupuje do siete spoločensko-ekonomických vzťahov, stáva sa *tovarom* s výmennou hodnotou, za ktorý treba zaplatiť. Vámošov text podáva expresívny fyziologický opis hladu, ktorý útočí na psy-

chiku postavy (mladej vdovy Tyldy), a tá nedokáže myslieť na nič iné: „*Ako len oklamať žalúdok na tých pár hodín? Žuť niečo nechutného, aby sa jej skazil apetít? Vari by mohla kúsok mydla oblizovať, či nepozorovane zdvihnúť zo zeme ohorok a ten žuvať?*“ (s. 163).

No a predovšetkým je telo „*špinavá hmota*“ (s. 20), vždy už podšitá chorobou, čiže rozkladom – telo je formou hmoty, „*na každý neviditeľný bacil [...] extrémne reagujúcej*“ (tamže). Oproti modernistickej estétskosti, artificialnosti a umelosti, týkajúcej sa aj reprezentácie tela – ako kontrastnú fóliu spomeňme v tejto súvislosti „*chválu líčidiel*“ a apoteózu masky u Ivana Minárika¹²⁵ –, vámošovská smrť je expresionisticky *deestetizovaná*: v tejto línii je to, povedané s Richardom Murphym, expresionistická „*deformace, deestetizace, a desublimace s cieľom strhnout a stáhnout umění do sfér, které doposud neobývalo*“.¹²⁶ Vámošovské telo je expresionisticky nízke, nezriedka odporne, zraniteľné, ako napríklad u Gottfrieda Benna.¹²⁷ Vo vámošovskej literárnej reprezentácii smrti sa ocitáme veľmi ďaleko od modernistickej, ešte vznešenej symbolistickej reprezentácie smrti z Kosorkinovej prózy *Zlomená duša* (1910),¹²⁸ ktorá, i keď v subjekte vyvoláva neprekonateľnú melanchóliu, predsa len v sebe nesie – okrem toho, že je návratom života k čistému anorganickému stavu (zbavenému akéhokoľvek pnutia, a teda aj rozkladu) – aj isté príznaky tajomna, *neznáma*, a je to smrť len intuitívne tušená zvnútra subjektu, hoci istá.¹²⁹ Vámošovská medicínsky skonštatovaná fyziologická smrť s určenými empirickými príčinami v sebe netají žiadne náznaky mystéria, žiadne neznámo – a strach z nej nie je nijakým strachom z neznáma, ale údesom z čistej neexistencie, ktorá nasleduje po dočasnom bytí. Nie je tušená, kosorkinovsky (aj na štylistickej úrovni) dištancovaná iba ako „*tieň predtuchy smrti*“,¹³⁰ ale leží priamo na pitevnom stole. Jej reprezentácie sú skôr bližšie – s prížmúrením oka (hlavne v prospech Vámoša) – „*pitevnej lyrike*“¹³¹ Gottfrieda Benna, jeho medicínskym pitevným reprezentáciám smrti, tvrdo vylučujúcim akýkoľvek závan transcencie. Podobne, ako sú u Vámoša bývalé ľudské bytosti „*materiálom*“, ktorý zásobuje pitevne, v Bennovej básni *Rekvie* sa vyskytuje mŕtvy človek ako „*mršina, ktorá je pitvána, čtvrcena a vyvrhovaná jako jateční zvíře*“.¹³² Epistemologickým podloží takýchto Bennových básní je zbavenie sveta transcendentálneho oparu: „*Jsou to skladby, jež se sebetržnívou důsledností vyměřují prostor, který člověku ještě zůstal po radikálním odidealizování světa, po vymýcení transcendentních ‚bludů‘, po ‚očis-*

125 Porov. kapitolu Modernistická melanchólia.

126 MURPHY, Richard: *Teoretizace avantgardy*. Brno : Host, 2010, s. 42.

127 Porov. FIALOVÁ-FURSTOVÁ, Ingeborg: *Expresionismus*. Olomouc : Votobia, 2000, s. 281.

128 Viac v kapitole Modernistická melanchólia.

129 Porov. tamže.

130 CAMBEL, Samo: *Zlomená duša*. Bratislava : Tatran, 1972, s. 108.

131 BŽOCH, Adam: *Signály z dialky*. Bratislava : Kalligram, 2004, s. 27.

132 FIALOVÁ-FURSTOVÁ, Ingeborg: *Expresionismus*. Olomouc : Votobia, 2000, s. 219.

téč sveta racionalismem.“¹³³ Nazveme hypoteticky túto vámošovskú šokujúco fyziologicko-medicínsku, odidealizovanú, resp. „odčarovajú“ transformáciu reprezentácie smrti – oproti kosorkinovskej symbolistickej – expresionistickej.

V dizertácii *Princíp krutosti* je smrť zbavená akéhokoľvek transcendentného presahu, je to smrť čisto biologická, smrť tela. Je tu opísaný jej fyziologický mechanizmus v kontraste voči jej konvenčným literárnym reprezentáciám: „Smrť človeka nie je žiadnou smrťou ‚duševnou‘, ako sa to obecnne myslí a ako sa píše v románoch: ‚vydychol svoju ušľachtilú dušu‘. Smysel tejto vety nezodpovedá fyziologickej skutočnosti. [...] Duša človeka odlietnúť nemôže, lebo z človeka nič takého sa nevzdiali. *Smrť tela je smrťou bunečnou*. Odumretie nenastáva naraz, lež odumiera orgán za orgánom [...] Vidieť tedy, že smrť obrovského komplexu bunečného, ľudského tela je postupná, uchvacujúca skupinu bunečnú za skupinou.“¹³⁴ Toto je regulatív, ktorý pri reprezentácii smrti prenáša Vámoš aj do svojho literárneho diskurzu. Onú vybájenú „posmrtnú lôžku na pravici Pána“¹³⁵ pokladá za „výplod ľudskej neskromnej a nenásytnej chamtivosti, ktorá pred štyritisícimi rokmi balzamovala pre ‚večnosť‘ a dnes rada by balzamovala aspoň ľudskú dušu“.¹³⁶ „Balzamovanie ľudskej duše“ – takto posmešne nazýva Vámoš vieru v pretrvanie ľudského individua po smrti.

Motív náhodnej udalosti, nehody (priateľka pri otváraní zaseknutého pera vypichne Edite oko) vedie rozprávača poviedky *Editino očko*, podobne ako paranoikova návšteva venerologickej kliniky a jeho účasť pri pitve, k tomu, aby odhalil *podstatu* života, pod ktorým sa tají fyziologická, rozkladná smrť a deštruktívna náhoda ovládajúca svet bez ohľadu na nejaké „zásluhy“ ľudí: „*Pane, stvoril si nás, aby sme skapali, ale prečo zmrzačíš nám ten krátky sen, ten krátku život?*“ (s. 19). Ako výstižne upozornil Vladimír Barborík, „Editina nehoda sa stáva zástupným znakovým a zároveň výkladovým kľúčom k celku sveta, posolstvom o jeho usporiadaní [...] Jej prípad prestáva byť náhodným a získava exemplárny štatút; má potvrdiť všeobecný zákon, fatálne určujúci chod vecí“.¹³⁷ Toto odhalenie *podstaty* sveta a života (je to pohľad na svet bytostne melancholický) možno dať do súvislosti s expresionistickým postulátom Herwartha Waldena, že „pomocou nazerania (intuície) umelec musí preniknúť bariérou fenoménov k podstate vecí“.¹³⁸ Od prípadu (fenoménu) k podstate (všeobecný zákon).

Implicitnú súvislosť Vámošovho literárneho programu s poetikou expresionizmu možno vidieť aj v jeho koncepcii vlastnej literárnej tvorby ako „snahy

133 Tamže, s. 220.

134 VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosti*. Bratislava : Chronos, 1996, s. 44, 45.

135 Tamže, s. 53.

136 Tamže.

137 BARBORÍK, Vladimír: *Prozaik Gejza Vámoš*. Bratislava : SAP, 2006, s. 34.

138 Cit. podľa TERRAY, Elemír: K poetike nemeckého literárneho expresionizmu. In: *Problémy literárnej avantgardy*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1968, s. 343.

o vychovateľskú literatúru¹³⁹ – čo má za následok nezriedkavý publicizmus tejto literatúry, ktorý jej vyčítala dobová literárna kritika. Oproti modernistickému postulátu autonómnosti umenia ako „svébytného nositeľa významu“¹⁴⁰ s dôrazom na jeho estetickú stránku, rafinovanú vypracovanosť označujúceho („Modernistické dielo se především vyhýbá ideologické angažovanosti, jak je typická pro avantgardu“¹⁴¹), Vámošovo literárne písanie je priam vášnivo ideologicky angažované a prelína sa s jeho „vedeckým“ diskurzom biologickej filozofie. Jeho „vychovateľská literatúra“ však nie je typom literatúry pozitívne „osvetovej“, ale práve naopak, ide v nej o dekonštrukčný zákrok voči súvekému konvenčnému malomeštiackemu vnímaniu sveta: „U expresionistů není cílem pouze zachytit moderní zkušenost, ale také a především tuto zkušenost dekonstruovat odhalením oněch zdánlivě evidentních epistemických kategorií a kritérií racionality čili panujících společenských diskurzů, které zakládají moderní řád, a přitom neupadnout do čirého fetišismu stylu a umělecké techniky.“¹⁴² Vámoš rozbíja konvenčné hľadiská (meštiacke „epistemické kategórie a kritériá racionality“) svojou medicínskou filozofiou a učí svojich šokovaných čitateľov *vidieť a myslieť*: „Ak hovorí sa, že umenie zušľachtuje, tu medicína naučí vidieť a myslieť. [...] A ak ešte tej komunikácie nebolo, treba ju vytvoriť. Pisateľ týchto riadkov pokusil sa o to v lekárskom románe *Atomy Boha*“.¹⁴³ Jeho román je *lekársky*, je *komunikáciou* s čitateľom, je „vychovateľskou“ literatúrou.

Ak sme v poviedke *Editino očko* pri dejovej udalosti vypichnutia oka upozorňovali na smerovú transformáciu motívu tela, práve v tejto poviedke môžeme identifikovať literárnesmerovo starší typ subjektu oproti subjektu-druhu z *Paranoika*: rozprávač *Editinho očka* je spočiatku v úvodných pasážach textu (pred dejovou udalosťou vypichnutia oka) modernistickým „duševným aristokratom“ (veď aj práve preto *Editino telo* estetizuje). Je vydelený zo súvekej okolitej spoločnosti, tupého stáda, a vyhlasuje sa – využívajúc pomenovanie známeho exkluzívneho literárneho typu – za „*zbytočného človeka*“ (s. 12). Jeho písanie je preňho trýznivým sebaodhaľujúcim výrazom, čo podopiera dobovo známym modernistickým pomenovaním „nahá duša“ (pôvodom z Przybyszewského) či „psyché“: „*vlievam do pera svoje city, svoju nahú dušu, tak ako je, s úprimnosťou kajúceho hriešnika na smrteľnej posteli. Stojím tu vo svojich literách pred ľuďmi taký nahý, ako ma mater porodila. Trpím, plačem a prídem do šialenej extázy tam pri tom bielom papieri, a čo ta perom naškriabem, to som ja, Edita, ja, moja nahá podstata*“ (tamže). Toto hypersenzitívne individuum je však od ľudí, od tupého davu, izolované – zostáva nepochopené: „*márne som*

139 VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosti*. Bratislava : Chronos, 1996, s. 112.

140 MURPHY, Richard: *Teoretizace avantgardy*. Brno : Host, 2010, s. 34.

141 Tamže.

142 Tamže, s. 47.

143 VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosti*. Bratislava : Chronos, 1996, s. 91.

zvliekal svoju dušu donaha, v tom mori tuposti a bezcitnosti stratili sa vlny mojej psychy bez konsonancie, bez ozveny“ (s. 13). Samozrejme, u Przybyszewského termín „nahá duša“ znamenal niečo iné – nahá duša, ktorej výrazom malo byť umenie, bola predovšetkým situovaná na úrovni nevedomia, pudov, libida, somnambulických stavov, extatických vízií a v týchto výnimočných stavoch sa zlievala s univerzom...¹⁴⁴ Príznačné tu je skôr to, že Vámoš používa dobovo emblematický, „módny“ termín.

No vypichnuté Editino očko následne subjekt vedie k transformovaniu reprezentácie Editinho tela (z modernisticky estetizovaného na expresionisticky zmrzačené) a k diskurzu obviňovania Boha (ktorý je predznačením paranoikovej obviňujúcej tirády). A ak čítame poviedky zbierky v ich následnosti, vedie aj k transformácii literárneho subjektu z takéhoto modernisticky exkluzívneho na všeobecný subjekt-druh v poviedke *Paranoik*.

Stopujme však ďalej melancholickú naladenosť a koncepciu subjektu v prózach zbierky *Editino očko*. Melancholické časovanie má aj existencia „Dobrého Chlapca“ z poviedky *Dvadsiaty máj*. Jedného večera mu udrie do duše „akési zvláštne hladkanie; trochu sladké, trochu melancholické“ (s. 98). Vo svojich dvadsiatich rokoch konštatuje: „Nebol som mladý nikdy“ (s. 99). Mladosť totiž nie je „dvadsať rokov“, fyzický vek, ale je spôsobom existencie, ktorý je „Dobrému Chlapcovi“ z vnútorných psychologických dôvodov uzamknutý. Problémy mu spôsobuje jeho modernistická prekomplikovanosť, reflexivita, ktorá mu znemožňuje rýdzo sa vrhnúť do „minárikovského“ víru vášne, prípadne lásky. Už istú dištanciu od literárneho kódu modernizmu spôsobuje nejasné, *ambivalentné* kódovanie jeho výpovede, ktorá môže byť mierne ironizovaná takmer skrytým rozprávačom (ten sa prejavuje len v expresionisticky zovšeobecňujúcej autorskej perifráze, pomenúvajúcej postavu: Dobrý Chlapec, tak ako sa prejavuje aj v pomenovaní iných postáv podľa ich klinickej diagnózy ako paranoik, hypochonder, thomsenista). Aj v týchto momentoch by bolo možné vidieť expresionistickú reinterpretáciu modernistického typu „prekomplikovanej“ postavy (a teda *dištanciu* od nej), keď v mnohých takýchto dvojito kódovaných pasážach v expresionistických textoch „interpret nemůže s konečnou platností určit, jak je přednesená pasáž míněna“¹⁴⁵ – Ingeborg Fialová-Furstová to konkrétne ukazuje na textoch Alberta Ehrensteina.

Takže môžeme skonštatovať, že Vámoš nezriedka využíva modernistický typ reflexívnej (do svojho vnútra obrátenej, prekomplikovanej, analyzujúcej a melancholickej) postavy, no zároveň sa od neho *sčasti* dištuje – napríklad pomocou hyperbolizácie či groteskných prvkov (takúto dištanciu napríklad

144 Porov. MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008, s. 26, 33, 31, 58, 186.

145 FIALOVÁ-FURSTOVÁ, Ingeborg: *Expresionismus*. Olomouc : Votobia, 2000, s. 199.

v *Hypochondrovi* vytvára postup, keď je hlavná postava rozprávačom oslovovaná v druhej osobe). Táto dištancia sa však netýka postáv, ktorým naozaj ide o zásadné existenciálne otázky (teda *Paranoika*) alebo o reflexiu životnej tragédie (rozprávač *Editinho očka*), ale tých postáv precitlivených mladých mužov, čo mriežku svojej lektúry či vlastných idiosynkrázií prikladajú na svet, ktorý sa neriadi podľa ich predstáv – napríklad v *Hypochondrovi* je to u mladého muža sociofóbia, nedostatok sebavedomia v spoločnosti, neistota a z toho vyvierajúca nemožnosť dosiahnuť v bežnom medziľudskom styku „prirodzenosť“, bezprostrednosť (porov. s. 137), kde rozprávač bagatelizuje hypochondrov pesimistický svetonázor ako výplod jeho zlej nálady: „*A takáto nálada rodí potom pesimistickú filozofiu*“ (tamže), pričom táto nálada tu nie je existenciálnou naladenosťou, ale len rozmrzenosťou vyplývajúcou zo sociofóbie, z ostýchavosti, z neschopnosti efektne zapôsobiť na druhých. Akoby sa Vámoš na záver svojej debutovej mladíckej poviedkovej zbierky z ironického odstupeu pozrel aj na takmer spoločensky záväzný „mladícky pesimizmus“ – či skôr, akoby odlíšil dva typy pesimizmu: onen „bláznovský“ paranoika či rozprávača poviedky *Editino očko*, vyvierajúci z existenciálnej situácie a jej reflexie jedného mysliaceho a cítiaceho „atómu“, a pesimizmus pozérsky, takpovediac kaviarenský, „spoločensko-konverzačný“. Ako výstižne skonštatoval Miloš Tomčík, „Vámoš často parodoval svoje názory a zámerne ironizoval svoj postoj ku skutočnosti“. ¹⁴⁶ Na epickej úrovni sa hypochondrov nedostatok sebavedomia, hanblivosť, agorafóbia „prekladá“ do groteskných situácií pri návšteve verejných priestranstiev, ktoré ho uvádzajú do pomykova: ako napríklad návšteva kaviarne, keď zistí, že v nej nie je voľné miesto: „*Videl som, že si v hrozných rozpakoch, nevieš, čo robiť. Začervenáš sa, bezradne pozeráš hore-dolu, hľadajúc miesto. Časník podozrivo na teba pozerá a ľudia sa usmievajú. To ťa privedie do ešte väčšieho pomykova, nemotorne sa zvrtnáš, chceš utiecť von, a vlezieš do ľadovej skrine, ktorá tam stojí. Nato vybuchne všeobecný smiech*“ (s. 135). Mladý ego-maniacky sociofobický hypochonder sa nedokáže zžiť s vyžadovanou spoločenskou formou, hrať spoločensky vyžadovanú rolu (akou je napríklad vhodné „impozantné vystupovanie a lacná duchaplnosť“ gavaliera, tamže), v ktorej by sa rozpustila jeho „trápna“ telesnosť. Rovnakej irónii ako pozérsky pesimizmus hypochondra je preto podrobený aj „bodrý“ sebavedomý rozprávač, poučujúci hypochondra. Ako totiž ukázal Michal Habaj, vlastnosti Vámošovho hypochondra „sú priamou polemikou s ideálom dobového človeka a s vlastnosťami produkovanými nárokmi novej spoločnosti“, ¹⁴⁷ ako sú „kult istoty“ a „sebadôvery“, ¹⁴⁸ a „absolutizovaniu a mýtizovaniu aktivity, optimizmu a zdravia“. ¹⁴⁹

146 TOMČÍK, Miloš: *Epické súradnice*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1979, s. 57.

147 HABAJ, Michal: *Druhá moderna*. Bratislava : Ars poetica, 2005, s. 162.

148 Tamže.

149 Tamže, s. 163.

Hypochonder ako oslovovaná postava v reči rozprávača a rozprávač prostredníctvom svojej postavy – hypochondra sa navzájom podvracajú.

Podobné dialogické napätie vnáša záverečný motív aj do poviedky *Paranoik*, keďže signifikácia tohto Vámošovho textu nefunguje v režime filozofického traktátu, ale literárneho textu. Je príznačné, že záver, „ktorý pôsobí ako ironický kontrapunkt k monológovi pacienta“,¹⁵⁰ pridala Vámoš až v knižnom vydaní.¹⁵¹ Študentka medicíny akoby na všetky paranoikove protesty proti životu odpovedala „pudovým tiahnutím k životu“¹⁵²: „*Pravdu máte, veď je tam iný svet, veď vonku kvitne jar!*“ / *A tam, uprostred ohromnej kolónie poblídených rozumov, v posluchárni blázince, dvaja mladí ľudia, keď ich nik nevidel, blažene sa pritúlili k sebe*“ (s. 66). Z textu teda nie je celkom jasné, na ktorej strane je pravda – paranoikovmu svetonáhľadu nastražil svet (text poviedky) ešte jednu pascu. A prekonať ju bude musieť iba mierou svojej sugestivity. Ako píše Vladimír Barborík: „Napätie medzi konvenčnou múdrosťou zdravých a pravdou blázna ostáva neriešené, rozprávač odmieta definitívne rozhodnúť, ktorá alternatíva lepšie postihuje stav sveta: aj tento moment má podiel na čitateľskom účinku prózy.“¹⁵³

O spoločenskej forme vo Vámošových textoch ešte bude reč pri čítaní poviedky *Polčlovek*.

Podobne neľútostnú analýzu pozérského mladického nihilizmu podáva poviedka *Holčička*, ktorej rozprávač sa už sebaodhaľujúco priamo priznáva: „*Navonok predstavujeme gentlemanov, nadľudí, aristokratov duše, mizantropov, ale v sebe sme len veľkými deckami. Zúrime niekedy, nadávame na svet, chceli by sme ho oblažiť, hádam zničiť, prevrátiť, citujeme Brahmú, Budhu, čerta, diabla, postavíme si vznešené teórie, že lepšie je nebyť, ale uver mi, Holčička, odhodili by sme to všetko za jeden láskavý úsmev*“ (s. 44). Tu diagnóza ego-maniackej nevypelosti sedí úplne presne. Mladický sčítaný „aristokrat ducha“ musí kapitulovať pred „povrchnosťou“ pudovej erotiky, nad ktorú by sa rád povzniesol: „*Načo mi veda, načo umenie a filozofia, keď tej malej žabe neviem imponovať?*“ (s. 47).

V poviedke *Tri gardedámy* mladický rozprávač, trpiaci „útrapami z rozumu“ vinou načítaných kníh (knihy „*zaviedli ma len do relativity, do cynizmu, vyčínili zo mňa vieru, vyčínili dôveru v rozum*“, s. 80), priamo hovorí o svojom „*mladistvom nihilizme*“ (s. 78), ktorý dočasne prekonal vďaka láske: „*Stella, ja, ktorý som s mladistvým nihilizmom opovrhoval čistotou a postavil som, skalopevné teórie o materiálnom založení ľudskej duše, o nemožnosti vyšších ideálov, ci-*

150 KROČANOVÁ, Dagmar (ed.): *Expresionizmus*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2014, s. 705.

151 Tamže.

152 Tamže.

153 BARBORÍK, Vladimír: *Prozaik Gejza Vámoš*. Bratislava : SAP, 2006, s. 38.

to, hľa, v tvojej prítomnosti naučil som sa veriť v čistotu, opovrhovať nízkosťou“ (tamže). Na toto hrdinovo prekonanie „mladistvého“ (a teda, ako z toho zrejme implicitne vyplýva, neautentického, len hraného) nihilizmu, odpovedá svet – ako inak – celkom nečakane, dezilúziou. Ako poznamenal Miloš Tomčík, Vámoš chápal „dezilúziu ako hlavnú metódu svojho vzťahu ku skutočnosti“. ¹⁵⁴ Totiž láska, ktorá rozprávačovi zahorela v duši a umožnila mu začať veriť v život, je nemožná – a to nie z melodramatických, ale typicky vámošovsky biologických a medicínskych príčin: ako vysvitne pri mdlobách dievčaťa na rendezvous, dievča má „strašnú gardedámu, ktorá dáva na teba pozor a zabije ťa, ak ju neposlúchneš“ (s. 83). Je ňou srdcová choroba, ktorou dievča trpí. To svet sám, jeho beh, znemožňuje ľudské šťastie – podobne ako vypichnutím Editinho očka či náhodným chytením pohlavnej choroby: skrátka, chorobou a smrťou. Ako to neskôr formuluje Camusov Caligula: „*Ludia umierajú a nie sú šťastní.*“ ¹⁵⁵

Nihilistický svetonázor *Paranoika* určite nie je bagatelizovaný takým spôsobom ako v *Hypochondrovi* – naopak, poviedka ho predkladá v celej bláznovskej závažnosti. V prípade *Hypochondra* je groteskný text opäť kódovaný ambivalentne: nevedno, či pri otázke pesimistického svetonázoru dať za pravdu rozprávačovi alebo hypochondrovi. Faktom však je, že hypochondrova vydelenosť (invariantná vlastnosť všetkých vámošovských hlavných mužských postáv) je spôsobená skôr *vekom* – jeho mladíckou ostýchavosťou, sociofóbiou, nervozitou (s. 138), a zároveň prílišnou túžbou zapôsobiť v spoločnosti – všetko veci, ktoré dodnes pozná každý nervózny a hypersenzitívny mladý muž. Stáva sa mizantropom z nervozity zo spoločnosti, zo svojej sociofóbie, nie pre reálne podložený závažný názor na spoločnosť, ako napríklad vámošovský Diogenes.

„Dobrý Chlapec“ z *Dvadsiateho mája* zasa prekomplikovane odmieta povrebný (erotický) kontakt so ženou, odôvodňujúc to kvázi-kantovskou etickou argumentáciou, že človek má byť cieľom sám v sebe, nie prostriedkom: „*Ako by som mohol urobiť z človeka prostriedok, hračku svojich chutíok?*“ (s. 100). Skutočnou príčinou jeho odmietnutia ženy, ktorá mu otvorene vyzná lásku, je však jeho mladícka hanblivosť: „*Pamätám sa, zapýril som sa a strašne sa hanbil. [...] Náhle som vstal a hrubo odvetil: – Slečna, nezabúdajte, ja som Človek, – a skoro som utiekol. Počul som ešte jej chichot: – Mýlite sa, priateľu, vy nie ste človek, vy ste somár!*“ (s. 101). Hrdinova neúprimnosť, naskakovanie do istej spoločenskej formy, zahmlievanie skutočnej motivácie vlastného konania, skrývanie sa za masku filozofa, opovrhujúceho „prízemnou“ sexualitou, hoci po ničom inom v skutočnosti netuži, rovnako ako v prípade hypochondrovom vyústi v trápnej epizóde do grotesknosti. Toto pozérske odmietnutie lásky v mene „vyšších ideá-

154 TOMČÍK, Miloš: *Epické súradnice*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1979, s. 57.

155 CAMUS, Albert: *Mýtus o Sifyzovi. Pád. Caligula*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993, s. 184.

lov“ neskôr „Dobry Chlapec“ veľmi banuje a pokladá ho za „*hriech proti svojej mladosti, proti Nej a najväčší proti tebe, staroba moja*“ (s. 100). Keď tento svoj „hriech“ ide odčiniť, jeho úsilie tiež ústi len do grotesknej epizódy bitky policajta a následného zatknutia po nevydarenej lumpovačke.

No jeho vzťahovanie sa k času je bytostne melancholické, i keď podané aj s ironickou dištanciou (plne v súlade s celkovou grotesknosťou prózy *Dvadsiaty máj*): nedokáže žiť prítomnosťou, ale ide *sa stať* (čo je budúcnostná intencia) na okamih mladým, aby tento okamih *investoval* a neskôr zúročil počas staroby v spomienkach na mladosť: „*Idem si spraviť krásnu starobu. Na prítomnosti mi nezáleží. Nevieam, nevedel som fixovať nikdy ani jeden jej okamih. Včera som bol dieťaťom. [...] A čože som dnes? Kedy je dnes? – Nie! Prítomnosti nieto, jestvuje len minulosť. Mladosť letí, nemožno ju zbadat'. Staroba už nebude letieť. Ona bude. Jedine ona je a minulosť*“ (s. 102). Už v „čase“ mladosti je táto neuchopiteľná, zmeškaná – je len *budúcou spomienkou* v starobe. Ak je pre melancholika prítomnosť možná len natoľko, nakoľko v nej žije v minulosti (spomienkami),¹⁵⁶ tak „Dobry Chlapec“, ktorý spomienky ešte nemá (včerajšie detstvo sa preňho nestáva vytúženým objektom spomienky), zasa z prítomnosti robí akúsi časovú investíciu do budúcnosti – prítomnosť je preňho len prostriedkom, ako si vyrobiť budúcu spomienku. Oná modernistická nemožnosť prežívať bezprostredne, nutnosť všetko *analyzovať*, trýzni aj hrdinu *Luciferových rozmarov*: „*To je to, tá tvoja kliatba, tá moja nešťastná analytická nátura, že neberiem život tak, ako je, ale stále skúmam príčiny*“ (s. 73).

Poviedka *Thomsenista* ukazuje inú modalitu neautonómneho, ovládaného subjektu: ovládaného tým, čo je zdanlivo ním samým – totiž svojím vlastným telom. Do hry tu opäť vstupuje *determinovanosť* dedičnosťou: rozprávač totiž trpí „dedičnou odchýlkou“¹⁵⁷, thomsenovou chorobou. Tá spôsobuje, že vôľový subjekt sa odtíha od svojho tela – jeho telo ho neposlúcha: „*Hľa, moje hlúpe telo. Celý môj život je ustavičným bojom proti mojím svalom. [...] Hľa, moja ruka. Márne jej rozkazujem, keď chcem vykonať náhly pohyb, ona najprv ztuhne.*“¹⁵⁸ Príkaz, ktorý dáva myseľ telu, telo nesplní. Vinou choroby tak na vlastnej koži zakúša ono Drieschom spomínané biologické *rozštiepenie* medzi chcením a realizáciou, o ktorom bežný človek vôbec neuvažuje (o sprostredkovaní nervových impulzov z mozgu cez nervové dráhy, ktoré vydajú povol svalom).

Práve vinou takéhoto dedičného zaťaženia sa hrdina radikálne *vydeľuje* spomedzi ostatných ľudí – choroba mu spôsobuje spoločenskú blamáž, ako aj zneumožňuje vzťah s dievčaťom. Jednoducho povedané, nedovoľuje mu vliat' sa do kadľubu spoločenskej formy, v súlade s konvenciami sa správať spoločensky

156 ŚNIEDZIEWSKI, Piotr: *Spojrzenie melancholijne*. Kraków : Universitas, 2011, s. 152.

157 VÁMOŠ, Gejza: *Editino očko*. Praha : Leopold Mazáč, 1925, s. 117.

158 Tamže, s. 118.

„prijateľne“. Vedomie vlastnej trápnosti (vymykania sa zo spoločenskej normy a formy) v hrdinovi následne spúšťa asociálne správanie: spoločensky neadekvátnym spôsobom oslovuje ľudí, ktorí sa ho, samozrejme, boja. Pri oslovení neznámeho dievčaťa chce preskočiť formálnu bariéru: „*Spáchaj násilie na svojej dobrej výchove a hovor so mnou, ako človek s človekom.*“¹⁵⁹ (Humornú stránku tohto „opomenutia“ spoločenských konvencií, ich „preskočenia“ – v tomto prípade rituálneho dvorenia, ktorého cieľom je predsa len „to jedno“ – ukazuje Vámoš v poviedke *Preskočme čas.*) Thomsenista, sám vylúčený z ľúbostných vzťahov, blúdi večer parkom, svieti elektrickým lampášikom do tvári milencov na lavičkách a oslovuje ich: „*Nechcete zomrieť? Nechcete zomrieť?*“¹⁶⁰

Práve deštruktívny tlak spoločenskej formy na individuum tematizuje – voči *Thomsenistovi* akoby inverzná – poviedka *Polčlovek*. Tento tlak spoločenských konvencií je taký silný, až rozkladá individuum na povestné musilovské „neosobné, všeobecné súčiastky“. Spoločenská forma totiž prerastá vámošovského „polčloveka“ skrz-naskrz zvnútra tak, až doslova stráca svoju individuálnu identitu. Aj rozprávač – „polčlovek“ je „šialencom“ vidiacim Pravdu, rovnako ako vámošovský paranoik.¹⁶¹ Táto pravda sa tentoraz nesituuje na ontologickej úrovni ako v *Paranoikovi*, ale na úrovni interpersonálnej. Vidí pravdu o svojej vlastnej ľudskej identite. Polčlovek je tiež verziou ovládaného subjektu, ktorý svoju neautonómnosť zakúša a reflektuje zvnútra: „*Vzepamätal som sa a tak nejasne, v hmlistých kontúroch sa mi vynorovalo čosi v mozgu. Čosi, začo ja nemôžem – strašné je to, začo ja nemôžem, čo je nadomnou, nad mojím chcením a rozumom. Precítil som silu duševnej determinácie, silu myšlienky.*“¹⁶² Ovláda ho akýsi vnútorný démon, poeovský „démon zvrátenosti“, ktorý ho núti správať sa tak, ako sa nemá, *práve preto*, že sa tak nemá.¹⁶³ v prípade vámošovského polčloveka ho táto nutkavosť urobiť niečo nevhodné prepadá vždy tam, kde vidí konvenčný atribút usporiadaného malomeštiackeho sveta. Tak napríklad na návšteve u zámožnej rodiny spolužiaka: „*Na to som si myslel, čo by bolo, keby som tej usmievavej krásnej dáme, tu predomnou, povedal niečo veľmi špatného, komisného, nejaké veľké grobianstvo, ako som na námestí počúval od kočišov. – Keby som zdrapil ten stolec a vrazil ho do toho veľkého, brúseného, benátskeho zrkadla, čoby sa rozbilo na kúsky.*“¹⁶⁴ Do „vysokého“ chce vraziť klin nízkeho; do falošne kultivovaného, prejemneného zasa fyzický atak. Ide mu teda vždy o to, rozbiť *formu* (vždy konkrétne niektorú z foriem) malomeštiackej spoločnosti, odpľuť si do krištáľovej vázy.

Keďže sa však hrdina ocitá situovaný v takejto spoločnosti, ktorou opovr-

159 Tamže, s. 122.

160 Tamže, s. 124.

161 Porov. tamže, s. 94.

162 Tamže, s. 99.

163 Porov. POE, Edgar Allan: *Jáma a kyvadlo*. Praha : Odeon, 1975, s. 207.

164 VÁMOŠ, Gejza: *Editino očko*. Praha : Leopold Mazáč, 1925, s. 98.

huje, sám stráca svoju identitu, ktorá sa vymedzuje len *vzťahovo* voči takejto spoločnosti. Aby sa správal spoločensky vhodne, musí si nasadzovať rôzne spoločenské *masky*, čiže byť neúprimným (synekdochicky tieto hrdinove masky označuje práve bezduchý „úškľabok“): „*City sa mi dostanú do tvári cez sordíno, udusene. Môj úsmev je len šklabením; duše v ňom nieta [...] Ja nedávam zo seba nič celého, čo odo mňa vidia, počujú, je všetko také polovičaté, nejasné? Prečo je to, keď ja poviem žart v triede, na tom sa nesmeje nikto?*“¹⁶⁵ Polčlovek nemá žiadnu vlastnú „esenciu“, žiaden vlastný autentický cit (v tomto je príbuzným Hrušovskému Seebornovi z románu *Muž s protézou* z toho istého obdobia), vanie z neho *chlad*.¹⁶⁶ Vinou toho, že sa identita polčloveka konštituuje čisto *vzťahovo* v sieti medziľudských vzťahov, rozohrávajúcich sa v rámci spoločnosti ovládanej konvenciami, *formou*, je polčlovek mužom bez tváre: nemá žiadnu vlastnú esenciálnu identitu („*ja nie som nijaký*“), ale je len čírou *hrou masiek*, ktorými rezonuje – odzrkadľuje toho-ktorého svojho diskusného partnera: „*Ja nedávam nikdy samého seba, keď sa so mnou shovárate, lebo ja nie som nijaký. Samostatného rysu nemám, mám však tisíc iných nevlastných. Som vašim rezonátorom, verným zrkadlom. Vo mne uvidíte samých seba. [...] Ja som len polčlovek, druhou mojou polovicou ste vy.*“¹⁶⁷ (Masku už Andrej Mráz označil za „príznačnú rekvizitu Vámošovej beletrie“.¹⁶⁸) Jeho „*tisíc nevlastných rysov*“ je príbuzných „všeobecným súčiastkam“, nepatriacim individuu, z ktorých je poskladaný musilovský muž bez vlastností. Táto neexistencia individuálnej identity umožňuje vámošovskému polčloveku sukcesívne si nasadzovať rôzne *masky* – spoločensky kódované identity, a *hrať* rôzne spoločenské roly: „*Viem dvoriť, byť gentlemanom, prísť do extázy, viem plakať, zármucovať a byť veľmi komisným. Závisí na tom, s kým mám do činenia, čo vylúdi zo mňa.*“¹⁶⁹ Tieto spoločenské masky (prefabrikované, vopred hotové) sú teda závislé vždy čisto len od druhého, od spoločníka v komunikácii – nevychádzajú zvnútra subjektu: „*Moja duša má tisíc hotových másk a automaticke oblečie takú, akú z nej vlny vašich duší, právd vylúdia.*“¹⁷⁰ Znamená to tiež, že polčlovek je aj zvonka nevyspytateľný: „*Niet snád' troch ľudí na svete, ktorí by ma tým istým poznali, lebo niet troch rovnakých ľudí vôbec.*“¹⁷¹ Táto vnútorná i vonkajšia premenlivosť spôsobuje aj nemožnosť polčloveka prikloniť sa k jedinej pravde: „*Ja neviem byť otrokom jednej pravdy, ja pravdu uvidím všade.*“¹⁷²

165 Tamže, s. 100.

166 Tamže, s. 101.

167 Tamže, s. 101.

168 Cit. podľa KROČANOVÁ, Dagmar: Človek v diele Gejzu Vámoša. In: *Slovenská literatúra*, roč. XLIV, 1997, č. 1 – 2, s. 23.

169 VÁMOŠ, Gejza: *Editino očko*. Praha : Leopold Mazáč, 1925, s. 102.

170 Tamže, s. 105.

171 Tamže, s. 103.

172 Tamže, s. 105.

Reflexívnou sujetovou transformáciou je, keď sa rozprávač náhodou stretne s druhým polčlovekom: dve zrkadlá, ktoré sa navzájom odrážajú, zostávajú prázdne. Pri takomto stretnutí dochádza doslova k vybuchnutiu gejziru konvenčnej spoločenskej formy, k jej parodizovanej hypertrofii: „*Ihned' sa nastala medzi nami zvláštna, napnutá nálada. Zaplavili sme jeden druhého zdvorilosťami a skoro sme sa utopili v mori kvetnatých, láskavých slov, ale medzitým s úžasným zvieraním v duši sme jeden druhého pozorovali. Čo môže chcieť, na čo môže myslieť ten druhý? Ani jeden z nás nenašiel u druhého fixného bodu, o ktorý sa mohol opierať.*“¹⁷³ Názov poviedky je podľa Dagmar Kročanovej „odvolaním na Platónovu predstavu o hľadaní druhej bytosti na obnovenie pôvodnej celistvosti“.¹⁷⁴ Vámošova poviedka ukazuje práve nemožnosť túto predstavu naplniť: totiž naplniť ju v súvekej malomeštiackej spoločnosti neautentických vzťahov, ktoré sa dejú pod diktátom všemocnej spoločenskej formy. Vámoš zároveň túto platónsku predstavu kruto biologizuje. Totižto vo vámošovskej koncepcii polčloveka, ak poviedku *Polčlovek* konfrontujeme s dizertáciou *Princíp krutosti*, sa zráža biologicky determinovaná *neúplnosť*, nedostatočnosť človeka (a z nej vyplývajúca *nutnosť* rozmnožovať sa) s kultúrno-spoločenským „pokrytím“ tejto polovičatosti, ktoré je v meštiackej spoločnosti rovnako nedostatočné, „polovičaté“. V *Princípe krutosti* je totiž pomenovanie „polčlovek“ ontologickou charakteristikou ľudskej bytosti, jej spôsobu bytia: „Zatiaľ dospelý ľudský jedinec je len polčlovekom, ktorý k jedinému biologickému účelu svojej existencie k rozmnožovaniu, potrebuje ešte jedného jedinca, svoj generačný doplnok.“¹⁷⁵ Poviedka *Polčlovek* zasa uskutočňuje „preklad“ koncepcie polčloveka z biologického do spoločenského poriadku.

