



STRACH A HRÔZA

Podoby hororového žánru

Ed. Ivana Taranenková, Michal Jareš

STRACH A HRÔZA
Podoby hororového žánru

Zostavili: © Ivana Taranenková, Michal Jareš

Jazyková redakcia: Jana Pácalová

Vedeckí recenzenti: PhDr. Zora Prušková, CSc., doc. PhDr. Marta Součková, PhD.

Vydal: © Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011

ISBN 978-80-88746-16-4

Ústav slovenskej literatúry SAV
2011

OBSAH

<i>Ondrej Herec</i> : Úvod: Majestátny strachu (Horor a science fiction – dve strany jednej mince)	7
<i>Tomáš Horváth</i> : Strašidelná fantastika a modernizmus: psychologické horory Stefana Grabiňského	14
<i>Miloš Ferko</i> : Slovenský horor na prelome tisícročí	53
<i>Antonín K. Kudláč</i> : Čechy hrůzné – existují vůbec? Několik poznámek k situaci českého literárního hororu po roce 1989	69
<i>Marcela Mikulová</i> : Medzi „krásnostrašným“ a pragmatickým (História, exotika a idyla vo Vansovej románe Kliatba)	75
<i>Dana Hučková</i> : Téma úzkosti v próze Slovenskej moderny	92
<i>Michal Jareš</i> : Stín mrtvého Výlety (jiných) autorů první poloviny 20. století do (jiného) žánru	102
<i>Karol Csiba</i> : Príbeh verzus napätie (Stopy hororu v prózach Jána Johanidesa)	114
<i>Miriám Suchánková</i> : V predsieni mystery story (Mysteriózna poviedka v súčasnej slovenskej literatúre)	121
<i>Jana Kuzmíková</i> : Vlastný životopis zla podľa Pavla Vilikovského	132
<i>Ivana Taranenková</i> : K podobám fantastiky v slovenskej próze po roku 1989	139
<i>Martin Ciel</i> : Filmový horor ako fantastický žáner – úvod do problému (Všeobecná a stručná teória niektorých mechanizmov žánru s aplikáciou na jeho krátku históriu)	150
<i>Jana Dudková</i> : Nemŕtvy, modernita a Balkán: metafora hraničnej bytosti v Stokerovom Draculovi a jeho filmových adaptáciách	155
<i>Michal Havran</i> : Idea hriechu a hrôzy v Prírode – Machenova tvorba vo svetle mystérií Isis	178
<i>Marek Debnár</i> : Strach, hrôza a šialenstvo v literatúre (Foucault – Poe – Lovecraft)	186

Ondrej Herec

Úvod: Majestát strachu

(Horor a science fiction – dve strany jednej mince)

Nie som fanúšikom paradajkovej polievky, ale neohováram ju. Dielo nepovažujem za brak len preto, že to je horor; jeho hodnota nezávisí od predsudkov, ale od autora. Keď som sa usiloval prezentovať horor v slovenskej teórii modernej fantastiky, dúfal som, že budem mať nasledovníkov (Herec, 2001, 2008). Tento zborník a predchádzajúca konferencia rozvíjajú slovenskú teoretickú reflexiu hororu prekonávajúcu nekritické odmietanie aj nekritický obdiv.

Preklady, zahraničné filmy a seriály prelomili v ostatných dekádach na Slovensku povest' hororu ako dekadentného žánru a dodali mu status legitímneho prúdu. Na ne, na tradíciu strašidelných príbehov v slovenskej ľudovej aj autorskej próze a poézii, ako aj na ich odbornú reflexiu nadviazala nová generácia autorov.¹ Analýzu príspevkov zborníka považujem za právo účastníkov vedeckého diskurzu, v ktorom budú slovenskí odborníci (aj zahraniční hostia) pokračovať. Tu sa pokúsím len poukázať na niektoré metodologické dimenzie analýzy hororu.