Samotný termín „polčlovek“ je aj istým reverzom dobovo frekventovaného nietzscheovského termínu „nadčlovek“ a – v súlade s Vámošovou expresionistickou poetikou zranenia, chorobnosti, nedostatočnosti ľudskej bytosti – dostáva sa do radu pomenovaní patologických typov z názvov poviedok *Editinho očka*. Okrem Nietzscheho či Weiningeru explicitne spomína aj Krafft-Ebinga, autora v tých časoch slávnej práce o sexuálnych deviáciách *Psychopathia sexualis*. „Polčlovek“ z rovnomennej poviedky je patologický, necelý, neúplný človek, duševný „mrzák“, ktorému niečo neustále *chýba* k dosiahnutiu plnej identity (práve takýmto spôsobom sa v nej „prekladá“ ontologická neúplnosť človeka do spoločenského rádu). On sám voči zdravým ľuďom pociťuje nenávisť.¹⁷⁶ Je tiež, ako už bolo povedané, *vidiaci*, *vidiaci pravdu* – a tou je, že pravdy osebe niet, že vždy je len ľudská pravda, odvíjajúca sa od prázdneho

173 Tamže, s. 104.

174 KROČANOVÁ, Dagmar (ed.): *Expresionizmus*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2014, s. 721.

175 VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosti*. Bratislava : Chronos, 1996, s. 52.

176 Porov. VÁMOŠ, Gejza: *Editino očko*. Praha : Leopold Mazáč, 1925, s. 111.

žalúdka – nietzscheovsky povedané – pravda ako užitočnosť pre život.¹⁷⁷ V texte sa tiež uvádza tzv. ženská otázka – postavenie ženy v súvekej spoločnosti len ako sexuálneho objektu túžby a „komodity“ na vydaj: „Povedz mi, Margitka, nenie pre teba strašná, nesnesiteľne ponížujúca tá myšlienka, že vždy len vaše čierne očka, modré očka ospevujú? Že môžeš prečítať všetky knihy sveta, složiť všetky doktoráty, a to všetko, akoby nič nebolo. Príde ktorýkoľvek ničomný nikto a z prvého jeho pohľadu môžeš hneď vyčítať jeho myšlienku, ktorá bude vždy tá istá, jediná: – hú, aká to pekná kočička!“¹⁷⁸

Otázka straty identity, súvisiacej s konštituovaním formalizovanej identity ako spoločenskej roly – masky, bola jednou z aktuálnych tém v literatúre prvých desaťročí 20. storočia. Už sme spomínali filiáciu s Musilovým *Mužom bez vlastností*. Nie je, samozrejme, jediná. Napríklad Joseph Conrad „ukazuje, aké selektívne vzhľadom na osobu a kontext sú konštrukty osobnosti redukovanej na identitu, ktorá je založená len na spoločenskej roľe“.¹⁷⁹ Poukaz na Conrada tu nie je celkom náhodný – bol to autor, ktorý bol podobne ako Vámoš silne ovplyvnený lektúrou Schopenhauera.¹⁸⁰ A keďže sme v súvislosti s Vámošovou poviedkou *Polčlovek* viackrát skloňovali slová maska (to sa vyskytuje aj v samotnom texte) a forma (ako ustrnutá, vyprázdnená spoločenská konvencia), ponúka sa tu paralela s obsesiou spoločenskej formy (nasadzovania si masiek), hrania spoločenských rolí u raného Witolda Gombrowicza (v jeho tvorbe z prvej polovice tridsiatych rokov 20. storočia). Človek sa totiž pre Gombrowicza konštituuje, podobne ako vámošovský polčlovek, len v medziľudskom styku – nemá nič „čisto svoje“, vlastné: „Kým vy sa nazdávate, že žije svojimi vlastnými pocitmi, má vlastné myšlienky a názory, podľa môjho presvedčenia nemá nič úplne vlastné, nič čisto svoje...“¹⁸¹ Človek vždy musí hrať nejakú rolu, nasadiť si istú masku: „nie si sebou, človek nikdy nie je sebou samým, nikdy, s nikým, v žiadnej situácii; byť človekom znamená byť neprirodzený/umelý (sztuczny).“¹⁸²

V poviedke *Pamäti Stefana Czarnieckého* z debutovej Gombrowiczovej poviedkovej zbierky *Pamäti z obdobia dospievania* (1933) spočiatku čitateľovi udrie do očí aspoň povrchová príbuznosť rozprávačov z oboch próz. Mladý hrdina Stefan Czarniecki, pudený podobným „démonom zvrátenosti“, musí každú spoločenskú konvenciu rozbiť znižujúcou burlesknou inváziou: „*Lebo ved', čo som dnes? Holobriadok, či skôr morálny skrachovanec. Čo robím, napríklad: Keď bozkávam dáme ruku, silno ju nasliním, na čo vytiahnem vreckovku*

177 Porov. tamže, s. 105.

178 Tamže, s. 106.

179 PACUKIEWICZ, Marek: *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada*. Kraków : Universitas, 2008, s. 99.

180 Porov. tamže, s. 111.

181 GOMBROWICZ, Witold: *Trans-atlantyk*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1987, s. 129.

182 GOMBROWICZ, Witold: *Testament*. Warszawa : Res Publica, 1990, s. 30.

*a rýchlo ju priložím k nosu: ach, prepáče – povieť a utieram vreckovkou.*¹⁸³ Spoza burleskno-groteskných tónov spomienok na rodinný „dom plný ušľachtilosti“,¹⁸⁴ v ktorom jedinou škvrnou na rodinnom šťastí bolo len to, že otec nenávidel matku – či skôr neznášal, začína sa črtat' príbeh kafkovského „kríženca“, gombrowiczovskej „sivej vrany“, situovanej v *medzipriestore* (gombrowiczovská kategória „bytia medzi“), či – ako to sformuloval Gombrowicz v predslove k prvému vydaniu svojej debutovej zbierky (ktorý autor na poslednú chvíľu stiahol z tlače) – ide o „fenomén rasy, nazeraný očami fiktívnej postavy, úplne pozbavenej rasy“.¹⁸⁵ Čiže bytosti pozbavenej *identity* v súradniciach takéhoto systému významov. Ewa Graczyk výstižne poznamenáva, že Stefan Czarniecki sa stáva „nikým“, svojho druhu „nulovým stupňom subjektivity“.¹⁸⁶ Ako vysvitá počas priebehu spomínania, otec, poľský šľachtic, antisemita ako vyšitý, si z hmotných dôvodov vzal za ženu dcéru židovského bankára. Rozprávač, „kríženec“, „pozbavený rasy“, je v poľskej tupo patrioticko-nacionalistickej spoločnosti prelomu dvadsiatych a tridsiatych rokov 20. storočia neustále konfrontovaný s nevysloveným „Tajomstvom“ (explicitne neformulovateľnými nacionalistickými predsudkami a antisemitizmom) a vďaka svojej ne-situovanosti v takomto systéme (riadiac sa logikou kríženca aj – aj + ani – ani prepadá jeho rastrom) pociťuje démonickú túžbu takúto ustrnutú Formu rozbíjať a vysmievať sa jej: „*kdekoľvek uzriem nejaký tajomný cit, či už to bude cnosť alebo rodina, viera či vlasť, tam musím vždy spáchať nejaké lotrovstvo.*“¹⁸⁷ Je to prvý z radu Gombrowiczových textov, ktoré „znižujú všetky národné posvätné záležitosti, mumifikovaný poľský romantizmus, celé 19. storočie, čiže vytváranie umelej a fiktívnej minulosti – „dedičstva““.¹⁸⁸ Vámošovský polčlovek zosmiešňuje a rozbíja formu malomeštiackych spôsobov správania, onoho *comme il faut*, Gombrowiczov „holobriadok“, „výrastok“ zasa formu národných sviatostí, ale tiež aj spoločenských konvencií – „prostredníctvom svojho postoja a konania ukazuje nemotivovanosť, absurditu a nezriedka desivý, zločinný rozmer spoločenských zvyklostí či presvedčení, založených na emocionálnych, iracionálnych, vždy v istom zmysle rasistických stereotypoch“.¹⁸⁹ Gombrowicz proti diktátu formy nasadzuje do útoku nedospelosť, nevyzretosť, ktorá sa spája s mladosťou.¹⁹⁰

183 GOMBROWICZ, Witold: *Bakakaj*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1987, s. 16.

184 Tamže.

185 Tamže, s. 195.

186 GRACZYK, Ewa: *Przed wybuchem wstrząsnąć*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2004, s. 11.

187 GOMBROWICZ, Witold: *Bakakaj*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1987, s. 29.

188 SALGAS, Jean-Pierre: *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*. Warszawa : Czytelnik, 2004, s. 77.

189 GRACZYK, Ewa: *Przed wybuchem wstrząsnąć*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2004, s. 11.

190 O Gombrowiczovom „systéme“ pojmov „forma“, „mladosť“, „nevyzretosť“ píšeme podrobnejšie a syntetizujúco in: HORVÁTH, Tomáš: Gombrowicz v zrkadle. In: *Revue svetovej literatúry*, 1994, č. 2, s. 66 – 71.

Vámošova dizertácia *Princíp krutosti* (Vámoš ju obhajoval v roku 1932, knižne bola vydaná až v roku 1996) predstavuje v koncíznej forme autorovu „biologickú filozofiu“, ako sa prejavovala už v poviedkach *Editinho očka* a v románe *Atómy Boha*. Ako pri analýze poviedky *Študentská láska* Július Noge správne poznamenal, v poviedke je v skratke „sformulovaná podstata Vámošovho názoru na ľudí a svet, názoru, ktorý sa v jeho ďalšom diele mení a dopĺňa len v jednotlivostiach, nie v princípoch“.¹⁹¹

Dosiaľ sme Vámošovu dizertáciu využívali ako blízky kontext, čerpali sme z nej „paralelné pasáže“ k interpretácii niektorých poviedok z *Editinho očka*. Na tomto mieste sa pokúsime o pomerne stručnú celostnú interpretáciu Vámošovej dizertácie ako naratívu (ktorým vo svojej hĺbkovej štruktúre je), no s dôrazom na vytýčené témy – koncepciu subjektu a melanchólie.

Z premís „vedy medicinskej“¹⁹² odvodzuje Vámoš princípy riadiace svet, neživú aj živú prírodu – čiže formuluje kozmogóniu. Premisou týkajúcou sa života je identita všetkého živého na Zemi¹⁹³ – a teda jednotná povaha života a princípov, ktorými sa riadi: „Základná myšlienka a snaha dissertácie: spolupatričnosť a identita všetkých foriem života.“¹⁹⁴ Táto premisa umožňuje Vámošovi klásť do rétoricky efektnej analógie baktérie a človeka, respektíve ich „úplnú identitu“ ako „dvoch krajností vývoja, vrcholu a počiatku“.¹⁹⁵ Milan Zigo v pojmovej analýze textu *Princíp krutosti* ukázal, že Vámoš používa pojem život v prinajmenšom troch rôznych základných významoch: „1. ako označenie pre akýsi univerzálny substrát organickej prírody, jestvujúci v elementárnej forme (jednobunkovej), nepodliehajúci – keď sa už raz objavil – zániku; 2. ako schopnosť organizmov vyvíjať sa z pôvodnej elementárnosti, homogénnosti a amorfnosti k vzostupnej zložitosti [...] t. j. ako proces evolúcie; 3. ako pojem vzťahujúci sa na existenciu komplexných organizmov schopných sebareflexie, socializácie atď., teda na ľudí v antropologickom, existenciálnom a pod. zmysle (takéto rozlíšenie však explicitne neuvádza).“¹⁹⁶ Práve hra presunov medzi týmito tromi významami umožňuje Vámošovmu textu vystavať jeho kozmogóniu práve v takejto podobe, s vedúcou analógiou baktérie a človeka.

Úvodná sekvencia je naratívom o vzniku života: každé biologické vysvetlenie vzniku života, samozrejme, *musí byť* naratívom, pretože toto vysvetlenie obsahuje *transformáciu stavu* (od neživého k živému) a *príčinu*, ktorá túto zmenu stavu spôsobila. Skladá sa z troch udalostí, pričom druhá spôsobuje tretiu: sú to tri nevyhnutné vlastnosti, akými Gerald Prince charakterizuje minimálny prí-

191 *Dejiny slovenskej literatúry V. Literatúra v rokoch 1918 – 1945*. Bratislava : Veda, 1984, s. 256.

192 VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosti*. Bratislava : Chronos, 1996, s. 15.

193 Tamže.

194 Tamže, s. 111.

195 Tamže, s. 29.

196 ZIGO, Milan: Poznámky k Vámošovej „biologickej filozofii.“ In: *Gejza Vámoš – burič?* Bratislava : Múzeum židovskej kultúry, 1997, s. 58.

beh.¹⁹⁷ U Vámoša má tento príbeh vzniku života – schematizovane – takúto podobu: je tu neživá planéta (prvá udalosť), tá je následne zasiahnutá zvonka „infekciou života“¹⁹⁸ (druhá udalosť) – čo je teória „panspermie“. Tento zásah spôsobí, že sa život uchyťí na zemi (tretia udalosť, dôsledok).

Život sa následne začne vyvíjať. Už vo svojej zárodočnej (bakteriálnej) podobe je riadený dvoma snahami: „1.) udržiavať seba, 2.) rozmnožovať sa.“¹⁹⁹ Pnutie života je preto totožné s pohybom *vôle* – na tejto úrovni bakteriálnych bytostí „prezradzuje už prvopočiatky *vôle*, *intencie*, vlastné zvieratám“.²⁰⁰ Tieto pravidlá vymedzujú *herný priestor*, v ktorom sa rozohráva večná hra menom život. Tá je ovládaná základným princípom, ktorý pomenúva názov Vámošovej dizertácie – *princípom krutosti*: život jedného organizmu je možný len na úkor života iných organizmov, život je vždy „žitie za cenu života druhého“.²⁰¹ „Žitie živých tvorov chápeme ako snahu udržiavať seba a svoje potomstvo. Prostriedkom tejto snahy je boj, lebo sme odkázaní, aby sme sa živili organickým telom svojich živých, vlastne umrtených bratov z radov živočíchstva.“²⁰² Dokonca to platí už pri jednobunkových organizmoch: „základom existencie jednobunečných bytostí, bola zkaza ich jednobunečných spolunažívateľov. Jediniec žil z rozpadu jedinca druhého.“²⁰³ No jednobunečný život je podľa Vámoša (v súlade s niektorými biologickými teóriami) nesmrteľný,²⁰⁴ čo na tejto úrovni života vyplýva z neexistencie individuálnej identity: „Jednobunečná bytosť je nesmrteľná, lebo pri vhodných životných podmienkach, nikdy nedočká smrti vyčerpaním, či zostárnutím a ani *nezostáva jedincom*, *schopným individuálneho deja životného*, lež štepením omladzuje sa znovu a znovu a je týmto nesmrteľným. Nemožno ho naznačiť: tá, lebo za chvíľku už není ,tá‘.“²⁰⁵ Musíme tu zopakovať heglovské: smrť individualizuje. Smrť je tu tiež až vtedy, keď pred ňou individualizovaný organizmus pociťuje strach: „Pojem smrti je tiež viazaný k prvotnému primitívneho pocitu vedomia a to je vlastnosťou už vyššie organizovaných bunečných komplexov.“²⁰⁶ Smrť teda vchádza do života s vámošovským „princípom súdržnosti“ – jeho dôsledkom je diferenciacia a individualizácia,²⁰⁷ a – ako výstižne poznamenáva Milan Zigo – „predstavuje vámošovské

197 Porov. PRINCE, Gerald: *A Grammar of Stories*. Paris : The Hague, 1973, s. 24.

198 VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosti*. Bratislava : Chronos, 1996, s. 17.

199 Tamže, s. 19.

200 Tamže, s. 20.

201 Tamže, s. 28.

202 Tamže, s. 64.

203 Tamže, s. 28.

204 Porov. tamže, s. 56.

205 Tamže, s. 31, zvýr. T. H.

206 Tamže, s. 70.

207 Porov. ZIGO, Milan: Svár krutosti a lásky. Vámošova filozofická dizertácia. In: *Ostium* 1/2015. Z internetového zdroja. Dostupné na <http://www.ostium.sk/sk/svar-krutosti-a-lasky-vamosova-filozoficka-dizertacia/>, s. 60.

podanie biblického vyhnanja z raja“.²⁰⁸ „Smrť začína až vtedy, keď sa utvorily súdržné bunčné celky.“²⁰⁹ Napríklad ľudské telo „pozostáva z mnohých miliárd buniek“.²¹⁰ „Voľne plávajúce buňky istého kusu mora, teda shluky sa z tohto úseku do hromady. Prímky sa k sebe a tvorily jeden veľký súdržný útvar.“²¹¹

Toto všetko môžeme vymedziť ako druhú sekvenciu Vámošovho naratívu o povahe života. Po prvej sekvencii, ktorou bol vznik života prostredníctvom princípu panspermie, nastupuje druhá sekvencia, transformácia jednobunkových organizmov (stav 1) na mnohobunkové (stav 2) pôsobením princípu súdržnosti (ktorý je príčinou tejto transformácie). Dôsledkom je zrod smrti a choroby ako jej predstupňa – zložité, mnohobunkové organizmy sú smrteľné, a pôsobenie princípu krutosti v teritóriu života (boj organizmov o existenciu, o účasť na živote): „Nemoc ako aj smrť je tedy darom tohto princípu, ktorý vyriekol rozkaz súdržnej diferenciacie.“²¹² Aj choroba organizmu – ako nositeľ rozkladu a budúcej smrti – je možná len u mnohobunkových organizmov: „Tedy, aby živočích onemocnel mohol, musí pozostávať aspoň z niekoľkých buniek, lebo jedine pri viacerých buňkách môže nastať vzájomné rušivé vyplývanie a len pri vyššej diferencovanosti môže pritiahnúť porucha jednej buňky poruchu druhej, organicky súvisiacej.“²¹³ Choroba je tu teda chápaná ako narušenie homeostázy organizmu, vzájomné protikladné pôsobenie buniek, ich „rušenie sa“. Z hľadiska dejín medicínskeho myslenia a ich ruptúr, epistemologických prahov, ako ich modeloval filozof a historik vedy Georges Canguilhem, je takéto traktovanie choroby súladné s „kopernikovskou revolúciou“ experimentálnej medicíny, ako jej základy formoval Claude Bernard v 19. storočí: choroba tu už nie je substancializovaná, nie je braná ako „autonómny a odlišný celok“²¹⁴ a iba pozorovaná, ale podľa experimentálnej medicíny „jestvujú iba normálne a abnormálne podmienky života daného organizmu a choroby nie sú ničím iným ako fyziologickými funkciami vyvedenými z rovnováhy. Inými slovami, fyziológia a patológia skúmajú ten istý predmet – zákonitosti zdravia a choroby sú identické“.²¹⁵ Bernard teda nastoľuje tézu „faktickej identickosti [...] a kontinuity patologických javov a zodpovedajúcich fyziologických javov“.²¹⁶ Znamená to – slovami Bernarda –, že „každej chorobe zodpovedá nejaká správna činnosť; choroba je výrazom jej narušenia, prílišnej zmeny, oslabenia a zániku“.²¹⁷

Naratív o zrode smrti je vo Vámošovom texte z fylogénzy prenesený na te-

208 Tamže.

209 VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosti*. Bratislava : Chronos, 1996, s. 35.

210 Tamže.

211 Tamže.

212 Tamže, s. 61.

213 Tamže.

214 FALKOWSKI, Tomasz: *Mysl i zdarzenie*. Kraków : Universitas, 2013, s. 74.

215 Tamže.

216 CANGUILHEM, Georges: *Normalne i patologiczne*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2000, s. 43.

217 Cit. podľa tamže, s. 44.

ritórium ontogenézy, podľa Haeckelovej zásady „ontogenéza opakuje fylogénézu“.²¹⁸ Ľudský zárodok vo svojej jednobunkovej podobe je nesmrteľný, no diktát svetovládneho princípu krutosti mu rozkáže „súdržať a prevádzať nesmrteľný ľudský zárodok do ríše diferencovanosti, čo značí postupné zmenšenie vitality, zraniteľnosť, nemoc a smrť“.²¹⁹ Zároveň tu funguje predeterminácia: „Neviditeľný zárodok nosí v sebe všetky neskoršie vlastnosti človeka. V tej bunke sú zhustené plavé vlasy, modré oči.“²²⁰

Ľudská perspektíva nazerania na takúto povahu sveta (a k takejto perspektíve sme podľa Vámoša ako ľudia nútení), „životná tragédia“,²²¹ vyvierajúca zo všade vládnuceho princípu krutosti, robí z Vámoša typického predstaviteľa pesimistickej filozofie schopenhauerovského razenia, ktorý schopenhauerovskú filozofiu (voluntarizmus) kladie na medicínsko-biologické základy. Videli sme to už pri interpretácii poviedky *Paranoik*: aj v *Princípe krutosti* je život nesmrteľný, je večným kolobehom krutosti a utrpenia – boja o život a vzájomného požírania sa organizmov. Človek na istej úrovni vývinu, keď vynájde mikroskop, prizrie sa jeho pomocou sebe samému a zistí, že jeho telo je zložené z buniek, z látky nesmrteľného života. A spozná, tak ako *Paranoik*, „že nám z okruhu života neni východisko. Lebo tak iste, ako život a najmä jeho jednobunečná forma je večná, tak iste ostáva večným i princíp súdržného delenia bunečného. / Aká to dešparátna perspektíva pomyslieť si, že inde, na iných schladlých telesách vesmírových, snáď práve teraz užívajú vody zárodkami“.²²² Celý ten kolobeh večného života – utrpenia núti melancholického biológa s filozofickými sklonsmi skonštatovať: „Aká to nuda, aký krutý nesmysel.“²²³ Z takejto „kozmickej“ perspektívy sa aj individuálna tragédia, ktorú vykričal *Paranoik* – smrteľnosť jednotlivca – javí ako bezvýznamná: „Spád komplexového jedinca práve tak nič neznačí, ako zhynutie kopy infusorií uvarených v hrnci vody.“²²⁴

Ľudský život od splodenia (jednobunečného stavu, „oplodnené ovulum“²²⁵) k splodeniu potomka (tiež jednobunečného stavu, ovulum) nazýva Vámoš – rovnako ako Freud v štúdiu o púde smrti – *okľukou* (len u Freuda išlo o návrat od života k anorganickému stavu,²²⁶ zatiaľ čo u Vámoša ide o návrat do jednobunečného stavu): „To, čo medzi dvoma týmito jednobunečnými produktami jestvuje, vlastným počiatkom a vlastnou produkciou, *tá veľká okľuka* od buňky

218 Súhrnný historický výklad tejto koncepcie porov. napr. MACRONE, Michael: *Od Aristotela k virtuálnej realite*. Praha : Nakladatelství Brána, 1999, s. 130 – 133.

219 VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosti*. Bratislava : Chronos, 1996, s. 73.

220 Tamže, s. 101.

221 Tamže, s. 31.

222 Tamže, s. 51.

223 Tamže, s. 52.

224 Tamže.

225 Tamže, s. 78.

226 Porov. FREUD, Sigmund: *Za princípom slasti*. Bratislava : Kalligram, 2005, s. 79.

k buňke, toto sa nazýva životom.²²⁷ Keď sa pýta na zmysel tejto „životnej okľuky od buňky k buňke“, „najdôslednejšie a najintenzívnejšie sa nám hlási *myšlienka obrovskej zbytočnosti*“.²²⁸ Vámoš tiež, podobne ako Freud, chápe smrť ako návrat do anorganického stavu, zbaveného akýchkoľvek napätí. V románe *Atómy Boha* Zurian pred spoločnou samovraždou s Medúzou hovorí: „*Budeme čistí, aká bola zemská kôra kedysi v praveku, kým ešte bola horúca, kým sa na nej nemohla ujať nákaza života. Obrátíme sa v prach, Medúza, v čistý anorganický prach. Navrátime sa do lona večného pokoja anorganického sveta.*“²²⁹ (V tejto súvislosti na príbuznosť Vámošovho uvažovania s Freudom upozornil už M. Chorváth.²³⁰)

Záverečným stupňom Vámošovej kozmogónie, „tragédie života“, je – v protitahu voči všeľádnemu princípu krutosti – nastolenie *princípu lásky*, ktorého je schopný práve človek. Ako upozorňuje Dagmar Kročanová, na tejto úrovni „treba z prírody popri princípe krutosti prebrať i pôvodne iracionálny princíp súdržnosti (ktorý sa prejavuje ako vzájomná pomoc)“.²³¹ Je to v zásade zakľúčenie, pointa Vámošovho kozmologicko-kozmogonického naratívu. Naratologicke (ako príčinné previazanie medzi udalosťami a ako transformáciu z jedného stavu na druhý) ho môžeme schematizovať takto: princíp krutosti je nastolený so vznikom mnohobunkových organizmov, no dôsledok princípu krutosti môže plne precítiť svojím vedomím len človek,²³² ktorý – v dôsledku – je schopný na princíp krutosti odpovedať nastolením princípu lásky. Tento princíp, keď človek – jednotlivec potláča svoje egoistické záujmy v prospech celku, funduje Vámoš *ontologicky*: práve svojou koncepciou dezindividualizovaného subjektu, keď v *Princípe krutosti* neustále opätovne formuluje „iluzórnu cenu a chybnú prízvukovanosť ľudskej individuality“.²³³ Práve dezindividualizovaný subjekt-druh vôbec *umožňuje* nastolenie princípu lásky v ľudskom spoločenstve, kladúc dôraz na to, čo má človek s človekom spoločné, na ich *vzájomnosť* – a toho spoločného so svojím druhom (biologickým, i s druhým človekom), ako sme už videli, má človek podľa Vámoša viac, než by si sám myslel: „Táto perspektíva musí nás naučiť citu, spoločnému hnevu, spoločnej radosti, obave, nadšenosti, úpornej napravitel'skej snahe pre všetky veci, zlé i dobré možnosti ľudského života, ktorý v každej svojej fáze i forme je naším vzájomným, spoločným, stereotypným, medziľudským, cez veky vzájomne vystriedaným ma-

227 VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosti*. Bratislava : Chronos, 1996, s. 78.

228 Tamže.

229 VÁMOŠ, Gejza: *Atómy Boha*. Bratislava : Dilema, 2003, s. 226.

230 Porov. KROČANOVÁ-ROBERTS, Dagmar: O Atómoch Boha. Od ego-mánie k otvorenosti. In: VÁMOŠ, Gejza: *Atómy Boha*. Bratislava : Dilema, 2003, s. 238.

231 KROČANOVÁ, Dagmar: O mieste človeka v kozme. In: VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosti*. Bratislava : Chronos, 1996, s. 166.

232 Porov. VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosti*. Bratislava : Chronos, 1996, s. 80 – 81.

233 Tamže, s. 86.

jetkom.²³⁴ Vámošov – v záverečných fázach dizertácie *utopický* – projekt (expresionisticky „s nadšením pre lepší a *nový svet* a s hrúzou predtušenej krvavej *kataklyzmy*“²³⁵) však preto ešte neprestáva byť pesimistickým: princíp lásky totiž nezachráni ľudstvo pred jeho konečným osudom – prepadnutím sa do ničoty, ale ho aspoň čiastočne – vzájomnosťou, láskou – zmierňuje: „Rúcaním namyslenej a lživej individuálnosti dospieť k princípu lásky, k tomuto jedinému, keď aj *nie* úspešnému, ale aspoň snaživému a *osud náš zmírňujúcemu* soku a paralyzovateľovi princípu krutosti, ktorá najväčšiu oporu svoju má v individuálnom blude ľudstva.“²³⁶ No z melancholického modu v *Paranoikovi*, ktorý paralyzuje akúkoľvek aktivitu, mení sa v *Princípe krutosti* na projekt tragicky *aktivistický*, „je vyslovením súhlasu k životu, združovaniu, súdržnosti“.²³⁷ I keď – s totožným vyústením.

V poviedke *Paranoik* však Vámoš tento záverečný stupeň kozmogónie – princíp lásky – ešte nenastoluje. Ak je azda najčastejšie citovaným bonmotom o románe *Atómy Boha* konštatovanie Štefana Krčméryho, že ide o „najnihilistickejšie dielo literatúry slovenskej“, niektoré texty zo zbierky poviedok *Editino očko* môžu za toto tvrdenie položiť aspoň hypotetický otáznik.

234 Tamže.

235 Tamže, s. 90, zvýr. T. H.

236 Tamže, s. 87, zvýr. T. H.

237 KROČANOVÁ, Dagmar: O mieste človeka v kozme. In: VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosti*. Bratislava : Chronos, 1996, s. 167.

6. kapitola Švantner, horor, fantastika: žánrové parametre

Milanovi Šútovcovi

„Aj temnota má svojich milencov.“

František Švantner: Prízraky

Literárna veda na účel interpretácie zoskupuje literárne texty do istých predbežných „rodín“ (ako je napr. tvorba autora) a *kontextualizuje* ich: interpretuje ich napríklad z hľadiska autorskej poetiky či poetiky literárneho smeru. Ďalšou možnosťou aktu zasadenia do kontextu je interpretovať literárne texty z hľadiska žánrového – práve o tento smer interpretácie niektorých textov Františka Švantnera z jeho zbierky noviel *Malka* (1942) sa chceme pokúsiť v tejto kapitole. Preto bude takéto nasvietenie Švantnerových textov do značnej miery jednostranné, a to zámerne: zameranie sa na ich invariantnejšie, žánrové črty (ktoré majú tieto texty spoločné s inými reprezentantmi daného žánru) môže pomôcť osvetliť práve ich „kódový“ aspekt. Isteže, autorská poetika, pokiaľ nejde o autora čisto „žánrového“, žánrovú schému vždy čiastočne prečnieva (ponad túto schému buduje singularitu „autorskej poetiky“) – upozornenie na isté invariantné, spoločné žánrové črty však zasa umožňuje vyhnúť sa tomu, aby sa napríklad pokladalo za príznak singularnej autorskej poetiky to, čo tvorí súčasť žánrovej gramatiky, súčasť kódu (čím by sa predsa okrem iného podhodnocovala aj samotná konkrétna autorská poetika).

V prípade Švantnerovej zbierky *Malka* naša literárna veda už spoľahlivo určila jej žánrové parametre. Autorov monografista Ján Števíček texty žánrovo situoval do teritória fantastiky¹ a presne opísal aj jej žánrový mechanizmus konštruovania textu, spočívajúci „v napätí medzi možným a neskutočným“² a podvojnosti možného riešenia: „sujet väčšiny noviel zo zbierky ‚Malka‘ bol založený na dvojakom možnom vysvetľovaní záhadných udalostí.“³ Tento výsledok Števíčekových analýz presne korešponduje s trošku neskorším (1973) vymedzením žánru tradičnej, klasickej fantastiky od Tzvetana Todorova. Tento žánr spočíva v konštitutívnom *váhaní* medzi racionálnym prirodzeným

1 Porov. ŠTEVČEK, Ján: *Baladická próza Františka Švantnera*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1962, s. 50.

2 Tamže.

3 Tamže, s. 112.

a nadprirodzeným vysvetlením tajomných udalostí,⁴ pričom priklonenie sa k jednému z týchto dvoch typov vysvetlení má za následok prestup do iného žánru.⁵ Respektíve, v typológii Nancy H. Traillovej, ktorá fantastiku (oprávnene) chápe širšie, ide v prípade týchto Švantnerových textov konkrétne o tzv. nejednoznačný modus fantastiky.⁶ Ak situujeme túto časť Švantnerovej tvorby do rámca *tradičnej* fantastiky, je to preto, lebo ďalší vývoj tohto žánru sa uberal tým smerom, že ono indikované (možné) nadprirodzené z tradičnej fantastiky sa v modernej fantastike (napr. u Cortázara) transformovalo na podozrenie o bližšie neurčenom „inom, tajomnom a nevyviedateľnom poriadku“, o akejsi „inej logike“.⁷ Vo svojej neskoršej práci *Lyrizovaná próza* hovorí Ján Števíček v súvislosti s poviedkou *Piargy* o tom, že „Švantner však nemôže a nechce poprieť onú možnosť kmitania medzi rozumovým a mystickým vysvetľovaním deja. Obidva plány novely, reálny i tajomný, sú v jeho novele podopreté príslušnými radmi motívov“,⁸ pričom „korene tajomna zostávajú skryté“.⁹ Oskár Čepan písal o tom, že „viacplánovosť motivácií sa navonok prejavuje vibrujúcou neurčitosťou väčších alebo menších segmentov deja“.¹⁰ „Dej v naturizme sa však doslova zatajuje tak, ako sa v šerosvite situácií strácajú minulé postoje a činy postáv. Neurčitá viacpolárnosť istých úsekov deja a reakcií postáv kondenzuje v sebe významové napätia, blízke dobrodružno-kriminálnym románom.“¹¹

Takmer všetky poviedky zo Švantnerovej debutovej poviedkovej zbierky *Malka*, azda s výnimkou poviedok *Malka* a *Šabl'a*, sa situujú v žánri strašidelnej fantastiky (poľská literárna veda používa napr. termíny „fantastyka grozy“ a „niesamowita fantastyka“), ako sa konštituovala predovšetkým v literatúre 19. storočia – a poviedky *Stretnutie*, *Aťka*, *Horiaci vrch* a *Piargy* sú doslova jej vzorovými reprezentantmi. (Upozornilo sa tiež na Švantnerovu čitateľskú vášeň – prózy E. A. Poea, ktoré mali na Švantnerovo písanie istý vplyv.) Keďže sujetové dianie v takejto fantastike si vyžaduje vysvetlenie, i keď (a to je ďalšia jej konštitutívna podmienka) vysvetlenie suspendované, Milan Šútovec správne žánrovo identifikoval texty *Malky* ako formu novely s tajomstvom a štrukturalisticky precízne opísal spôsoby dosahovania efektu tajomna.¹² Jana Kuzmíková použila v súvislosti s prózami *Malky* aj termín „naturistické horory“,¹³ ktorý obsahuje vymedzenie literárno-smerové i žánrové – to žán-

4 Porov. TODOROV, Tzvetan: *The Fantastic*. Ithaca – New York : Cornell University Press, 1995, s. 33.

5 Porov. tamže, s. 25.

6 Porov. TRAILLOVÁ, Nancy H.: *Možné světy fantastiky*. Praha : Academia, 2011, s. 26 – 29.

7 HAZAIOVÁ, Lada: *Skryté tváře fantastična*. Praha : Univerzita Karlova, 2007, s. 165.

8 ŠTEVČEK, Ján: *Lyrizovaná próza*. Bratislava : Tatran, 1973, s. 144.

9 Tamže.

10 *Dejiny slovenskej literatúry V*. Bratislava : Veda, 1984, s. 739.

11 ČEPAN, Oskár: *Kontúry naturizmu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1977, s. 179.

12 Porov. ŠÚTOVEC, Milan: *Mýtus a dejiny v próze naturizmu*. Bratislava : LIC, 2005, s. 225.

13 KUZMÍKOVÁ, Jana: *František Švantner. (V zákulisí naturizmu)*. Bratislava : Veda, 2000, s. 178.

rové (horor) opisuje emocionálne pôsobenie Švantnerových raných próz na modelového čitateľa. Situovanie tvorby raného, resp. naturalistického Františka Švantnera z hľadiska žánrového ako „milenca temnoty“, autora strašidelnej fantastiky, teda nie je ničím novátorským či kacírskym. Treba však tiež povedať, že napriek konštatovaniu žánrových parametrov inkriminovaných Švantnerových textov sa slovenská literárna veda – v súlade so zameraním svojho záujmu na predmet dejín slovenskej literatúry – zaoberala Švantnerovou tvorbou predovšetkým z hľadiska individuálnej autorskej a literárno-smerovej poetiky.

Vráťme sa nakrátko k charakteristike hororu. Žáner hororu je – popri všetkých svojich štrukturálnych charakteristikách – definovaný predovšetkým *pôsobením* na recipienta, vyvolávaním istého druhu reakcie, emócií.¹⁴ zdesenia, hrôzy, strachu (resp. v novších vývinových transformáciách žánru aj hnusu). Švantnerove poviedky tieto emócie vzbudzujú už na úrovni textovej mikroštruktúry, pomenovania vyvolávajú tento efekt, napríklad pomocou hororových prirovnaní („*Človek bol ako prišera*“,¹⁵ „*ústa rozchlipené ako rozvalašené mäso*“, s. 77) či využívania lexém zo sémantického poľa „nadprirodzeného“: „*tým viac sa pozdávalo, že to nie je človek, ale príznak*“ (s. 113), alebo pomocou personifikovania elementov plánu prostredia, čím sa neživému dodáva akási vedomá zlomyselná aktivita. Des lomcuje i väčšinou Švantnerových postáv a pri empatickom, resp. identifikačnom čítaní zasahuje i modelového čitateľa.¹⁶ Keďže však Švantnerove novely z *Malky* situujeme v žánri strašidelnej *fantastiky*, na margo konštatovania ich hororového pôsobenia je potrebné precizovať *konfiguráciu* žánrových kódov *hororu* a *fantastiky* v týchto textoch: na úrovni jednotlivých motívov (ktoré sú v priebehu lineárneho čítania recipované ako relatívne samostatné členy naratívnej syntagmatickej štruktúry) sa postavy konfrontujú s hroznými krvavými udalosťami i s udalosťami, ktoré sa javia ako nadprirodzené (zjavovanie prízrakov, desivé zvuky, volanie, fyzikálne nemožné udalosti). Až na vyššej úrovni príbehu, úrovni čitateľom rekonštruovanej *fabuly*, tieto motívy fungujú v žánrovom režime fantastiky (kde sa v rámci riešenia *váha* medzi ich empirickým a nadprirodzeným vysvetlením). Túto konfiguráciu, spätosť žánrových kódov sa budeme snažiť dokázať interpretačným čítaním Švantnerových textov.

14 Porov. CARROLL, Noel: *Filozofia horroru*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2004, s. 35. Porov. tiež HAS-TOKARZ, Anita: *Horror w literaturze w spólczesnej i filmie*. Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2010, s. 25 – 26.

15 ŠVANTNER, František: *Novely*. Bratislava : Tatran, 1979, s. 112. Ďalej pri citátoch z tejto knihy budeme uvádzať len číslo strany.

16 O literárnych postupoch vyvolávania hrôzy u Švantnera porov. ŠTEVČEK, Ján: *Lyrizovaná próza*. Bratislava : Tatran, 1973, s. 160 – 161.

V poviedke *Stretnutie* si nočný strážnik vo vloženom rozprávaní vypočuje pri ohni rozprávanie tajomného host'a (ktorý sa zjaví ako fantóm – „*Vravím, že ho vyplula tma, lebo ťažko veriť, že by bol odniekiaľ prišiel*“, s. 70), bývalého väzňa, ktorý sedel za údajnú vraždu ženy. Samotné stretnutie je dramatické – strážnik pociťuje pri nočnej návšteve strach o svoju holú existenciu. Neznámy muž rozpráva príbeh vraždy, v ktorom bol sám zainteresovaný: z Argentíny sa po smrti svojho muža Beláňa vracia do dediny vdova Anna, mužova dávna láska, a chystajú spolu sobáš. Raz uprostred noci vidí, že sa v okne vdovy svieti – nájde ju v katatónii, ustrnutú od hrôzy. Anna povie, že za ňou bol jej mŕtvy muž, a prizná sa, že ho sama zabila. Muž v rozputnaní zvieracích pudov zahryzne žene do pleca, zacíti jej krv a bezdúchú ju odhodí na zem. Keď príde k sebe domov, je v hrôzostrašnej scéne konfrontovaný s príznakom – ako sa domnieva, mŕtvym Beláňom. Ten ho žiada, aby nechal Annu na pokoji. Prízrak sa, samozrejme, vymyká z empirického poriadku, zjavuje sa *tu a teraz*, no zároveň je čiastočne vyklonený do nereality, „je to vec, ktorá vlastne neexistuje“¹⁷ a sú mu pripísané hrôzostrašné atribúty: „*Hlas mal prelomený. Vlastne to nebol ani hlas, len akési huhňanie, ševlenie, ako keď sa suchý list kotúľa vo vetre alebo keď prievan preniká skalnou puklinou*“ (s. 78). Prirovnania k vnemom prírodných javov trochu derealizujú príznak – otvárajú možnosť spätnej rekonštrukcie kreovania prízraku častým švantnerovským postupom personifikácie prírodných fenoménov: navyše, neznámy – rozprávač je nespôľahlivý, má ťažkú hlavu skôr od spánku než alkoholu (s. 74). Svojho psa nájde zahrdúseného. Ráno nájdu Annu zabitú v krvi a rozprávačove stopy v snehu pred jej domom (áno, veď večer tam predsa bol a príznaky stopy nezanechávajú). Aj sám nočný strážnik – rámcujúci rozprávač – sa prikláňa k možnosti, že vrahom je jeho nočný návštevník. Sám pociťuje principiálnu *neukončenosť* príbehu (charakteristickú pre *váhanie* v žánri fantastiky medzi prirodzeným a nadprirodzeným vysvetlením): „*Bol som zvedavý na zakončenie, lebo toto nemohlo byť zakončenie*“ (s. 80). Akékoľvek vysvetlenie jedným či druhým smerom (do sveta či poza tento svet) ruší ono epistemologické chvenie, aké nám poskytuje fantastika – tento typ fantastických príbehov je uzavretý práve tak, že uzavretý nie je.¹⁸

Švantner vo svojich textoch dosahuje efekt fantastiky predovšetkým fokaľizačnou perspektivizáciou jednotlivých motívov: každý tzv. nadprirodzený motív je modalizovaný pohľadom a stanoviskom postavy – a vo výsledku sa rekonštruovaný dej situuje na *výslednici* dialogických (čo tu znamená: vzájomne rozporných) perspektív postáv. Stretnutie Anny s mŕtvym manželom je totiž dané len v jej výpovedi. Výpoveď o smrti Beláňa, o jeho zavraždení

17 OTTO, Rudolf: *Posvätno*. Praha : Vyšehrad, 1998, s. 38 – 39.

18 Porov. NODIER, Charles: *Úval mŕtvého muža*. Praha : Havran, 2006, s. 98.

Annou, je tiež daná len ako výpoveď postavy – Anny. Mužovo stretnutie s Beláňom je takisto dané v mužovom rozprávaní. „Status fikčnej existence nadprirodzenej oblasti je určen stupňom jej naratívneho ovčenia (autentifikácie).“¹⁹

Nadprirodzená oblasť vo fantastických Švantnerových novelách nie je nikdy bezvýhradne autentifikovaná na úrovni „tvrdých faktov“ fikčného sveta – čiže nastáva tu „absence plnej autentifikácie“.²⁰ Nadprirodzená oblasť, naopak, vždy prislúcha istej subjektívnej perspektíve, je fokalizovaná cez prizmu tej ktorej postavy a spochybnená dialogickou perspektívou inej postavy (v tomto prípade rámcujúceho rozprávača). Z tohto postupu potom ďalej vyplýva, že „v *nejednoznačnom* modu není nadprirodzená oblasť plně autentifikována, avšak zároveň není deautentifikována“.²¹ Takéto zneistenie statusu výpovedí vedie k *váhaniu* medzi viacerými interpretačnými alternatívami, pričom zásadný je rozdiel medzi vysvetlením nadprirodzeným a prirodzenými možnosťami: 1. vražda (pomsta) zo záhrobia (nadprirodzená alternatíva), 2. vražda empirickým páchatelom (racionálne vysvetlenie). Tu sa tiež otvárajú dve možnosti: a) vraždil muž, azda vo výpadku vedomia alebo vyburcovaný „pažravou chuťou“ „*obliznúť teplú krv*“ (s. 77) dohrýzol ženu na smrť, tak ako Zuna vojaka v *Neveste hól*, b) Annin manžel Beláň v cudzine v skutočnosti nezomrel (tento fakt je známy len z jej výpovede) a prišiel sa pomstiť. (Túto hypotézu do istej miery spochybňuje, že sa pred Anniným domom našli len stopy muža-rozprávača.)