Prvá otázka

„O čom to je?“ Horor (vo všeobecnosti) na ňu neodpovedá. Strašidelné príbehy sú plné nevysvetliteľných prekvapení a slepých uličiek, do ktorých príbeh vedie hrdinov. Poeovo dielo je posiate hádankami a kryptogramami, mäťúcimi symbolmi a úryvkami neznámych rečí. Výrečnosť hororu smeruje k mlčaniu, k nemožnosti vysvetliť záhadu. Vie o iných svetoch, ale môže ich vyjadriť len v symbolike Jungovho archetypu: „podstata archetypu nie je prístupná vedomiu, to jest je transcendenta (...) Nemožno sa oddávať ilúzii, že by sme (...) dokázali vy-

¹ Škoda, že Miloš Ferko sa vo svojom príspevku ani nezmenil o jej priekopníkovi Jurajovi Tomanovi (Toman, 1999, hororové poviedky časopisecky publikoval už dávnejšie).

svetliť archetyp“ (Jung, 1994, s. 302). Hrôza je viera v existenciu hrôzy. Nepotrebuje dôkazy, stačí, že existuje a všetko ostatné je jej prejavom. Bojíme sa neexistujúcich vecí, lebo nedokážeme posúdiť, čo s nami spraví neznámo. Prvotným zdrojom potešenia je temnota v nás. Zastvárame pred ňou oči, ale dokážeme tiež pozrieť sa priamo do nej.

Psychologický redukcionizmus hororu je naladený na archetypickú senzibilitu hrôzy, odporu a strachu. Horor je literatúra jedného komplexu pocitov a často aj kníh na jedno prečítanie. Pôsobí najmä strachom z neznáma, často vyjadreného nadprirodzenými silami. Neznáma tvár dôverne známych vecí. Tabu, povery a cudzie náboženstvá. Ukrutná moc, strašné zvieratá a votrelci. Agresie a katastrofy. Choroba, znetvorenie, šialenstvo a smrť. Kozmické hĺbočiny a priepasti duše. Mnohí autori však nechcú len vystrašiť čitateľa, zaoberajú sa sociálnymi, kultúrnymi, psychologickými, biologickými a filozofickými príčinami a následkami strachu.

Žáner, ktorý má miesto pre Petronia, Danteho i Kafku, pre Poea, Maupassanta i Gogoľa, pre Stokera, Lovecrafta, Kinga i Gaimana azda ani nie je žáner. Klasické diela nepotrebujú nálepku „horor“, hoci ich s ním spája tieseň Platónovej alegórie o živote: nikdy nespoznáme realitu, len tiene v jaskyni, v ktorej sme prikovaní. Horor, ako každé umenie, dosahuje vrcholy roztváraním obzorov fantázie.

Živočích potrestaný rozumom vie, že život nad ním bez viny vyniesol rozsudok smrti ešte pred narodením. Justičný omyl prírody si zaslúži útechu, aspoň vymyslenú. Strach z nebytia potrebuje vieru, že budeme existovať aj po smrti, chceme uniknúť strachu pred ničotou. Túžba žiť sa búri proti pripomienke, že keď raz zomrieme, bude to navždy. Fantázia súcitne odškodňuje človeka za útrapy z rozumu. Horor je viac ako kultúrny vynález, korení vo fyziologickom strachu, preto nedohliadneme počiatky jeho dejín.

Protiklady hororu sa dajú vyjadriť v pojmoch citových a poznávacích schopností dieťaťa. Deti milujú surové príbehy o bitkách, zabíjaní a netvoroch, rady sa dávajú strašiť a rady strašia iných. Horor azda fascinuje dieťa v nás. Oslovuje deti vo veku, keď ešte nestratili schopnosť prirodzeného filozofovania a neprestajne sa pýtajú: „Prečo?“ Aj v dospelosti sa stretávame s hrôzami, ktoré si nedokážeme vysvetliť, poprieť ani sa im ubrániť.