Využívanie „otvoreného konca“, a teda významovú otvorenosť z noetického hľadiska,²² zámernú „neurčitost' riešenia“²³ vyzdvihol pri analýze poviedok *Malky* už Švantnerov monografista Ján Števcík: „Ich spoločnou vlastnosťou je, že sa v nich dejová problematika nikdy nevyrieši do konca, úplne a jasne. Z novely ‚Stretnutie‘ sa nedozvieme, kto zavraždil Annu, a v ‚Zhanobenej krvi‘ je utajený samotný priebeh vraždy; práve tak zostane nejasná súvislosť medzi baraniarkinou smrťou a tajomným zjavením sa Pačugu v novele ‚Horiaci vrch‘, podobne i vzťah medzi Bariakovou smrťou a návratom kobyly v ‚Atke‘.“²⁴ Zároveň Števcík veľmi presne popisuje mechanizmus dvojitého kódovania motívov v žánri klasickej fantastiky (ako ho teoreticky opísal Todorov), ktorý funguje v týchto textoch: „No ani v najfantastickejších novelách nie sú deje motivované iba jedným systémom príčin a následkov. Popri tajomnom vysvetľovaní ich obsahu existuje možnosť, čo len vo forme náznaku, ich reálnejšieho odôvodnenia.“²⁵

19 TRAILLOVÁ, Nancy H.: *Možné světy fantastiky*. Praha : Academia, 2011, s. 23.

20 Tamže, s. 29.

21 Tamže, s. 178.

22 Porov. BÍLEK, Petr A.: K poetice noviel F. Švantnera. In: *Slovenské pohľady*, roč. 103, 1987, č. 11, s. 98.

23 ŠTEVČEK, Ján: *Baladická próza Františka Švantnera*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1962, s. 57.

24 Tamže, s. 76.

25 Tamže.

V poviedke *Atka* Bariak, osudovo priťahovaný ku koňovi, ktorého chce vlastniť, napokon hynie pod jeho kopytami a umierajúc hovorí: „*Vedel som, že ma zabije!*“ (s. 87). Motív náhodne začutého rozhovoru (už poriadne pripitým ujčekom Macom) o dohode napovedá intrigu: Atka je cvičený kôň, ktorý zabije nového majiteľa a vráti sa k starému. Lenže v noci počas hroznej búrky počuť z miesta, kde ráno zabil kôň Bariaka, podivný hlas – a tento vnem je intersubjektívne verifikovaný: „*Troje uší sa nemohlo klamať. [...] Podivný hlas znel od Paseky sám*“ (s. 89). Všetci utekajú tam – ako prvý je tam Sochorkin chlapec, ktorý sa trasie od hrôzy: „*Vol'akto je pri koňoch... Videl som mu oči... Volal na Atku...*“ (s. 92). Riešenie opäť ponecháva váhanie medzi prirodzeným a nadprirodzeným vysvetlením: Atka zmizne – po Atku si prišiel buď jej bývalý majiteľ Hyban, alebo – druhá možnosť – po svojho koňa sa vrátil zo záhrobia Bariak. Tejto druhej interpretačnej hypotéze „nahráva“ osudový vzťah Bariaka ku koňovi smrti, ako aj motívy podivného hlasu, ozývajúceho sa práve z miesta smrti Bariaka, i hrôza Sochorkinho chlapca, ktorý vyzerá, akoby videl ducha... V texte sa tiež aktualizuje jeden z negatívnych symbolických významov koňa ako chtónickej bytosti – motív búrky sa spája s motívom koňa, ktorý má vzťah k živlom vody a ohňa.²⁶

Švantnerove postavy v závere deja ohľadom prirodzenosti či nadprirodzenosti udalostí neváhajú, pretože ide o postavy nereflektujúce, živelné. Výnimkou, čo sa váhania týka, môže byť Bernard Plžúch v poviedke *Prízraky* práve v okamihoch, keď je spolu so synom konfrontovaný s čudесnými udalosťami: musí ich synovi vysvetľovať empiricky, no nakoniec si sám nie je istý. Naznačenie absencie vysvetlenia, čiže váhania v *Atke* je v záverečnom (už opakovanom) motíve epistemologického „*uzlíka*“, ktorý baťka „*neprestáva tlačiť*“ (s. 93). Váhanie ohľadom prirodzeného/nadprirodzeného vysvetlenia udalostí je v švantnerovskej poetike pracujúcej s implicitnosťou a napovedaním, náznakom, ponechané modelovému čitateľovi a je produkované výstavbou fikčného sveta v týchto textoch, ktorý je „složen ze dvou aleticky protikladných oblastí, prirodzené a nadprirodzené“.²⁷ V prípade Švantnerových textov je prirodzená oblasť nadprirodzenou skôr „nalomená“.

Samozrejme, pre Švantnerovu poetickú metódu stajomňovania deja je charakteristické, že vyššie uvedenú vyabstrahovanú fabulu musí čitateľ s istým (ba dá sa povedať značným) úsilím zrekonštruovať: napríklad v incipite sa konštatuje smrť Bariaka bez udania dôvodov – nasleduje prvá retrospektíva, motív Bariakovej kúpy koňa – a až neskôr, v druhej retrospektíve a v rozprávaní inej postavy (paholka), je podaná smrť Bariaka pod kopytami koňa.

V poviedke *Horiaci vrch* v jednom motíve zazrel Joachim v tme Pačugu.

26 OESTERREICHER-MOLLWO, Marianne: *Herder Lexsykon symboli*. Warszawa : ROK Corporation SA, 1992, s. 67.

27 TRAILLOVÁ, Nancy H.: *Možné světy fantastiky*. Praha : Academia, 2011, s. 21.

Text, samozrejme, najprv zatají identitu postupom synekdochy – „*Z tmy vypálilo dvoje očí*“ (s. 104) – až potom identitu dointerpretuje. Lenže v pointe (čiže vo vzdialene textovo distribuovanom motíve), pri náleze zavraždenej baraniarky, Pačugovej snúbenice, sa dozvedáme, že v tom čase bol Pačuga už mŕtvy (s. 115). Otvorený koniec teda tiež ponecháva váhanie fantastiky medzi prirodzeným a nadprirodzeným riešením. Kto je vrah? Ak Pačuga (videl ho Joachim), potom ide opäť o vraždu zo záhrobia. V racionalizujúcom type vysvetlenia by zasa zabil niekto iný a Joachim sa v tme pomýlil – i keď, on si je absolútne istý: „*Keď vravím, Pačuga to bol, lebo som mu hľadel do očí*“ (s. 105). Tu je fantastické tajomstvo generované takým spôsobom, že „je nevysvetliteľná prítomnosť postáv na miestach, kde by sa podľa všetkej pravdepodobnosti nemali, ba nemohli vyskytovať“.²⁸ Anticipačný motív náhlejšej prítomnosti Sochorkinho chlapca na mieste síce ešte prirodzene vysvetliteľný je (chlapec si „nadbepol“), avšak možná prítomnosť Pačugu prelamuje empirický poriadok sveta (išlo by tu o jeho zjavenie sa po smrti, čiže o príznak).

V poviedke *Piargy* je zánik dediny, zmietnutej prírodnou katastrofou, vyrozprávaný tiež prostredníctvom dvoch striedavo distribuovaných fokalizácií (jediných preživších – manželov Pilarčíkovcov), pričom dej sa postupne stajomňuje: motívmi apokalyptického prorockého vnuknutia krstnej matere (s. 180), paralelou medzi rodiacou Lénou a podzemnými silami zeme (s. 188), narodené dieťa konotuje diabla (po tele má chlpy ako cap, s. 190). Nemožno však celkom súhlasiť (ani pri situovaní tejto novely voči Ramuzovmu románu *Vrch hrôzy*), že „metóda ‚stajomňovania‘ je Švantnerov osobný objav“.²⁹ Táto literárna metóda je, naopak, práve žánrovým príznakom klasickej fantastiky aj *weird fiction*, kde „rozuzlenie neobnovuje poriadok, ale ho rozbíja“³⁰ a v závere je demonštrované pôsobenie iracionálnych síl.³¹ Poľský autor strašidelnej fantastiky Stefan Grabiński v tvorbe v dvadsiatych a tridsiatych rokoch 20. storočia pracoval práve s metódou „zahusťovania tajomstva“³² keď sa v lineárnom priebehu deja predbežné racionalizácie ukazujú ako nedostatočné a v záverečnej pointe vždy dochádza k „odracionalizovaniu“.³³

Vyššie spomínané poviedky naša literárna veda oprávnene pokladá za fantastické, viacznačné, avšak poviedka *Prízraky* sa už zvykne interpretovať jednoznačne, racionalizujúco. V analýze, čo bude nasledovať, by sme sa chceli pokúsiť aj túto poviedku interpretačne „pootvoriť“ voči alternatívnym riešeniam v rámci fantastického žánru. Prvá dejová situácia v poviedke: Bernard Plížuch sa „*prikráda*“ (s. 151) domov. Sujet sa rozvíja v nečakaných zákrutách.

28 ŠUTOVEC, Milan: *Mýtus a dejiny v próze naturizmu*. Bratislava : LIC, 2005, s. 225.

29 ŠTEVČEK, Ján: *Lyrizovaná próza*. Bratislava : Tatran, 1973, s. 145.

30 WYDMUCH, Marek: *Gra ze strachem*. Warszawa : Czytelnik, 1975, s. 154.

31 Porov. tamže, s. 108.

32 HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959, s. 408.

33 Tamže, s. 411.

Potom, ako rozprávač v tretej osobe podá charakteristiku Bernarda ako duše s temnými zločinnými zákutiami, „milenca temnoty“ (nelegálnosť jeho konania indikuje už to, že sa domov „prikráda“), sa naňho privesí jeho slabomyseľný brat Karo, ktorý sa ho pýta, kde nechal syna Petruška, lebo do hory odchádzali spolu. Z jeho reči sa rinú hororové motívy – dohady o tom, že Bernard syna podrezal: „*Chúďa, skučalo ani psiča a teraz lieta po hore, krvička sa mu leje na zamrznutú zem a skučť*“ (s. 156), dvojnásobne naratívno-fokalizačne sprostredkované a z empirického hľadiska neautentifikované (Karo hovorí, že stará Cindulka – Bernardova babka – povedala, lenže: Cindulka je už mŕtva). Táto možnosť je však falošným smerom ďalšieho rozvíjania deja. Keď Bernard príde domov a nenájde tam syna Petruška, je znepokojený. Syntagmaticky nasleduje dvojito kódovaný anticipačný motív (fungujúci aj v režime falošnej, aj pravej anticipácie): ozve sa umieračik – zvon Demianko – a Bernarda sa zmocňuje hrôza, lebo nevie, „komu zvoní“. Kód falošnej anticipácie sa odhalí v detenzívnom motíve – neskôr sa ukáže, že syn Petruško je nažive. Avšak funguje ako pravá anticipácia motívu, keď Bernard zabije hájnika.

Keď Bernard príde domov a nenájde tam syna Petruška, je znepokojený. Záhadnosť, samozrejme, je v texte produkovaná takým spôsobom, že nepoznáme *Vorgeschichte*, príčiny uvedeného stavu (tie sú zatajené) – čiže čitateľ je prizvaný na pozorovanie deja takpovediac *in medias res*, „uprostred“, čo je štandardný švantnerovský postup zatemňovania deja.³⁴

V motíve, keď Bernard odrazu pri svojom dome začuje dva hlasy, text v retrográdnom významovom pohybe tohto motívu odhalí, *prečo* sa Bernard obával, keď syna nenašiel doma: neskôr text prezradí, že tie dva hlasy patria synovi Petrovi a hájnikovi, ktorý ho vypočúva a chce ísť k nim domov – pravdepodobne urobiť domovú prehliadku.

Nasleduje motív Bernardovho zabitia hájnika. Príznačný je Švantnerov spôsob vyrozprávania tohto motívu – prejavuje sa v ňom všeobecná tendencia významovej štruktúry Švantnerových próz v ich tiahnutí k implicitnosti a vynechaniu: „*Siahol [Bernard – pozn. T. H.] rýchlo oboma rukami za pravé plece, schytil poleno a mieril pozorne ta, kde mala byť hájnikova hlava. / Možno bolo počuť tupý úder a zavržďanie triesok pod padajúcim telom, ale v náhlosti sa to ľahko preslychne. A nebolo vidieť nič. Tma prehltila aj najnepatrnejšie mihnutie tieňa a čušala ako múmia*“ (s. 164). Samotný akt úderu, o ktorom sa až neskôr ukáže, že bol vražedný („*Mal som priťažkú ruku*“, tamže), nie je vizuálne „ukázaný“ – zahaľuje ho tma. Je len indikovaný metonymicky prislúchajúcou sluchovou senzáciou, aj to len hypotetickou (*prepočutý* úder). Narácia teda explicitne vyrozpráva len Bernardovu prípravu (zamierenie na úder) a potom v novom odseku hypotetický sluchový vnem. Akt vraždy sa

34 Porov. ŠÚTOVEC, Milan: *Mýtus a dejiny v próze naturizmu*. Bratislava : LIC, 2005, s. 225.

teda aj takto, na úrovni mikroštruktúry, doslova situuje v trhline textu, bielej medzere medzi odsekmi, tak ako na kompozičnej makroúrovni Švantner neustále štruktúruje dej epického textu s pomocou zamlčievania motívov, skrytých implikácií či rozosievania nenápadných indícií. Fabulu Švantnerových noviel zo zbierky *Malka* treba vždy rekonštruovať z náznakov, preklenovať zamlčania, rekonštruovať vypustené motívy a dávať do súvislosti indície, ktoré sú na ploche textu distribuované v značnej vzdialenosti.

Motivácia Bernarda Plžúcha k vražde hájnika je síce zistná, „pragmatická“ (textové indície napovedajú, že so synom pytliačia, porov. na s. 171 motív jedle, „na ktorú vešľava Bernard Plžúch a jeho syn divinu“), avšak dôvody, prečo kolíznu situáciu Bernard okamžite, bez akejkoľvek reflexie rieši smrťacim úderom sekerou, tkvejú v podloží švantnerovskej koncepcie živelného, nereflexívneho „nahého človeka“ – v tomto prípade v atavizme „zločinného dedičstva“, v genetickej predispozícii Bernarda (jeho zločinní predkovia), ktorá determinuje aj samotného Bernarda, odsúdeného na to, byť „*milencom temnoty*“ (porov. s. 151, 152 – 155). Bernard je touto genealogickou „temnotou v sebe“ akoby osudovo predurčený či geneticky predprogramovaný na to, aby zabil – to preto je jeho ruka vždy „príťažká“ a jej úder je už z definície smrťaci. Touto naratívnu udalosťou sa v sujetovom priebehu vytvorila kríza, ktorú ide Bernard riešiť takým spôsobom, že odprace telo niekam, kde ho nikto nenájde. Toto jeho rozhodnutie je v texte tiež dané nereflexívne, iba prostredníctvom konania postavy.

Doposiaľ bol tento príbeh hrôzostrašný len v empirickom poriadku – tým, že v ňom išlo o „krvavú históriu“, čiernokronikový kriminálny žáner spáchania vraždy. Avšak od tejto fázy, v sekvencii „odpratávanie mŕtvoly“, sa príbeh vo svojom sémantickom i žánrovom smerovaní, pnutí, prelamuje do ľadového chvenia žánru fantastiky. Počas desivej cesty s mŕtvolou sa motivický plán prostredia stáva hrôzostrašným: spočiatku len na úrovni mikroštruktúry v rámci figuratívneho režimu jazyka, „hororizuje“ sa v rámci prirovnania, ktorého *comparatum* prináša desivý obraz: svetielka, ktoré otec a syn na úteku vidia, „*len vyzierajú z mútnavy ako omachnatené oči zabitej ženy v barine*“ (s. 166). Postupne sa však zo synovho vnímania prostredia suspenduje prirovnávací spojka „ako“, čím narácia – v pasážach, fokalizovaných cez postavu syna Petruška, prestupuje do žánru fantastiky. (Keďže, ako ukázal Todorov, niekedy sa fantastika generuje z rétorických figúr, keď sa prekódujú do doslovného režimu.³⁵) Fantastiky preto, lebo narácia je striedavo – a *dialogicky* – fokalizovaná aj z perspektívy otca, Bernarda, ktorý všetky tieto zdanlivo nadprirodzené úkazy spočiatku racionalizuje v empirickom poriadku. Švantnerova narácia aj pri evokovaní (možného) nadprirodzeného postupuje implicitne. (Podobne to u Švantnera býva pri uvá-

35 Porov. TODOROV, Tzvetan: *The Fantastic*. Ithaca – New York : Cornell University Press, 1995, s. 80.

dzaní – zväčša tajomných – postáv do príbehu, ktoré sú spočiatku identifikované len skloňovaným zámenom „on“, ako v prípade poviedky *Šabl'a*, kde sa meno postavy – a je pochybné aj to, či pravé – meno „Kešiak“, objaví až po štyroch stranách rozprávania.) Rodiace sa nadprirodzeno má spočiatku ukotvenie v empirickom svete – je to nejasný fenomén, avšak z tohto sveta: „*Hádam sa už brieždi alebo chumáč osuhle kvapol sem dolu. Alebo nie*“ (s. 168). Nasledujúcim záporom je však prirodzený, empirický charakter fenoménu spochybnený: javí sa len ako jeden člen alternatívy *váhania*. Ono čosi, čo sa vymyká z empirického poriadku sveta, je najprv pomenované tiež implicitne, zámenom „to“ („*Tam to bolo. Za nimi*“, tamže), avšak v priebehu rozvíjania textového reťazca v tomto „obale“, v tomto pomenovaní aj zotrúva, čím sa stáva typickým neurčitým (napr. sturgeonovským alebo kingovským) „to“ hororového žánru, hybným princípom rozvíjania hrôzostrašného deja – princípu, ktorý môže byť aj prázdny, sémanticky nenaplnený (ako v poviedke Stefana Grabiňského *Pohl'ad*, 1922): „*Nuž medzi nimi a prvým kameňom je to*“ (tamže) – tu už nejde o zámeno, ktoré by mohlo byť nahradené exaktným pomenovaním entity (čiže podstatným menom), ktorú zastupuje.

V tomto segmente je to už hororové „to“ ako neznáma, čudesa, *nepomenovateľná* entita, rozbíjajúca poriadok a zákonitosti empirického sveta: „*Bolo to také, akoby vypadla hrča z dosky na kolibe, v ktorej spíš. Hádam. [...] Dym sa valí práve cez tento otvor. [...] Vytvára sa guľa, ktorá rastie. Hej, také to bolo. A uprostred tej šedej rastúcej gule krútila sa akási hrča vaty*“ (tamže). Rozvíjanie jazykového reťazca opisu „toho“ sa k charakteru „toho“ približuje pomocou rétorického postupu prirovnávania („akoby“) a pomenovania neurčitými zámenami („akási“). Tak ako je neurčitý opis onej entity, je neurčitá aj ona sama – neohraničená rozmermi (rastie, rozpína sa), tvarom (tvar gule sa postupne vytvára a vnútri nej sa krúti „*akási hrča vaty*“ – aj hrča, aj vata majú *neprirodzený* tvar, ktorý môže vizuálne evokovať rozmanité iné entity, dokáže sa „premieňať“ v rôznych perspektívach pohľadu). Je to typická hororová Vec so základným atribútom neurčitosti: „Tá absolútna neurčitosť (či skôr nesúmerateľnosť) z neho robí monštruóznou Vec, Iného ako Vec, partnera, ktorý nie je intersubjektívny, ale je vo vnútri *neludským*.“³⁶ Skutočné zdesenie tu vyvoláva práve to, že „Niečo – vkročenie nejakého monštruózneho Reálneho – sa objavilo tam, kde by sme očakávali skôr Nič.“³⁷ „To“ sa začína ukazovať v priezračnom vzduchu či v srieni. „To“ je tiež nepomenované a *nepomenovateľné* – veď nemá meno, je označené zámenom, je tým, čo sa situuje „za“ akýmkoľvek menom: Petruško sa bojí práve „toho“, čo je nepomenované.³⁸

36 ŽIŽEK, Slavoj: *Lacrima ererum*. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011, s. 201.

37 Tamže, s. 200.

38 O strachu z nepomenovaného porov. KRISTEVA, Julia: *Potęga obrzydzenia*. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007, s. 37.

V ďalšom priebehu generovania textu – v *transformáciách* strašidelného „toho“ – táto desivá entita nadobúda zmyslové orgány (kanály na registrovanie vonkajšku) i akýsi druh vnímania a je zacielená presne proti obom Plžúchovcom (čím text dosahuje nárast jej strašidelnosti): „*Teraz to bolo před nimi sotva na deset kroků. Sedelo uprostřed cesty a čakalo na nich. Voľakde si zaopatřilo aj oči a hľadelo. Rozpoznávalo Plžúchovcov a potom sa ako prv vyšvihlo do konároů*“ (s. 169).

Proti tomu, aby tieto textové segmenty boli čítané ako čistá afirmácia nadprirodzeného (a proti situovanosti tohto textu v žánri čistého hororu, v ktorom sa bez spochybnenia zjavuje nadprirodzené³⁹), pôsobí v texte sémantický protit'ah: vyššie citované senzácie boli podávané z *perspektívy* emocionálne labilnejšieho syna, a voči nim vystupuje racionalizačný protit'ah otcovej interpretácie udalostí. Tak predovšetkým, Bernard zahreší, že je taká tma, až „*človekovi môžu britvu nadstavit' k hrdlu, a nevidí ju*“ (tamže). Ako odpoveď na synovo zdesenie zo záhadných zvukov – racionalizuje. Je však príznačné, že aj do otcovej racionalizácie sa už prediera démon personifikácie, ktorá – ak sa bude čítať doslovne, nechá zrodiť sa nadprirodzené: „*To hora skučí*“ (s. 171, zvýr. T. H.), vraví Bernard.

Tieto dva sémantické protipohyby čítania prírodných dejov (synovo desivo nadprirodzené, otcovo racionalizujúce), pričom postavami sú otec a syn, dosť zreteľne odkazujú na svoj baladický intertext – Goetheho baladu *Kráľ duchov*, ktorej látka však pochádza zo severskej mytológie. Goetheho zdrojom bol Herderov preklad dánskej balady *Dcéra kráľa duchov*.⁴⁰ V Goetheho balade je síce syn ešte dieťaťom, ale aj v Švantnerovom texte robí syn, príznačne pomenovaný zdobneninou (konotujúcou jeho *detskost*), svojmu tvrdému otcovi vrásky na čele nevyzretosťou a detskosťou (porov. s. 159: Bernard „*v srdci tají obavu. Zdá sa mu zavše, akoby jeho chlapec mal ešte vždy zalepené oči voľajakým hlienom ako vtedy, keď ho mal prvý raz na rukách*“, tiež s. 69: „*Materino mlieko ho ešte mámi*“). Bláznivý Bernardov brat Karo mu hovorí, že (míťva) stará mama Cindulka sa hotuje ušiť jemu, vnukovi Karovi, aj (pravnuke) Petruškovi papučky, a Petruškovi konkrétne z *bielej* cintarky, „*lebo je ešte dieťa. V očiach mu plávajú biele obláčiky ako po božom nebičku*“ (s. 156). (Tento zdanlivo periférny, nenápadný motív papučiek hrá vo významovej štruktúre textu závažnú úlohu, ako o tom ešte bude reč.) Tieto biele obláčiky (indikátor detstva, nevinnosti) spozoruje v Petruškových očiach Bernard aj teraz, keď potrebuje jeho pomoc pri odpratávaní míťvoly.

Táto akási zastretosť Petruškovo pohľadu však indikuje aj možnosť *iného*

39 Porov. CARROLL, Noel: *Filozofia hororu*. Gdańsk : slowo/obraz terytoria, 2004, s. 243.

40 Porov. HERWIGOVÁ, Henriette: Goethe, žena a (zabitý) dít: Úvahy ke Králi duchů, Urfaustovi a Spřizněným volbou. In: TVRDÍK, Milan – STAŠKOVÁ, Alice (eds.): *Goethe dnes*. Praha : Pavel Mervart, 2008, s. 125.

videnia, poza empiricky danú skutočnosť (kráčajúcu ruka v ruke so slepotou voči tomuto všednému svetu), alebo aj zakalený pohľad číhajúceho šialenstva. V Goetheho balade je podobná distribúcia modov vnímania, čítania prírodného diania, ako v Švantnerových *Prízrakoch*: „V Goethovë baladë je dëtské cítení otevíreno zrakovým, sluchovým i hmatovým vjemùm, čemuž se otcovský rozum brání. A ono dëtské vnímání – což dokazuje konec – je oproti otcovské racionalitë v právu [...] Vábění, jehož obětí se stává, je vábením k opëtovnému sjednocení s přírodou ve smrti.“⁴¹ Pripomeňme, že v otvorenom konci *Prízrakov*, keď Bernard hľadá syna a volá do hory „Petruško!“, tak sa aj z hory ozýva: samozrejme, ide pravdepodobne o úkaz ozveny, ale v inom sémantickom pláne aj o to, že si hora Petruška privlastnila (podobne ako v *Neveste hól' si Zunu* vezmú hole).

V *Prízrakoch* však aj Bernard, keď sa zavrie so synom v lesnom zrube, začína byť vnímavý voči nie celkom prirodzeným javom, začína aspoň auditívne vnímať „to“, čoho sa desí jeho syn. Narácia je v tomto segmente už fokalizovaná cez prizmu otca, Bernarda: „*Bernard zložil z pleca bremeno a načúval. Tamto je to na druhej strane. Zada'včalo ako dieťa v kolíske a ide sem. Počuť kroky, ale veľmi slabo, akoby malo na nohách papučky. Prešlo popri zadnej stene. Malo by ho byť vidno, lebo v tých miestach sú medzi zrubmi najväčšie diery, ale nič nebadat', len osuhel' sa chumeli. Aha, a teraz sa plúži po pravej strane, chce prejsť ku dverám*“ (s. 172). V tomto textovom segmente sa prelína viacero sémantických indícií, ktoré však nie sú plne významovo aktualizované: tak predovšetkým, vyskytne sa tu opäť motív *papučiek* („to“ chodí vonku v treskúcej zime, akoby malo papučky) – papučiek, ktoré šila mŕtva Petruškova prababka Cindul'ka. Papučky sa teda konotačne viažu so smrťou. Možno ten, komu ich mŕtva Cindul'ka ušije, je odsúdený k smrti. V každom prípade, v kóde konotácií tohto textu kroky v papučkách sú krokmi smrti – zrub obchádza smrť. Peter vo svojom videní, ktoré rozprával otcovi, povedal to isté, čo predtým bláznivý Karo – zjavila sa mu mŕtva prababka: „*Stará Cindul'ka mi doniesla papučky zo samých bielych cintariiek*“ (s. 171). Motív papučiek je však *sprostredkovane* spojený aj s postavou zavraždeného hájnika: viaže sa s anticipačným motívom vyzváňania umieračika Demianka, ktorý ohlasoval – ako sa Bernard neskôr dozvie – smrť hájničky pri pôrode (porov. s. 160), čiže – ako možno vysloviť hypotézu – manželky zavraždeného hájnika. Dieťa sa jej narodilo živé, avšak dvakrát predtým porodila mŕtve dieťa. Biele „papučky“, ktoré šila Cindul'ka, sa zároveň viažu s dieťaťom (sú určené pre dieťa). Sám Bernard si ešte pred zavraždením hájnika hovorí: „*Nuž tak len zvoň, Demianko. Treba odprevadiť nevinnú hájničku dušu do neba*“ (s. 162). Motívy zavraždeného hájnika a mŕtvej hájničky sa sujetovo prekrížu-

41 Tamže, s. 128.

jú v dejovom segmente, keď Bernard so synom nesú hájnikovu mŕtvolu okolo drevenice, v ktorej „hájničku kladú na dosku“ (s. 166).

Keď teda zo sujetových indícií zrekonštruujeme fabulu poviedky, máme už k dispozícii všetky členy možnej paranormálnej rovnice: Bernard zabije hájnika bezprostredne potom, ako umieračik zvestoval smrť jeho manželky, a nesie so synom hájnikovo mŕtve telo okolo mŕtvolu hájnikovej ženy. Zároveň sú tu prítomné dve jej mŕtvo narodené deti (deti, s ktorými sa konotačne viažu *biele* papučky). „To“, čo vidí Bernardov syn, je zasa príznak jeho mŕtvej prababky Cindulky. To, čo Bernard v drevenici potom počuje, čo ho obchádza, teda hypoteticky môžu byť mŕtve deti (čo indikujú papučky), ktorým zavraždil otca, môže to byť mŕtva hájnikova žena, môže to byť mŕtva babka Cindulka (konotačne sa viažuca s papučkami, ktoré šije). V tomto interpretačnom kontexte sa javí ako signifikantné, že „prízraky“ v názve poviedky sú v *pluráli*. Avšak bez ohľadu na sémantické naplnenie motívu záhadných krokov konkrétnym aktérom, v konotačnom kóde textu sú – na zovšeobecňujúcej úrovni sémantických kategórií – kroky v papučkách krokmi *smrti*, a zrub teda obchádza smrť. Tieto kroky, ktoré *naznačujú* nadprirodzené, avšak *neukazujú* (a neverifikujú) ho, sú veľmi podobné oným ťažkým krokom doliehajúcim zo zavretej miestnosti v poviedke Prospera Mériméeho *Illská Venuša*, ktoré naznačujú oživenie sochy.

Čo ich to oboch prenasleduje, keď odnášajú mŕtvolu hájnika? Aj záhadná (a nepomenovaná) postava, ktorú v závere vidí Bernard vychádzať z prostriedku kúdele osuhle (sriene), na ktorú sa sype hrst svetla, môže byť – v rámci možnej explikácie v nadprirodzenom režime – napríklad príznak práve zomretej hájnikovej ženy, ktorej predsa zavraždil manžela: „*A hľa, hrst svetla sype sa zhora na ňu [t. j. osuhel, srieň – pozn. T. H.] a sprostriedku vychádza postava. Obracia sa k nemu chrptom, akoby bola svedkom toho, čo Bernard robil, a odchádza*“ (s. 173). Nemôžu tie skoršie „mŕtve oči“ z comparata v predchádzajúcej fáze narácie, ktoré pozorujú oboch mužov, tie „*omachnatené oči zabitej ženy v barine*“ (s. 166) v transformácii do doslovného režimu (v súlade s tým, ako sa „sfantastičňuje“ samotný sujet poviedky) patriť práve jej? Postavy poviedky teda obchádzajú príznaky, lebo ten, koho Bernard zavraždil, má na onom svete čerstvých spriaznencov, azda pomstiteľov. Podobne Doyleho *Kapitána polárnej hviezdy* prenasleduje „*spirála mlhy*“, „*beztvaré mlžné telo*“⁴² a sneh, ktorý sa sformuje „*do tvaru ženskej postavy*“.⁴³

Vzápätí však Bernard ako odpoveď na kroky – v racionalizujúcom sémantickom ťahu textu – vystrelí pomedzi škáru v zrube von a povie: „*Hájnikova suka*“ (s. 172). Tajomné zvuky teda mohol mať na svedomí aj pes z tohto sveta

42 DOYLE, Arthur Conan: *Z kolébky modrých vln*. Praha: Eminent, 2012, s. 52.

43 Tamže, s. 55.

(chodiaci po labkách ako v papučkách), pričom príznaky dieťaťa a psa sa vzájomne rétoricky prenikajú v spojení prostredníctvom prirovnania „*zad'avčalo ako dieťa v kolíske*“ (tamže). Prítomnosť psa však nie je ďalej verifikovaná (keď vyjde Bernard von, na psa nenarazí – možno ho netrafil, možno to však nebol pes) a Petruško, naopak, kroky v papučkách interpretuje tak, že je to mŕtva, ktorá papučky vyrába a doniesla mu ich: „*Stará Cindul'ka*“ (tamže). Avšak aj Bernardov výraz „hájnikova suka“ môže byť dvojznačný – môže síce označovať psa, ale v jeho vulgárnej reči figuratívne i zomretú hájnikovu manželku – príznak. (Mimochodom, v texte na žiadnom inom mieste nie je spomínaný hájnikov pes – zato hájnička áno...)

Samozrejme, v druhom, racionálnom vysvetlení tohto zreťazenia tajomných udalostí je implicitne onou nepomenovanou postavou zo záveru poviedky syn Petruško. Bernard počuje výkrik, postava sa mu párkrát mihne medzi stromami a Bernard volá: „Petruško!“ V tejto interpretačnej línii sa syn Petruško od hrôzy, ktorú v ňom spôsobilá vražda a prenášanie mŕtvol, zbláznil – takto zjednodušujúco vykladá sujet poviedky Ján Števček.⁴⁴ Treba mu však dať za pravdu, že racionálne vysvetlenie (šialenstvo syna) sa v tomto texte zdá byť silnejšie, než aký je zástoj racionality vo Švantnerových čistých fantastických poviedkach, ako sú *Stretnutie*, *A'ka* či *Horiaci vrch*. S bláznivou Bernardovou babkou Cindul'kou prichádza do genetickej výbavy, „krvi“ rodiny Plžuchovcov šialenstvo, ktoré postihuje brata Kara a hrozí aj synovi Petruškovi (zakalený pohľad) (porov. s. 154). Cindul'ka sa zbláznila a zamrzla (s. 155) a je možné, že – za predpokladu, že tá tajomná postava, ktorú Bernard v závere zahliadol, bola Petruško – Bernard ho hľadá práve preto, aby bláznivý syn nezopakoval prababkin osud. Možno mu v ušiach znejú (v tejto súvislosti prorocké) slová bláznivého Kara: „*Ponáhľaj sa k nemu, aby nezamrzol ako stará mater Cindul'ka*“ (tamže). Avšak úplné empirické, racionálne vysvetlenie deja poviedky – aj vďaka žánrovému tlaku paradigmy Švantnerových fantastických poviedok – celkom možné nie je: oba druhy fokalizácie (nadprirodzená i empirická interpretácia udalostí) zotrávajú v *dialogickom* vzťahu. Aj pri racionalizujúcom vysvetlení (prízraky by v ňom prýštili zo šialenej mysle Petruška) tu zostáva istý nedovysvetlený „zvyšok“: motívy organizujúce sa okolo koincidencie úmrtí (hájnik, hájnička, jej dve deti), okolo papučiek, ako aj motív Karovho proroctva. Mysterióznou je tiež verifikácia výpovede mŕtvej Cindul'ky o tom, že prinesie papučky, v navzájom nezávislých výpovediach Kara aj Petruška. Zároveň niet dôvodu, rovnako ako v Goetheho intertexte, prečo by otcovo racionalizujúce stanovisko malo byť nadradené synovmu, najmä ak pred záverom aj samotného otca zachvacuje des a vidí i počuje nie

44 Porov. ŠTEVČEK, Ján: *Baladická próza Františka Švantnera*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1962, s. 71.

celkom prirodzené javy. Preto sme názoru, že tajomstvo aj tohto Švantnerovho textu môže naďalej zostať tajomstvom...

Istý nevysvetlený „zvyšok“ zostáva i v pointe novely *Zhanobená krv*. Je to rozprávanie vraha o vykonanej pomste, podobne ako v Poeovej poviedke *Sud vína Amontillada*. Tu sa však o tom, že rozprávač v rámci archaickej zvyklosti krvnej pomsty zavraždil starého Ďurčiaka – manžela svojej sestry a jeho syna Maca, dozvedáme až na konci textu v šokujúcej pointe – rozprávač vykonanie vraždy zamlčí. Podobný postup už využili viaceré texty, ako napr. Čechov v *Dráme na love*, najznámejším je detektívny román Agathy Christie *Vražda Rogera Ackroyda*.⁴⁵ Rozprávačské zamlčanie je v tomto prípade dobre naratívne odôvodnené – a to adresátom výpovede, ktorým je – ako sa počas textu ukáže – Boh, ktorý je predsa vševiediaci, a teda sa mu netreba spovedať (porov. s. 146). V texte sa vyskytuje viacero motívov „na hrane“ paranormálneho (dvojito kódovaných). Rozprávačova vidina spojená s miestom smrti (vraždy, ako sa neskôr ukáže) môže byť však tiež spojená s psychometrickým pôsobením „zlého miesta“. Celá narácia je vedená cez prizmu rozprávačovho „pred-vedomia“, nachádzajúceho sa v akomsi mátožnom stave. V texte sa vyskytujú dva anticipačné sny – hororové nočné mory, z ktorých do prvého prenikajú „denné zvyšky“ (Freud) zo zavraždenia starého Ďurčiaka i projekt zavraždenia jeho syna Maca. V prvom sne vidí muža so zakrvavenou hlavou, o ktorom si myslí, že je to starý Ďurčiak, ale náhle sa ukáže, že je to Maco: „Hrdina upadne do horúčkovitého spánku, v ktorom jeho podvedomé mocné želanie pomaly nadobúda tvar snového symbolu.“⁴⁶ Krvácajúca postava má na hlave rozprávačovu šatôčku s jeho vyšitým monogramom (čo je znak rozprávačovej zodpovednosti za smrť Ďurčiaka). V druhom sne vidí starca (zástupne za Ďurčiaka: starý Ďurčiak je oproti rozprávačovej sestre starec), ktorý postupne ťahá dve mŕtve telá, jedno chatrné (tento atribút indikuje mladšieho syna Jana). Starec je už mŕtvy, a teda v sne sťahuje *oboč* svojich synov k sebe do smrti. Tento druhý sen sa odohráva už po druhej vražde, vražde Maca. (V prvom sne, ešte pred zavraždením Maca, sa anticipačne emitoval príznak smrti z Ďurčiaka na syna Maca.) V záverečnej pointe sa rozprávač priznáva na súde k vražde Ďurčiaka a Maca, avšak nie mladšieho syna Jana, ktorého tiež našiel mŕtveho. Práve jeho smrť je nevysvetleným „zvyškom“ vo významovej štruktúre textu. Ako píše Ján Števček: „Tajomstvom zostane, ako zomrel Jano“⁴⁷ – na úrovni „vyslovenia“ textu, keďže ho rozpráva nereflexívny rozprávač.⁴⁸ Jeho smrť je hypoteticky, už pri domýšľaní explikácií

45 O tejto „rodine“ textov píšeme podrobnejšie in: HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru*. Bratislava : Veda, 2011, s. 476 – 481.

46 ŠTEVČEK, Ján: *Baladická próza Františka Švantnera*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1962, s. 62.

47 Tamže.

48 K tejto naratívnej stratégii stajomňovania u Švantnera porov. ŠTEVČEK, Ján: *Lyrizovaná próza*. Bratislava : Tatran, 1973, s. 145.

deja, vysvetliteľná tým, že Jano bol epileptik a rozprávač mu svojimi rečami o smrti Janovho otca, „*podhuckávaním*“ (s. 143), spôsobil smrteľný záchvat.⁴⁹ Oným nevysvetleným „zvyškom“ sa však potom stáva mysteriózna *jasnozriivosť* druhého sna ohľadom Janovej smrti (či len koincidencia?). Je však tiež možné – keďže celá narácia je dôsledne vedená na „pred-vedomej“ úrovni – že do rozprávačovho sna vnikla Janova smrť ako „denný zvyšok“, že v mrákotnom stave zabil aj Jana, i keď si toho nie je vedomý.

V tejto chvíli už môžeme na základe analýz niektorých textov z *Malky* urobiť predbežný prehľad spôsobov dosahovania efektu fantastickosti v týchto textoch. V niektorých prípadoch je to zámerné biele miesto v texte, ktoré vzniká „na základe absencie dôležitých údajů a faktů nebo záměrným vytržením textové sekvence“,⁵⁰ ako je to v prípade poslednej analyzovanej poviedky, kde sa dôležitými stávajú práve „chýbajúce syntagmy“⁵¹ deja. Druhou metódou produkovania fantastickosti je práve spôsob dialogickej (protirečivej) fokalizácie narácie. Tretím je inverzia časových koordinát, čo v prípade motívu objavenia sa postavy, ktorá už bola v tom čase mŕtva, umožňuje (avšak plne neverifikuje) „duchársku“ interpretačnú líniu.

Chceme ešte upozorniť, že aj iné naturalistické literárne postupy, ako napr. postupy personifikovania prírody a na epickej a sémantickej úrovni jej antropomorfizácie,⁵² majú – povedľa animistického kódu ľudovej kultúry – jedného zo svojich genealogických darcov aj v predchádzajúcom vývine fantasticko-literatúry. V románe Josefa Šimánka *Háj satyrů* (1915), inšpirovaného prózou Arthura Machena *Velký boh Pan* (1894), ktorý v závere ponecháva tiež fantastické váhanie ohľadom smrti protagonistu (ten hynie pod kopytami satyrov, avšak oficiálna novinová správa znie, že padol za obeť divým kozlom), sa používajú presne tieto postupy gradovaného, čoraz intenzívnejšieho personifikovania prírody pre dosahovanie fantastickosti – o nadchádzajúcej jari sa tu píše: „*Zda neslyšíte toho neslyšitelného a přece tak bouřlivého já-sotu, zda necítily jste, jak nakaženi bezmezným veselím neviditelných bytostí kolem sebe, stáváte se opojnými radostí z probuzeného života? [...] V té chvíli vstoupilo vám do žil zvláštní teplo [...] A v té chvíli vstupovali jste v nejtěsnější styk s elementály, vaše duše jásala s nimi v harmonickém zpěvu, živelná a nepotlačitelná radost jistých prvků vaší bytosti slyšela a cítila ohlas bytostí těmito s vámi příbuzných.*“⁵³ Vlny rybníka, hladiace hrdinu, spôsobujú, „*jako-*

49 Porov. KUZMÍKOVÁ, Jana: *František Švantner. (V zákulisí naturizmu)*. Bratislava : Veda, 2000, s. 179.

50 HAZAIOVÁ, Lada: *Skryté tváře fantastična*. Praha : Univerzita Karlova, 2007, s. 99.

51 Tamže, s. 138.

52 Porov. ČEPAN, Oskár: *Kontúry naturizmu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1977, s. 123.

53 ŠIMÁNEK, Josef: *Háj satyrů*. Praha : Nakladatel B. Kočí, 1926, s. 16.

bych“ cítil „doteky neviditelných a hedvábných rukou“.⁵⁴ Ženská postava sa tu rodí z lona vôd⁵⁵ podobne ako Zuna z kvetu (aktualizuje sa tu, samozrejme, mytologéma zrodenia Venuše z morskej peny)... Les pred protagonistom proti svojej vôli otvára svoje tajomstvá a naplňuje sa hnevom.⁵⁶ Démonická ženská postava Alica Burtonová, potomok čarodejnice z Thesálie, je tiež spojená s prírodou, jej nahé ženské telo sa v tráve zvíja v objatí rohatého diabla (ako znie svedectvo komornej – čo je práve fokalizácia tohto motívu).⁵⁷

V románe *Nevesta hôl'* (1946) zaznamenávame zložitejšie postupy pri kreovaní hypoteticky nadprirodzených motívov a ich zapájanie do epickej štruktúry. Väčšina možných nadprirodzených motívov je však aj tu vpísaná do vibrujúceho váhania žánru fantastiky. Dal by sa vypracovať register fokalizácií pri všetkých tzv. nadprirodzených motívoch, aby bolo možné posúdiť mieru autentifikácie jednotlivých motívov, čiže určiť, ktoré z nich skutočne prinášajú epifániu nadprirodzeného a ktoré sa situujú v neistote fantastického žánru (tých druhých je drvivá väčšina). Milan Šútovec v tejto súvislosti písal o „halucinačno-delirantných motívoch v pásme rozprávača“⁵⁸ a Jana Kuzmíková píše: „Keď text *Nevesty hôl'* skúmame z hľadiska snových a halucinačných motívov, zistíme, že sujet vykresľuje takmer pravidelnú oscilačnú krivku medzi snovou irealitou a všednou skutočnosťou. Snové pasáže majú často funkciu metaforickej anticipácie ďalších, ‚reálne‘ uskutočnených, ‚prežitých‘ udalostí a javov.“⁵⁹ Tak hneď o samotnej postave Zuny Oskár Čepan výstižne hovorí, že je „poloskutočná-polofiktívna“.⁶⁰ Samotného nadprirodzeného „vysvetlenia“ jej zmiznutia sa nám dostáva v závere len v *priamej reči* horala Tava (Zunu si vzali hole ako svoju nevestu). Oproti tomuto nadprirodzenému vysvetleniu stojí vysvetlenie racionálno-empirické od uhliarov, o ktorom však rozprávač hovorí: „*Ale mne také vysvetlenie nestačilo*“ (s. 413). V explicite textu teda nastáva priam čítanková situácia žánru fantastiky s váhaním medzi nepravdepodobným empirickým a nadprirodzeným vysvetlením.

Mnohé výpovede o „ňom“ (vlkolakovi) sú tiež mediované cez filter dedinských povedačiek a ľudových povier. Aj k možnej (a teda nepotvrdenej, len hypotetickej) premene vojaka na vlka dochádza takpovediac za scénou, v zákulisí – do krovia vbehne tulák a nato z krovín vybehne vlk, pričom tulák sa záhadne stratí. Fantastickosť sa tu teda dosahuje *naratívno-syntakticky*, príľahlosťou dvoch motívov a možnou výpustkou motívu premeny, ktorú indikuje záhadné zmiznutie vojaka (s. 340). Viaceré motívy spojené so Zunou

54 Tamže, s. 46.

55 Tamže, s. 124.

56 Tamže, s. 117.

57 Tamže, s. 58.

58 ŠÚTOVEC, Milan: *Mýtus a dejiny v próze naturizmu*. Bratislava : LIC, 2005, s. 229, porov. tiež s. 148.

59 KUZMÍKOVÁ, Jana: *František Švantner: (V zákulisí naturizmu)*. Bratislava : Veda, 2000, s. 97.

60 *Dejiny slovenskej literatúry V*. Bratislava : Veda, 1984, s. 739.

rozprávač *modalizuje* („*hoci by som nebol vedel vtedy povedať, či vyplynula zo skutočnosti či z mojej fantázie*“, s. 248), nie sú teda pripísané realite, ale celkom ani snu alebo halucinačnému delíriu – konkrétne ide o motív, keď Libor zdanlivo spolu so Zunou vidia seba samých z čias detstva nad vodou. Scéna sa kontaminuje aj dvojníčkou motivikou a vtŕha do nej achrónná štruktúra, čo je iniciatíva mýtu. Mnohé prízračné udalosti (noc v Tavovej chatrči, zjavenie sa prízračného „jeho“, s. 262) sú modalizované cez filter možného spánku a sna. No ani sen nie je vo Švantnerovom románe plne vykázaný do ríše neskutočného – jeho ontická reálnosť nie je oveľa nižšia než kauzálna-empirická realita. Sen vo švantnerovskom univerze nie je nereálny, je to len *iná* realita. Preto o zástoji sna v *Neveste hól'* píše Zuzana Šmatláková: „sen v románe staviam na rovnakú úroveň ako ne-snovú skutočnosť, nakoľko samotný Libor prestáva vnímať hranicu medzi týmito dvomi stavmi a skutočnosťou sa preňho stáva, takpovediac, všetko.“⁶¹ Rovnako ani mýtus v románe nie je pozbavený statusu určitej modality skutočnosti, pretože, ako píše Šmatláková, „mýtus‘ je skúmaným kolektívom považovaný za realitu.“⁶² V univerze *Nevesty hól'* sa všetky tieto mody reality (empirická, snová, mýtická – čiže nadprirodzená) vzájomne miešajú a prestávajú byť navzájom rozlíšiteľné. Aj toponymá fikčnej geografie románu, „Prietržiny“ a „Prielom“, by mohli naznačovať, že v ich akčnom rádiu je skutočnosť pretržitá, že v nej dochádza k prielomom z jedného modu skutočnosti do druhého, že je, povedané Šútovcovým termínom, „fantazijná“ – s narušenou kauzalitou vzťahov medzi epickými motívmi, s prelínaním a so zmiešavaním dvoch realít – empirickej a iracionálnej. Milan Šútovec v práci *Romány a mýty* toponymum Prietržiny interpretuje takým spôsobom, že sa tu akoby pretrháva jednota kresťanského sveta, stýkajú sa tu dva protikladné kultúrne modely.⁶³

Do repertoáru motívov hororovej fantastiky patria aj príznaky vampirizmu, ktoré sa dajú dešifrovať v prípade postavy Zuny. Jednak sú to, ako vo svojej interpretácii ukázala Joanna Goszczyńska, črty doslovného vampirizmu v scéne prehryznutia hrdla vojaka⁶⁴ – je to jedna z možných ciest legitímnej interpretácie tejto scény. Zuzana Šmatláková vo svojej interpretácii *Nevesty hól'* zasa upozornila na motívy implicitného vampirizmu Zuny voči rozprávačovi Liborovi – vo forme uplatňovania jej vplyvu naňho, ktorý je z istého uhla pohľadu vampirický.⁶⁵ Pre autorku tejto práce sa natíska otázka, či je

61 ŠMATLÁKOVÁ, Zuzana: *Mýtus v tvorbe Františka Švantnera*. Dizertačná práca. Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta, 2016, s. 99.

62 Tamže, s. 31.

63 ŠÚTOVEC, Milan: *Mýtus a dejiny v próze naturizmu*. Bratislava : LIC, 2005, s. 132.

64 Porov. GOSZCZYŃSKA, Joanna: Metaforický vampirizmus hrdiniek slovenskej medzivojnovkej prózy (Hrušovský, Švantner). In: *Slovenská literatúra*, roč. LX, 2013, č. 2, s. 101 – 102.

65 Porov. ŠMATLÁKOVÁ, Zuzana: *Mýtus v tvorbe Františka Švantnera*. Dizertačná práca. Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta, 2016, s. 90.

toto vampirické pôsobenie reálne alebo len vybájené Liborom: „so Zuninou mocou, či už je skutočná, alebo nie, či je z jej strany vedome uplatňovaná, alebo vyplýva len z rozprávačovho videnia sveta, sa Libor nedokáže vyrovnat' a ničí ho.“⁶⁶

Tento implicitný vampirizmus potom tiež funguje v režime žánru fantastiky. Ak je totiž Zuna metaforickou vampírkou a pôsobí na Libora (či už tým, že naňho zosiela šialenstvo, alebo vládne nadprirodzenými schopnosťami), toto jej vampirické pôsobenie sa vymyká z empiricko-kauzálneho poriadku, je nadprirodzené (paranormálne), čím je bariéra medzi fyzickým a psychickým *prekročená* (ako pomenúva jeden z príznakov fantastiky Tzvetan Todorov). Ak by však Zunino pôsobenie na Libora bolo čisto výplodom Liborovho šialenstva, jeho psychickou projekciou, išlo by o vysvetlenie racionálne empirické (k prekročeniu bariéry medzi psychickou a fyzickou sférou by tu nedošlo). No ak medzi týmito dvomi vysvetleniami váhame, práve *váhanie* medzi dvoma typmi rozhodnutí (nemožnosťou rozhodnúť sa definitívne pre jedno z nich) produkuje žáner fantastiky.

Dôležité pre konštitúciu žánru fantastiky je tiež to, že medzi vysvetleniami váha aj samotný rozprávač (keď Libor nevie povedať, či si niečo vysníval, alebo to zažil v bdelom stave). Navyše, takýto psychický vampirizmus ženskej postavy (vyskytujúci sa v modernistickej literatúre, napríklad v Reymontovom románe *Vampír*) má isté styčné body aj s príznakmi, aké boli pripisované prvému vampírovi (ktorým bola, samozrejme, žena). Ako v monografii *Vampíri a vlkolaci* uvádza Erberto Petoia, bola to v gréckej mytológii Empuza (sprevádzajúca Hekaté), ženský démon, v rímskej redakcii (v latinskom preklade) Lamia, démon schopný prevteľovať sa do rôznych podôb, napríklad aj krásneho mladého dievčaťa.⁶⁷ V tomto vtelení ženský démon obcoval s mužmi, vysával ich vitálnu silu, a keď boli muži pohrúžení do *spánku*, aj krv (odtiaľ azda spojenie ženského vampíra vo variante sukuby so spánkom a s nočnými morami jeho obetí – porovnajme s tým spojenie Zuny so snovosťou a s delirantnými víziami rozprávača!) a spôsobil ich smrť.

Z týchto dôvodov možno konštatovať, že postava Zuny nesie viaceré príznaky osudovej ženy. Tento topos, ako ukázal Mario Praz v práci *Zmysly, smrť a diabol v romantickej literatúre*, vychádza z kultúrneho archetypu modlivky – *femme fatale* nezvratne ovláda muža a osudovo ho vedie k smrti, deštrukcii (fyzickej či psychickej), ako žena vamp má zasa v sebe kondenzovaný metaforický vampirizmus.⁶⁸ Zuna, samozrejme, nenesie mondénne príznaky salónnej fin de sièclevej *femme fatale*, ale tiež k sebe osudovo priťahuje mu-

66 Tamže, s. 89.

67 Porov. PETOIA, Erberto: *Wampiry i wilkolaki*. Kraków : Universitas, 2004, s. 36 – 38.

68 Porov. PRAZ, Mario: *Zmysly, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974, s. 183.

žov a zabíja svojou náruživosťou, intenzitou svojej vášne (intenzita sexuálneho aktu, chmátanie, trhanie sú zasa tiež jednou z modalít modernistickej reprezentácie „vojny pohlaví“ napríklad práve v Hrušovského románe *Muž s protézou*). Je monštruózna ako sama príroda, keďže muži sú „*prislabí na jej lúboš*“. Navyše, ako ukázal svojou sémantickou analýzou Milan Šútovec, „Zuna odvodzuje svoj pôvod od ‚smrti‘“, je „zakomponovaná v sémantickom poli smrti“. ⁶⁹ Diktát „prírody“ v človeku, pudov, a to predovšetkým pudu pohlavného, vývinovo teda spája motívy naturistického „nahého človeka“ aj s kódom modernistického metafyzického biologizmu s jeho plejádou osudových vampiristických žien – vampov, kde láska je neodlúčiteľne spojená so smrťou.

Iné nadprirodzené motívy sú filtrované vedomím rozprávača – a je možné pokladať ich za rozprávačove delirantné vízie (motív zrodzenia Zuny z kvetu, objavenie sa štyroch zavraždených kniežat, zjavenie praducha) v spätnej závislosti významových plánov: začiatok VI. kapitoly totiž indikuje, že rozprávač možno už sníval (porov. s. 296); dvojnícke scény – mátoha sa vytvára z rozprávača („*Prečo ma vytváraš zo seba?*“, s. 379) – sa zasa odohrávajú len počas noci „*po tuhých trúnkoch*“ (s. 378). Neskôr rozprávač spochybní svoju kompetenciu konštatovaním, ktoré v spätnej závislosti významových plánov reinterpretuje predchádzajúce motívy: „*prepukla moja choroba, ktorú som nosil v sebe už niekoľko týždňov*“ (s. 383).

Predchádzajúce riadky majú byť len naznačením smeru, akým možno analyzovať tento Švantnerov román (resp. jednu jeho dimenziu) cez žánrový raster. Napríklad poľskí literárni vedci, vychádzajúci aj z iného kontextu než dejiny slovenskej literatúry, dávajú Švantnerovu tvorbu do vzťahu k žánrom goticizmu (Joanna Goszczyńska v prednáške *František Švantner voči goticizmu*)⁷⁰ a Rafał Majerek k „čiernemu romantizmu“, ⁷¹ pričom hovorí o „poetike hrôzy“ u Švantnera. Rozhodujúce však v texte *Nevesty hól'* je, že sa jeho sujet odohráva predovšetkým vo vedomí a v nevedomí hrdinu, pričom je z textu možné rekonštruovať jeho mýtickú paradigmu, ako to urobil vo svojej objavnej štruktúralno-semiotickej analýze *Nevesty hól'* Milan Šútovec.⁷² Román *Nevesta hól'* je totiž aj v teritóriu fantastickej literatúry výrazne individualizovaný práve tým, že do svojej epickej štruktúry integruje aj štruktúru mýtickú, a táto mýtická štruktúra v ňom má kľúčový zástoj. Azda aj preto sa väčšia pozornosť bádateľov sústreďuje práve na jej interpretáciu.

Akcentovanie žánrovej dimenzie Švantnerových naturistických textov po-

69 ŠÚTOVEC, Milan: *Mýtus a dejiny v próze naturizmu*. Bratislava : LIC, 2005, s. 161.

70 Prednesené v Ústave slovenskej literatúry SAV.

71 Porov. MAJEREK, Rafał: Mroczne przestrzenie niepoznawalnego. Elementy czarnego romantyzmu w prozie Františka Švantnera. In: GOSZCZYŃSKA, Joanna – KOBYLŃSKA, Anna (eds.): *Czarny romantyzm. Przypadek słowacki*. Warszawa : Uniwersytet Warszawski, 2011, s. 57 – 75.

72 Porov. ŠÚTOVEC, Milan: *Mýtus a dejiny v próze naturizmu*. Bratislava : LIC, 2005, s. 99 – 163.

pri tom zdôvodnení, ktoré sme uviedli už v úvode kapitoly, hypoteticky môže plniť dôležitú úlohu aj v pragmatickej oblasti literárneho poľa (literárnej prevádzky): pri preklade do cudzích jazykov – a teda pri kultúrnom transfere do kontextu inej tzv. národnej literatúry. Bežný – a navyše cudzokrajný – čitateľ (ktorý zväčša nebýva práve profesorom slovenskej literatúry) sa obvykle nerozhoduje siahnuť po knihe na základe jej príslušnosti k „slovenskej literatúre“. Rozhoduje sa skôr podľa kritérií tematických, motivických a dejových – čiže v širokom slova zmysle kritérií žánrových. Takto by Švantnerove knihy *Malka* a *Nevesta hól'* mohli v cudzojazyčnom kontexte preniknúť k žánrovo „predpripravenému“ čitateľovi práve prostredníctvom filtru žánru strašidelnej fantastiky (v zodpovedajúcej žánrovej edícii) – spolu s textami napríklad aj takých autorov, ako boli Hoffmann, Gautier, Nodier, Maupassant, Mérimée, Turgenev, Gogol', Lugones, Grabiński či Henry James... Bola by to dobrá spoločnosť a František Švantner by sa v nej celkom určite nestratil – naopak, značne by ju obohatil...

7. kapitola: **Ruiny ako hieroglyf, hrob a zrod** (**Kráľ zámku Seweryna Goszczyńského**)

Seweryn Goszczyński (1801 – 1876) bol poľský básnik a prozaik, významný predstaviteľ literárnohistorického obdobia romantizmu, publicista aj politický dejateľ. Ako typický romantický búrlivák vstúpil vo Varšave do tajnej spoločnosti Zväzu slobodných bratov Poliakov, venoval sa národnooslobodzovacej konšpiračnej činnosti a prenasledovaný cárskou políciou sa musel ukrývať; v Haliči neskôr založil ďalšiu tajnú spoločnosť, Spolok dvadsaťjeden. V neskoršej fáze svojho života po krachu tzv. novembrového povstania emigroval do Paríža a pridal sa k okruhu towianistov (vyznávačov mystického poľského mesianizmu). Literárne sa zaraďuje do tzv. ukrajinskej školy poľského romantizmu. Bol aj prekladateľom, preložil napríklad azda najznámejšiu literárnu mystifikáciu, takú inšpiratívnu pre romantikov, Macphersonove *Piesne Ossiana*.

Kratší román *Kráľ zámku* (1839 – 1840) vznikol už vo francúzskej emigrácii. V alegorickej podobe sa doň premieta situácia poľského národa so slávnou kráľovskou minulosťou (romantikmi silne pocitovanou a heroizovanou), ktorý však v prítomnosti žije v porobe a bez vlastného štátu. Práve *ruiny* zámku, tento erbový topos romantizmu, sa v románe stávajú alegóriou súvekej situácie Poľska po jeho rozdelení medzi tri mocnosti (Rusko, Rakúsko a Prusko) a po strate samostatnosti: okyptené nesuverénne tzv. Poľské kráľovstvo formálne tvorilo úniu s Ruskom a „poľským kráľom“ bol Poliakmi nenávidený ruský cár. V romantizme vznikol až istý „kult ruín“ a z estetického hľadiska boli pre romantikov ruiny prítomnejšie než hrad, ktorým kedysi boli.¹ V kultúrnej pamäti sú ruiny mnestickou (pamäťovou) stopou zašlej slávnej minulosti – a to stopou ambivalentnou, *dvojnásobnou*: na jednej strane ako pozostatok dávnej slávnej doby, ako pamiatka, túto minulosť *sprítomňujú*, sú „nasýtené históriou“,² dejmi, ktoré sa odohrali za ich múrmi; na druhej strane však svojím úpadkom (na úpadok zámku si Goszczyńského hrdina Machnicki mnoho ráz ťažká) ukazujú deštrukciu tejto minulosti a stávajú sa symbolom pomínutelnosti (máchovský „*zbortěné harfy tón*“): práve slávna národná minulosť, kontrastujúca so súčasným zmarom, sa u Goszczyńského stáva oným „nemožným objektom“ romantickej túžby – objektom, ktorý je nedosiahnuteľný, pretože v súčasnosti je *neprítomný*. Zámok sa nad ruinami len pomyselne vznáša ako príznak v nedosiahnuteľnej slávnej národnej minulos-

1 KOWALCZYKOWA, Alina: *Pejaż romantyczny*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1982, s. 33.

2 Tamže, s. 31.

ti. Ako píše Katarzyna Wolczyńska, „ruiny zvečňujú to, čo už v skutočnosti nejestvuje“.

V Goszczyńského románe nachádzame mýtus stratenej vlasti, ktorá je romantickým strateným objektom, čo nikdy nebol prítomný, ale je vyprojektovaný práve túžbou: je objektom, po ktorom subjekt prahne (ako hovorí sám Machnicki, v počiatkovej fáze bol zamilovaný do zámku, túžil po ňom ako po milenke: zámok sa preňho stáva fetišom). Literárny historik Krzysztof Trybuś v tejto súvislosti vhodne poznamenáva: „Mentálne krajiny romantikov boli konštruované na základe stôp nejestvujúcej skutočnosti, ktoré umožňovali diagnostikovať prázdnotu po svete, ktorý je prítomný iba v kultúrnej pamäti pozorovateľa, svedka.“³ Kult objektu, ktorý je stratený (a tým presne ruiny sú), a jeho rekonštitúcia v pamäti, ktorá je de facto imagináciou, sú podmienené onou romantickou clivou „túžbou po objekte“, o ktorej hovoril Paul de Man: vďaka tejto túžbe ťažko v romantickom texte odlišiť skutočný objekt od obrazu, fantáziu od vnemu.⁴ A objekt sa môže ukazovať len *oneskorene*, v pamäti, pretože vnem je len fragmentárny, neukazuje „predmet“ v jeho celistvosti ani jeho „dušu“.

Pre romantický subjekt (tak je to napríklad aj u českého básnika Karla Hynka Máchu) majú teda ruiny, ako ukázal Zdeněk Hrbata, zároveň negatívny aj pozitívny význam: sú „hrobom“ minulej slávy, ale aj spúšťačom romantického snenia a extatických vízií.⁵ Machnicki do (už neexistujúceho) zámku „uzamkyna“ celú národnú minulosť, ale aj budúcnosť. Katarzyna Puzio upozorňuje, že emblém zámku ako alegórie vlasti sa odvoláva na vtedy ešte stále živú tradíciu reprezentovania Poľska ako chátrajúcej budovy.⁶

V čiernom romantizme môžu byť ruiny aj strašidelným, démonickým miestom, ako v Eichendorffovej poviedke *Mramorová socha*, kde sú ruiny dávnu pohanskou svätyňou bohyně Venuše a navštevuje ich jej príznak, ktorý zväzda pútnikov.

Ruiny sú v Goszczyńského románe „rodinnou hrobkou, príznakom minulosti, hieroglyfickým kľúčom k dávny dejinám, nevyčerpatelným svetom spomienok, snov“,⁷ je v nich zakliaty čas. Táto výpoveď rozprávača kondenzuje takmer všetky funkcie motívu ruín v Goszczyńského texte. Tie sú teda jednak svedectvom pominuteľnosti toho, čo je už v nenávratne (sú hrobom: v rozprávačovej dumke sa vyskytne spojenie „urna ruín“⁸) – no to, čo je nenávratne

3 TRYBUŚ, Krzysztof: *Pamięć romantyzmu*. Poznań : Wydawnictwo Naukowe, 2011, s. 37.

4 FEDEWICZ, Maria Bożenna: Paul de Man o literaturze romantycznej. In: *Pamiętnik literacki*, roč. LXXIX, 1988, č. 1, s. 110.

5 Porov. HRBATA, Zdeněk: *Romantismus a Čechy*. Jinočany : H & H, 1999, s. 35 – 37.

6 Porov. PUZIO, Katarzyna: Romantyczna parabola polityczna w *Królu zamczyska* Seweryna Goszczyńskiego. In: *Napis*, Seria XV, 2009, s. 130.

7 GOSZCZYŃSKI, Seweryn: *Kráľ zámku*. Bratislava : Európa, 2013, s. 6.

8 Tamže, s. 23.

mŕtve, sa paradoxne *vracia* ako „žijúce mŕtve“ (prízrak) a nedá Machnickému spať (v národnom neprebudení). Hegel – ako ho interpretuje Jacques Derrida – ukazoval, že „hrobka je tiež tým, čo chráni, uchováva v rezerve, tezauru- je život, pretože potvrdzuje, že pokračuje niekde inde“.⁹ Ruiny preto dokážu odomknúť dávne dejiny (sú *klúčom*), ale vyžaduje si to veľké úsilie dešifrovania a zasvätenie (sú zároveň *hieroglyfom*). V ruinách možno čítať, sú zašifrovanou knihou slávnej národnej histórie. Pre postavu rozprávača, ktorý sa nachádza na nižšom stupni zasvätenia (čo v poľskej verzii „národného romantizmu“ znamená: národného uvedomenia) predstavujú – aj pod sugestívnym vplyvom Machnického – spúšťač romantického snenia (rozprávač aktom *fantázie* rekonštituuje svet minulosti, kopa sutín sa pod jeho pohľadom premení na zámok), na blázna Machnického však ruiny (z jeho vlastnej perspektívy) pôsobia priam psychometricky: vyvolávajú uňho stav *mystického* vytrženia, doslova *zjavenia* minulosti (jej rekonštitúcie v prítomnosti). Machnicki vo svojom mystickom videní komunikuje s dávnymi – čiže dávno mŕtvymi – poľskými kráľmi: je mu teda umožnený aj prístup do ríše smrti, podsvetia, ktoré sa aj topologicky nachádza v utajených hĺbkinách podzemia zámku. Odrzykońské ruiny sú preto miestom spätým s Machnického mystickým vytržením, iniciáciou, ba dá sa povedať, že sú „metaforickým vyjadrením stavu vedomia, či dokonca priamo týmto stavom“.¹⁰ Sú „miestom stretnutia s duchmi rozprávajúcimi o ‚dávnych časoch‘, teda miestom, kde sa prelínajú tento a iný svet“ (Hodrová).

Od mŕtvych kráľov, od minulosti, ktorá v transcendentnej, mystickej dimenzii stále žije (ako „duchovia minulosti“), preberá Machnicki kráľovské žezlo, následníctvo trónu v týchto zlých časoch. Romantizmus totiž vo svojom (privlastňujúcom) vzťahu k minulosti preferuje – na rozdiel od osvietenскеj rekonštrukcie minulých dejov na základe prameňov – *pamäť*, ako ukázal už spomínaný Krzysztof Trybuś:¹¹ romantikom išlo o subjektívny vzťah k minulosti, o jej vnútorné *prežitie*, pričom pamäť má vždy aj konštruktívny charakter (ako ukazujú súčasné výskumy kultúrnej pamäti) a v romantizme sa pamäť doslova stala imagináciou,¹² hrou predstáv. No práve toto „vnútorné prežitie“ minulosti pre romantikov konštituovalo jej *pravdu* – preto mohol napríklad Josef Linda v próze *Záře nad pohanstvem* bájiť o pohanskej minulosti českého národa, rovnako ako o nej mohol snívať aj Karel Sabina vo svojej historiografickej práci o dejinách českej literatúry. Táto pamäť minulosti (minulosti, ktorá nikdy nebola prítomnosťou, pretože je výtvorom romantickej imaginácie) je ko-

9 DERRIDA, Jacques: Szyb i piramida. Wstęp do semiologii Hegla. In: DERRIDA, Jacques: *Pismo filozofii*. Kraków : inter esse, 1993, s. 89.

10 HODROVÁ, Daniela: *Místa s tajemstvím*. Praha : KLP, 1994, s. 8.

11 Porov. TRYBUŚ, Krzysztof: *Pamięć romantyzmu*. Poznań : Wydawnictwo Naukowe, 2011, s. 28.

12 Porov. tamže, s. 42.

lektívnu pamäťou, ktorá zakladá jednotu spoločenstva (v prípade poľského romantizmu národa). Poľská romantická literatúra svoju predstavu minulosti tiež nezriedka personifikovala – často ju zosobňovala do postavy starca, ktorý akosi „prečnieva“ z dávnych čias do prítomnosti a stáva sa „strážcom pamäti mŕtvych“.¹³ U Goszczyńskiego je to práve blázon Machnicki.

Nejde tu však len o minulosť. Machnicki je uchovávateľom kolektívnej národnej pamäti v zlých časoch práve preto, lebo je nasmerovaná do budúcnosti, keď sa má národ znovu zrodiť z popola ako Fénix, keď hrob „vzkličí“ „novým životom“:¹⁴ Machnicki to vo svojej romantickej historiozofii výstižne metaforicky formuluje tak, že minulosť dáva do zálohy hlavu budúcnosti. Národná minulosť je v poľskom romantizme sakralizovaná – aj preto je v nej (ako stratejnej, mŕtvej) zakódované jej znovuzrodenie. Katarzyna Puzio v tejto súvislosti píše: „Dejiny zámku, poňaté v eschatologických kategóriách pádu, vykúpenia (vďaka pokániu posledného kráľa, o to bolestnejšiemu, že sa odohráva uprostred smiechu tých, za ktorých trpel) a reintegrácie, sú pretransponované na svätú históriu. V predzvesti zmŕtvychvstania tkvie najhlbší zmysel utrpenia a obete zámku-vlasti. Smrť nadobúda príznaky palingenézy.“¹⁵

A blázon sa na úrovni vyššieho poznania stáva mudrcom: pozná skrytý zmysel dejín, nedostupný jeho okoliu.

Ruiny sú v romantickom literárnom diskurze tiež istým objektom *na pomezí* – už pre Chateaubrianda sú prechodným objektom medzi dielom ľudských rúk (kultúrnym objektom) a prírodným výtvorom¹⁶ (burina a kriky, ktoré prerastajú ruiny, „zahŕyzajú“ sa do nich). V reči Machnického sa to premieta do *organického metafory* zámku (ktorú však on sám chápe doslovne) – zámku, čo má v podzemí semeno a korene, z ktorého ako u rastliny na povrchu vyrastajú jeho reprezentácie – jednotlivé konkrétne zámky. Keďže v súlade s romantickým „princípom duchovna“ všetko žije, má dušu, aj samotný zámok pre Machnického žije, je živou bytosťou, ktorá koná a vyzýva ho k činu. Rozpadajúci sa zámok je však v texte zároveň zakódovaný aj v alegorickom kľúči: je *alegoriou* súvekeho stavu národného „zakliatia“, neprebudenosti – príznačne u Goszczyńskiego práve príslušníci podrobeného národa sami rozkladajú, rozoberajú svoj zámok (duchovný princíp národného bytia) pre svoje prízemné materiálne potreby (z jeho skál si stavajú chalupy, šopy). Lenže pre poľský mystický romantizmus (napríklad aj pre Słowackého) je základom všetkého práve Duch. *Hrad* v romantickom diskurze splyva s ideogramom,¹⁷

13 Porov. tamže, s. 82.

14 GOSZCZYŃSKI, Seweryn: *Kráľ zámku*. Bratislava : Európa, 2013, s. 29.

15 PUZIO, Katarzyna: Romantyczna parabola polityczna w *Królu zamczyska* Seweryna Goszczyńskiego. In: *Napis*, Seria XV, 2009, s. 134 – 135.

16 Porov. KOWALCZYKOWA, Alina: *Pejzaż romantyczny*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1982, s. 32.

17 HRBATA, Zdeněk: Hrady a jejich zříceniny. In: HODROVÁ, Daniela a kol.: *Poetika míst*. Praha : H & H, 1997, s. 37.

je symbolom kráľovskej moci a v širšom zmysle symbolom národnej suverenity – a práve tá je v ruinách: preto „kráľ zámku“ Machnicki hovorí o svojom „kráľovstve“, ale v aktuálnom význame aj o svojom „štáte“.

Motív ruín sa však v Goszczyńského texte z mnohonásobuje aj v metaforických zrkadleniach významov, v priemete z plánu fyzického prostredia do „mikrokozmu“ postavy: aj v samotnej tvári výnimočného blázna Machnického sa pod povrchom zjavujú v hĺbke „trosky myšlienok a šialenstva“.¹⁸

Ruiny zámku teda stráži miestny blázon – „kráľ zámku“, ktorý sa však ukazuje byť romantickou výnimočnou osobnosťou. V textovej konštrukcii jeho postavy je predovšetkým aplikovaná „romantická inverzia“ pri reprezentácii šialenstva: šialená je totiž skôr spoločnosť, ktorá pokladá Machnického za blázna, spoločnosť žijúca v národných driemotách, a Machnického šialenstvo sa stáva, naopak, jasnozrivou múdrosťou.¹⁹ Ako ukazuje Marta Skwara, práve cez médium šialenstva hovorí Machnicki (romantickú) pravdu o poľských dejinách,²⁰ zakódovanú do alegorických a metaforických výpovedí („hieroglyfov“). Pre romantizmus je totiž šialenstvo transcendentnej proveniencie – šialenec je ten, kto je vyznačený vyššou mocou a realizuje prielom z tohto (empirického) sveta do sveta transcendentného (v Machnického prípade do sveta dávnej národnej minulosti). Súvisí to aj s túžbou romantikov, ktorú pred nimi vyjadril už Schiller, s túžbou po opätovnom začarovaní sveta – toho sveta, ktorý osvietenský rozum odčaroval. Šialenstvo teda Machnickému umožňuje zažívať extatické stavy – v zmenených stavoch vedomia zažíva mystické splynutie, v tomto prípade nie s Bohom, ale so samotnou národnou minulosťou (ved' vo svojom videní je sám korunovaný na poľského kráľa), ktorá je sakralizovaná, v národnom romantizme povýšená na absolútno – „vlast' sa im zjavuje ako božstvo.“²¹ Tento motív *mystického vzkriesenia minulosti* nie je v poľskom romantizme ojedinelý: aj Juliusz Słowacki v *Kráľovi-Duchovi* vyvolával minulosť v hypnotizujúcej piesni, čo nebolo len symbolickým sprítomňovaním v spomienke, ale doslova vyvolávaním ducha, keďže samotné slovo u Słowackého je bytím,²² má magickú i metafyzickú moc.

Tu treba pripomenúť, že viacerí romantickí básnici prezentovali vo svojich textoch mystické videnia (napr. Novalis, Ballanche, Słowacki). Monografistka tejto témy Maria Cieśla-Korytowska v práci *Romantická mystická poézia* (1989) hovorí o „prirodzenej príbuznosti romantizmu s mystikou“,²³

18 GOSZCZYŃSKI, Seweryn: *Kráľ zámku*. Bratislava : Európa, 2013, s. 11.

19 Porov. JANION, Maria: *Zło i fantazmaty*. Kraków : Universitas, 2001, s. 15, 18.

20 SKWARA, Marta: *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999, s. 46.

21 JANION, Maria: *Zło i fantazmaty*. Kraków : Universitas, 2001, s. 8.

22 Porov. CIEŚLA-KORYTOWSKA, Maria: *Romantyczna poezja mistyczna*. Kraków : Wydawnictwo Znak, 1989, s. 95.

23 Tamže, s. 21.

ktorá pramení z charakteru samotnej mystiky, ako ho formuluje Rudolf Otto: „sklon čítať svet prostredníctvom systému symbolov, znakov a obrazov“ a „dôraz na emocionálne a imaginatívne stanovisko“.²⁴ V romantizme často nachádzame prienik do akéhosi transcendentného „iného sveta“ alebo aspoň stopy pôsobenia tejto „inej skutočnosti“ v našom svete. Ako vo svojich prózach ukazoval E. T. A. Hoffmann, sme spojení s viacerými priestormi, nielen s priestorom nášho každodenného života: prenikajú nás napríklad sily magnetického fluida aj telepatického pôsobenia, svet snov, ako aj svet poézie a vždy zostávame v nejasných, ťažko rozpoznateľných vzťahoch aj so svetom duchov.²⁵ Tento *iný svet* sa zjavuje len v extáze (ako v Machnického videní, ktorého motív je sujetovým vyvrcholením prózy *Kráľ zámku*).

K motívu Machnického mystického splynutia s absolútnom, s národnou minulosťou (a tým s národom samotným) však rozprávača a s ním aj čitateľ dospie až takmer na konci prózy. Týmto konštatovaním sme sa dotkli spôsobu, akým je táto próza napísaná.

Tak ako sú ruiny miestom skrývajúcim tajomstvo (jednak duchovné: sú mystickým miestom, ale aj hmotné: ukrývajú tajné Machnického komnaty, ale aj fyzicky už nejestvujúcu sálu kráľov, do ktorej sa Machnicki duchovne dostáva vo svojej extáze), je aj samotný blázon Machnicki postavou s tajomstvom. Toto tajomstvo odhaľuje on sám postupne, pričom postup odhaľovania je paralelný fyzickému presunu postáv do hĺbín podzemia zámku (tým najväčším Machnického tajomstvom je jeho komunikácia so živou minulosťou, o ktorej jeho okolie nevie, ale prezradí ju len rozprávačovi). Ruiny, opradené tajomstvom, i tajomná postava, ktorá ich obýva, pričom tajomstvo oboch je prepojené a postupne sa poodhaľuje jeho plášť, ako aj náznaky možnosti nadprirodzených udalostí (je Machnického videnie len jeho halucináciou alebo naopak mystickým splynutím s najvyšším bytím?) aktivizujú v texte žánrový kód romantického goticizmu. Goszczyńského text je však žánrovo polyvalentný (o jeho žánrovom rozmere politickej alegórie sme už hovorili), pretože vo svojom významovom jadre využíva predovšetkým schému *iniciačného románu* (pričom goticizmus v texte tvorí skôr atmosférickú štafáž).