Paradox hororu

Prečo nás fascinujú zlé a odporné veci? Prečo publikum splat-terpunktu tleska obrazu obete, obesenej na vlastných črevách? Aristoteles uvažoval: „Veď ak sa aj na niektoré veci pozeráme s odporom, ich verne zachytené obrazy nám pôsobia radosť, ako napríklad vyobrazenia najošklivejších zvierat a zdochlín“ (Aristoteles, 1980, s. 17). Burke rozlišuje krásu a vznešenosť fyziologicky, ako estetické kategórie odvodené od protikladu potešenia a bolesti. Hume vysvetľoval protiklad príťažlivosti zobrazení odpudivých javov a ich vecného obsahu potešením publika z tragédie smútkom, hrôzou, strachom a inými „vášňami, ktoré sú samy o sebe nepríjemné“ (Hume, 1907, s. 258 – 65). Poe sa pýta: „Ako možno z krásy odvodzovať škaredosť?“ (Poe, 1984, s. 293). Podľa Rilkeho na začiatku hrôzy stojí krása. Chodník ku svätyni odpornosti je obrúbený sviežou zeleňou a kvetmi, horúčka červenými lícami predstiera zdravie.

Existuje mnoho nástrojov na pitvu potešenia, ktoré nám poskytujú horor. Sľubnú odpoveď sľubujú psychoanalyticky orientovaní kritici. Freudovo „Das Unheimliche“ je to, čo pretrváva utajené, skryté, latentné, a to nielen pred inými, ale aj pred sebou samým (pozri Freud, 2000a). Freud spája obidva hroty paradoxu: vedomá myseľ sa desí ohavností, čo sídli v hĺbkach pod ňou, ale nevedomie chce besnieť a ničiť (pozri Freud, 2000b). „Návrat potlačeného“ evokuje sily zapečatené v nevedomej mysli, ktoré sa opakovane prebúdajú v nových podobách, aby boli opakovane potlačené deštrukciou ich materializácií v netvoroch porušujúcich sociálne normy, v zločincoch aj v hrdinoch (pozri Wood, 1986).

Potešenie z hororu sa ponáša na paradox potešenia z tragédie. Aristotelovu hypotézu katarzie neobchádza azda žiadna teória hororu. Horor ventiluje nepríjemné afektívne stavy, psychické napätie, hromadiace sa pod tlakom každodenného života. V stave medzi bdelosťou a snom zanikajú hranice medzi realitou a neskutočnom. Freud chápal tvorbu ako sublimáciu, v ktorej je fantázia sociálne prijateľným kompromisom nevedomých túžob s cenzúrou superega (pozri Freud, 2000c). Ambivalencia hororu je pohonnou silou mnohých príbehov. Príslovie „pravda oslobodzuje!“ vysvetľuje potešenie

tragickým alebo desivým obsahom príbehu. Identifikácia s hrôzou navodzuje úľavu superegu: obrazy chaosu, ničoty a skazy symbolicky víťazia nad zdesením zo života aj nad besmi nevedomia, ponúkajú uvoľnenie potlačenej psychickej energie.

Heideggerova teória primárneho strachu, ktorý nie je strachom z ničoho určitého, ale zážitkom „konkrétnej ničoty“ sveta, sa dá rozpracovať do hypotézy „transformačnej hrôzy“ z konfrontácie s čímisi absolútne cudzím, iracionálnym, amorálnym a divokým (Heidegger, 1993).

Carroll hľadá príčiny morbidného očarenia hororom, vysvetlenie paradoxu, prečo reprezentácie odpudivých javov poskytujú potešenie a aké majú sociálne funkcie (Carroll, 1990). Za znak hororu považuje netvora, ktorý sa pohybuje na hraniciach kategórií: strašidlá, upíri či zombie nie sú živí ani mŕtvi. Netvory predstavujú tváre človeka v krivých zrkadlách fantázie.²

Strašné a vznešené

„Najstarší a najsilnejší pocit ľudstva je strach, a najstarší a najsilnejší druh strachu je strach z neznáma,“ znie úvodná veta eseje Lovecrafta *Nadprirodzená hrôza v literatúre*. Charakteristikou fantastiky je chápanie sveta v pluráli, oxymoron vyjadrujúci mnohosť mysliteľných aj reálnych svetov, a teda aj ich protikladné vlastnosti. Láskavou sestrou strachu je nádej a Ernst Bloch stotožňuje princíp nádeje s princípom všetkých utópií (Bloch, 1959).