Vzťah Machnického a rozprávača je v mnohom vzťahom majstra a žiaka, pričom v sujetovo-topologickom pohybe textu nechýba ani iniciačný *zostup* do podzemia (katabáza) a do komnaty zasvätenia (Machnického izba s národnými relikviami). Rozprávač je pritom zasvätený len čiastočne: počúva svedčenie Machnického a nahliadne aj do tajnej knihy, Machnického kroniky. Azda najotriasajúcejšou scénou tejto fázy príbehu je pasáž, keď sa Machnicki – kráľ objaví v záchvate zúfalého šialenstva v šašovskom kostýme: v dobe poroby a útlaku

24 Tamže.

25 JANION, Maria: *Zlo i fantazmaty*. Kraków : Universitas, 2001, s. 192.

predsa musí byť ako „posledný poľský kráľ“ zároveň kráľom aj šašom – ako blázon sa javí svojim súčasníkom, ktorých netrápi nesloboda a žijú v zabudnutí. On sám sa v scéne oslavy menín správa ako dvorný blázon, šašo, ktorý pod rúškom bláznovstva hovorí zhromaždenej spoločnosti nepríjemné pravdy a spochybňuje „pravdu“ väčšiny. Preberá tu funkciu svojho iniciačného sprievodcu – Stańczyka. Prízrak Stańczyka, ktorý sa objavuje v texte, je tradičnou figúrou poľskej imagológie: historický Stańczyk bol „šašom troch kráľov“, žil zhruba v rokoch 1480 – 1560, bol vzdelaný a pravdepodobne poznal veľmi dobre poľské dejiny. Jeho neobyčajná popularita sa pričínila o to, že sa jeho vlastné meno stalo všeobecným a v Poľsku začalo označovať dvorského blázna, šaša ako takého. O jeho múdrych anekdotách referuje mnoho poľských renesančných autorov (napr. Rej, Górnicki či Kochanowski) a v 19. storočí sa stal častou alegorickou figúrou poľskej literatúry, ako o tom svedčí i Goszczyńskiego próza.²⁶

No „šašo“ Machnicki je skutočným zasvätencom (a to aj bez ohľadu na to, aký ontický status jeho videniu pripíšeme): zostupuje do hlbín podzemia (ktoré je v jeho vízii dávnych poľských kráľov vlastne *podsvetím*), tak ako mystik alebo adept iniciácie, a dlhý čas strávi v odosobnení a pôstom, akoby sa zbavoval svojho hmotného tela. Sám podáva známu iniciačnú formuláciu, že v ňom „*umrel starý človek a zrodil sa nový*“.²⁷ Dostáva sa mu za to iniciácie – nasleduje šaša Stańczyka zrejme netelesne (veď je predsa celkom vyčerpaný!) do siene kráľov (ktorá už tiež fyzicky nejestvuje). Podľa vlastných slov sa povzniesol „*do sveta duchov*“,²⁸ kde je preňho minulosť *sprítomnená*: čiže vstupuje práve do onej romantickej „inej skutočnosti“, transcendentnej a pravdivej. Pri jeho videní dávnych kráľov si nemožno nespomenúť na motív z Máchovej *Pouti krkonošskej*, kde v zrúcaninách kláštora na jeden deň v roku ožívajú mŕtvi mníši... (Mimochoďom, medzi množstvom poľských romantických básnikov, ktorých Mácha vo svojej próze *Cikáni* cituje, má čestné miesto aj Seweryn Goszczyński. Tým však poukazujeme skôr na spriaznenosť poetík oboch autorov, a nie na vplyv – veď *Kráľ zámku* vznikol až po Máchovej smrti...) Práve podzemie, *hlbka*, podložie hrajú nielen v kóde iniciačného románu, ale aj v Machnického organickej (výsostne romantickej) metaforike kľúčovú úlohu: keď sa zrúti ďalšia časť zámku (pričom Machnického pred smrťou zachráni práve zjavenie Stańczyka), Stańczyk hovorí, že víchor zlomil iba spráchnivenú vetvu, zatiaľ čo peň stromu žije ďalej a treba strážiť *korene*, pretože tam je život, odtiaľ všetko vyrastá. Aj Machnického zámok sa stáva akýmsi *prapôvodným* ur-zámkom (Machnicki hovorí: „*zámok – praotec*“²⁹), z ktorého semiačka (čo pochádza ešte z Raja, semiačka,

26 Porov. ZIEJKA, Franciszek: Blazen. In: *Słownik literatury polskiej XIX. wieku*. Alina Kowalczykowa – Józef Bachórz (red.). Wrocław : Ossolineum, 2009, s. 109 – 110.

27 GOSZCZYŃSKI, Seweryn: *Kráľ zámku*. Bratislava : Európa, 2013, s. 56.

28 Tamže, s. 63.

29 Tamže, s. 43.

ktoré vyplavila do nášho sveta Potopa) vyrastajú ostatné poľské hrady a zámky nad zemský povrch – organicky, tak ako rastie strom od koreňov.

Rozprávač hovorí o Machnického knihe ako o výnimočnom básnickom diele, ktoré je *jedinečné* (tak ako je jedinečná romantická osobnosť). Goszczyńského literárny text teda vo svojom „tele“ projektuje aj akýsi ideálny romantický básnický text, z ktorého máme naporiadzi len náznak v niektorých poetických výpovediach Machnického a približuje nám ho rozprávačov opis. Zároveň, ak rozprávač označuje Machnického knihu za *básnické* dielo, netreba to chápať ako spochybnenie jej pravdivosti (i keď rozprávač hovorí, že tá kniha rozvíjala život vo sfére imaginácie), práve naopak: v literárnej estetike romantizmu básnik nie je tvorcom nepravdivých vybájených fikcií, ale svojím básnením nadväzuje bytostný vzťah s vyššou pravdou, ktorá je bežným ľuďom nedostupná. (Novalis príznačne vraví: „Jedine básnik nosí právom meno mudrca.“) Práve v tomto momente je funkcia romantického básnika solidárna s funkciou blázna, pričom v postave Machnického – ako je zrejmé – sa spájajú obe. Pre Novalisa je básnik tým, prostredníctvom koho prehovára metafyzický hlas pravdy, všehomíra, pričom básnik je len jej médiom, tlmočníkom.³⁰ Rovnako pre Slowackého je poézia zjavením, svätou mocou pochádzajúcou od Boha:³¹ poézia má teda božský pôvod. Pod zrakom Machnického všetko oživa: ruiny, ale aj samotná príroda – každá skala, spev škovránka, žblnkot potôčika. Z perspektívy „normálnosti“, ako ju reprezentuje aj sám rozprávač, ide u Machnického o nevedomý *poetický* spôsob „čítania“ prírody, jej zakódovanie do metaforických presunov významov a jej personifikovanie (skala, strom sú oživené a stávajú sa osobnosťami, s ktorými Machnicki komunikuje). No z hľadiska romantickej estetickej filozofie túto „normálnu“ perspektívu treba prevrátiť: básnik/blázon Machnicki v každej prírodnej, *materiálnej* entite nachádza skrytý, utajený *duchovný* základ (pre Slowackého všetko pozemské, telesné spočíva v Duchovi, rovnako Machnicki hovorí, že „v každej veci duša je všetkým“³²), jej život: cíti pod rukou tlkot srdca kameňa, rozumie reči vtákov. Goszczyński bol presvedčený o tom, že samotná príroda je akoby pôvodnou, samorastlou poéziou, pričom „takto poňatá poézia podľa neho tvorí básnika, a nie básnik poéziu. Poézia je totiž skrytým inštinktom prírody, ktorý ľud vycíti a spontánne prijíma“.³³ Po svojom mystickom nahliadnutí už Machnicki na svet neustále nazerá cez prizmu romantickej koncepcie *jednoty* duchovných a materiálnych foriem sveta.³⁴

Rozprávač príbehu sa ocitá iba *na prahu* tohto oživeného videnia, pričom

30 CIEŚLA-KORYTOWSKA, Maria: *Romantyczna poezja mistyczna*. Kraków : Wydawnictwo Znak, 1989, s. 117.

31 Tamže, s. 119.

32 GOSZCZYŃSKI, Seweryn: *Král zámku*. Bratislava : Európa, 2013, s. 43.

33 KRUKOWSKA, Halina: *Noc romantyczna*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2011, s. 74.

34 Porov. MARTUSZEWSKA, Anna: Fantastyka. In: *Słownik literatury polskiej XIX. wieku*. Alina Kowalczykowa – Józef Bachórz (red.). Wrocław : Ossolineum, 2009, s. 259.

bránu, cez ktorú by mohol vstúpiť do „sveta Machnického“ (je to brána inšpirovaného šialenstva), sám nikdy neprekročí. Ukazuje to hraničný motív, keď rozprávač vidí briezku, ktorá mu pripomína ženu v bielych šatách. Zo svojej perspektívy príznačne hovorí vo forme prirovnania: briezka vyzerá, „akoby“³⁵ žena vyzerala svojho milého. Sám sa teda nestotožňuje s personifikačným videním, nedokáže prekročiť onen prah romantickej imaginácie, ktorý by dokázal prírodu oživiť, vdýchnuť jej ducha. Naopak, Machnicki hovorí (nie prostredníctvom prirovnania, ale stotožňujúco), že to je kráľovná Jadwiga.³⁶ Tu sa ukazuje rozdiel medzi perspektívou rozprávača a Machnického – rozdiel, ktorý sa v texte nikdy nezotrie. Preto rozprávač ani nemôže prečítať list od Stańczyka, vlastne od „zámku“ (minulosti), adresovaný *len* a práve Machnickému: je písaný tajným písmom, šifrou – ba zdá sa, že písmom samotnej prírody. Práve vďaka tejto perspektíve zotrúva táto romantická próza v žánrovom teritóriu klasickej fantastiky 19. storočia (kde, podľa Tzvetana Todorova, nakoniec váhame, či postava naozaj zažila nadprirodzenú udalosť, alebo sa tá dá vysvetliť aj prirodzeným spôsobom – v tomto prípade psychiatricky Machnického šialenstvom, jeho halucináciami). Pritom romantická literatúra nezriedka využívala aj motívy zázračného (potvrdeného nadprirodzeného), napríklad v baladách, kde bolo toto rozprávkové zázračné odvodené z ľudovej kultúry (povery, zjavovanie sa revenantov – mŕtvych, prichádzajúcich zo záhrobia, či rusaliiek).³⁷ Aj v Goszczyńského gotickom básnickom románe *Kaniowskiý zámok* nachádzame popri krvavom deji hojný počet nadprirodzených rekvizít proveniencie ľudovej kultúry: hovoriace kuviky (ohlas tohto motívu, ako upozorňuje Karel Krejčí, nachádzame v intermezze Máchovho *Mája*³⁸), diablov, ktorí snímajú obesencov zo šibenice a pod. V oboch prípadoch sa však otriasa racionalistická vízia sveta a nastupuje viera – slovami Adama Mickiewicza, ktorými sprevádzal francúzsky preklad svojich *Dziadov* – „v existenciu vplyvu neviditeľného, nehmotného sveta na sféru ľudských myšlienok a konania“.³⁹ „Romantický svet“ je tajomný (opätovne začarovaný) a ovládajú ho tajuplné nepoznané sily, nezriedka zlovestné.

V súlade s romantickou estetikou *fragmentu* ponecháva Goszczyński záver svojej prózy otvorený: tento záver tiež charakterizuje postavu rozprávača i jeho dištanciu od Machnického. Rozprávač je síce sám romantický zasnený tulák, čítajúci knihu prírody i ruín, prepadá ho romantická neurčitá clivota, pocit chýbania neurčeného objektu – túžba ako taká; v nadchnutí ruinami sa z neho

35 GOSZCZYŃSKI, Seweryn: *Kráľ zámku*. Bratislava : Európa, 2013, s. 30.

36 Tamže, s. 31.

37 Podrobnejšie o tom píšeme v kapitole „Niekedy sa vracajú.“ Transformácia baladickéj lenórskej témy v modernizme v tejto práci.

38 KREJČÍ, Karel: *Dějiny polské literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1953, s. 238.

39 Cit. podľa MARTUSZEWSKA, Anna: Fantastyka. In: *Słownik literatury polskiej XIX. wieku*. Alina Kowalczykowa – Józef Bachórz (red.). Wrocław : Ossolineum, 2009, s. 256.

vyrinie romantická báseň, sám obdivuje zašifrovanú pravdu v Machnického ústach... no svoj sľub Machnickému z bližšie neurčených dôvodov nespĺní – nestretne sa s ním znovu, len lakonicky skonštatuje, že to všetko vypálilo akosi ináč a odišiel „opačným smerom“.⁴⁰ Túto výpoveď môžeme čítať aj metaforicky: odišiel z blízkosti „Machnického sveta“, sveta duchov, do ktorého dokázal – na rozdiel od priemerných ľudí – aspoň s empatiou nahliadnuť, a vrátil sa do normálneho sveta, k normálnemu životu v priemernosti. Koniec deja je teda akoby „oddrapený“ – udalosť, ku ktorej smeroval, nakoniec nenastane. Aj samotný romantický text – *fragment* sa takto sám stáva významovou *ruinou*: je len útržkom príbehu. A tento text rovnako ako hrob, urna v sebe tezuruje Machnického posolstvo i rozvaliny (útržky) jeho Knihy.

Goszczyński sa v tomto diele inšpiroval skutočnou postavou odrzykoňského blázna Machnika, bývalého haličského úradníka, ktorý horel „šialenou láskou“ k národu a porážka novembrového povstania (vlastne krach národnooslobodzovacieho boja) bola príčinou, pre ktorú sa zbláznil. Seweryn Goszczyński v liste Bohdanovi Zaleskému napísal, že píše prózu, ktorej hrdinom je skutočná osoba, „patriot – blázon“. V poľskej histórii nebol osud Machnika celkom ojedinelý. V literárnovednej literatúre dokonca jestvuje aj termín, ktorý pomenúva tento motív: „národné šialenstvo“.⁴¹ V románe *Kráľ zámku* môžeme vidieť, ako takúto „látku“ vzatú zo skutočnosti pretvorila – príznačne – nespútaná imaginácia romantického básnika. Tento text síce nepatrí k najznámejším dielam poľského romantizmu, je však v mnohom doslova emblematický a ukazuje, ako si poľský romantizmus osvojoval a transformoval podnety svetového romantizmu podľa svojich vlastných špecifických potrieb.

40 GOSZCZYŃSKI, Seweryn: *Kráľ zámku*. Bratislava : Európa, 2013, s. 75.

41 Porov. JANION, Maria: *Zło i fantazmaty*. Kraków : Universitas, 2001, s. 7 – 30, kapitola „Patriot – blázon“.

8. kapitola: **Modernistický subjekt v strašidelnej fantastike z perspektívy fenomenológie (Pohľad Stefana Grabińského)**

Literárny subjekt reprezentovaný v poviedkach a románoch autora strašidelnej fantastiky Stefana Grabińského (1887 – 1936)¹ je typickým modernistickým neautonómnym subjektom, ktorý je napriek svojmu zúfalému úsiliu vydaný napospas neznámym deštruktívnym silám. Tieto sily, ktoré ho ovládajú, môžu vychádzať z jeho vlastného podvedomia, aj z vedomia (či podvedomia) druhého človeka, no môžu prichádzať aj z neznáma. Grabińského texty reprezentujú viacero typov neautonómneho subjektu. Jeden je spojený s dvojníckou tematikou: v poviedke *Škul'avec* dve protikladné postavy môžu byť späť osudovým dvojníckym putom a po smrti jednej z nich mŕtvý (démonický spochybňovač Brzechwa, zlý démon hlavného hrdinu-rozprávača, ktorý je možno len hypostázou jeho halucinujúceho vedomia) vtrháva do psychiky živého, až ju napokon celkom ovládne. Poviedka *Problém Czelawu* je o prípade človeka s dvoma telami, pričom druhé, nočné telo oživuje temná pudová stránka psychiky profesora Czelawu – jeho brat Stachur. Podvedomá stránka osobnosti koná v poviedke *Na stoje*, keď rozprávač počas výpadku vedomia v autohypnóze spácha vraždu a potom sa sám vydá po stopách páchatel'a – svojich stopách... V rozuzlení románu *Tieň Bafometa* (1926) zasa príbeh pracuje s dvoma prepojenými neautonómnymi subjektmi: so subjektom prijímateľ'a, penzionovaného poštového úradníka Szantyra, ktorý dostane hypnotický príkaz vraždiť, pričom zadávateľom je hlavný hrdina Pomian. Ten je však tiež neautonómnym subjektom: príkaz vraždiť vyslalo jeho podvedomie, pričom vedomá zložka jeho osobnosti o ňom až do rozuzlenia záhady netuší.

Grabińského poviedka *Pohľad* zo zbierky poviedok *Desivý príbeh* (1922) ukazuje konštitúciu sveta vedomím subjektu – verziu tejto konštitúcie podľa žánru hororovej fantastiky. Jemné stupňovanie, nárast čudessných 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“,² keď sa k iníciaľným čudessným javom a udalostiam pridávajú ďalšie nevysvetlené, ešte záhadnejšie,

1 Detailnejší portrét tvorby Stefana Grabińského podávame v štúdií *Strašidelná fantastika a modernizmus: psychologické horory Stefana Grabińského*. In: TARANENKOVÁ, Ivana – JAREŠ, Michal (eds.): *Strach a hrôza. Podoby hororového žánru*. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, s. 14 – 52.

2 HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959, s. 408.

ktoré záhadu viac „zahusťujú“, než by ju pomáhali odhaliť – možno dobre sledovať pri čítaní fantastickej poviedky *Pohľad*.

Gradovanie psychózy Odonicza – hlavného hrdinu a fokalizátora príbehu vyrozprávaného v personálnom rozprávaní v tretej osobe – začína, keď od neho odchádza milenka, ktorá skončí svoj život pod kolesami lokomotívy a zanechá za sebou mierne pootvorené dvere. Tieto dvere rozchlipujú trhlinu do akéhosi iného sveta – za dvermi totiž zo zásady *niečo* musí byť, čo zasa zo zásady *nemožno* zahliadnuť... Poodchýlené dvere, ich štrbina, sa pre hrdinu stávajú symbolom akéhosi strašného tajomstva. Postupne sa jeho fóbia prenáša do vonkajšieho priestoru – roh, ktorý zvierajú ulice, sa mu zdá príliš ostrý, nevie, čo naňho čiha za rohom ulice. „Čo“ to je, je sémanticky nenaplnené, je to prázdny princíp hrôzy, hitchcockovsky povedané, „MacGuffin“ – „*ono bližšie neurčené, úplne heterogénne a radikálne mu cudzie, niečo*“.³ Postava sa usiluje vyhnúť akémukoľvek zvrásneniu priestoru, ktoré by produkovalo hocijaké „za“, akúkoľvek bariéru, za ktorú nemožno nahliadnuť, cez ktorú nemôže vidieť. Tuší, že za každou bariérou, ktorá kladie odpor jeho pohľadu, sa skrýva niečo neznáme, strašné.

V zásade to, čo u Odonicza spôsobuje hrôzu, je fenomenologicky veľmi presne popísaná *perspektivita* pohľadu, zanoreného v tele. Hrôza vyviera zo samotného srdca ontologického charakteru subjektivity – to, odkiaľ prýšti, je priestorová *situovanosť*, orientovanosť telesného subjektu, nevyhnutne vyplývajúca z jeho konečnosti (a teda aj konečnosti epistemickej). Z nemožnosti nahliadnuť odvrátenú stranu vecí, z nemožnosti nazerať multifokálne, ale vždy len zo svojho telesného „nulového bodu orientácie“,⁴ vždy už perspektivisticky situovaného. Táto nevyhnutná situovanosť spôsobuje nábehy k paranoidnému režimu uvažovania už v samotnej fenomenologickej filozofii, ako ho inscenuje Roman Ingarden vo svojom *Spore o jestvovanie sveta*: „Steže, dá sa dospieť k tomu, aby aj tie [predtým odvrátené – pozn. T. H.] strany alebo časti vnímanej veci boli ‚osobne‘ dané, avšak len v iných vnemoch, skorších alebo neskorších. Pritom však zasa musia byť skryté iné strany tejto veci a vnímajúci subjekt ich len predpokladá. V zásade je pritom možné, že na vnímanej veci medzitým nastanú také či onaké zmeny. Tieto zmeny môžu byť takého charakteru, že táto vec počas prítomného vnemu už nemá takú stránku alebo časť (či vlastnosť), akú sme jej predtým vo vneme pripisovali, no v súčasnosti to už nevidno. [...] Jestvuje preto zásadná možnosť, že vnímaný predmet má iné vlastnosti alebo časti, než sa na základe aktuálneho vnemu zdá, ba dokonca aj možnosť, že vôbec nejestvuje, hoci vnem, ktorý je naň

3 GRABIŇSKI, Stefan: *Šialená záhrada*. Bratislava : Vydavateľstvo Európa, 2010, s. 171. Ďalej pri citátoch z tejto knihy budeme uvádzať len číslo strany.

4 HUSSERL, Edmund: *Ideje k čistej fenomenologii a fenomenologickej filozofii II*. Praha : OIKOYMENH, 2006, s. 66.

zameraný, prebieha naďalej bezo zmeny.⁵ Subjekt ohľadom svojho vnemu nemá *istotu* (to vyplýva z jeho základnej situovanosti) – a preto sa tu pred ním otvára veľa možností.

Mnohé sa nám preto odhalí, ak budeme celý text tejto poviedky interpretovať cez fóliu fenomenologickej filozofie ako súvekeho diskurzu – keďže Grabińského písanie naštepovali mnohé súveké filozofické a kultúrne diskurzy (špiritizmus, revival ezoteriky z konca 19. storočia, teozofia, východné filozofie, Schopenhauer, bergsonizmus, cez ktorého fóliu Grabińského monografista Artur Hutnikiewicz presvedčivo interpretuje Grabińského poviedku *Rušno-vodič Grot*). Navyše, Grabińského jazyk v tejto poviedke je prinajmenšom homonymný s terminológiou fenomenológie, no skôr sa dá povedať, že je ňou inšpirovaný (používa termín „fenomény“) a v zásade využíva fenomenologickú metódu imaginatívnych variácií.

V ďalšej dejovej transformácii (zahusťovaní tajomstva) sa na scéne Odoniczovho vnímania začnú zamieňať predmety: namiesto kameňa – ťažidla nachádza na stole špongiu. Po chvíli, keď odvráti pohľad, na stole znovu nachádza ťažidlo. Jeho vedomie veľmi radikálnym spôsobom fenomenologicky konštituuje svet: intencionálne projektovanie nejakého predmetu – napríklad aktom myslenia či predstavivosti – u Odonicza spôsobuje, že sa onen predmet naozaj začne javiť v jeho zornom poli. Scéna jeho vnímania teda začína byť totožná so scénou jeho imaginatívnych aktov, a preto prestáva byť intersubjektívne konštituovaným svetom (ktorý by podliehal procedúre overovania v konfrontácii s iným subjektom) – je to halucinovaný svet: „*najzaujímavejší bol ten detail, že sa tieto fenomény objavovali súbežne s momentálnym záujmom, aký voči tým predmetom pociťoval pred okamihom ich zmiznutia alebo objavenia sa: bolo takmer pravidlom, že na ne predtým nanajvyš intenzívne myslel. / Stačilo mu s istou dávkou vnútorného presvedčenia pomyslieť si, že napríklad nejakú knižku stratil, aby po chvíli naozaj zistil, že mu na policičke v knižnici naozaj chýba. Podobne, vždy keď si živo predstavil existenciu nejakého predmetu na stole, zakrátko sa zvykol presvedčiť na vlastné oči, že sa mu tam naozaj zjavil ako na zavolanie*“ (s. 175). Konštitutívne akty vnímajúceho vedomia sa premieňajú na akty voľne imaginujúceho vedomia.

Fantázia však vytvára predmety (v dobovom vedení zastával takéto stanovisko o. i. P. Mulford),⁶ ktoré sa časom musia uskutočniť (ako v Grabińského poviedke *Oblasť*; a v materiálnom svete zasa zanechá stopy akákoľvek naša myšlienka v podobe skoncentrovanej energie, ktorá vstúpi do materiálneho a aktivizuje subjekt, ktorý s ním príde neskôr do styku – v poviedkach *Šialený majer* či *Požiarovisko*). Preto kladie Odonicz solipsistickú hypotézu: „*Existu-*

5 INGARDEN, Roman: *Spór o istnienie świata*. Tom I. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987, s. 28.

6 Porov. HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959, s. 132.

je vôbec okolitý svet? A ak naozaj jestvuje, nie je výplodom myšlienky, ktorá ho formuje? A možnože všetko je len fikciou nejakého hlboko zamysleného vedomia?“ (s. 176). Jestvujú potom dve alternatívy: buď je „za“ mnou, mimo uchopiteľnosti mojím „ja“ nejaká *iná*, desivá skutočnosť („strašidelné Reálno“, ⁷ kantovský *noumenon*, „vec osebe“, ktorá môže byť pre autora metafyzických hororov len objektom hrôzy), alebo druhá možnosť, že mimo mňa nie je nič: „A ak tam za rohom naozaj nie je nič? Kto môže zaručiť, že za takzvanou skutočnosťou vôbec jestvuje niečo iné? Za tou skutočnosťou, ktorej tvorcom som pravdepodobne ja sám? Dokiaľ v nej spočívam vnorený až po krk, dovtedy mi postačuje – aspoň ako-tak. No keby som jedného dňa zatížil sa vykloniť z bezpečného prostredia a nazrieť za jej hranice?“ (tamže). Sám nevie, ktorej možnosti sa desí viacej: „bud' je tam za mnou niečo iné, niečo zásadne odlišné od skutočnosti, ktorú ako človek poznám, alebo nie je vôbec nič“ (s. 178). Zotrváva v agnostickom váhaní. Možnosť, že tam nie je nič, je pre tohto majstra desu tou lepšou... Pre autora hororov a hrdinu hororovej poviedky je totiž horšia možnosť existencie „niečoho“, tej „inej skutočnosti“, toho, čo je „niečo radikálne, iné“ (s. 171), „neznáme“ (tamže).

Vo vnímaní tohto subjektu sú narušené predovšetkým *zákonitosti* platiace pre intersubjektívne zdieľaný (spolukonštituovaný) svet. Kameň sa nemôže zmeniť na špongiu, zatiaľ čo sa mu otočím chrbtom: „Jeden normálne konštituovaný svet je tu jako pravý svet, jako ‚norma‘ pravdy, a jsou rozmanitá zdání, odchylky způsobu danosti.“⁸ Série navzájom protirečivých fenoménov, ktoré subjekt nazerá v prúde javenia sa, nemôžu konštituovať pravú „vec“, keďže jednak identita veci musí pretrvávajúť v prúde javenia sa a premenlivých okolností⁹ u jedného subjektu – a zároveň je to „objekt, jenž identicky přetrvává v jevových mnohostech plurality subjektů“.¹⁰ Tieto náhle zmeny (predmetu na iný predmet, objavenie sa alebo zmiznutie predmetu) *narúšajú* už predpripravené *fenomenálne pole* (normálneho vnímania), onen „systém miest“,¹¹ ku ktorému nutne musia prináležať jednotlivé danosti a nemôžu si miesta navzájom zamieňať „samy od seba“ (kameň so špongiou).

Preto hrdina nastoľuje hypotézy o povahe sveta – aspoň takéhoto sveta, ktorý sa takýmto spôsobom javí: jednak je to berkeleyovská hypotéza, že svet je výtvorom nejakého rozmyšľajúceho vedomia, nejakej vyššej inteligencie, Boha, ktorá je vzápätí transformovaná na solipsistickú hypotézu, že týmto tvorcom sveta a jediným, čo existuje, je práve dr. Odonicz.

Ukáže sa však, že subjekt nie je solipsistickým pánom svojho sveta – tieto

7 ŽIŽEK, Slavoj: *Nepolapiteľný subjekt*. Chomutov : Nakladatelství L. Marek, 2006, s. 64.

8 HUSSERL, Edmund: *Ideje k čiste fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha : OIKOYMENH, 2006, s. 79.

9 Porov. tamže, s. 81.

10 Tamže, s. 86.

11 Tamže, s. 87.

zmeny sa po čase totiž začínajú diať nezávisle od jeho vôle, od vedomých imaginatívnych aktov. Akoby bol skôr permanentne zavádzaný descartovským „zlomyselným démonom“, takže nakoniec si môže byť istý naozaj len výrokom: „ja som“. Akosi zdanlivo nebadateľne sa mení *celá perspektíva* percipovanej scény: „*Skutočne, chvíľu sa mu všetko, čo bolo tam za ním, javilo ináč než obyčajne. Ale v čom tá zmena spočívala, to by nedokázal bližšie určiť. Akási špecifická modifikácia, nejaké zvláštne posunutie proporcií – niečo v tom zmysle*“ (s. 176). Ako zistiť, že „môj svet“ nie je intersubjektívne zdieľaným svetom, ak som jedinou literárnou postavou v modernistickom texte a nemôžem svoje nové skúsenosti konfrontovať s nikým *druhým*? Veď z fenomenologického hľadiska, zvnútra seba samých „rozdiel medzi vnímaním, halucináciou a snom musíme urobiť *vnútri skúsenosti samej* a nie prostredníctvom vonkajšej referencie“.¹² Len takýmto spôsobom, že svet odrazu stráca svoje doterajšie proporcie, intersubjektívne sankcionované ako normálne, môže subjekt spochybníť „svoj svet“ a vysloviť hypotézu, že je jeho halucinačným výplodom. Ako však zistím „zvnútra“ seba samého, či práve tento *cudzí* svet, ktorý sa od intersubjektívneho zatiaľ líši len zmenou proporcií a narušením jeho pravidiel, nie je pravým skutočným svetom, alebo aspoň jeho – použijeme Grabiňského výraz z názvu jednej jeho poviedky – „engramom“? Bez ohľadu na to, čo mi hovoria ostatní? To nezistím nijako.

Husserl je karteziánsky filozof, snažiaci sa ukotviť istotu nášho vedenia o evidenciu (proti navrstveným teóriám: ak akákoľvek teória protirečí evidencii, pravdu má evidencia, originárny názor, skúsenosť¹³). Intersubjektívnu konštitúciu „normálneho“ sveta pokladá za nepríznakový východiskový bod. Naproti tomu český fenomenologický psychiater Svetozar Nevole, publikujúci svoje zásadné práce v štyridsiatych rokoch 20. storočia, vychádza práve z opačného pólu: psychopatologickej skúsenosti, pričom hovorí o konvenčnosti (spoločenskej skonštituovanosti) nášho „normálneho sveta“: „Jest vlastně jen konvencí, že za ‚normální‘ uznáváme právě takové a ne jiné vjemy. [...] A také náš normální způsob jak vidíme, slyšíme, jak vnímáme, je jen jediným realizovaným z celého množství jiných, které zůstaly potlačeny a v skrytu.“¹⁴ Skutočnosť „nevidíme“, ale *tvoríme* si ju – „Vjem – toť tvoření; tvoření z chaosu smyslové látky [...] Vjemy nejsou pouhým pasivním produktem smyslových orgánů, nýbrž jsou tvůrčím výkonem subjektu.“¹⁵ Z tohto hľadiska má patologické Odoniczovo vnímanie rovnakú právoplatnosť ako vnímanie normálne, či skôr spoločensky normalizované a sankcionované: „Mezi vjemem

12 SOLOMON, Robert C.: *Vzostup a pád subjektu*. Nitra : Enigma, 1996, s. 144.

13 Porov. HUSSERL, Edmund: *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha : OIKOYMENH, 2006, s. 94.

14 Cit. podľa VOJVODÍK, Josef: *Povrch, skrytost, ambivalence*. Praha : Argo, 2008, s. 241.

15 Tamže, s. 246.

„normálním“ a vjemem „šalebným“, „pathologickým“, „ilusí“ není zásadního rozdílu.“¹⁶ Odoniczove fobie síce nesú príznaky šialenstva, zároveň však býva pre Grabińského „šialenstvo [...] najčastejšie výrazom ezoterickej zasvätenosti, hlbšej zorientovanosti v podstate vecí“.¹⁷ Podľa Antona Smuszkiewicza Odoniczovo šialenstvo poskytuje možnosť, že „v dôsledku osobných zážitkov, keď prestali fungovať kontrolné mechanizmy, prejavila sa doposiaľ potláčaná metafyzická pravda. Zjavilo sa vtedy to, čo je najdôležitejšie, nezosťurované zvykmi, ktoré nám vstúpuje kultúra, nezdeformované cenzorskou ingerenciou intelektu“.¹⁸ Možno, že v Odoniczovom šialenstve ide o regres psychiky do onej desivej kantovskej „predontologickej noci sveta“, „v níž se části předmětů nacházejí ve stavu před vznikem nějaké syntézy“¹⁹ a v ktorej je jeho psychika vystavená pôsobeniu „strašidelného Reálna“.²⁰ Keďže subjekt participuje na vytváraní (konštituovaní) skutočnosti, vynára sa otázka: „Jaký je status onoho záhadného X, které *předchází* transcendentálně konstituované realitě?“²¹ Práve v tejto predontologickej „noci sveta“, sveta ešte neskonštituovaného, neznormovaného rozumom, sa vynárajú a vzápätí miznú strašidelné rozparcelované časti predmetov: „zde pojednou vyskočí zakrváčená hlava, tam bílé zjevení, a znenadání opět zmizí.“²² To preto si na scéne kameň a špongia vymieňajú miesta, preto sa kniha raz objaví, raz zasa zmizne.

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“, z tohto sveta. „To“ však my, čitatelia, nenahliadneme.

Pred koncom (poviedky i koncom Odoniczovým) sa predovšetkým zintenzívňuje Odoniczova fobia, jeho „neurastenická psychóza na podloží nutkavej a tvrdošijnej monoidey a pocitu strachu, ktorý sa s ňou viaže“:²³ ono *skryté*, ktoré číha *spoza* nášho pohľadu (z priestoru, ktorý náš pohľad neobsiahne), už nie je situované mimo neho, za vonkajšie priestorové prekážky, ale stáva sa jeho *telesnou situovanosťou* samotnou: situuje sa za jeho chrbtom ako *pozadie*, ktoré je *vždy už za ním*. Keď potom opäť cíti za svojim chrbtom „to“, vydesený sa odhodlá k radikálnemu kroku: „*Odonicz sa na ten pohľad odvážil. Pohybom rýchlym sľa myšlienka, ako blesk sa obzrel a pozrel sa. A vtedy z jeho úst vyšiel neľudský výkrik zdesenia a bezhraničnej hrôzy; krčovitou sa rukou chytil za srdce a ako zasiahnutý bleskom sa bez života zrútil na dlážku izby*“ (s. 178). Koniec. „To“ sa zjavilo Odoniczovi, nie však čitateľovi. Tu

16 Tamže.

17 HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959, s. 216.

18 SMUSZKIEWICZ, Antoni: *Zaczarowana gra*. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 1982, s. 135.

19 ŽIŽEK, Slavoj: *Nepolapitelný subjekt*. Chomutov : Nakladatelství L. Marek, 2006, s. 59.

20 Tamže, s. 64.

21 Tamže, s. 65.

22 Tamže.

23 HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959, s. 362.

tiež modelový čitateľ *váha*, či „to“, čo Odonicz svojim posledným pohľadom uzrel, bolo z rádu prirodzeného (a síce Odoniczovým šialenstvom), alebo nadprirodzeného. Smuszkiewicz, inscenujúc toto zakladajúce váhanie žánru fantastiky, hovorí, že *Pohľad* „možno na jednej strane brať ako strašidelný realistický príbeh, na druhej zasa ako plne fantastické dielo. Závisí to od toho, či predstavené javy budeme náchylní pokladať za prirodzené alebo nadprirodzené fenomény“.²⁴ Na rozdiel od Mérimého poviedky *Illská Venuša* však ani nevieme, čo si máme ako nadprirodzenú *možnosť* vôbec predstaviť (v *Illskej Venuši* to predsa bola ožitá socha, čitateľom aspoň intencionálne projektovaná ako možnosť). To, čo Odonicza prenasleduje, je – hitchcockovsky povedané – „MacGuffinom“, prázdny princíp, ktorý dáva do pohybu dej. A zároveň táto poviedka odhaľuje, že hrôzostrašné je vždy predovšetkým *neurčité* – odhaľuje „esenciu“ hrôzostrašného práve tým, že ho *neukazuje*. Transcendenciu rozprávačskej pozície textu smerom k objektu hrôzy je tu prázdna.

Keby to nebolo proti koherencii Grabiňského poetiky (ktorá je poetikou autora strašidelnej fantastiky, weird fiction), mohli by sme dokonca túto pointu nadinterpretovať a vycítiť v nej ironický úškrn celému strašidelnému žánru. Grabiński je však majstrom *otvorených* point a jeho „šokujúca pointa nebýva vždy bezpodmienečne totožná s úplným vysvetlením situácie“.²⁵ V závere – oproti občasným niektorým (nedostatočným) racionalizáciám uprostred sujetu – dochádza v Grabiňského mysterióznych textoch zväčša k „odracionalizovaniu“.²⁶

24 SMUSZKIEWICZ, Antoni: *Zaczarowana gra*. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 1982, s. 134.

25 HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959, s. 411.

26 Tamže.

9. kapitola: „Niekedy sa vracajú“
 (Transformácia baladickéj lenórskej
 témy v modernizme u Antona Langeho)

„Ach, čo to máš za podobu?
 ,Žena moja, ako z hrobu.'
 Ani uši, ani zraky -
 ,Hja, pod zemou je svet taký.'“
 Ján Botto: Žltá Talia

„Stephenkingovský“ názov tejto kapitoly má na svedomí nezriedkavý výskyt mŕtvych, vracajúcich sa na svet zo záhrobia (čiže revenantov), v žánri balady. Revenanti sa v ľudových, preromantických a romantických baladách vyskytujú ako motív nespochybneného *nadprirodzeného*, ktorý vyvoláva pocity údesu, hrôzy.¹ Mnohé balady možno preto situovať aj v neostrom žánrovom teritóriu „hrôzostrašných rozprávání“, ktoré počas historického vývinu prekonal množstvo transformácií, rozvetvovali sa do rozmanitých odrôd, napr. duchárskych príbehov (žáner *ghost story*) aj dnešných hororov. Za jeden z prvých umelých, literárnych príbehov o revenantovi (v tomto prípade duchársky príbeh s typickým rinčaním reľazi) možno v európskom kultúrnom okruhu pokladať rozprávanie Plínia mladšieho (61 – 113) *Strašidelný dom*² z jeho listu. Do žánru balady sa mohli tieto motívy dostať rozmanitými kanálmi a z rozličných kultúrnych kódov a žánrov. Jednou takouto oblasťou je určite ľudová kultúra s jej „obavou z mŕtvych a z ich návratu, s prvotnou vierou, podľa ktorej mali mŕtvi údajne viesť svoj vlastný život v hroboch, ktoré sa z tohto dôvodu stavali ako svojho druhu obytné domy“.³ Zápornú konotáciu mŕtveho možno vystopovať aj v samom etymologickom sémantickom pohybe jazyka (ak sa chceme gadamerovsky spytovať jazyka na to, čo „jazyk sám už vie“): „Slovo *bosorka* je převzato z maďarštiny; srov. maďar. *boszorkány* = pův. ‚duch zemělých, strašidlo‘, pak čarodějnice, ježibaba a pod.“⁴ Totižto mŕtvy – ako uvidíme v baladách Bürgera, Mickiewicza i Bottu – sa vracia ako *iný*. Revenant už nie je rovnakým Lenóriným milým ako za života, ale je prejavom diabolského *zla* a zákernosti.

1 Fenomenologickú analýzu hrôzy v žánri balady cez pojem numinózneho a jej ambivalentné spojenie strašného s prítlačlivým podáva ZAJAC, Peter: Tak jasne žiaria hviezdy, tak ľahko plynie Rýn... In: *Šibeničné piesne*. Zost. Peter Zajac. Bratislava : Tatran 1990, s. 277.

2 PLINIUS, mladší: *Strašidelný dům*. In: *Fantastické povídky*. Praha : Svoboda, 1968.

3 PETOIA, Erberto: *Wampiry i wokolaki*. Kraków : Universitas, 2004, s. 35. Porov. tiež KLÁTIK, Zlatko: *Slovenský a slovanský romantizmus*. Bratislava : VEDA, 1977, s. 38 – 39.

4 VÁŽNÝ, Václav: *O jménech motýlů v slovenských nářečích*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1955, s. 92.

Proti tejto ľudovej viere v zjavovanie sa oživených mŕtvych musela, samozrejme, mať výhrady kresťanská vierouka. Napríklad Augustín sa snažil vyvrátiť možnosť komunikácie živých s mŕtvymi. Bolo to úsilie oddeliť svet živých od zászvetia neprestupnou bariérou. Na základe zjavení bol Augustín nútený len pripustiť, že sa mŕtvi môžu zjavovať v sne.⁵ „Paralela zjavení mŕtvých se sny, které mají též živí o sobě navzájem, mu umožňuje vyvrátiť, že by se mŕtvi mohli pohybovat v duchu živých a zasahovat do jejich myšlení“⁶ – zjavuje sa len „obraz“, „zdanie človeka“. Ako však Schmitt konštatuje, príbehy o revenantoch od čias stredoveku budú túto Augustínovu teóriu o „duchovných obrazoch“ mŕtvych vytrvalo popierať – pretože revenanti sa budú „jevit až kupodivu tělesně“.⁷ Všimnime si len umrlcov v baladách! Nejavia sa ako duchovia v obraze svojej podoby za života, ako by to chcel Augustín,⁸ ale ako telesné *mátohy*: oživené mŕtve telá, už postihnuté rozkladnými procesmi. Evka v Bottovej *Žltej ľalii* sa pýta svojho mŕtveho Adama: „*Len čis' to ty, Adam ľúby? / Tvár bez nosa, dlhé zuby.*“⁹ V tejto balade dokonca nachádzame až upírsky názvuk: keď Evu Adam „*pojme do náručia – on rumenie, ona bľadne*“.¹⁰ Hrob mŕtveho pod prahom dverí z Bottovej balady má tiež svoje antecedenty napríklad v škandinávskych ságach: v *Laxdoela saga* z 13. storočia sa dočítame, že zomierajúci prikázal žene, aby ho pochovala nastojato pod prah dverí, aby mohol lepšie vidieť všetko, čo sa doma deje.¹¹

Podobne v Bürgerovej balade sa milý odhalí ako kostlivec. Revenanti, mátohy zo záhrobia, sú – v kóde ľudovej kultúry, zdedenom z pohanských čias – *telesné*. V období stredoveku (v nemeckom prostredí) „v niektorých rozprávaniach sa mŕtvy podobá svojej mŕtvole, čo už zreteľne poukazuje na stotožňovanie prízraku mŕtveho s telom, ležiacim v hrobe. [...] Presvedčenie o telesnosti postavy mŕtveho, ktorý sa zjavoval živým, teda tkvelo hlboko vo vedomí ľudí tých čias“.¹² „Teológia prijímala život ľudskej duše po smrti, zatiaľ čo podľa ľudovej viery si ľudia predstavovali život človeka po smrti ako pokračovanie pozemského života.“¹³ Až pod vplyvom kresťanského výkladu „od 12. století je strašidlo určitým druhom démona, ztráci svou tělesnost a stává se přízrakem, obrazem, klamným zdáním těla, proměňuje se v potrestanou nebo zatracenou duši. Stále to musíme mít na paměti, chceme-li rozlišit lidové a křesťanské

5 SCHMITT, Jean-Claude: *Revenanti*. Praha : Argo, 2002, s. 31.

6 Tamže, s. 32.

7 Tamže, s. 37.

8 Porov. tamže, s. 30.

9 BOTTO, Ján: *Žltá ľalia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1981, s. 42.

10 Tamže.

11 Porov. POTKOWSKI, Edward: *Dziedzictwo wierzeń pogańskich w średniowiecznych Niemczech*. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1973, s. 35.