Rozum sa pokúša usporiadať neznámo do prijateľnej formy: „Vlastnosťou ľudského rozumu je, že ľahko predpokladá vo veciach väčší poriadok a rovnováhu, než aké sa v nich skutočne nachádzajú. A hoci je v prírode mnoho jedinečného a mnoho navzájom nerovného, vymýšľa si paralely, podobnosti a vzťahy, ktoré neexistujú“ (Bacon, 1990, s. 89).

Fantastika tlmočí obrazmi, dejmi a postavami javy, ktoré presahujú hranice každodennosti. Veľkoleposť aj des, prekračujúce naše

chápanie, vnímame ako zázraky aj hrôzy. Vznešené človeka povznáša, podnecuje heroický aj obdivný postoj. Horor protirečivo fascinuje pocitmi strachu, odporu aj príťažlivosti z javov, ktoré ohrozujú duševnú rovnováhu. V obidvoch prípadoch je publikum šokované od cudzením (ozvláštnením) svojej skúsenosti: náhľad do iných svetov spochybnil doterajšie poznanie, otvoril možnosti redefinovať realitu. Názov Goyovho obrazu *Spánok rozumu plodí príšery* je názorný: bez rady rozumu sa dejú strašné veci. Vetu však možno interpretovať aj inak: ak rozum spí, sníva o hrôzach a netvoroch. Javy, vymykajúce sa navyknutým predstavám, sú pre vedu výzvou na vytvorenie nových kategórií. „Strach a temnotu duše môže rozptýliť len rozum a veda“ (Lucretius, 1971, s. 12). Vedecké vysvetlenie vznešených, a zároveň hororových vízií vedie k ich ovládnutiu technikou, ale aj k ovplyvneniu ľudí priestorom, do ktorého prenikli.

Fantastika poskytuje pocity údivu, zázraku aj hrôzy. Naznačuje poznanie skryté v záhadách, šepká o svetoch za hranicami ľudskej predstavivosti, strašidelne rojčí o nádhere. Vznešené vyvoláva mystické pocity numinózneho (Herec, 2008, s. 22), no „darí sa mu v temnote, vyvoláva predstavy sily a utrpenia“ (Eco, 2005, s. 290). Burke rozlišuje krásu a vznešenosť fyziologicky, ako estetické kategórie odvodené od protikladu potešenia a bolesti (Burke, 1958). Podľa Kanta vznešené existuje v mysli, v uvedomení si nadradenosti nad vonkajšou prírodou aj nad prírodou v nás, panuje imaginácii (Kant, 1996, s. 190). Lyotard zakladá vznešené na rozporoch a odlišnosti, ba nemožno ho ani zobrazit' (pozri Mistrík, 2003).

Science fiction a horor sú viac estetické kategórie než žánre, poskytujú pohľady na veľkolepé a strašné javy na hraniciach poznania. Sú to pohyblivé hranice, lebo dejiny poznania sú posúvaním hraníc od známeho k neznámemu; vznešenosť a hrôza otvárajú dvere novým poznatkom a víziám sveta.

István Csicsery-Ronay, Jr. nadviazal na skúmanie pojmu „vznešené“ od Longina po postmodernistov; medzi siedmimi pôvabmi science fiction uvádza „vznešené“ a „groteskné“ (Csicsery-Ronay, 2008). V grotesknej kráse identifikuje horor súvisiaci so vznešenou krásou. Vznešené je publiku science fiction známe ako pocit zázraku či úžasu (sense of wonder) a zvyčajne sa vníma s obdivom. Názov

² Téma netvorov presahuje predmet tejto úvahy. Eseje o deviatich netvoroch 19. a 20. storočia som publikoval v časopise *Dotyky* v rokoch 2003 – 2007. V tomto príspevku sa na ne neodvolávam.

Wellsovho románu *Ľudia ako bohovia* by mohol byť mottom nespočetných diel, lebo vyjadruje nový druh sebadôvery ľudstva, sebavedomú vieru vo vlastnú veľkosť. Čitateľ objavuje budúcnosť, rekonštruuje vesmír a transformuje ľudstvo, „pláva od hviezdy ku hviezde nekonečne rozmanitými a podivuhodnými životmi, prekračuje hranicu bytia, celé veky putuje od večnosti do večnosti“ (Wells, 1964).

Majestát sa spája s hrôzou: „Úžas je stav duše (...) s istým stupňom hrôzy“, vznešené nás povznáša, strašné nás desí (Burke, 1958, s. 58). Vznesené je po-vznesené nad naše schopnosti pochopiť a privlastniť si ho, vedie k pokore pred „nad-ľudskými, nad-prirodzenými“ javmi a silami, ktoré prevyšujú človeka aj jeho predstavu o sebe samom; vesmír neporovnateľne prevyšuje človeka, no toleruje našu existenciu aj snahu pochopiť ho a obývať. Veľkolepé aj strašné je tiež to, čo je nehmatateľné, nepochopiteľné. Výraz „pochopiť“ sa zväčša používa v zmysle „spoznať“, no etymologicky vyjadruje schopnosť niečo uchopiť hmatateľne, zmyslovo, osvojiť si to. Nepochopiteľné vzdoruje privlastneniu, nevieme ho začleniť do „nášho“ ľudského sveta a ovládnuť.

Horor nám hovorí, že sa niet čoho báť, lebo všetko sa zle skončí. Nemýli sa, lebo život sa končí smrťou, ale utešuje, že nič horšie sa nemôže stať. Diela bez realistickej paranoje hororu možno presahujú jeho žánrové kontinuum, ale je legitímne a žiaduce analyzovať ich. Aj tomu sa venovali autori tohto zborníka.

Literatúra:

- ARISTOTELES: *Poetika*. In: *Poetika, rétorika, politika*. Bratislava : Tatran, 1980.
- BACON, Roger: *Nové Organon*. Praha : Svoboda, 1990.
- BLOCH, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. Berlin : Aufbau, 1954 – 1959.
- BURKE, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London : Routledge and Kegan Paul, 1958.
- CARROLL, Noël: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York : Routledge, 1990.
- CSICSERY-RONAY, István, Jr.: *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown, Connecticut : Wesleyan UP, 2008.
- ECO, Umberto: *Dějiny krásy*. Praha : Argo, 2005.
- FREUD, Sigmund: *Das Unheimliche*. Studienausgabe, Bd. IV. Frankfurt am Main : Fischer, 2000a.
- FREUD, Sigmund: *Psychologie des Unbewußten*. Studienausgabe, Bd. III. Frankfurt am Main : Fischer, 2000b.
- FREUD, Sigmund: *Traumdeutung*. Frankfurt am Main : Fischer, 2000c.
- HEIDEGGER, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen : Niemeyer, 1993.
- HEREC, Ondrej: *Cyberpunk. Vstupenka do tretieho tisícročia*. Bratislava : VSSS, 2001.
- HEREC, Ondrej: Pár slov o horore. In: *Z teórie modernej fantastiky*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2008.
- HEREC, Ondrej: Upírska erotika. In: *Z teórie modernej fantastiky*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2008.
- HEREC, Ondrej: Netvor. In: *Dotyky*, roč. 15, 2003, č. 3 – 4, s. 86 – 92.
- HEREC, Ondrej: Netvory 19. storočia. In: *Dotyky*, roč. 17, 2005, č. 3 – 4, s. 75 – 76.
- HEREC, Ondrej: Krátky výlet do dlhých dejín netvorov. In: *Dotyky*, roč. 16, 2004, č. 2 – 3, s. 53 – 57.
- HUME, David: Of Tragedy. In: Green, T. H. – Grose, T. H.: *Essay Moral, Political, and Literary*. London : Longmans 1907, s. 258 – 265.
- JUNG, Carl Gustav: *Archetypy a kolektívne nevedomie I*. Košice : Knižná dielňa Timotej, 1998.
- KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main : Weischedel, Wilhelm, 1996.
- LOVECRAFT, Howard Phillips: *Nadprirodzená hrôza v literatúre*. Bratislava : Fischer & Formát, 1997.
- LUCRETIUS, Carus Titus: *O prírodě*. (De rerum natura.) Praha : Svoboda, 1971.
- MISTRÍK, Erich: Potrebuje postmoderna termín vznešeno? In: *Filozofia*, roč. 58, č. 4, 2003, s. 221 – 232.
- POE, Edgar Allan: *Havran, Zlatý skarabeus, Príhody Arthura Gordona Pyma*. Bratislava : Tatran, 1984.
- TOMAN, Juraj: *Pic*. Bratislava : Epos, 1999.
- WELLS, Herbert G.: *Lidé jako bozi*. Praha : Mladá Fronta, 1964.
- WOOD, Robin: *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York : Columbia UP, 1986.