12 Tamže, s. 25 – 26.

13 Tamže, s. 28.

tradice, více či méně zamaskované“.¹⁴ Tieto dve vrstvy sa môžu prejavovať aj pri konštrukcii jedného „strašidla“ v jednom texte.

Pochmúrna a desivá atmosféra preromantických a romantických balád, v ktorých fikčných svetoch konajú nadprirodzené mocnosti a kde postavami zmietajú divoké vášne, súvisí aj s gotickým románom a „hrôzostrašnou romantikou“. Desať rokov pred publikovaním Bürgerovej *Lenóry* (1774) vychádza gotický román Horacea Walpolea *Otrantský zámok* (1764). Neskôr sa autorom balád stáva aj kráľ romantickej hrôzy Edgar Allan Poe.¹⁵ Túto genetickú konexiu goticizmu (chápaného v širšom slova zmysle) s baladami rozpoznáva na materiáli českej hrôzostrašnej literatúry aj Patrycjusz Pająk: „V oblasti vízie sveta a mnohých kľúčových motívov (ako je napríklad vampirizmus) je gotická literatúra pokračovaním ľudovej démonológie v novodobej estetickej forme. Napokon, horor sa objavuje práve v tom okamihu, keď sa začína móda zapisovania ľudovej literatúry a jej vydávania v antológiách. V baladách, piesňach či legendách mohli predstavitelia goticizmu nájsť literárny materiál, ktorý sa im hodil, aby ho využili v rámci tej [literárnej – pozn. T. H.] konvencie, ktorú praktizovali.“¹⁶

Už veľmi konkrétny výpočet historických antecedentov Bürgerovej balady *Lenóra*, o ktorej bude ďalej ešte reč, podáva – na úrovni fabuly a toposov – Julian Krzyżanowski: „Hrôzostrašný motív návratu mŕtveho milého nachádzame už v starovekom Grécku v povesti o Protesilaosovi a Laodamii a útek dievčaťa pred príznakom, ktorý ju prenasleduje, je odvodený z talianskej novely už z polovice 16. storočia, čo má v poľskom folklóre ekvivalenty v podobe zhruba dvadsiatich variantov rozprávok či povestí (wariantów bajkowych).“¹⁷ Je tiež možné, že „Bürger využil motívy z viacerých ľudových balád“.¹⁸ Orest Zilynskyj, ktorý robil interetnický komparatívny výskum ľudových balád, uvádza, že v slovanskom prostredí sa výlučne v karpatskom a podkarpatskom areáli vyskytuje balada s témou „mŕtvy navštívi svoju milú“:¹⁹ dve ľudové balady, slovenská z Pohorelej a moravská zo Strážnice (okres Hodonín), sú variantmi lenórskej látky, avšak – podobne ako Erbenova *Svatební košile* – s dobrým koncom.²⁰ Celkovo „v českých předlohách, podobně jako v Erbenově básni, oběť, tedy dívka, uniká pomstě revenanta, obživlé mrtvolý, kdežto v cizích

14 LECOUTEUX, Claude: *Prízraky a strašidla v středověku*. Praha : Volvox Globator, 1997, s. 50.

15 Porov. analýzu Poeovej baladickéj tvorby z tohto hľadiska WNUK, Agnieszka: *Reforma formy. Poematy Poeo w kontekście powieści poetyckiej i ballady*. In: KASPERSKI, Edward – NALEWAJK, Zaneta: *Edgar Allan Poe – niedoceniony nowator*. Wrocław : Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2010, s. 51 – 65.

16 PAJĄK, Patrycjusz: *Groza po czesku*. Warszawa : Uniwersytet Warszawski, 2014, s. 155.

17 KRZYŻANOWSKI, Julian: *Sztuka słowa*. Warszawa : Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1972, s. 108 – 109.

18 KLÁTIK, Zlatko: *Slovenský a slovanský romantizmus*. Bratislava : VEDA, 1977, s. 40.

19 Porov. ZILYNSKYJ, Orest: *Slovenská ľudová balada v interetnickom kontexte*. Bratislava : VEDA, 1978, s. 53.

20 Porov. tamže, s. 113 – 115.

předlohách jí podléhá“.²¹ A tak v balade z Pohorelej milá revenanta *odhalí*: „*añi si ti ně moj mili, ale si duch opravd'ivi*“²² – a nejde s ním na „lenórsku“ nočnú prechádzku. Nuž, a dobre urobí, ako jej vraví duch: „*Chcel som ťa ja naučiťi, jak zomretim maš čariťi*.“²³

Bürgerova *Lenóra* je z hľadiska deja a predovšetkým motívov rozpoznaní/nepoznaní *inverznou transformáciou* voči ľudovej balade, dochovanej od 16. storočia vo svojich variantoch vo viacerých európskych kultúrach (gréckej, talianskej, francúzskej, španielskej, portugalskej, nemeckej, maďarskej a i.) o dievčine, čakajúcej (zväčša sedem rokov) na návrat milého z vojny. Ten sa vracia zamaskovaný, dievča ho nespoznáva, a nespoznávaný milý podrobí dievčinu skúške vernosti, v ktorej dievča obstojí.²⁴ Dievča v nich teda nespoznáva milého a obstojí v skúške vernosti, zatiaľ čo v Bürgerovej *Lenóre* hrdinka milého spoznáva, avšak ide o motív *falošného* spoznania, pretože je to jej milý ako iný (revenant), a preto *Lenóra* v skúške neobstojí. Dievča unikne revenantovi a záhrobiu iba v tých lenórskejších variantoch, v ktorých dôjde k pravému rozpoznaníu – dievča rozpozna, že prišelec už nie je jej milý, ale revenant (u Erbena a vo vyššie citovanom variante ľudových balád).

Bürgerov vzťah s ľudovou baladou však nebol len pramenný, ale aj zámerne imitatívny, resp. štylizovaný: „Bürger tvoril Lenoru podľa zásad platných i pro lidovou poezii“²⁵ – a to z toho dôvodu, že „na prelome 18. a 19. storočia sa ľudová balada začala pokladať za jednu z najpodstatnejších foriem literárneho folklóru a za jeden z pravzorov a základov básnickej tvorivosti (o. i. J. G. Herder, J. W. Goethe, A. W. Schlegel, bratia Grimmovci)“.²⁶ Súviselo to s predstavou, že „pravým tvůrcem poezie je nevyčerpatelný génius lidu, poezie je jeho řeči (Hamann: Poezie je mateřskou řeči lidského pokolení)“.²⁷ Romantici mali zároveň predstavu o *starobylosti* ľudovej poezie a týmto predstavám najlepšie vyhovoval žáner balady²⁸ – „stal se tak téměř reprezentativním žánrem nového hnutí romantického“.²⁹

21 HAMAN, Aleš: *Trvání v proměně. Česká literatura devatenáctého století*. Praha : Nakladatelství ARSCI, 2010, s. 106.

22 Cit. podľa ZILYNSKYJ, Orest: *Slovenská ľudová balada v interetnickom kontexte*. Bratislava : VEDA, 1978, s. 114.

23 Cit. podľa tamže.

24 Porov. VARGYAS, Lajos: *Researches into The Mediaeval History of Folk Ballad*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1967, s. 96 – 105.

25 KAFKA, František: *Gottfried August Bürger, básník znovu nalezené lidovosti*. In: BÜRGER, Gottfried: *Balady*. Praha : SNKLU, 1964, s. 17.

26 GŁOWIŃSKI, Michał – KOSTKIEWICZOWA, Teresa – OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra – SŁAWIŃSKI, Janusz: *Słownik terminów literackich*. Wrocław – Warszawa – Kraków : Ossolineum, 1998, s. 50.

27 KAFKA, František: *Gottfried August Bürger, básník znovu nalezené lidovosti*. In: BÜRGER, Gottfried: *Balady*. Praha : SNKLU, 1964, s. 10.

28 KREJČÍ, Karel: *Goethovy balady*. In: GOETHE, Johann Wolfgang: *Balady*. Praha : Odeon, 1976, s. 196.

29 Tamže.

V sujete balady sa umrlec zvykne vracat' zo záhrobia vtedy, ak niekto prestúpi pravidlo, a revenant je vykonávateľom trestu (tak ako v baladách, o ktorých bude reč). Umrlec si však môže aj len tak posedkávať na náhrobnom kameni – ako v balade Janka Kráľa *Križ a čiapka* – a až po narušení normy (akou je krádež jeho križa a čiapky z čirej samopaše) vstupuje do sveta živých zjednať poriadok.

Zhrnieme veľmi stručne dej Bürgerovej balady *Lenóra*: dievčina Lenóra sa obáva o svojho milého, ktorý sa nevracia z vojny. Kladie svoju lásku nado všetko, rúha sa Bohu, ktorý jej nepomáha, praje si radšej smrť než život bez milého („*Chci smrt, vse ostatni je klam!*“³⁰) – a želá si návrat milého za akúkoľvek cenu. Ten napokon uprostred noci naozaj prichádza a berie si Lenóru so sebou. Mnohé indikačné motívy počas ich hrôzostrašného nočného cvalu však napovedajú skutočnosť, ktorá sa napokon odhalí v pointe: Lenórin milý je už mŕtvy – je to revenant, ktorý si po ňu prišiel zo záhrobia. Ich cesta sa končí na cintoríne pri hrobe. Pred užasnutými zrakmi Lenóry absolvuje jej milý v hororovom motíve nadprirodzeného strašidelnú premenu – a pred Lenórou sa ocitne „*kostlivec s kosou v pěsti*“.³¹ Záhrobie, do ktorého milý Lenóru stiahol, má pekelný charakter, čo indikuje *síra* (konotujúca peklo), sršiaci z nozdier jeho koňa. Lenórin strašný koniec sa vo volaní, ktoré vydáva tanečný zástup mŕtvol, „*skučící strašná směsice*“,³² interpretuje ako *trest* za Lenórinu reptanie na Boha – za to, že neprijala pokorne osud, aký jej bol súdený. Mátohu z hrobu vyvoláva „*bezmedznost' lásky a zúfalstva dievčat'a*“³³ – istá *hybris* jej lásky, jej nemiera. Paradoxne sa všetky jej deštruktívne želania splnia: priala si návrat milého za akúkoľvek cenu, aj proti Božej vôli, a volila radšej smrť než život bez milého. Podobne konštatoval Patrycjusz Paják o lenórskej Erbenovej balade *Svatební košile*: „*Priania sa plnia falošným spôsobom – ako svoj protiklad.*“³⁴ Prianie dievčat'a, aby sa vrátil jej milý, sa splní – no ten sa vracia ako vampír.³⁵ V balade totiž vždy prichádza *trest* – v tomto prípade príchod mŕtveho a únos Lenóry do priepasti záhrobia – *trest* za baladický čin, ktorým je priestupok, *porušenie pravidiel*, normy.³⁶ Lenóra totiž prekračuje hranicu noriem sveta a odpoveď na toto jej prekročenie hranice je striktné izomorfná: aj jej mŕtvy milý *prekračuje hranicu*, oddeľujúcu život a smrť, tento svet od záhrobia, a *spoza* sveta si prichádza po Lenóru. Keďže však revenant vtŕha do nášho sveta spoza jeho hranice, je z definície

30 BÜRGER, Gottfried August: *Balady*. Praha : SNKLU, 1964, s. 50.

31 Tamže, s. 56.

32 Tamže, s. 57.

33 KAYSER, Wolfgang: O wartościowaniu poezji. (Na przykładzie ‚Lenory‘ Bürgera.) In: MARKIEWICZ, Henryk (ed.): *Sztuka interpretacji*. Wrocław : Ossolineum, 1971, s. 329.

34 PAJÁK, Patrycjusz: *Groza po czesku*. Warszawa : Uniwersytet Warszawski, 2014, s. 159 – 160.

35 Tamže, s. 160.

36 Porov. KRAUS, Cyril: *Slovenská romantická balada*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1966, s. 22. Porov. tiež ZILYNSKYJ, Orest: *Slovenská ľudová balada v internetickom kontexte*. Bratislava : VEDA, 1978, s. 14.

zlovestný, diabolský: „Ak svet vnútrajšku reprodukuje kozmos, z druhej strany jeho hranice sa rozprestiera chaos, antisvet, mimoštruktúrally ikonický priestor, obývaný príšerami, inferálnymi silami a ľuďmi s nimi spätými.“³⁷ Práve z tohto antisveta prichádza revenant, a práve preto prichádza ako zmenený, *iný*. Psychoanalytický výklad pre túto jeho ‚posmrtnú‘ zmenu znie, že mŕtvy sa „dílem smrti stal tajemnĕ promĕněnou bytostí. [...] do něj vstoupilo něco z onoho hrůzoplňného, nepochopitelného a naprosto jiného (tremendum) anebo – a to je pravděpodobnější – že on sám „je“ realitou, která se prezentuje v podobĕ smrti. Jakmile mrtvý človĕk získá podíl na tajemnĕm a zlovestném, může se stát démonem“.³⁸ V revenantovi sa kondenzuje naša hrôza zo smrti – on je jej reprezentáciou. Jeho hrôzostrašnosť spočíva v tom, že revenant z balád v sebe zmiešava dve protikladné kategórie – je variantom „živej smrti“, „premenou mŕtveho na živé“.³⁹

Bürgerova *Lenóra* sa v období romantizmu dočkala viacerých intertextových „ozvien“ aj v baladách slovanských romantikov, ktoré oscilujú od voľného prekladu cez parafrázu až k svojbytným transformáciám (Žukovskij, Mickiewicz, Erben, Botto, Subotić). Štruktúrally komparatívnej analýze zo sémantického hľadiska (ako skúmaniu invariantu a variantov) ich podrobil v prenikavej štúdiu *Premeny lenórskej témy v slovanskej romantickej balade* Zlatko Klátik.⁴⁰ Na toto komparatívne stanovisko by sme chceli nadviazať analýzou jedného trošku vzdialenejšieho nadväzujúceho intertextu (vzdialenejšieho rovnako po stránke historickej, ako aj druhej i žánrovej).

Poviedka poľského modernistického básnika, jedného z prvých propagátorov symbolizmu v Poľsku, prozaika fantastiky, prekladateľa a kritika Antona Langeho (1861 – 1929) *Lenóra* z poviedkovej zbierky *V štvrtom rozmere* (1912) už svojím rovnomenným názvom dáva nepokryte najavo, že ide o ďalšiu intertextuálnu reinterpretáciu baladického lenórskeho príbehu. Reinterpretáciu v dvoch smeroch: jednak prozaickú (na úrovni literárno-druhej transpozície) a zároveň reinterpretáciu modernistickú (na úrovni literárno-smerovej). Motiváciu, prečo Lange vôbec Bürgerovu *Lenóru* prepisuje, podáva v predslove k druhému vydaniu poviedkovej zbierky z roku 1924: „*Lenóra* sa snaží ‚baladické‘, špiritistické fenomény vysvetliť racionálnym spôsobom.“⁴¹ Na určitej úrovni abstrakcie je dejová schéma Langeho *Lenóry*

37 LOTMAN, Jurij M.: *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008, s. 218 – 219.

38 HERZOG, Edgar: *Psyché a smrt*. Brno : Emitos, 2012, s. 26.

39 PAJAŁ, Patrycjusz: *Groza po czesku*. Warszawa : Uniwersytet Warszawski, 2014, s. 158.

40 KLÁTIK, Zlatko: *Slovenský a slovanský romantizmus*. Bratislava : VEDA, 1977, s. 35 – 84.

41 LANGE, Antoni: *W czwartym wymiarze*. Kraków : Universitas, 2003, s. 5. Ďalej pri odkazoch na túto knihu budeme uvádzať len stranu.

identická so svojím prototextom. Ponecháva bürgerovskú sekvenciu naratívnych syntagiem: Lenórino trúchlenie – nočný návrat milého – nočná cesta na cintorín. Zároveň ju však *rozširuje* o dve naratívne syntagmy, ktoré budú potrebné pre sémantickú reinterpretáciu bürgerovského prototextu z hľadiska modernistickej poetiky: o *Vorgeschichte* (prehistórii) – sekvenciu zoznámenia sa Lenóry s (langeovským) Konrádom a o Konrádovo zjavenie preklenujúce priestorovú vzdialenosť. Langeho modernistická reinterpretácia predovšetkým pozmeňuje charakter motívu návratu mŕtveho. U Bürgera ide o fyzický návrat mŕtveho – mátohy s jej telesným charakterom, ako sme už ukázali, u Langeho je zasa zjavenie Konráda interpretované (a podľa Langeho predslovu „racionálne vysvetlené“) ako metapsychický fenomén. Tomuto vysvetleniu kliesni cestu práve *Vorgeschichte*, ktorú Lange dodáva k bürgerovskému príbehu: osudové stretnutie Konráda a Lenóry aj s „metapsychickým“ iskrením medzi nimi.

V druhej literárnej transpozícii – z baladickej poézie do prozaického textu – sa, samozrejme, Langeho text vzdáva lyrického postupu opakovania (princípu simultánnosti),⁴² onej bürgerovskej piesňovej refrénovosti, ktorej opakovaný motív indikuje, že Lenórin milý prichádza zo záhrobia („*Hoj, mrtví, ti jsou střelbití!*“⁴³ – táto zlovestná formula – „*pretože mŕtvi jazdia rýchlo*“, je citovaná aj v Stokerovom *Draculovi* s explicitným odvolaním sa na Bürgerovu *Lenóru*).⁴⁴ Langeho indikatívne motívy (pripravujúce pointu, osvetľujúcu dej poviedky v metapsychickom kóde) sú, naopak, epicky sukcesívne rozosiata pozdĺž rozvíjajúceho sa sujetu. Langeho nadväzujúci intertext, ktorý je prozaickou formou, sa totiž opiera predovšetkým o *epický podklad* baladického prototextu (t. j. o lenórsky *príbeh*) – epický živel je totiž v balade prítomný vždy, tvoriac jej druhový *základ*, na ktorý sa môžu potom ďalej navrstviť fakultatívne druhové vlastnosti. Ireneusz Opacki v tejto súvislosti píše: „Epický činiteľ tvorí v balade základný stavebný materiál. Práve on buď určuje druhovú podobu balady – vtedy vzniká epická balada, alebo vytvára pôdu, na ktorej sa v zrážkach, ktoré pretvárajú štruktúru, objavujú zvyšné druhové činitele, lyrický a dramatický.“⁴⁵

V úvodných partiách Langeho textu sa počas zoznámenia Poliaka Konráda (čo je *nomen omen*, meno priam mickiewiczovské) s Poľkou Lenórou v Akadémii Umení v Benátkach (čiže cudzine) exponuje ich vzťah aj na inej než vedomej úrovni – na úrovni pôsobenia javov kryptestézie, jasnozrenia, čo je podľa dobovej literatúry „poznávací schopnosť odlišná od normálnich smyslo-

42 Porov. MIKO, František: *Od epiky k lyrike*. Bratislava : Tatran, 1973, s. 45.

43 BÜRGER, Gottfried August: *Balady*. Praha : SNKLU, 1964, s. 54.

44 Porov. STOKER, Bram: *Dracula*. Bratislava : Európa, 2003, s. 19, 444.

45 Cit. podľa WNUK, Agnieszka: Reforma formy. Poematy Poega w kontekście powieści poetyckiej i balady. In: KASPERSKI, Edward – NALEWAJK, Żaneta: *Edgar Allan Poe – niedoceniony nowator*. Wrocław : Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2010, s. 55.

vých poznávacích schopností“.⁴⁶ Konrád, lámuci si hlavu, odkiaľ pozná obraz, ktorý ho fascinuje – obraz madony od Lorenza Veneziana, „*práve vtedy, keď jeho pamäť pracovala na plné obrátky, odrazu v pocítil, ako ho preniká akési cudzie fluidum: vycítil, že už nemyslí on sám, ale že mu ktosi v tom myslení pomáha*“ (s. 110). Pojem *fluidum* pôvodne používala fyzika 18. a 19. storočia a pomenúvala ním „hypostazovanou neviditeľnou a nezvažiteľnou látku“.⁴⁷ Zhruba v tomto význame prevzal tento termín okultizmus pre životné fluidum (živočíšny magnetizmus). Fluidom sa môže „pôsobiť na ‚vnitřní pohyb‘ věci a bytostí, t. j. na jejich vývoj a vnitřní transformaci“,⁴⁸ je pôsobiacou energiou.

V okamihu, keď konečne v záblesku iluminácie dôjde Konrád k poznaniu, toto poznanie nahlas sformuluje – rytmicky presne do taktu jeho slov – ktosi za ním. Až keď sa otočí, uzrie Lenóru po prvý raz. Vzťah medzi Konrádom a Lenórou je teda od samého začiatku založený na vzájomnom telepatickom spojení ich duší, ktoré *predchádza* aj ich reálnemu fyzickému stretnutiu v trojrozmernom priestore: „*Konrád nepochybne vycítil jej prítomnosť ešte skôr, než začul jej hlas – a nevedomky, mimovoľne s ňou vstúpil do procesu duchovnej komunikácie*“ (s. 111). Lenóra Konrádov pocit potvrdí – sama cítila to isté: u oboch akoby bola tá istá myšlienka „podsunutá“ tým druhým. Takto je teda v úvodnom motíve stretnutia exponovaný vzájomný vzťah Konráda a Lenóry ako vzťah *metapsychický*, predznamenávajúci aj spôsob „vysvetlenia“ Konrádovho zjavenia sa Lenóre v okamihu jeho smrti. Konrád Lenóre vraví: „*Ešte kým som vás uvidel, cítil som okolo seba atmosféru, ktorá určite vyplývala z vášho fluida a ktorá svedčí o tom, že vo vás tkvie akási nadhmotná bytosť, prameň akejsi neznámej sily...*“ (s. 112).

Z hľadiska intelektuálneho dobového kontextu treba upozorniť, že práve *neznámy* charakter týchto metapsychických síl sa usilovala podržať Richetova teória z *Pojednania o metapsychike* (1922). (Inak, Lange vo svojom predslove rád upozorňoval na svoje anticipácie či už vedeckých, alebo aspoň špekulatívnych teórií.) Charles Richet sa vo svojej dobe snažil o vedecký prístup k skúmaniu paranormálnych fenoménov – tvrdil, že to, že seriózna veda tieto fenomény len *ignoruje*, akoby nejestvovali, jednoducho nestačí a kompromituje to vedu ako takú. Vymedzil oblasť metapsychických fenoménov: „Pro každý metapsychický jev je charakteristické, že se zdá být vyvolán neznámou (lidskou nebo nikoli lidskou) inteligencí.“⁴⁹ Na rozdiel od teórií špiritistov Richet tieto javy nevysvetľuje jediným spôsobom, ale naopak – ponecháva miesto pre doposiaľ nevysvetlené. (Richet sa pre svoj racionalistický prístup k danej fenomenálnej oblasti dočkal ostrého zatratenia zo strany pravoverných špiri-

46 RICHET, Charles: *Pojednání o metapsychice*. Praha : Volvox globator, 2005, s. 46.

47 NAKONEČNÝ, Milan: *Lexikon magie*. Praha : Nakladatelství Ivo Železný, 1993, s. 87.

48 Tamže.

49 RICHET, Charles: *Pojednání o metapsychice*. Praha : Volvox globator, 2005, s. 56.

tistov.) Aj pre onen špecifický vzťah medzi Konrádom a Lenórou platí Richetova definícia: „Vše probíhá, jako bychom měli nějakou tajemnou poznávací schopnost, *jasnozřivost*, kterou klasická fyziologie vnímání dosud nedokáže vysvětlit. Navrhuji pro tuto novou schopnost název *kryptestezie*, t. j. citlivost, jejíž podstata nám uniká.“⁵⁰ Práve tu sa situuje *hranica* Langeho „racionálneho vysvetlenia“ „baladických a špiritistických fenoménov“: v Langeho naratívnej interpretácii lenórskeho príbehového archetypu nejde o návrat mŕtveho, ale o pôsobenie kryptestézie medzi hypersenzibilnými postavami v okamihu umierania jednej z nich, pričom však charakter tohto metapsychického javu je zatiaľ nevysvetlený, „jeho podstata nám uniká“. Richet sa snaží o odmysticizovanie tejto oblasti metapsychických javov – sú síce nevysvetlené, avšak potenciálne vysvetliteľné. Kládne ich do analógie s normálnymi fyzikálnymi javmi: „Metapsychické jevy nejsou o nic více či méně tajemné než elektrina, oplodňování nebo teplo. Rozdíl je pouze v tom, že nejsou tak obvyklé.“⁵¹ Zároveň – čo je dôležité – situuje pôsobenie metapsychických síl na nevedomú úroveň.⁵² Lenóra s Konrádom na seba vzájomne pôsobia *nezámerné*.

Ďalšia podstatná Langeho transformácia je v tom, že oproti Bürgerovmu prototextu, ktorý je podávaný z perspektívy postavy Lenóry, kde si rozprávač len spočiatku zachováva istú dištanciu, aby mohol vyjadriť bezbožnosť Lenórinho šíalenstva, avšak rýchlo sa stotožní s udalosťou (Bürger vytvoril nový typ zaujatého rozprávača, ako ukázal v interpretácii *Lenóry* Wolfgang Kayser⁵³), Langeho text rozvíja dvojitú fokalizáciu. Spočiatku je reflektorom postava Konráda, a až po jeho odchode do vojny do Mandžuska, keď o jeho osudoch nevedno nič, začína byť text fokalizovaný z pozície Lenóry. Tento prienik do psychiky oboch postáv podstatne transformuje sémantiku celého príbehu. Nejde tu už o jednostranný príbeh Lenórinho trúchlenia a rúhania sa ako u Bürgera, ale o *vzájomný vzťah* lásky oboch postáv. Čitateľ akosi „vycíti“, že ak mu je text v začiatočných partiách daný cez prizmu reflektora Konráda, ten sa v závere predsa nemôže vrátiť ako Iný, ako mátoha, strašidlo zo záhrobia. Vzájomné kryptestézické spojenie duší Konráda a Lenóry tiež akosi vylučuje zlé intencie voči Lenóre zo strany Konráda, ako je to v Bürgerovej balade či v Bottovej *Žltej lalii* (tam sa však mŕtvy Adam má Evke za čo pomstiť aj z osobného hľadiska...)

Navyše, aby toto metapsychické spojenie oboch postáv bolo v texte ešte zintenzívnené, Konrád sa zaoberá hypnózou – „*vyvolávaním obrazov*“ (s. 113) – a svojou „*sugestívnou schopnosťou*“ (tamže) dokáže pôsobiť i na diaľku

50 Tamže, s. 57.

51 Tamže, s. 62.

52 Tamže, s. 66.

53 Porov. KAYSER, Wolfgang: O wartyościowaniu poezji. (Na przykładzie „Lenory“ Bürgera.) In: MARKIEWICZ, Henryk (ed.): *Sztuka interpretacji*. Wrocław : Ossolineum, 1971, s. 327 – 328, 330.

(ako príklad sa uvádza jeho vyvolanie vidiny levov u kniežaťa Z.). Toto je ďalší indikačný motív, napomáhajúci metapsychickému vysvetleniu záverečného motívu zjavenia sa Konráda. Pri Lenóre je však tento metapsychický vzťah po prvý raz obojstranný (je láskou): Konrád „*si nebol celkom istý, či to on pôsobí na Lenóru, alebo, naopak, ona naňho: či je ona médiom, alebo či naopak on podlieha jej magnetickej sile*“ (s. 114). Ich láska typicky modernisticky predchádza empirický čas, a preto je „od pravekov“, osudová: „*Fluidum tohto citu krúžilo vo vzduchu – tam, v galérii umenia – pred obrazom Lorenza Veneziana, ešte kým sa obaja dozvedeli o svojej vzájomnej existencii*“ (tamže; zvr. T. H.). Je to láska v langeovskom „štvrtom rozmere“, klenúca sa ponad čas a priestor: „*v tom istom okamihu pocítili, že je v tej láske čosi, čo nepodlieha ani času, ani priestoru, že budú vždy a všade spolu, hoci by sa aj nachádzali na opačných koncoch zemegule*“ (tamže). Dochádza k splynutiu ich duší.

Krivka príbehu sa láme do krízy v naratívnej syntagme, keď Konrád musí narukovať na vojnu do Mandžuska. Príde sa rozlúčiť s Lenórou a v kaplnke neďaleko jej príbytku v N. uvidí Venezianov obraz Madony: je to druhý motív v anticipačnom rade, zovretý Venezianovým obrazom.

Lenóra – verná svojmu bürgerovskému predobrazu – prosí Boha, aby sa Konrád vrátil (s. 117). Lenže aj z jeho strany je vyvinutá aktivita k návratu, hoci aj zo záhrobia: „*A hoc by ma aj zhltol chladný hrob, hoci by som aj kdesi padol zabitý, tak premôžem temnotu hrobu a vyhrabem sa na svet – a tu pod tvojím oknom si zastanem a uprostred nočného ticha budem volať mocným hlasom tvoje meno, ó, Lenóra! Ver mi, počuj ma, Lenóra: v tom poslednom okamihu budeš ty jediná žiť v mojich myšlienkach, Lenóra!*“ (s. 119). V Langeho poviedke to nie je Lenóra, kto sa rúha najviac... Lenóra chce za Konrádom vyslať svoj duchovný zrak, aby ho mohla sprevádzať. Opäť je to motív „iného zraku“ dosahujúceho za empirický trojrozmerný svet: „*Ak chceš, tak pošlem za tebou do sveta svoje oči, sivé vtáky, aby som bola stále s tebou, aby som bola v tebe a pri tebe*“ (s. 118). Milenci sa takto vzájomne utvrďujú v telepatickom spojení.

Až od istého bodu sujetu – od fázy motívu Konrádovho odchodu do vojny – text „naskakuje“ do prefabrikovanej „lenórskej“ naratívnej schémy: správy od Konráda prestanú prichádzať, Lenóra zmiera úzkosťou. Text exponuje ono langeovské „racionálne vysvetlenie“ aj tým spôsobom, že dôrazne odmietne ponuku magických, čarodejnických praktík svojej chovy, starej Maciejowej, ktoré by mali údajne zaistiť Konrádov návrat (ten potom nemá na svedomí Maciejowej bosoráctvo). Motív čarov sa nevyskytuje v Bürgerovom prototexte, ale intertextuálne odkazuje k inému prototextu, Mickiewiczovej lenórskej parafráze – jeho balade *Útek* (1832). V nej sú to práve dedinské magické praktiky, ktoré zabezpečujú návrat milého – avšak, samozrejme, mŕtveho: „*Diev-*

ča hreší – jazdec sa náhli / zaklínali ducha – a ten to zaklínanie vyslyšal.“⁵⁴ V Mickiewiczovom texte je teda aj precizovaný status záhrobného host'a – je to duch. (V Mickiewiczovej skoršej balade *Lalia z Balád a romanci*, príbuznej Bottovej *Žltej lalii*, je zasa prichádzajúci zavraždený manžel striedavo pomenovaný ako „mŕtvola“, „prízrak/mara“⁵⁵ a „upír“.⁵⁶) Dievčina milého doslova vyvoláva z mŕtvych. K tejto motivácii návratu mŕtveho v nadprirodzenom režime u Mickiewicza prispievajú aj refrénovité motívy odhadzovania posvätných predmetov, talizmanov (knihy – azda spevníka či Biblie, škapuliarov, krížika), pričom po odhodení každého z nich sa cval koňa stáva rýchlejším a divokejším. Ako píše Zlatko Klátik vo svojej analýze, oba mickiewiczovské motivické komplexy – motívy čarovania a talizmanov – „v porovnaní s predlohou [t. j. Bürgerovou *Lenórou* – pozn. T. H.] rozširujú oblasť i váhu iracionálneho a metafyzického“,⁵⁷ ktoré je súčasťou ľudového kolektívneho vedomia. Preto túto Mickiewiczovu baladu „možno označiť v typologickom rade [lenórskej témy – pozn. T. H.] ako variant, ktorý v postoji k zobrazovanej skutočnosti prízvukuje podriadenosť jedinca kolektívnemu ľudovému vedomiu“.⁵⁸ Aj v „lenórskej“ ľudovej balade zo Strážnice mŕtveho milého k miliej privolávajú čary: „Ja, taks' ty mně čarovala, až se černá zem pukala.“⁵⁹ Práve toto romanticky „iracionálne a metafyzické“, prýštiace z „kolektívneho (dedinského) vedomia“, modernistický autor Lange – motívom Lenórinho odmietnutia magických praktík – radikálne zavrhuje. (Z hľadiska historicko-recepčného tiež predpokladáme, že poľskému čitateľskému publiku mohol byť Mickiewiczov *Útek* dokonca známejší než Bürgerova *Lenóra*, preto intertextuálny vzťah Langeho poviedky s Mickiewiczovým prototextom mohol byť v čitateľskej realizácii tiež pomerne markantný.)

Nuž a tak napokon sa aj v Langeho poviedke stane, čo sa v správnej lenórskej balade stať má: jednej noci Lenóra začuje zvonka Konrádov hlas, ako volá jej meno. Myslí si, že Konrád musí byť niekde nablízku, a vybieha do noci. Sekvencia Konrádovho návratu je rozčlenená do niekoľkých motívov. Okrem spomenutého prvého – auditívneho – je to následné Konrádovo zjavenie sa na bojisku, ktoré vidí Lenóra: Konrád padne skosený japonskou guľkou a nad ním sa v tom okamihu zjaví Madona Lorenza Veneziana, ktorá mu požehná. Takto sa naplňa anticipačný motivický rad, spojený s Madonou. Tretí motív sekvencie návratu: Konrád vzápätí vstane. Lenóra si na jeho krku všimne dva potôčiky krvi, stekajúce z dvoch rán po japonských guľkách. Tento motív indikuje Kon-

54 MICKIEWICZ, Adam: *Wiersze*. Warszawa : Czytelnik, 1972, s. 293.

55 Tamže, s. 119.

56 Tamže, s. 121.

57 KLÁTIK, Zlatko: *Slovenský a slovanský romantizmus*. Bratislava : VEDA, 1977, s. 50.

58 Tamže, s. 51.

59 Cit. podľa ZILYNSKYJ, Orest: *Slovenská ľudová balada v interetnickom kontexte*. Bratislava : VEDA, 1978, s. 115.

rádovu situovanosť v „prechodnom stave“ medzi životom a smrťou: je smrteľne zranený, avšak ešte žije, pretože krv z rán *steká*. Mlčky vedie Lenóru na cintorín. Je to veru zvláštny variant toposu nočnej cesty na cintorín v lenórskom intertextuálnom rade. Oproti desivej ceste u Bürgera a Mickiewicza či fyzicky útrpnej v Erbenovej balade *Svatební košile* je posledná prechádzka Lenóry s Konrádom pokojná, plná vzájomnosti: obaja neprestávajú byť *partnermi* a Lenóra z Konráda nemá strach – iba strach o Konráda, o jeho osud: „išla opierajúc sa o Konrádovo rameno, či skôr ona podopierala jeho a verila pritom, že sa jej nič zlé nemôže stať...“ (s. 123). Azda práve takáto musí byť láska, „silnejšia ako smrť“, ak už smrť nedokáže fyzicky prekonať: Lenórina láska síce holý fakt Konrádovej smrti neprekonáva (keď sa totiž na cintoríne spamätá, odrazu sa ocitne sama: Konrád jej nevedno ako a kedy zmizol), ale „*vidiny*“ (tamže) svojho milého sa nedesí (na rozdiel od predchodkýň z Bürgera či Mickiewicza). Naopak, podopiera ho. Jej milý ju tiež nestiahne do hlbín hrobu: Lenóru nájdu na druhý deň omdletú ležať vedľa hrobu.

Neskôr dorazí správa, že Konrád zomrel presne onej noci, keď mala Lenóra svoje videnie a išla „*opantaná vidinami*“ (tamže) na cintorín. Jeho poslednými slovami bol výkrik: „Lenóra!“

Môžeme preto predbežne konkludovať: V Langeho texte sa po Lenóru nevracia mŕtvy milenc (tak ako u Bürgera, Mickiewicza, Erbeny či Bottu, alebo v ľudových baladách), ale práve v *okamihu* Konrádovej smrti dochádza medzi oboma partnermi k telepatickému spojeniu (a prenosu), presne podľa definície telepatie, ktorá je „dosud neznámymi smysly zprostředkovaná zkušenost o cizích duševních pochodech, projevuje se pocity a představami o stavu nebo situaci cizí osoby, často velmi vzdálené, prakticky např. jako ‚tušení smrti‘“.⁶⁰ Len a len v takomto zmysle teda možno chápať Langeho deklaráciu pokusu o „racionálne vysvetlenie“ „baladických a špiritistických javov“ z jeho pred-slovu. Lenóra má telepatické videnie Konrádovej smrti i Konráda – ten takto aspoň v okamihu umierania splní svoj sľub, že oni dvaja sa ešte raz musia uvidieť, aj keby sa mal vyhrabať z temnoty hrobu. (Zatiaľ čo v ostatných lenórskych variantoch je revenant, naopak, vykonávateľom pomsty, či už diabolskej u Bürgera, alebo osobnej u Bottu.) Konrád vedie Lenóru práve k jej rodinnej hrobke, ktorú si ešte predtým vyhliadol za miesto svojho posledného odpočinku (porov. s. 116), kým jeho telo zatiaľ spočíva v ďalekom Mandžusku.

Záverečná baladická tragédia teda zostala. Nie je to síce Lenóra stiahnutá do záhrobia svojím milým – revenantom, ale u Langeho je onou tragickou udalosťou, ktorou baladický dej vrcholí, Konrádova smrť a Lenórina prežitie tejto smrti. Podstatnou Langeho modernistickou transformáciou tohto príbehového archetypu je, že na rozdiel od spomínaných baladických realizácií lenórskej

60 NAKONEČNÝ, Milan: *Lexikon magie*. Praha : Nakladatelství Ivo Železný, 1993, s. 222.

témy nedochádza v sujete Langeho poviedky k styku so záhrobím a k prekročeniu hraníc medzi dvoma protíahlymi sémantickými teritóriami, životom a smrťou. Telepatická správa totiž neprichádza zo záhrobia, ale od ešte živého (práve umierajúceho) Konráda. Azda práve preto, že v topologickej štruktúre textu nedošlo k prekročeniu hranice medzi životom a smrťou, Konrád nekoná ako diabolský revenant. Ďalšou dôležitou sémantickou transformáciou je, že oproti preromantickým a romantickým baladickým intertextom (prototextom) nie je v Langeho poviedke Konrádov „návrat“ *trestom* za Lenórino prekročenie pravidiel. Naopak, je azda posledným darom osudu, posledným stretnutím snúbencov, ktoré im je dané pred Konrádovou smrťou.

Aby bolo možné presnejšie určiť, *prečo* Lange používa motív telepatického spojenia a akú má v jeho texte funkciu, je potrebné sa obrátiť k paradigmaticke, ktorú možno abstrahovať z celku Langeho poviedkovej zbierky *V štvrtom rozmere*. Napriek vonkajškovej, tematickej rôznorodosti poviedok v tejto zbierke ich veľmi tesne spája konštrukčný princíp, ktorý naznačuje stmelujúci názov zbierky poviedok: *V štvrtom rozmere*.⁶¹

Spojenie „štvrtý rozmer“ totiž v dobovom („modernistickom“) ponímaní znamenalo jednak čas, na druhej strane však aj to, čo je vedecky nepoznateľné, vedecky nevysvetlené, nemerateľné.⁶² 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.⁶³ Naproti tomu každá z próz Langeho 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 Langeho štvrtý rozmer viacero 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 reverzibilitnosť 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 (*Memorandum doktora Čang-Fu-Liho*).