Tomáš Horváth

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Strašidelná fantastika a modernizmus: psychologické horory Stefana Grabiňského

Úvod: Horizonty hororu a fantastika

Polia žánrov hororu a fantastiky sa na mnohých miestach prekrývajú. Hororové *monštrum*, rovnako ako „nadprirodzený poriadok“ v žánri fantastiky, ktorý spomína Roger Caillois (porov. 1967, s. 33), narušujú spojitost' nášho kultúrneho univerza, podriadeného prírodným zákonitostiam, z ktorého už bola „nemožnosť“ vypudená – pretože monštrum je práve takouto nemožnosťou, presahujúcou kategoriálne rámce tohto univerza (porov. Carroll, 2004, s. 37) – „za monštrum pokladáme každú bytosť, ktorej jestvovanie je podľa aktuálneho stavu vedenia nemožné“ (Carroll, 2004, s. 55), je neprirodzené (tamže, s. 65), je „nečistou formou“, „kategoriálnym omylom“ (tamže, s. 61). Často je monštrum „nemožné“ takým spôsobom, že kontaminuje kontradiktórne sémantické kategórie kultúrneho univerza, ako napr. Stokerov „nemŕtvy“ alebo prízraky a duchovia, ktorí „dovoluji pohybovať sa neustále na této hranici bytí a nicoty, kde se bytí vsunuje do nicoty samé“ (Lévinas, 1997, s. 51). Prízrak, strašidlo predsa nemôže byť, ale zároveň je; niečo, „co nepatří do sféry naší skutečnosti, nýbrž do nějaké jiné“ (Otto, 1998, s. 39). Prípadne monštrum vzniká prostredníctvom mechanizmu *zhustenia* (porov. Pondělíček, 1964, s. 42 – 43), z kombinácie existujúcich detailov prináležiacich kategoriálne odlišným súčnam/bytosťam sa vytvára *hybrid* (tento mechanizmus konštruovania prevzalo umenie z mechanizmu snovej práce). Dajú sa teda veľmi presne popísať spôsoby produkovania monštier v žánri hororu. Prípadne – monštrum dokonca presahuje možnosti bytosti (jej predprogramovanú genetickú „entelechiu“), ktorú „transkribuje“ – ako vo *Svätyni odpornosti* (*The Temple of Abomination*) autora hororov a otca modernej „sword and sorcery“ fantasy Roberta E. Howarda

(1906 – 1936): namaľované postavy na stenách svätyne odpornosti síce „*predstavovali lidské postavy*“, ale ich „*deformácie*“ sú také „*odporné*“, že to všetko „*presahovalo možnosti rozumu i přírody*. *Deformace byly tak velké, že překračovaly možnosti, jaké skýtalo lidské tělo*“ (Howard, 1990, s. 82; zvýr. T. H.). Vidíme teda, že hororový „praktik“ vo svojom literárnom texte úplne teoreticky exaktne definuje charakter, „*esenciu*“ hororovej monštruozity, jej transcendujúci charakter nielen voči poriadku *skutočnosti* (prírody a rozumu), ale definuje ju aj ako *presah* voči *možnému*, ktoré je vpísané do prírody a rozumu. *Monštruozita* sa takto dostáva do blízkosti estetickej kategórie vznešeného – svojou nepredstaviteľnosťou (presahujúc *možnosti* akejkoľvek reprezentácie).