61 Podrobnejší rozbor celej Langeho zbierky poviedok prinášame in: HORVÁTH, Tomáš: V iných dimenziách. In: LANGE, Antoni: *Vládca času*. Bratislava : Európa, 2012, s. 155 – 165. V nasledujúcich dvoch odsekoch podávame v zhrnutnej podobe jeho výsledky.

62 Porov. KURKIEWICZ, Marek: *Symbole, narracje, eschatologie*. Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek, 2007, s. 114.

63 Porov. tamže, s. 34.

Z typologického hľadiska je v tejto zbierke prítomná ešte druhá séria poviedok, v ktorých „štvrtý rozmer“ nadobúda význam „iného sveta“, jestvujúceho v inej dimenzii než náš empirický trojrozmerný svet. Literárny historik Wojciech Gutowski rozlišuje v textoch poľských modernistov (Przybyszewského, Micińskiego a Antona Langeho) tri modality existencie človeka vo svete: materiálnu skutočnosť, existenciu vo svete duše (sféra nevedomia alebo nadvedomia, fantaziem, napríklad snových ako v Langeho poviedke *Sen*, v špiritisticko-okultnej terminológii astrálny svet), a napokon bytie v absolútne, vo svete vnútorného ja, nesmrteľného elementu v človeku, duchovnej podstaty univerza, božského princípu v nás samých.⁶⁴ Práve takýto je charakter onoho „štvrtého rozmeru“, do ktorého sa vo výnimočných stavoch vedomia prelamujú z obvyklej materiálnej skutočnosti hrdinovia poviedok, ako sú *Experiment*, *Almanzor*, *Nový byt*, *Rébus* či práve *Lenóra*.

A tak, analogicky ako niektoré poviedky inscenujú presuny naprieč časom, inscenuje poviedka *Lenóra* neempirický presun naprieč priestorom cez bránu „štvrtého rozmeru“ – prostredníctvom telepatického prenosu. Lenóra – ako už teraz vieme – totiž začuje vo chvíli Konrádovej smrti jeho volanie *vzdialené stovky kilometrov* a pred očami – akoby sa priestor presunul – sa jej ukáže scéna Konrádovej smrti. Konrádovo volanie i jeho zjavenie sa Lenóre teda prekenujú priestorovú vzdialenosť. Toto preklenie priestorovej vzdialenosti prostredníctvom prielomu z trojrozmerného sveta do „štvrtého rozmeru“ telepatického spojenia, metapsychických vzťahov, je – rovnako ako vzťah Konráda a Lenóry – vzájomné: najprv Konrádov hlas z ďalekého Mandžuska doľahne až k Lenórinmu oknu v Minskom okrese. No potom sa zasa Lenóra ocitne na pahorku, ktorý „*dosiaľ v okolí nikdy nezbadala*“ (s. 121), a metapsychicky sa ocitá v gaolanovom poli v Mandžusku, akoby sledovala Konráda oným už včiasšie deklarovaným vnútorným zrakom, akoby za ním poslala do sveta „*svoje oči, sivé vtáky*“ (s. 118). Nuž a napokon sa Konrádov „fantóm“ metapsychicky projektuje na cintorín, kde sa nachádza rodinná hrobka. Oba trojrozmerné fyzické priestory – ten, v ktorom sa nachádza Konrád, aj ten, v ktorom je Lenóra – sa takto „v štvrtom rozmere“ na chvíľu vzájomne *prenikajú*.

V tejto poviedke sa prejavuje fascinácia obdobia modernizmu metapsychickými javmi: Langeho poviedka by v zásade mohla rozšíriť celý rad obdobných prípadov, ktoré v 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*.⁶⁵ Flammarion uvádza takmer

64 Porov. GUTOWSKI, Wojciech: *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*. Kraków : Homini, 1999, s. 135 – 137.

65 Porov. FLAMMARION, Camille: *Záhada smrti. Pfi smrti*. Praha : Nakladatel Miroslav Láth, 1922, s. 158 – 186.

identický prípad „telepatického prenosu“ manželke od manžela z bojiska prvej svetovej vojny.⁶⁶ Hodnota tohto prípadu podľa Flammariona spočíva „v naprostom souhlasu dne a hodiny katastrofy s viděním, udavším se právě v den, kdy ubohá ta žena byla poněkud uklidněna obdržěným dopisem. Počet pravděpodobnosti ukazuje, že lze tu vsaditi milion proti jedné, že se tu jedná o určité telepatické sdělení“⁶⁷ a prirovnáva ho k z diaľky zachytenému elektrickému výboju.⁶⁸ V tejto chvíli už môžeme Langeho text aj presne žánrovo situovať v teritóriu literárnej fantastiky: je reprezentantom *paranormálneho modu* (ktorý je istou odrodou fantastiky), v ktorom sa vytráca opozícia medzi prirodzenou a nadprirodzenou oblasťou fikčného sveta, pretože prirodzená oblasť je rozšírená a „nadpřirozené“ je pouze nálepka pro podivné jevy latentně existující *uvnitř* přirozené oblasti. Jasnovidnost, telepatie a znalost budoucnosti se berou jako fyzikálně možné stejně jako obvyklé lidské schopnosti“⁶⁹. Takýmto spôsobom sme práve charakterizovali žánrovú *transformáciu* Langeho poviedky *Lenóra* oproti lenóorským baladám Bürgera, Mickiewicza, Erbena či Bottu, ktoré sa z hľadiska žánrovej typológie Tzvetana Todorova situujú v teritóriu žánru zázračného, ako na to upozornil Jan Prokop.⁷⁰ V ich *baladickom* fikčnom svete sa totiž dejú nadprirodzené (a to hrôzostrašne nadprirodzené) udalosti (takou je napr. motív návratu mŕtveho), udalosti, o ktorých ontickom statuse v balade niet žiadnych pochybností (tak ako je to, naopak, v žánri klasickej fantastiky, ako ju definoval Tzvetan Todorov).⁷¹ Mnohé Langeho poviedky priam vzorovo demonštrujú modernistickú tendenciu rozšíriť oblasť vedeckého skúmania na dosiaľ neznáme, skryté či z teritória vedy náročky vylúčené oblasti. Preto v modernistickej paradigme „v procese hledání odpovědi na znepokojivé otázky ohledně „jiné“ reality, existující vedle reality empirické, materiální, docházelo k syntéze kauzálních vědních disciplín s okultními naukami a náboženstvím, východního učení s křesťanstvím, magie, animismu a spiritismu s moderními vědeckými metodami zkoumání“.⁷² Všetky tieto spoje a prieniky sa týkajú aj Langeho poviedok.

Paranormálny modus fantastiky, ono „rozšírenie“ teritória prirodzených javov na javy doposiaľ nevysvetlené – rozšírenie prostredníctvom analógie (najobľúbenejšou sa v tých časoch stala analógia psychických síl s elektrinou) – možno veľmi dobre demonštrovať vo fantastickej novele Edgara Wal-

66 Porov. tamže, s. 159 – 161.

67 Tamže, s. 160.

68 Tamže, s. 161.

69 TRAILLOVÁ, Nancy H.: *Možné světy fantastiky*. Praha : Academia, 2011, s. 31.

70 Porov. PROKOP, Jan: Posłowie. In: GAUTIER, Théophile: *Avatar*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1976, s. 101.

71 Porov. TODOROV, Tzvetan: *Úvod do fantastické literatury*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2010, s. 49 – 51.

72 HAZAIOVÁ, Lada: *Skryté tváře fantastična*. Praha : Univerzita Karlova, 2007, s. 91.

lhorsta *Mrtvá tanečnice* (ide o pseudonym českého autora Bernarda Kurku, 1894 – 1944), v ktorej deji dochádza k podobnému telepatickému prenosu ako v Langeho *Lenóre*. Rozprávač tejto „novely okultně detektivní“ tvrdí zhruba to čo Richet: „*Vždyť já sám nechci ještě ani dnes uznat, že se jednalo o něco nadpřirozeného. Jsou tu sice jevy, které se vymykají obvyklému životu, ale to není ještě důvodem, abych se smířil s říší duchů jako s něčím nadpřirozeným. Zázrak včerejška je všedním zjevem zítra. Historie nás přece tomu učí.*“⁷³ A v týchto intenciách vysvetľuje „deje okultné“: „*A jakmile si uvědomíme, že myšlenka má stejné zásadní vlastnosti, jako elektřina, která rozezvučí na dálku přijímač, je vysvětlení zcela přirozené. Pepovo podvědomí rozezvučelo svým soustředěným vysíláním ke mně mé podvědomí a ono promítlo v mém vědomí celou událost do zvětšovacího zrkadla.*“⁷⁴

Ach, blahé časy hostí zo záhrobia, kdeže sú...

73 WALLHORST, Edgar: *Mrtvá tanečnice*. Praha : Nakladatelství Zápotočný a spol. [bez vročenia], s. 16.

74 Tamže, s. 17.

Citovaná literatúra

- AMIEL, H. Frédéric: *Z důvěrného deníku*. Praha : Nakladatel Bohuslav Hendrich, 1929.
- ASSMANN, Aleida: Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej. In: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*. Magdalena Saryusz-Wolska (red.). Kraków : Universitas, 2009, s. 101 – 142.
- ASSMANN, Jan: *Kultura a paměť*. Praha : Prostor, 2001.
- AUERBACH, Erich: *Mimesis*. Praha : Mladá fronta, 1998.
- AUGUSTINUS, Aurelius: *Vyznání*. Praha : Kalich, 1990.
- BARBORÍK, Vladimír: *Prozaik Gejza Vámoš*. Bratislava : SAP, 2006.
- BARČ-IVAN, Július: *Úsmev bolesti*. Bratislava : Tatran, 1968.
- BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: *Kryzys czy trwanie powieści*. Kraków : Universitas, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean: *Wymiana symboliczna i śmierć*. Warszawa : Wydawnictwo Sic!, 2007.
- BEDNAŘÍKOVÁ, Hana: *Česká dekadence*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2000.
- BEER, Gillian: „Przyjemność jak tragedia.“ Wyobraźnia i rzeczywistość materialna. In: *teksty drugie*, roč. 129, 2011, č. 3, s. 123 – 144.
- BÉGUIN, Albert: *Dusza romantyczna i marzenie senne*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2011.
- BERLIN, Isaiah: *Korzenie romantyzmu*. Poznań : Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2004.
- BHABHA, Homi K.: *Miejsca kultury*. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- BIELIK-ROBSON, Agata: „Na pustyni.“ *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków : Universitas, 2008.
- BIELIK-ROBSON, Agata: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków : Universitas, 2004.
- BÍLEK, Petr A.: K poetike noviel F. Švantnera. In: *Slovenské pohľady*, roč. 103, 1987, č. 11, s. 93 – 100.
- BLEULER, Eugen – BLEULER, Manfred: *Učebnica psychiatrie*. Trenčín : Vydavateľstvo F, 1998.
- BLOOM, Harold: *Úzkost z ovlivnění. Teorie poezie*. Praha : Argo, 2015.
- BOTTO, Ján: *Žltá Italia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1981.
- BRENTANO, Franz: *Psychologia z empirycznego punktu widzenia*. Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 1999.
- BÜRGER, Gottfried August: *Balady*. Praha : SNKLU, 1964.
- BURROW, J. W.: *Krise rozumu. Evropské myšlení 1848 – 1914*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2003.
- BURTON, Robert: *Anatomie melancholie*. Praha : Prostor, 2006.
- BUTOR, Michel: Použitie osobných zámen v románe. In: *Slovenské pohľady*, roč. 82, 1966, č. 3, s. 58 – 63.
- BŽOCH, Adam: *Signály z diaľky*. Bratislava : Kalligram, 2004.
- CAMBEL, Samo: *Zlomená duša*. Bratislava : Tatran, 1972.

- CAMUS, Albert: *Mýtus o Sifyzovi. Pád. Caligula*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993.
- CAMUS, Albert: *Zápisníky III*. Praha : Mladá fronta, 2000.
- CANGUILHEM, Georges: *Normalne i patologiczne*. Gdańsk : slowo/obraz terytoria, 2000.
- CARROLL, Noel: *Filozofia horroru*. Gdańsk : slowo/obraz terytoria, 2004.
- CERTEAU, Michel de: *Wynaleźć codzienność*. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- CIEŚLA-KORYTOWSKA, Maria: *Romantyczna poezja mistyczna*. Kraków : Wydawnictwo Znak, 1989.
- ČEPAN, Oskár: *Kontúry naturizmu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1977.
- ČEPAN, Oskár: *Literárne dejiny a literárna veda*. Bratislava : Veda, 2002.
- ČERVENĚ, Ján: *Modrá katedrála*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 1998.
- DAMASIO, Antonio: *Hledání Spinozy*. Praha : dybbuk, 2004.
- DAMPC-JAROSZ, Renata: *Zwierciadła duszy. Estetyka listów pisarek niemieckich epoki klasyczo-romantycznej*. Katowice : Oficyna Wydawnicza Atut, 2010.
- DARWIN, Charles: *Pôvod druhov*. Bratislava : Kalligram, 2006.
- Dejiny slovenskej literatúry V. Literatúra v rokoch 1918 – 1945*. Bratislava : Veda, 1984.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *Co to jest filozofia?* Gdańsk : slowo/obraz terytoria, 2000.
- DELEUZE, Gilles: Michel Tournier a svět bez druhého. In: TOURNIER, Michel: *Pátek aneb lúno Pacifku*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2006, s. 205 – 226.
- DELEUZE, Gilles: *Nietzsche i filozofia*. Warszawa : Wydawnictwo SPACJA, Wydawnictwo PAVO, 1993.
- DELEUZE, Gilles: *Pusté ostrovy a jiné texty*. Praha : Herrmann & synové, 2010.
- DERRIDA, Jacques: *Násilí a metafyzika*. Praha : Filosofia, 2002.
- DERRIDA, Jacques: *Pismo filozofii*. Kraków : inter esse, 1993.
- DERRIDA, Jacques: *Texty k dekonstrukci*. Bratislava : Archa, 1993.
- DESCARTES, René: *Meditácie o prvej filozofii*. Bratislava : Chronos, 1997.
- DESCARTES, René: *Principy filosofie*. Praha : Filosofia, 1998.
- DESCARTES, René: *Rozprava o metodě*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1992.
- DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2003.
- DOYLE, Arthur Conan: *Z kolébky modrých vln*. Praha : Eminent, 2012.
- DRAAISMA, Douwe: *Metafory paměti*. Praha : Mladá fronta, 2003.
- DRIESCH, Hans: *Člověk a svět*. Praha : Jan Laichter, 1933.
- DYKAST, Roman: *Hudba věku melancholie*. Praha : TOGGA, 2005.
- DZIEKOŃSKI, Józef Bohdan: *Sendivoj*. Bratislava : Európa, 2013.
- ECO, Umberto: *Sztuka*. Kraków : Wydawnictwo M, 2008.
- ELIADE, Mircea: *Okultyzm, czary, mody kulturalne*. Kraków : Oficyna Literacka, 1992.
- ERLL, Astrid: Literatura jako medium paměti zbiorowej. In: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*. Red. Magdalena Saryusz-Wolska. Kraków : Universitas, 2009, s. 211 – 247.
- FALKOWSKI, Tomasz: *Myśl i zdarzenie*. Kraków : Universitas, 2013.
- FEDEWICZ, Maria Bożenna: Paul de Man o literaturze romantycznej. In: *Pamiętnik literacki*, roč. LXXIX, 1988, č. 1, s. 105 – 141.

- FIALOVÁ-FURSTOVÁ, Ingeborg: *Expresionismus*. Olomouc : Votobia, 2000.
- FINCK, Almut: Pojem subjektu a autorství: K teorii a dějinám autobiografie. In: PECH-LIVANOS, Miltos a kol.: *Úvod do literární vědy*. Praha : Herrmann & synové, 1999, s. 279 – 289.
- FISCHER, Otokar: *Stručné uvedení do Goethova Fausta*. Praha : Státní nakladatelství, 1932.
- FLAMMARION, Camille: *Záhada smrti. Při smrti*. Praha : Nakladatel Miroslav Láth, 1922.
- FÖLDÉNYI, László: *Melanchólia*. Bratislava : Kalligram, 2001.
- FORSTER, V.: *Duševní poruchy a jich léčení. Psychopatologie a psychoterapie*. Praha : Nákladem Gustava Voleského, 1926.
- FOUCAULT, Michel: *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Warszawa : PIW, 1987.
- FOUCAULT, Michel: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 1999.
- FOUCAULT, Michel: *Psychologie a duševní nemoc*. Praha – Liberec : Dauphin, 1997.
- FOUSTKA, Břetislav: *Slabí v lidské společnosti*. Praha : Nákladem Jana Laichtera, 1904.
- FRANK, Manfred: *Świadomość siebie i poznanie siebie*. Warszawa : Oficyna naukowa, 2002.
- FREUD, Sigmund: *O člověku a kultuře*. Praha : Odeon, 1989.
- FREUD, Sigmund: *Chorobopisy*. Bratislava : Danubiapress, 1994.
- FREUD, Sigmund: *Umenie a psychoanalýza*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2000.
- FREUD, Sigmund: *Výbrané spisy II – III*. Praha : Avicenum a Universe, 1993.
- FREUD, Sigmund: *Za princípom slasti*. Bratislava : Kalligram, 2005.
- GÁFRIK, Michal: *Próza slovenskej moderny*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993.
- GALEWICZ, Włodzimierz: Wstęp. Brentana anatomia życia psychicznego. In: BRENTANO, Franz: *Psychologia z empirycznego punktu widzenia*. Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 1999, s. XIII – LXV.
- GEROULD, Daniel C.: *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.
- GŁOWIŃSKI, Michał – KOSTKIEWICZOWA, Teresa – OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra – SŁAWIŃSKI, Janusz: *Słownik terminów literackich*. Ossolineum : Wrocław – Warszawa – Kraków, 1998.
- GOMBROWICZ, Witold: *Bakakaj*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1987.
- GOMBROWICZ, Witold: *Dramaty*. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1988.
- GOMBROWICZ, Witold: *Testament*. Warszawa : Res Publica, 1990.
- GOMBROWICZ, Witold: *Trans-atlantyk*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1987.
- GOSZCZYŃSKA, Joanna: Metaforický vampirizmus hrdiniek slovenskej medzivojnovnej prózy (Hrušovský, Švantner). In: *Slovenská literatúra*, roč. LX, 2013, č. 2, s. 93 – 103.
- GOSZCZYŃSKI, Seweryn: *Kráľ zámku*. Bratislava : Európa, 2013.
- GRABIŃSKI, Stefan: *Niesamowite opowieści*. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1975.
- GRABIŃSKI, Stefan: *Śialená záhrada*. Bratislava : Vydavateľstvo Európa, 2010.
- GRABIŃSKI, Stefan: *Tieň Bafometa*. Bratislava : Európa, 2015.
- GRACZYK, Ewa: *Przed wybuchem wstrząsnąć*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2004.
- GUTOWSKI, Wojciech: *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*. Kraków : Homini, 1999.

- HABAJ, Michal: *Druhá moderna*. Bratislava : Ars poetica, 2005.
- HALBWACHS, Maurice: *Kolektivní paměť*. Praha : SLON, 2009.
- HAMAN, Aleš: *Trvání v proměně. Česká literatura devatenáctého století*. Praha : Nakladatelství ARSCI, 2010.
- HAS-TOKARZ, Anita: *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2010.
- HAZAIOVÁ, Lada: *Skryté tváře fantastična*. Praha : Univerzita Karlova, 2007.
- HEIDEGGER, Martin: *Budować, mieszkać, myśleć*. Warszawa : Czytelnik, 1977.
- HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. Praha : OIKOYMENH, 1996.
- HEIDEGGER, Martin: *Pytanie o rzecz*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 2001.
- HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978.
- HERWIGOVÁ, Henriette: Goethe, žena a (zabité) dítě: Úvahy ke Králi duchů, Urfaustovi a Spřízněným volbou. In: TVRDÍK, Milan – STAŠKOVÁ, Alice (eds.): *Goethe dnes*. Praha : Pavel Mervart, 2008, s. 123 – 151.
- HERZOG, Edgar: *Psyché a smrt*. Brno : Emitos, 2012.
- HLAVÁČEK, Karel: *Budu snít marně*. Praha : Mladá fronta, 1998.
- HLAVÁČEK, Karel: Subtilnost smutku. In: *Vteřiny duše. Drobná próza české sesece*. Praha : Odeon, 1989, s. 175 – 180.
- HODROVÁ, Daniela: *Místa s tajemstvím*. Praha : KLP, 1994.
- HODROVÁ, Daniela: Postava-definice a postava-hypotéza. In: *Proměny subjektu*. Svazek 2. Pardubice : Nakladatelství Mlejnek, 1994, s. 75 – 108.
- HODROVÁ, Daniela: Vězení jako místo přístupu k bytí. In: *Poetika míst*. Praha : H & H, 1997, s. 101 – 124.
- HOFFMANN, E. T. A.: *Noční kousky*. Praha : Volvox Globator, 2016.
- HORVÁTH, Tomáš: Gombrowicz v zrkadle. In: *Revue svetovej literatúry*, 1994, č. 2, s. 66 – 71.
- HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : SAP, 2008.
- HORVÁTH, Tomáš: *Rétorika histórie*. Bratislava : Veda, 2002.
- HORVÁTH, Tomáš: Subjekt ako svet, svet ako subjekt. In: *Slovenská literatúra*, roč. LVIII, 2011, č. 1, s. 61 – 66.
- HORVÁTH, Tomáš: Strašidelná fantastika a modernizmus: psychologické horory Stefana Grabiňského. In: TARANENKOVÁ, Ivana – JAREŠ, Michal (eds.): *Strach a hrôza*. Podoby hororového žánru. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, s. 14 – 52.
- HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru*. Bratislava : Veda, 2011.
- HORVÁTH, Tomáš: V iných dimenziách. In: LANGE, Antoni: *Vládca času*. Bratislava : Európa, 2012, s. 155 – 165.
- HOWARDOVÁ, Jean E.: Nový historismus ve studiích o renesanci. In: BOLTON, Jonathan (ed.): *Nový historismus/New Historicism*. Brno : Host, 2007, s. 54 – 91.
- HRBATA, Zdeněk: Hradý a jejich zříceniny. In: HODROVÁ, Daniela a kol.: *Poetika míst*. Praha : H & H, 1997, s. 25 – 42.
- HRBATA, Zdeněk: *Romantismus a Čechy*. Jinočany : H & H, 1999.

- HRUŠOVSKÝ, Ján: *Muž s protézou*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2000.
- HRUŠOVSKÝ, Ján: *Obrázky starého Martina*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 2010.
- HRUŠOVSKÝ, Ján: *Takí sme boli*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965.
- HRUŠOVSKÝ, Ján: *Umelci a bohémi*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1963.
- HRUŠOVSKÝ, Ján: *Výber II*. Bratislava : Slovenský Tatran, 2004.
- HUČKOVÁ, Dana: *Hľadanie moderny*. Bratislava : Ars Poetica – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2009.
- HUME, David: Traktát o ľudskej prirodzenosti. In: *Antológia z diel filozofov. Novoveká empirická a osvietená filozofia*. Teodor Münz (red.). Bratislava : Vydavateľstvo politickej literatúry 1967, s. 201 – 223.
- HUSSERL, Edmund: *Ideje k čistej fenomenológii a fenomenologické filozofii II*. Praha : OIKOYMENH, 2006.
- HUSSERL, Edmund: *Karteziánské meditace*. Praha : Nakladatelství Svoboda – Libertas, 1993.
- HUSSERL, Edmund: *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Praha : Academia, 1972.
- HUSSERL, Edmund: *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*. Warszawa : PWN, 1989.
- HUTNIKIEWICZ, Artur: *Od czystej formy do literatury faktu*. Warszawa : Wiedza powszechna, 1974.
- HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959.
- CHATEAUBRIAND, Francois René de: *Atala. René*. Praha : Tiskem a nákladem J. Otty, 1904.
- INGARDEN, Roman: *Spór o istnienie świata*. Tom I. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.
- JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Jinočany : H & H, 1995.
- JAMESON, Frederic: Realizm i pragnienie. Problem podmiotu u Balzaka. In: MARKIEWICZ, Henryk – WALAS, Teresa (eds.): *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*. Tom III. Kraków : Universitas, 2011, s. 451 – 484.
- JANION, Maria: *Gorączka romantyczna*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.
- JANION, Maria: *Zło i fantazmaty*. Kraków : Universitas, 2001.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *To, co nieuchronne*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005.
- JELÍNEK, Hanuš: *Melancholikové. Studie z dějin sensibility v literatuře francouzské*. Praha : Nakladatel J. Otto Knihkupec, 1908.
- KAFKA, František: *Gottfried August Bürger, básník znovu nalezené lidovosti*. In: BÜRGER, Gottfried: *Balady*. Praha : SNKLU, 1964, s. 7 – 23.
- KANT, Immanuel: *Kritika čistého rozmyslu*. Prel. František Krejčí. Praha : Nákladem České akademie věd a umění, 1930.
- KAYSER, Wolfgang: O wartościowaniu poezji. (Na przykładzie „Lenory“ Bürgera.) In: MARKIEWICZ, Henryk (ed.): *Sztuka interpretacji*. Wrocław : Ossolineum, 1971, s. 321 – 332.

- KLÁTIK, Zlatko: *Slovenský a slovanský romantizmus*. Bratislava : VEDA, 1977.
- KLOSSOWSKI, Pierre: *Nietzsche i błędne koło*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 1996.
- KOJÉVE, Alexandre: *Wstęp do wykładów o Heglu*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 1999.
- KOMPIŠ, Peter: *Bludná púť veľikého čarodeja*. Nakladateľ L. Mazáč v Praze, 1929.
- KONŮPEK, Jiří: *Proust a jeho románový svět*. Praha : Pulchra, 2012.
- KOWALCZYKOWA, Alina: *Pejzaž romantyczny*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1982.
- KOZAK, Krištof Jacek: *Príťažlivá osudovosť: subjekt a tragédia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2012.
- KRAUS, Cyril: *Slovenská romantická balada*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1966.
- KREJČÍ, Karel: *Dějiny polské literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1953.
- KREJČÍ, Karel: Goethovy balady. In: GOETHE, Johann Wolfgang: *Balady*. Praha : Odeon, 1976, s. 195 – 202.
- KRISTEVA, Julia: *Czarne słońce*. Kraków : Universitas, 2007.
- KRISTEVA, Julia: *Potęga obrzydzenia*. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.
- KROČANOVÁ, Dagmar (ed.): *Expresionizmus*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2014.
- KROČANOVÁ, Dagmar: Človek v diele Gejzu Vámoša. In: *Slovenská literatúra*, roč. XLIV, 1997, č. 1 – 2, s. 16 – 26.
- KROČANOVÁ, Dagmar: O mieste človeka v kozme. In: VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosťi*. Bratislava : Chronos, 1996, s. 163 – 171.
- KROČANOVÁ-ROBERTS, Dagmar: O Atómoch Boha. Od ego-mánie k otvorenosti. In: VÁMOŠ, Gejza: *Atómy Boha*. Bratislava : Dilema, 2003, s. 231 – 245.
- KRUKOWSKA, Halina: *Noc romantyczna*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2011.
- KRZYŻANOWSKI, Julian: *Sztuka słowa*. Warszawa : Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1972.
- KUDRNÁČ, Jiří: Drobná próza české secese. In: *Vteřiny duše*. Praha : Odeon, 1989, s. 9 – 34.
- KURKIEWICZ, Marek: *Symbole, narracje, eschatologie*. Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek, 2007.
- KUSÝ, Ivan – ŠMATLÁK, Stanislav: *Dejiny slovenskej literatúry IV*. Bratislava : Veda, Vydavateľstvo SAV, 1975.
- KUZMÍKOVÁ, Jana: *František Švantner. (V zákulisí naturizmu)*. Bratislava : Veda, 2000.
- KVASZ, Ladislav: *Zrod vedy ako lingvistická udalosť*. Praha : Filosofia, 2013.
- KWATERKO, Mateusz: Śmierć i filozof. In: JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *To, co nieuchronne*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005, s. 5 – 14.
- LACAN, Jacques: *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 1996.
- LACHMAN, Gary: *Temná múza*. Praha : Volvox Globator, 2006.
- LACHMANN, Renate: *Memoria fantastika*. Praha : Hermann & synové, 2002.
- LANGE, Antoni: *W czwartym wymiarze*. Kraków : Universitas, 2003.
- LAPLANCHE – PONTALIS: *Psychoanalytický slovník*. Bratislava : VEDA, 1996.

- LECOUTEUX, Claude: *Prízraky a strašidla v stredoveku*. Praha : Volvox Globator, 1997.
- LEJEUNE, Philippe: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Kraków : Universitas, 2001.
- LEM, Stanisław: *Posłowie*. In: GRABIŃSKI, Stefan: *Niesamowite opowieści*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975.
- LEM, Stanisław: *Okamgnienie*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2000.
- LERMONTOV, Michail Jurjevič: *Hrdina naši doby*. Praha : Odeon, 1983.
- LIPSKI, Wojciech: *Obraz obłędu w literaturze – mity i rzeczywistość*. In: *Człowiek wobec epidemii chorób zakaźnych od starożytności po czasy współczesne w świetle literatury i medycyny*, cz. IX. Eugenia Łoch, Grzegorz Wallner, Elżbieta Flis-Czeriak (red.). Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2011, s. 309 – 337.
- LOMBROSO, Cesare: *Geniusz i obłąkanie*. Warszawa : PWN, 1987.
- LONDON, Jack: *Mořský vlk*. Praha : Státní nakladatelství, 1959.
- LONDON, Jack: *Před Adamom*. Bratislava : Mladé letá, 1969.
- LONDON, Jack: *Stopami minulých životů (The Star-Rower)*. Zv. I. Praha : Nakladatel B. Kočí, 1922.
- LONDON, Jack: *Stopami minulých životů (The Star-Rower)*. Zv. II. Praha : Nakladatel B. Kočí, 1922.
- LOTMAN, Jurij M.: *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava : Tatran, 1990.
- LOTMAN, Jurij M.: *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008.
- LOURENCO, Eduardo: *Chaos a nádhera*. Praha : Dauphin, 2002.
- MACRONE, Michael: *Od Aristotela k virtuální realitě*. Praha : Nakladatelství Brána, 1999.
- MACURA, Vladimír: *Znamení zrodu*. Praha : Československý spisovatel, 1983.
- MACURA, Vladimír: *Zrod moderní subjektivity v poezii a jeho rozpory*. In: *Proměny subjektu*. Svazek I. Daniela Hodrová (red.). Praha : Ústav pro českou a světovou literaturu ČAV [bez vrocenia], s. 38 – 51.
- MADEJSKA, Noemi: *Malarstwo i schizofrenia*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975.
- MACH, Ernst: *Analýza pocitov*. In: *Antológia z diel filozofov. Pozitivismus, voluntarizmus, novokantovstvo*. Bratislava : Vydavateľstvo politickej literatúry, 1967, s. 199 – 213.
- MAJEREK, Rafał: *Mroczne przestrzenie niepozna(wal)nego. Elementy czarnego romantyzmu w prozie Františka Švantnera*. In: GOSZCZYŃSKA, Joanna – KOBYLIŃSKA, Anna (eds): *Czarny romantyzm. Przypadek słowacki*. Warszawa : Uniwersytet Warszawski, 2011, s. 57 – 75.
- MALEJ, Izabella: *Eros w symbolizmie rosyjskim*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008.
- MAN, Paul de: *Autobiografia jako od-twarzanie*. In: *Pamiętnik Literacki*, roč. LXXVII, 1986, č. 2, s. 307 – 318.
- MARGOLIN, Uri: *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Brno – Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.
- MARKIEWICZ, Henryk: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków – Wrocław, 1984.
- MARKOWSKI, Michał Paweł: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków : Universitas, 2007.

- MARKOWSKI, Michał Paweł: *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej*. In: KRISTEVA, Julia: *Czarne słońce*. Kraków : Universitas, 2007, s. V – XLIX.
- MARTINOVÁ, Doris – BOECKOVÁ, Karin: *Emocionálna inteligencia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1998.
- MARTUSZEWSKA, Anna: *Fantastyka*. In: *Słownik literatury polskiej XIX. wieku*. Alina Kowalczykowa – Józef Bachórz (red.). Wrocław : Ossolineum, 2009, s. 254 – 260.
- MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008.
- MAY, Karel: *V balkánských roklínách*. Praha : Olympia, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenologia percepcji*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 2001.
- MICKIEWICZ, Adam: *Wiersze*. Warszawa : Czytelnik, 1972.
- MIKO, František: *Od epiky k lyrike*. Bratislava : Tatran, 1973.
- MINÁR, Pavol: *Mesto v slovenskej medzivojnovnej fikcii*. In: *Mešťanstvo a občianska spoločnosť na Slovensku 1900 – 1989*. Zost. Elena Mannová. Bratislava : Academic Electronic Press, 1998, s. 111 – 135.
- MINÁRIK, Ivan: *Purpurový medveď*. Bratislava : Tatran, 1967.
- MINÁRIK, Ivan: *Smaragdový amulet*. Bratislava : Nakladateľstvo B. Buocik, 1946.
- MINÁRIK, Ivan: *Vášeň*. Bratislava : Tatran, 1970.
- MOMRO, Jakub: *Literatura świadomości*. Kraków : Universitas, 2010.
- MOREAS, Jean: *Symbolizm*. In: MAKOWIECKI, Andrzej Z.: *Młoda Polska*. Warszawa : Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne, 1981, s. 146 – 149.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie I*. Brno : Host, 2000.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang: *Rod jako narativní konstrukce identity*. In: *Aluze 2/2010*, s. 59 – 69.
- MURPHY, Richard: *Teoretizace avantgardy*. Brno : Host, 2010.
- MUSIL, Robert: *Muž bez vlastností*. Praha : Argo, 1998.
- NAKONEČNÝ, Milan: *Lexikon magie*. Praha : Nakladatelství Ivo Železný, 1993.
- NELSON, Victoria: *Sekretne życie lalek*. Kraków : Universitas, 2009.
- NEUMANN, Brigit: *Literatura, pamięć, tożsamość*. In: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*. Magdalena Saryusz-Wolska (red.). Kraków : Universitas, 2009, s. 249 – 284.
- NIETZSCHE, Fryderyk: *Z genealogii moralności*. Warszawa : Nakład Jakóba Mortkowicza, 1904.
- NODIER, Charles: *Úval mrtvého muže*. Praha : Havran, 2006.
- NOLL, Richard: *Arijský Kristus. Tajný život Carla Gustava Junga*. Praha : Triton, 2001.
- NYCZ, Ryszard: *Język modernizmu*. Wrocław : Leopoldinum, 1997.
- OESTERREICHER-MOLLWO, Marianne: *Herder Leksykon symboli*. Warszawa : ROK Corporation SA, 1992.
- OKÁLI, Daniel: *Burič Gejza Vámoš*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1971.
- OLSON, David R.: *Papierowy świat*. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.
- OTTO, Rudolf: *Posvátno*. Praha : Vyšehrad, 1998.
- PACUKIEWICZ, Marek: *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada*. Kraków : Universitas, 2008.

- PAJAŁ, Patrycjusz: *Groza po czesku*. Warszawa : Uniwersytet Warszawski, 2014.
- PATOČKA, Jan: *Fenomenologické spisy I*. Praha : OIKOYMENH, 2008.
- PATOČKA, Jan: Poznámky. In: DESCARTES, René: *Rozprava o metodě*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1992, s. 55 – 64.
- PAUL, Herrmann: Zásady nauki o języku. In: PELC, Jerzy – KOJ, Leon (eds.): *Semiotyka dziś i wczoraj*. Wrocław, Ossolineum, 1991, s. 217 – 226.
- PETOIA, Erberto: *Wampiry i wikołaki*. Kraków : Universitas, 2004.
- PEYRE, Henri: *Co to jest romantyzm?* Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.
- PIŠŮT, Milan, *Hodnoty a čas*. Bratislava : Tatran, 1978.
- PLINIUS, mladší: Strašidelný dům. In: *Fantastické povídky*. Praha : Svoboda, 1968.
- PODRAZA-KWIATKOWSKA, Maria: *Literatura Młodej Polski*. Warszawa : PWN, 1997.
- POE, Edgar Allan: *Jáma a kyvadlo*. Praha : Odeon, 1975.
- POSPÍŠIL, Ivo: Žánrová funkce motivů sílenství v ruské literatuře 19. století. In: POSPÍŠIL, Ivo: *Genologie a proměny literatury*. Brno : Masarykova univerzita, 1998, s. 51 – 59.
- POTKOWSKI, Edward: *Dziedzictwo wierzeń pogańskich w średniowiecznych Niemczech*. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1973.
- POULET, Georges: *Metamorfozy času*. Warszawa : PIW, 1977.
- PRAZ, Mario: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.
- PRINCE, Gerald: *A Grammar of Stories*. Paris : The Hague, 1973.
- PROKOP, Jan: Posłowie. In: GAUTIER, Théophile: *Awatar*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1976, s. 99 – 106.
- PROUST, Marcel: *Hľadanie strateného času I. Na Swannovej strane*. Bratislava : Kalligram, 2001.
- PUZIO, Katarzyna: Romantyczna parabola polityczna w *Królu zamczyska* Seweryna Goszczyńskiego. In: *Napis*, Seria XV, 2009, s. 125 – 139.
- RÁDL, Emanuel: *Dějiny biologických teorií*. Díl II. Praha : Academia, 2006.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur S.: *Krátký výlet po lidském vědomí*. Praha : Portál, 2016.
- REYMONT, Władysław S.: *Vampir*. Bratislava : Európa, 2011.
- RICOEUR, Paul: *O sobie samym jako innym*. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003.
- RICOEUR, Paul: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Kraków : Universitas, 2012.
- RICHET, Charles: *Pojednání o metapsychice*. Praha : Volvox globator, 2005.
- ROUSSEAU, Jean Jacques: *Význania*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Prechádzky snívajúceho samotára*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2001.
- RZECZYCKA, Monika: *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX – początku XX wieku*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2010.
- SADLIK, Magdalena: „*Konfesje samotnych*.“ *W kręgu prozy spowiedniczej 1884 – 1914*. Kraków : Universitas, 2004.
- SAER, Juan José: *Pastorek*. Praha : Runa, 2012.
- SALGAS, Jean-Pierre: *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*. Warszawa : Czytelnik, 2004.

- SARTRE, Jean-Paul: *Vědomí a existence*. Praha : OIKOYMENH, 2006.
- SARTRE, Jean-Paul: *Wyobrazenie*. Warszawa : PWN, 1970.
- SCHELER, Max: *Řád lásky*. Praha : Vyšehrad, 1970.
- SCHMITT, Jean-Claude: *Revenanti*. Praha : Argo, 2002.
- SCHOPENHAUER, Arthur: *O smrti*. Brno : Zvláštní vydání, 1996.
- SCHOPENHAUER, Arthur: *Świat jako wola i przedstawienie*. Tom I. Warszawa : PWN, 1994.
- SCHORSKE, Carl E.: *Videň na přelomu století*. Brno : Barrister & Principal, 2000.
- SIENKIEWICZ, Henryk: *Bez dogmatu*. Praha : E. Beaufort, 1903.
- SKWARA, Marta: *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999.
- SMUSZKIEWICZ, Antoni: *Zaccarowana gra*. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 1982.
- ŚNIEDZIEWSKI, Piotr: *Spojrzenie melancholijne*. Kraków : Universitas, 2011.
- SOLOMON, Robert C.: *Vzostup a pád subjektu alebo od Rousseaua po Derridu*. Nitra : Enigma, 1996.
- SOULEZOVÁ, Antonia: Čo zostáva z „Unrettbare Ich“ po rozpustení subjektu Ernstom Machom? In: *Subjekt – autor – auditórium: subjekt v priestoroch umenia*. Bratislava : Sorosovo centrum súčasného umenia, 1997, s. 83 – 92.
- STAROBINSKI, Jean: *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 2000.
- STAROBINSKI, Jean: *Melancholie v zrcadle*. Praha : Malvern, 2013.
- STOKER, Bram: *Dracula*. Bratislava : Európa, 2003.
- STRINDBERG, August: *Slúžkin syn. Inferno. Osamelý*. Bratislava : Tatran, 1988.
- SUROVÁ, Viera: Pri reedícii Vámošovej prózy. In: VÁMOŠ, Gejza: *Editino očko*. Bratislava : Tatran, 1968, s. 261 – 269.
- SÝKORA, Michal: *Dostojevského buldok*. Brno : Host, 2006.
- SZWED, Piotr: Leśmianowskie problemy z podmiotowością. In: *Wokół Freuda i Lacana*. Red. Lena Magnone, Anna Mach. Warszawa : Difin SA, 2009, s. 153 – 164.
- ŠALDA, František Xaver: *Analýza*. In: *Vteřiny duše*. Praha : Odeon, 1989, s. 37 – 55.
- ŠIMÁNEK, Josef: *Háj satyrů*. Praha : Nakladatel B. Kočí, 1926.
- ŠMATLÁK, Stanislav: *Poézia Ivana Krasku*. In: *Litteraria III*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1960, s. 133 – 246.
- ŠMATLÁKOVÁ, Zuzana: *Mýtus v tvorbe Františka Švantnera*. Dizertačná práca. Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta, 2016.
- ŠTEVČEK, Ján: *Baladická próza Františka Švantnera*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1962.
- ŠTEVČEK, Ján: *Dejiny slovenského románu*. Bratislava : Tatran, 1989.
- ŠTEVČEK, Ján: *Lyrizovaná próza*. Bratislava : Tatran, 1973.
- ŠTEVČEK, Ján: *Paradox ako princíp románu*. In: HRONSKÝ, Jozef Cíger: *Pisár Gráč*. Bratislava : Tatran, 1969, s. 206 – 215.
- ŠÚTOVEC, Milan: *Mýtus a dejiny v próze naturizmu*. Bratislava : LIC, 2005.
- ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: *Fantastické povídky*. Jos. Vilímeck, 1893.
- ŠVANTNER, František: *Novely*. Bratislava : Tatran, 1979.
- TERRAY, Elemír: *K poetike nemeckého literárneho expresionizmu*. In: *Problémy literárnej avantgardy*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1968, s. 341 – 351.

- TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000.
- TODOROV, Tzvetan: *Spoločný život*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1998.
- TODOROV, Tzvetan: *The Fantastic*. Ithaca – New York : Cornell University Press, 1995.
- TODOROV, Tzvetan: *Úvod do fantastické literatúry*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2010.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Poetika*. Bratislava : Smena, 1971.
- TOMČÍK, Miloš: *Epické súradnice*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1979.
- TOMČÍK, Miloš: *Na prelome epoch*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961.
- TRAILLOVÁ, Nancy H.: *Možné svety fantastiky*. Praha : Academia, 2011.
- TRYBUŠ, Krzysztof: *Pamięć romantyzmu*. Poznań : Wydawnictwo Naukowe, 2011.
- UNAMUNO, Miguel de: *Tragický pocit života v ľudoch a národoch*. Bratislava : Ars Stigmy, 1992.
- VÁMOŠ, Gejza: *Atómy Boha*. Bratislava : Dilema, 2003.
- VÁMOŠ, Gejza: *Editino očko*. Praha : Leopold Mazáč, 1925 [I. vydanie].
- VÁMOŠ, Gejza: *Editino očko*. Bratislava : Tatran, 1968.
- VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosti*. Bratislava : Chronos, 1996.
- VARGYAS, Lajos: *Researches into The Mediaeval History of Folk Ballad*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1967.
- VÁŽNÝ, Václav: *O jménech motýlů v slovenských nářečích*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1955.
- VODÁK, Jindřich: Literárně-historická poznámka. In: CHATEAUBRIAND, Francois René de: *Atala. René*. Praha : Tiskem a nákladem J. Otty, 1904, s. 3 – 22.
- VOJVODÍK, Josef: *Povrch, skrytosť, ambivalence*. Praha : Argo, 2008.
- VONDRÁČEK, Vladimír: *Úvahy psychologicko-psychiatrické*. Praha : Avicenum, 1975.
- VOPĚNKA, Petr: *Úhelný kámen evropské vzdělanosti a moci*. Praha : Práh, 2000.
- WALAS, Teresa: *Czy jest możliwa inna historia literatury?* Warszawa : Universitas, 1993.
- WALLHORST, Edgar: *Mrtvá tanečnice*. Praha : Nakladatelství Zápotočný a spol. [bez vročenia].
- WELZER, Harald: Materiał, z którego zbudowane są biografie. In: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*. Red. Magdalena Saryusz-Wolska. Kraków : Universitas, 2009, s. 39 – 57.
- WNUK, Agnieszka: Reforma formy. Poematy Poego w kontekście powieści poetyckiej i ballady. In: KASPERSKI, Edward – NALEWAJK, Żaneta: *Edgar Allan Poe – niedoceniony nowator*. Wrocław : Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2010, s. 51 – 65.
- WYDMUCH, Marek: *Gra ze strachem*. Warszawa : Czytelnik, 1975.
- YALOM, Irvin D.: *Existenciální psychoterapie*. Praha : Portál, 2006.
- ZAJAC, Peter: Tak jasne žiaria hviezdy, tak ľahko plynie Rýn... In: *Šibeničné piesne*. Zost. Peter Zajac. Bratislava : Tatran, 1990, s. 275 – 281.
- ZIEJKA, Franciszek: Błazen. In: *Słownik literatury polskiej XIX. wieku*. Alina Kowalczykova – Józef Bachórz (red.). Wrocław : Ossolineum, 2009, s. 108 – 110.
- ZIGO, Milan: Poznámky k Vámošovej „biologickej filozofii.“ In: *Gejza Vámoš – burič?* Bratislava : Múzeum židovskej kultúry, 1997, s. 57 – 66.

- ZIGO, Milan: Svár krutosti a lásky. Vámošova filozofická dizertácia. In: *Ostium* 1/2015. Z internetového zdroja. Dostupné na <http://www.ostium.sk/sk/svar-krutosti-a-lasky-vamosova-filozoficka-dizertacia/>.
- ZILYNSKYJ, Orest: *Slovenská ľudová balada v interetnickom kontexte*. Bratislava : VEDA, 1978.
- ZIMA, Peter V.: *Das literarische Subjekt*. Tübingen und Basel : A. Francke Verlag, 2001.
- ZWOLIŃSKI, Zbigniew: Świadomość podmiotu i podmiot świadomości. In: FRANK, Manfred: *Świadomość siebie i poznanie siebie*. Warszawa : Oficyna naukowa, 2002, s. VII – XXI.
- ŽIŽEK, Slavoj: *Mluvil tu někdo o totalitarismu?* Praha : tranzit.cz, 2007.
- ŽIŽEK, Slavoj: *Lacan*. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010.
- ŽIŽEK, Slavoj: *Lacrimae rerum*. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011.
- ŽIŽEK, Slavoj: *Nepolapitelný subjekt*. Chomutov : Nakladatelství L. Marek, 2006.

Edičná poznámka

Väčšina kapitol práce mala spočiatku formu príspevkov na konferencie a bola v predbežnej podobe publikovaná vo forme samostatných štúdií na týchto miestach:

Úvod k poetike subjektu. Príspevok na workshope *Prolegomena k poetike slovenskej literatúry po roku 1945*, ktorý sa konal na pôde Pedagogickej fakulty Trnavskej univerzity v Trnave 28. novembra 2016.

„Ja“ ako detstvo, ako mesto, ako žáner a „ja“ ako fikcia. Autobiografické stratégie v textoch Jána Hrušovského. In: *Možnosti autobiografickosti*. Zostavila Ivana Taranenková. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV – Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2013, s. 91 – 130. Štúdia bola publikovaná aj v monografii *Autor a subjekt*. Ľubica Schmarcová (zost.). Bratislava : LIC, 2016, s. 139 – 187. Príspevok odznel na konferencii *Možnosti autobiografickosti* na pôde Ústavu slovenskej literatúry SAV 11. a 12. októbra 2011.

Subjekt a šialenstvo. Román Petra Kompiša *Bludná púť veľikého čarodeja*. In: *Slovenská literatúra*, roč. LX, 2013, č. 3, s. 193 – 208; č. 4, s. 304 – 323.

Modernistická melanchólia. In: *Slovenská literatúra*, roč. LXI, 2014, č. 5, s. 372 – 409. Príspevok odznel na konferencii *Podoby melanchólie v umení*, ktorá sa konala na pôde Ústavu slovenskej literatúry SAV 15. mája 2014.

Subjekt a melanchólia u Gejzu Vámoša. In: *Slovenská literatúra*, roč. LXII, 2015, č. 5, s. 366 – 393; č. 6, s. 485 – 494. Príspevok odznel na konferencii *Autor a subjekt. Podoby autorstva a subjektivity v literatúre a umení*, ktorá sa konala na pôde Ústavu slovenskej literatúry SAV 23. júna 2015.

Švantner, horor, fantastika: žánerové parametre. In: *Slovenská literatúra*, roč. LIX, 2012, č. 2, s. 122 – 138. Príspevok odznel na konferencii *František Švantner: život a dielo*, ktorá sa konala na pôde Ústavu slovenskej literatúry SAV 2. februára 2012.

Ruiny ako hieroglyf, hrob a zrod. In: Seweryn Goszczyński: *Kráľ zámku*. Bratislava : Európa, 2013, s. 77 – 88. Tiež in: *V službe kultúrnosti a humanity. Zborník pri príležitosti osemdesiatych narodenín prof. PhDr. Milana Hamadu, DrSc.* Zostavili Tomáš Jahelka a Roman Jančíga. Bratislava : Communio Minerva, 2014, s. 11 – 20.

Kapitola Modernistický subjekt v strašidelnej fantastike z perspektívy fenomenológie bola publikovaná ako súčasť rozsiahlejšej štúdie *Strašidelná fantastika a modernizmus: psychologické horory* Stefana Grabiňského. In: TARANENKOVÁ, Ivana – JAREŠ, Michal (eds.): *Strach a hrôza. Podoby hororového žánru*. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, s. 14 – 52. Príspevok odznel na rovnomennej konferencii, ktorá sa konala na pôde Ústavu slovenskej literatúry SAV 20. mája 2010.

„Niekedy sa vracajú.“ Transformácia baladickéj lenórskej témy v modernizme. In: *Slovenská literatúra*, roč. LIX, 2012, č. 4, s. 324 – 337. Príspevok odznel na konferencii *Balada a „baladické“ v literatúre a umení*, ktorá sa konala na pôde Ústavu slovenskej literatúry SAV 3. a 4. mája 2012.

Tomáš Horváth: To Poetics of the Literary Subject (Modernism and Surroundings)

Summary

The core of this work is not the question what the subject 'is' or what are characteristic features of the subject. From the point of view of literary studies, the core of our interest is *ways in which one writes about the subject*, this means textual representations of the subject. We analyze these ways of representing the subject by discussing respective literary texts in a series of case studies. For us, the subject is a *construction of the discourse*, a sort of literary character; it often acquires this form in analyzed texts. The category of the subject is a *historically conditioned interpretation* of human beings, of their relations to themselves and to the world. Literary texts that we interpret in the book are not completely singular ('idiolectic') but they also represent broader tendencies of literary movements. In case of our work, texts are predominantly situated within literary movements of Modernism, Expressionism, Naturism and Romanticism in Slovak and Polish literatures. The focus is on Modernist literary works. Since representations of the subject that we deal with are carried out in literary texts, we analyze the subject as an essential part of tissue, structure of these texts, as their thematic element in relations to other elements and aspects of textual structure. The subject as research theme in literary studies is a historically constituted category manifested in literary discourse that is exposed to changes in various literary texts and movements. For example, a Modernist subject, radically subjective but not autonomous, will be different from the subject of novels from the period of peaking Realism in which we find an empirical subject as a character with stable qualities.

The chapter *'I' as Childhood, as Town, as Genre and 'I' as Fiction* analyzes autobiographical strategies in texts of various genres by Ján Hrušovský (1892 – 1975). His memoirs *Obrázky zo starého Martina (Images from Old Martin, 1947)* narrates about the town from the point of view, from the focus, of an autobiographical subject. Organizing principle of the text is different from a linear story as a sequence of historical events: instead, it is the principle of spatial, topographic organization of narration. It results from joining a chronotope of the town that becomes a superior active force, 'a great individuality', with focalisation of autobiographical 'I' that narrates about this chronotope. By means of collective memory, it constructs a collective identity of this urban community. Narrating 'I' usually merges - grammatically and semantically –

with 'we' (people from Martin). Topographic order of progressing in narration results from old mnemonic techniques and practices, from spatial metaphor of memory as an organized space of sites (for example, a house with rooms). Respective places (signifiers) are related to concrete meanings in memory and in this way, they constitute significant 'places of memory'. Hrušovský's autobiographical 'I' or 'we' makes an imaginary walk along the route in a mnemonic space, along an imaginary map of Martin, the town with its houses that represent respective 'places of memory' – spaces re-activating memories. The progress of narration is: urban community – house – family – family member. The place of this town also acquires global semantic meanings: the town of Martin is the centre of Slovakia, and Martin itself also has its centre in the "memorial home". Martin as a whole, as a narrative active force – a collective identity of nationally oriented part of the community of Martin – acts as a big 'literary character' included into a long story of the struggle for national survival. The identity of a 'social group' of inhabitants of Martin thus gets constituted through the operation of segregation: through their difference from others, from opponents but also from co-warriors (other towns) in the struggle for national survival. In Hrušovský's early book of memoirs *Takí sme boli* (*This is What We Were Like*, 1920), a different organizing narrative principle works. The composition structure consists of relatively concluded episodes and stories – children's adventures. And vice versa, the most intimate utterance of an individual, of his personal story that we find in Hrušovský's texts, will not fulfil the most principal criterion that constitutes any autobiography, even though it might fulfil perhaps all formal criteria: it will be a novel, namely *Muž s protézou* (*Man with a Prosthesis*, 1925).

The chapter *Subject and Madness* interprets the novel by Peter Komiš *Bludná púť veľikého čarodeja* (*Wanderings of a Great Wizard*, 1929) in terms of the way the literary subject is constituted in the text and in respect of the literary representation of madness. Within the context of Slovak inter-war prose I classify the novel as the theme invariant of a character breaking out the social relationships and the inter-subjective world. I raise the question, what concept of subject is assumed in the type of madness which is represented in the text. On the topological text level, the motif of madness causes the discontinuity of chronotopes, on the motif level, flying motives (supposedly 'astral travels' of a soul set free from the body). The semantic curve of the subject transformation in the text leads from the absolute 'divine' subject, voluntarily ruling the reality, when the character's madness bridges the gap between self and not-self, to a subordinate, dependant subject: the character eventually becomes a slave to a mad 'theatrical' performance. Such representation of madness in the text is enabled by Modern-Age subject constitution, which is opposed to the world and is presented as the basis and the source of

the reality representation: thus the gap between self and not-self is bridged even further.

The chapter *Modernist Melancholy* provides a selective overview of the modern concepts of melancholy (e.g. S. Freud, J. Kristeva, S. Žižek, L. Földényi) as well as some of its literary forms (e.g. Chateaubriand, Amiel, Baudelaire etc.). The concepts contain a certain invariant of an existential melancholy mood, which is the state of a subject being attached (often unconsciously) to a certain historical idea of death seen as the ultimate end of an individual, nothingness. This attachment leads to the loss of meaning. For a melancholic person, the ‘benefit’ from a finite ephemeral life is just unacceptable. On the contrary, the ultimate end *deletes* the lived live in reverse order: if an individual autobiographic memory of this life ceases to exist, this life is deleted as if it had never existed – and the end deletes it as a life being lived. Therefore life cannot be lived at present any more. And because life has an inevitably ultimate end, it becomes unbereable, *always already* lost for a melancholic person. The other parts of the chapter analyse the modalities of Modernist melancholy in two pieces of writing by Slovak Modernist authors: Kosorkin and Ivan Minárik.

Alongside partial interpretation of the debut collection of prose by Gejza Vámoš *Editino očko* (*Edita's Little Eye*, 1925), the chapter *Subject and Melancholy in Gejza Vámoš's Work* is focused on modelling a constitution as well as decomposing some of the modalities of the literary subject, also defined in terms of literary movement. Attention is also paid to how those ways of representing the literary subject in Vámoš's texts are related to the subject's mood of melancholy. Vámoš's paranoid character (of the short story *Paranoik*, *The Paranoid*) cannot live, enjoy life because he lives in „death's coldness“, which makes him already a corpse, although he is still alive – the future of the death is present during his life: therefore a paranoid lives his life in the melancholy mode. A paranoid's abnormality segregates him from the low crowd (*miseria plebs*) of people who forget about their mortality. Vámoš's premises of biological philosophy suggest that a paranoid cannot be an exclusive subject, „a spiritual aristocrat“: it is because at the level of a biological species in Vámoš's philosophy there occurs destruction, dissolution of an individual in general. An individual helps the actual biological species perceive and feel itself, and it is the *species* that becomes the true subject, which is moulded into its manifestations, unimportant individuals. This is where Vámoš's melancholy springs from. The eternity of life at the cosmological-biological level means the eternity of suffering at the level of individuals: eternal life (at the cosmological level), which cannot be ended (by a ridiculously feeble suicide of an individual), will eternally reproduce the mortality of individual atoms, individuals.

The analysis of the texts in the study Švantner, *Horror, the Fantastic: Genre Parameters* seeks to prove the hypothesis, that most of František Švantner's short stories from the collection *Malka* (1942) belongs to the genre of fantastic as it is defined by Tzvetan Todorov: the endings of most stories leave the reader hesitating between rational and supernatural interpretations of the plot. The epistemological status of numerous events in the story is ambivalent. Švantner's texts generate the fantastic effect by means of motif focalisation: each hypothetically supernatural motif is focalized through a literary character's perspective. The plot (suyzhet) must be reconstructed by a model reader in the text – this plot is set in the crossing point of different characters' (contradictory) dialogue perspectives. Another method of generating the fantastic effect is a blank space in the text, a missing story syntagm (a data concealing approach) and the inversion of time coordinates, when e. g. the emergence of a character who was already dead at that time (which the reader does not learn until the end) allows the „psychic“ interpretation, too.

The interpretation of the novel *King of the Castle* (1840) by Seweryn Goszczyński deciphers ruins both as a testimony of passing away of what is already gone, and as an encrypted book of the glorious national past. Besides, the chapter provides a genre analysis of the text since gothic novel, novel of initiation and political allegory coexist in it. An outstanding Romantic personality, a local madman Machnicki reads in it, and he, through a medium of madness, says the (Romantic) truth about Polish history coded in metaphoric utterances and allegories. A Romantic madman is in possession of higher power, capable of the breakthrough from this empirical world into the transcendental world, into the 'realm of spirits' (in Machnicki's case, it is the world of the ancient national past). A prophetic poet and madman Machnicki finds in every natural (material) entity the hidden spiritual substance.

In the chapter dedicated to work of Stefan Grabiński (1887-1936), author of Modernist weird fiction, we show that in Grabiński's prose, man is exposed to horror in depths of his/her soul, in unconscious impulses, in lunatic and hallucination states, in losses of consciousness and under the influence of telepathic commands, but horror also comes from the outside, from *beyond* this world, in a form of the supernatural. His prose is most impressive when it implies and suggest sinister 'another reality' behind our everyday world, this means, when it remains within the genre of the fantastic.

The chapter '*They sometimes come back*'. *Transformation of the Balladic Lenore Theme in Modernism* analyses the reinterpretation of Bürger's ballad *Lenore* (1774) in terms of intertextuality, genre and literary movement in the Modernist short story by the Polish writer Antoni Lange *Lenora* (1912). According to Lange, his short story „tries to explain the 'balladic', spiritualist phenomena by rational means“. Lange's Modernist reinterpretation modifies

the motif of the return of the dead: in Bürger's poem it is a physical return of the dead – a spectre having physical features, in Lange's short story it is Konrad's revelation interpreted as a meta-psychic phenomenon when a telepathic transmission occurs at the moment of Konrad's death. The plot of the story does not contain a contact with the afterlife and a crossing of the borderline between the opposite semantic territories, being life and death. Therefore Konrad does not act as a diabolical revenant as opposed to all the other balladic variations of the theme.

Register

A

Adorno, Theodor W. 33
 Améry, Jean 117
 Amiel, H. Frédéric 127, 132, 133, 134,
 147, 261, 277
 Arcybašev, Michail Petrovič 60
 Ariés, Philippe 124
 Aristoteles 113
 Assmann, Jan 47, 48, 56, 261
 Auerbach, Erich 22, 261
 Augustinus, Aurelius 20, 127, 128, 246
 261

B

Babánek, Karel 138
 Badiou, Alain 180
 Bachtin, Michail 84
 Ballanche, Pierre-Simon 231
 Barborík, Vladimír 158, 163, 167, 180,
 181, 186, 190, 261
 Barč-Ivan, Július 76, 261
 Bartoszyński, Kazimierz 34, 35, 136, 171,
 261
 Baudelaire, Charles 129, 133, 277
 Baudrillard, Jean 124, 126, 261
 Bednaříková, Hana 136, 138, 139, 143,
 144, 261
 Beer, Gillian 175, 261
 Béguin, Albert 24, 25, 78, 96, 261
 Belyj, Andrej 72, 145
 Benn, Gottfried 136, 185
 Berlin, Isaiah 24, 261
 Bernard, Claude 200
 Bhabha, Homi K. 101, 261
 Bielik-Robson, Agata 22, 25, 31, 120-123,
 140, 141, 151, 168, 172, 180, 181, 261
 Bílek, Petr A. 209, 261
 Binswanger, Ludwig 89
 Bleuler, Eugen 91, 92, 99, 101, 107, 109,
 261
 Bleuler, Manfred 91, 92, 99, 101, 107,
 109, 261
 Blok, Alexander 145

Bloom, Harold 25, 121, 261
 Boecková, Karin 17, 268
 Bois-Reymond, Émil du 178
 Bolton, Jonathan 78, 264
 Borges, Jorge Luis 80
 Botto, Ján 245, 246, 250, 253, 256, 259,
 261
 Brentano, Franz 29, 261, 263
 Brunner, Jerome 22
 Březina, Otokar 144
 Buffon, Georges-Louis Leclerc 20
 Bulgakov, Sergej 145
 Bürger, Gottfried August 245-256, 259,
 261, 265, 278, 279
 Burrow, J. W. 170, 261
 Burton, Robert 118, 127, 261
 Butor, Michel 14-16, 261
 Byron, George Gordon 131
 Bžoch, Adam 185, 261

C

Cambel, Samo [Kosorkin] 29, 31, 37, 113,
 133-143, 145-147, 149, 153, 185, 261,
 277
 Camus, Albert 117, 119, 191, 262
 Canguilhem, Georges 200, 262
 Carroll, Noel 207, 215, 262
 Certeau, Michel de 46, 48, 262
 Cicero, Markus Tullius 48
 Ciešla-Korytowska, Maria 231, 234, 262
 Condillac, Étienne Bonnot de 20
 Conrad, Joseph 175, 196
 Cortázar, Julio 206

Č

Čechov, Anton Pavlovič 219
 Čepan, Oskár 146, 147, 150, 155, 206,
 220, 221, 262
 Červeň, Ján 76, 262

D

Damasio, Antonio 17, 18, 262
 Dampc-Jarosz, Renata 43, 262
 Darwin, Charles 166, 174, 175, 182, 262

Deleuze, Gilles 27, 32, 82, 102, 103, 262
 Derrida, Jacques 33, 108, 229, 262
 Descartes, René 11-16, 19, 20, 28, 34,
 107, 170, 262, 269
 Dick, Philip K. 42
 Doležel, Lubomír 83, 262
 Dostojevskij, Fjodor Michajlovič 79, 80,
 102, 163
 Doyle, Arthur Conan 217, 262
 Draaisma, Douwe 59, 262
 Driesch, Hans 177-179, 192, 262
 Dykast, Roman 114, 262
 Dziekoński, Józef Bohdan 131, 262

E

Eco, Umberto 143, 144, 262
 Ehrenstein, Albert 188
 Eichendorff, Joseph von 228
 Elen, Jarko 182
 Eliade, Mircea 262
 Emrich, Wilhelm 171
 Erben, Karel Jaromír 247-250, 256, 259
 Erll, Astrid 48, 262

F

Falkowski, Tomasz 200, 262
 Fedewicz, Maria Bożenna 228, 262
 Fialová-Furstová, Ingeborg 180, 182, 185,
 188, 263
 Ficino, Marsilio 82
 Fichte, Johann Gottlieb 31
 Finck, Almut 41, 263
 Fischer, Otokar 141, 164, 263
 Flammarion, Camille 154, 258, 259, 263
 Flaubert, Gustave 10, 132
 Florenskij, Pavel 145
 Fludd, Robert 82
 Fodor, Jerry 34
 Földényi, László 113-115, 117, 118, 126,
 128, 263, 277
 Forster, Vilém 81, 85, 91, 101, 107, 108,
 263
 Forš, Olga 143
 Foucault, Michel 80, 89, 98, 100, 101,
 105, 107-109, 263

Foustka, Břetislav 182, 263
 Frank, Manfred 17, 30, 33, 34, 67, 68,
 174, 178, 263, 272
 Freud, Sigmund 24, 63, 78, 81, 82, 101,
 102, 104, 107, 111, 116, 120-125, 141,
 151, 161, 162, 201, 202, 219, 263, 277

G

Gáfrik, Michal 135, 136, 139, 263
 Galewicz, Włodzimierz 29, 263
 Garrett, Almeida 129
 Gaultier, Jules de 132, 225, 259, 269
 Gerould, Daniel C. 32, 263
 Głowiński, Michał 34, 35, 65, 248, 263
 Goethe, Johann Wolfgang 118, 140, 215,
 216, 248, 266
 Gogoľ, Nikolaj 79, 225
 Gombrowicz, Witold 128, 196, 197, 263
 Górnicki, Łukasz 233
 Goszczyńska, Joanna 222, 224, 263, 267
 Goszczyński, Seweryn 35, 37, 110, 162,
 227, 228, 230-236, 278, 263
 Gourmont, Rémy de 136
 Grabiński, Stefan 211, 225, 237-239, 243,
 263, 267, 278
 Graczyk, Ewa 197, 263
 Grimmovci, Jacob a Friedrich 248
 Guattari, Félix 27, 262
 Gutowski, Wojciech 258, 263

H

Habaj, Michal 146, 150, 153, 154, 157-
 159, 169, 189, 264
 Haeckel, Ernst 201
 Halbwachs, Maurice 44, 46, 47, 73, 264
 Haman, Aleš 248, 264
 Hamann, Johann Georg 248
 Has-Tokarz, Anita 207, 264
 Hazaiová, Lada 206, 220, 259, 264
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 25, 31,
 33, 81, 82, 120, 122, 123, 125, 229
 Heidegger, Martin 11, 12, 16, 34, 66, 90,
 114, 120, 139, 161, 264
 Heinz, Adam 264
 Herder, Johann Gottfried von 25, 215, 248
 Herwigová, Henriette 215, 264

- Herzog, Edgar 104, 250, 264
 Hlaváček, Karel 134, 137, 138, 264
 Hodrová, Daniela 96, 97, 229, 264
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 9, 24, 225, 232, 264
 Homér 21
 Horváth, Tomáš 31, 32, 55, 60, 64-66, 69-72, 111, 134, 139, 148, 172, 175, 197, 219, 257, 264
 Howardová, Jean E. 78, 264
 Hrbata, Zdeněk 228, 230, 264
 Hronský, Jozef Cíger 75, 270
 Hrušovský, Ján 28, 31-33, 37, 41-67, 70, 72, 73, 75-77, 111, 128, 142, 148, 150, 151, 173-176, 184, 194, 224, 265, 275, 276
 Hučková, Dana 143, 265
 Hume, David 26, 27, 28, 31, 265
 Husserl, Edmund 11, 19, 24, 26-28, 238, 240, 241, 265
 Hutnikiewicz, Artur 95, 169, 211, 237, 239, 242, 243, 265
- Ch**
 Chateaubriand, Francois René de 130, 131, 230, 265, 271, 277
 Chorváth, Michal 202
 Christie, Agatha 219
- I**
 Ignác z Loyoly 97
 Ingarden, Roman 238, 239, 265
 Irzykowski, Karol 91
- J**
 Jakobson, Roman 93, 265
 James, Henry 225
 James, William 181
 Jameson, Fredric 10, 265
 Janion, Maria 24, 231, 232, 236, 265
 Jankélévitch, Vladimir 119, 122, 123, 126, 265, 266
 Jareš, Michal 237, 264
 Jean, Paul 96, 131
- Jelínek, Hanuš 115, 118, 127, 128, 129, 131, 132, 136, 265
 Jesenský, Janko 154
 Jones, Ernest 84
 Jung, Carl Gustav 106
- K**
 Kafka, František 248, 265
 Kalinčiak, Ján 57
 Kalinowski, Mariusz 89
 Kant, Immanuel 11, 23, 128, 265
 Kasperski, Edward 247, 251, 271
 Kavec, Matúš 75
 Kayser, Wolfgang 249, 253, 265
 Klátik, Zlatko 245, 247, 250, 255, 266
 Klossowski, Pierre 32, 140, 266
 Kobylińska, Anna 224, 267
 Kochanowski, Jan 233
 Koj, Leon 269
 Kojéve, Alexandre 122, 123, 266
 Komornicka, Maria 110
 Kompiš, Peter 29-33, 37, 38, 75-80, 85, 88-92, 94-98, 102-107, 111, 162, 266, 276
 Konůpek, Jiří 130, 266
 Kosorkin [Cambel, Samo] 29, 31, 37, 113, 133-143, 145-147, 149, 153, 185, 261, 277
 Kostkiewiczowa, Teresa 34, 35, 65, 248, 263
 Kowalczykowa, Alina 227, 230, 266
 Kozak, Krištof Jacek 30, 33, 83, 111, 266
 Krafft-Ebing, Richard von 195
 Král, Janko 249
 Krasko, Ivan 134, 137, 168
 Kraus, Cyril 249, 266
 Krčméry, Štefan 203
 Krejčí, Karel 24, 235, 266, 248
 Kripke, Saul 17
 Kristeva, Julia 86, 116, 117, 128-130, 214, 266, 268, 277
 Kročanová [Kročánová-Roberts], Dagmar 158-160, 190, 194, 195, 202, 203, 266
 Krukowska, Halina 266

- Krzyżanowski, Julian 247, 266
 Krzyżanovska-Rochester, Viera 88
 Kudrnáč, Jiří 136, 266
 Kukučín, Martin 51
 Kurkiewicz, Marek 88, 142, 180, 257, 266
 Kusý, Ivan 134, 135, 266
 Kuzmíková, Jana 206, 220, 221, 266
 Kvasz, Ladislav 13, 266
 Kwaterko, Mateusz 119, 266
- L**
- Labov, William 48
 Lacan, Jacques 116, 121-123, 151, 266
 Lachman, Gary 266
 Lachmann, Renate 47-49, 266
 Lang, Candace 34
 Lange, Antoni 31, 37, 88, 153, 168, 250-260, 264, 266, 278, 279
 Laplanche, Jean 68, 93, 266
 Lecouteux, Claude 247, 267
 Leibniz, Gottfried W. 140, 175
 Lejeune, Philippe 42, 45, 71, 267
 Lem, Stanisław 267
 Lermontov, Michail Jurjevič 60, 151, 267
 Lévinas, Emmanuel 110
 Linda, Josef 229
 Linde, Charlotte 48
 Lipski, Wojciech 86, 89, 267
 Locke, John 20, 23, 37, 44
 Lombroso, Cesare 101, 267
 London, Jack 96, 97, 98, 103, 105, 150, 267
 Lotman, Jurij M. 61, 250, 267
 Lourenco, Eduardo 114, 126, 128, 129, 267
 Lugones, Leopoldo 225
- M**
- Macpherson, James 137, 227
 Macrone, Michael 201, 267
 Macura, Vladimír 29, 56, 267
 Madách, Imre 87
 Madejska, Noemi 85, 94, 96, 267
 Mach, Ernst 23, 27, 31, 170, 171, 267
- Mácha, Karel Hynek 133, 228, 233, 235
 Machen, Arthur 220
 Majerek, Rafał 224, 267
 Makowiecki, Andrzej Z. 268
 Malej, Izabella 145, 267
 Man, Paul de 41, 42, 228, 267
 Margolin, Uri 36, 267
 Markiewicz, Henryk 10, 36, 249, 253, 265, 267
 Markowski, Michał Paweł 11, 86, 90, 116, 117, 130, 267, 268
 Martinová, Doris 17, 268
 Martuszevska, Anna 234, 235, 268
 Matejov, Fedor 76
 Matuszek, Gabriela 188, 268
 Maupassant, Guy de 225
 May, Karl 97, 268
 McDougall, William 63
 McKim, Duncan 182
 Mérimée, Prosper 217, 225, 243
 Merleau-Ponty, Maurice 91, 92, 268
 Miciński, Tadeusz 258
 Mickiewicz, Adam 235, 245, 250, 254-256, 259, 268
 Migner, Karl 171
 Miko, František 143, 251, 268
 Minár, Pavol 146, 185, 268
 Minárik, Ivan 29, 31, 37, 113, 140, 146-155, 277, 268
 Momro, Jakub 28, 33, 268
 Moreas, Jean 135, 144, 268
 Mráz, Andrej 194
 Mukařovský, Jan 35, 268
 Mulford, Prentice 239
 Müller-Funk, Wolfgang 44, 268
 Murphy, Richard 185, 187, 268
 Musil, Robert 31, 32, 171, 172, 196, 268
 Musset, Alfred de 129
- N**
- Naganowski, Egon 171
 Nakonečný, Milan 252, 256, 268
 Nalewajk, Żaneta K 247, 251, 271
 Nelson, Victoria 42, 82, 86, 88, 89, 268
 Neumann, Brigit 44, 49, 143, 144, 268

- Nevole, Svetozar 241
 Nietzsche, Friedrich 21, 27, 31, 32, 80,
 82, 130, 140, 170, 175, 182, 195, 268
 Nodier, Charles 208, 225, 268
 Noge, Július 94, 198
 Noll, Richard 84, 268
 Nordau, Max 158
 Novalis 43, 231, 234
 Nycz, Ryszard 10, 31, 32, 34, 111, 170,
 268
- O**
- Oesterreicher-Mollwo, Marianne 210, 268
 Okáli, Daniel 95, 158, 179, 268
 Okopień-Sławińska, Aleksandra 34, 35,
 65, 248, 263
 Olson, David R. 21, 22, 34, 268
 Opacki, 251
 Otto, Rudolf 208, 232, 268
- P**
- Pacukiewicz, Marek 175, 196, 268
 Pająk, Patrycjusz 247, 249
 Pascal, Blaise 111
 Patočka, Jan 12, 14, 15, 23, 28, 29, 269
 Pechlivanos, Miltos 41, 263
 Pelc, Jerzy 269
 Petoia, Erberto 223, 245, 269
 Peyre, Henri 25, 269
 Pišút, Milan 75, 76, 79, 94, 97, 111, 269
 Platón 34
 Plinius 245, 269
 Podraza-Kwiatkowska, Maria 136, 139,
 144, 269
 Poe, Edgar Allan 102, 153, 193, 206, 219,
 247, 269
 Pontalis, Jean-Bertrand 68, 93, 266
 Pospíšil, Ivo 110, 269
 Potkowski, Edward 246, 269
 Poulet, Georges 10, 19, 20, 269
 Praz, Mario 223, 269
 Prince, Gerald 198, 199, 269
 Procházka, Arnošt 136
 Prokop, Jan 259, 269
 Proust, Marcel 130, 269
- Przybyszewski, Stanisław 94, 187, 188,
 258
 Puzio, Katarzyna 228, 230, 269
- Q**
- Quintilianus, Marcus Fabius 48
- R**
- Rádl, Emanuel 175, 269
 Ramachandran, Vilayanur S. 17, 18, 30,
 269
 Rej, Mikołaj 233
 Reymont, Władysław S. 223, 269
 Ricoeur, Paul 17, 18, 20, 23, 26, 36, 44,
 269
 Richet, Charles 252, 253, 260, 269
 Rousseau, Jean Jacques 20-22, 43, 44,
 269
 Rzeczycka, Monika 72, 88, 89, 143, 269
- S**
- Sabina, Karel 229
 Sadlik, Magdalena 71, 72, 110, 135, 269
 Saer, Juan José 118, 269
 Sainte-Beuve, Charles Augustin 130, 133
 Salgas, Jean-Pierre 197, 269
 Sartre, Jean Paul 26, 27, 30, 110, 179, 270
 Saussure, Ferdinand de 171
 Senancour, Étienne Pivert de 115, 127,
 128, 130, 133
 Sévigné, madame de 136
 Schallmeyer, Wilhelm 182
 Scheler, Max 126, 270
 Schelling, F. W. J. 24
 Schiller, Friedrich 231
 Schlegel, Friedrich 43
 Schlegel, August Wilhelm 248
 Schleicher, August 177
 Schmitt, Jean-Claude 246, 270
 Schopenhauer, Arthur 31, 117, 140, 142,
 161, 164-166, 169, 172, 175, 176, 184,
 196, 239, 270
 Schorske, Carl E. 160, 270
 Schreber, Daniel Paul 104
 Sienkiewicz, Henryk 134, 176, 270

- Skwara, Marta 77, 78, 110, 231, 270
 Sławiński, Janusz 34-36, 248, 263
 Słowacki, Juliusz 230, 231, 234
 Smuszkiewicz, Antoni 242, 243, 270
 Śniedziewski, Piotr 113, 114, 129-134, 137, 192, 270
 Solomon, Robert C. 11, 21-24, 31, 32, 241, 270
 Solovjov, Vladimír Sergejevič 145
 Soulezová, Antonia 170, 171, 270
 Sova, Antonín 136
 Spinoza, Baruch 17
 Stael, madame de 132, 137
 Stanzel, Franz 105
 Starobinski, Jean 43, 113, 129, 133, 270
 Stašková, Alice 215, 264
 Stendhal 136
 Stoker, Bram 251, 270
 Strindberg, August 87, 88, 106, 270
 Strube, Gerhart 44
 Subotić, Jovan 250
 Surová, Viera 179, 270
 Sýkora, Michal 174, 270
 Szwed, Piotr 112, 270
- Š**
 Šalda, František Xaver 133, 134, 136, 176, 270
 Šimánek, Josef 220, 270
 Šklovskij, Viktor 99
 Škultéty, Jozef 47
 Šmatlák, Stanislav 134, 135, 137, 266, 270
 Šmatláková, Zuzana 222, 270
 Števček, Ján 75, 157, 158, 161, 205-207, 209, 211, 218, 219, 270
 Šútovec, Milan 206, 211, 212, 221, 222, 224, 270
 Švanda ze Semčic, Karel 270
 Švantner, František 37, 205-207, 209, 210, 212, 213, 215, 216, 218, 222, 224, 225, 270, 278
- T**
 Tajovský, Jozef Gregor 135
 Taranenková, Ivana 237, 264
 Terentius, Publius Afer 118
 Terray, Elemír 186, 270
 Tieck, Ludwig 25
 Todorov, Tzvetan 9, 75, 79, 80, 85, 152, 205, 206, 209, 213, 223, 235, 259, 271, 278
 Tomaševskij, Boris 9, 271
 Tomčík, Miloš 157, 158, 189, 191, 271
 Tournier, Michel 262
 Trillová, Nancy H. 206, 209, 210, 259, 271
 Trybuš, Krzysztof 228, 229, 271
 Turgenev, Ivan Sergejevič 225
 Tvrđík, Milan 215, 264
- U**
 Unamuno, Miguel de 164-166, 168, 181, 182, 271
 Ungar, Hermann 182
- V**
 Vajanský, Svetozár Hurban 47, 53, 54, 56
 Vámoš, Gejza 28, 31, 32, 37, 76, 95, 113, 125, 142, 157-159, 161-163, 165-203, 270, 271, 277
 Vargyas, Lajos 248, 271
 Vážný, Václav 245, 271
 Villiers de L'Isle-Adam, Auguste 136
 Vodák, Jindřich 131, 271
 Vojvodík, Josef 241, 271
 Vondráček, Vladimír 172, 271
 Vopěnka, Petr 13, 271
- W**
 Walas, Teresa 10, 41, 265, 271
 Walden, Herwarth 186
 Wallhorst, Edgar 260, 271
 Walpole, Horace 247
 Weinert, Franz 44
 Weininger, Otto 195
 Welzer, Harald 42, 43, 69, 271
 White, Hayden 42, 53
 Witkiewicz, Stanislaw Ignacy (Witkacy) 32, 110, 130
 Wnuk, Agnieszka 247, 251, 271

Wolczyńska, Katarzyna 228

Wydmuch, Marek 211, 271

Y

Yalom, Irwin D. 117, 120, 135, 271

Z

Zajac, Peter 245, 271

Zaleski, Bohdan 236

Zechenter-Laskomerský, Gustáv Kazimír 58

Zeyer, Julius 79

Ziejka, Franciszek 233, 271

Zigo, Milan 173, 198, 199, 271, 272

Zilynskij, Orest 247-249, 255, 272

Zima, Peter V. 31, 32, 35, 111, 171, 272

Zwoliński, Zbigniew 67, 272

Ž

Žižek, Slavoj 63, 108, 109, 115, 116, 126,
131, 214, 240, 242, 272, 277

Žukovskij, Vasilij Andrejevič 250

Tomáš Horváth
K poetike literárneho subjektu
(Modernizmus a okolie)

Vydala VEDA, vydavateľstvo SAV
Edícia Monographiae

Počet strán 288. Vydanie prvé. 4234. publikácia
vo vydavateľstve VEDA.

Bratislava 2016

Redaktorka Jana Pácalová

Preklad anglického resumé Dagmar Kročanová

ISBN 978-80-224-1551-4