Rovnakou operáciou, akou žáner hororu produkuje monštrum, môže pracovať žáner sci-fi pri svojej produkcii *inakosti* (ktorá sa v niektorých realizáciách žánru veľmi blíži hororovej monštruozite, a to až tak, že sa tieto dva žánre niekedy kontaminujú). V románe Gustava Le Rouga *Vázeň na Marse* (*Le prisonnier de la planète Mars, 1908*) je svet za horizontom vytváraný operáciou *mutačnej* kombinácie súcien spred horizontu: napríklad jedna „*nedefinovatelná bytosť bola akýmsi monštruóznym konglomerátom polypa a člověka*“ (Le Rouge, 1985, s. 85). Toto je istý prvý stupeň sveta za horizontom, ktorý je vytváraný kombináciou elementov nášho sveta – takto, ako kombinatorická schopnosť, je podľa romantickej teórie Samuela Taylora Coleridga definovaná ľudská fantázia na rozdiel od kreatívnej imaginácie. Tento čiastočne iný svet, vytvorený monštruóznou kombináciou odľahlých elementov nášho sveta, je ešte stále jeho *odvodeninou* (na rozdiel od vyššie uvedeného sveta Howardovho, presahujúceho možnosti prírody aj ľudskej predstavivosti): je často konštruovaný rétorickou operáciou prirovnania k nášmu svetu (obyvatelia Marsu „*boli v zrastu desiatročných detí*“, tamže, s. 114 atď.). Ľudská myseľ – a aj jej zložka imaginačnej mohutnosti – vykazuje isté prepojenie so svetom prírody, keďže je sama jeho tvorcom: „*Robert bol vždy toho názoru, že všetky, dokonca aj tie najšialenejšie výplody našej fantázie niekde vo svete jestvujú, a možnost ich jestvovania dokazuje fakt, že si ich naša myseľ mohla predstaviť*“ (tamže, s. 85). Znie to trochu ako odvodenina Descartovho dôkazu

Božej existencie z vnútra človeka, z idey nekonečna nachádzajúcej sa v ľudskej mysli. Myšlienku, že fikcia v istom slova zmysle jestvuje (v modalite intencionálne projektovaných objektov) a že psychická energia, ktorá bola investovaná do jej vzniku, sa raz musí zmaterializovať, nájdeme aj u Stefana Grabiňského, naratívne rozvedenú v poviedke *Oblasť (Dziedzina)*. Všetky tieto gestá *konštrukcie iného* prostredníctvom monštruóznej kombinácie známych elementov samotný Le Rougeov román reflektuje, keď vo svojom sujetovom priebehu dospieva – podobne ako Howard – k *presahujúcemu*: „Až dosiaľ (...) malo všetko, s čím som sa na Marse stretol, spoločné vlastnosti s podobnými vecami na Zemi a na základe podobnosti bolo možné vytvárať si o nich nejakú hypotézu. (...) Teraz to bolo niečo úplne iné: ocitol som sa v ríši tajomstiev, na prahu akéhosi neznámeho sveta, o ktorom som dosiaľ nemal tušenia“ (tamže, s. 280). V románe sa kladie aj – prostredníctvom špekulatívneho rozumového úkonu – hypotéza existencie pre nás neviditeľných organizmov:¹ „Hypotéza, že isté organizmy zdieľajú spoločné vlastnosti s pre nás neviditeľným temným žiarením, nemohla byť celkom neopodstatnená“ (tamže, s. 218). A ďalšia evolúcia ľudského druhu – spomínam to už len ako kuriozitu – bude smerovať k produkcii deleuzovsko-guattariovského tela bez orgánov: napríklad bez zmyslových orgánov, keď budú mozgové bunky prijímať vnemy priamo, bez sprostredkovania zmyslov (tamže, s. 224).

Ak je fantastika zlým svedomím pozitivistického obdobia, ako ju nazval Tzvetan Todorov (Todorov, 1995, s. 168), potom zasa zo štrukturálnych vlastností strašidelného, a predovšetkým gotického románu priam „logicky“ vyplýva, že sa musel v literárnom priestore zjaviť v období osvietenstva (porov. Carroll, 2004, s. 97). Noël Carroll popri prebraní mnohých iných hypotéz vysvetlenia tohto fenoménu ponúka aj hypotézu najsilnejšiu: ak hororové monštrum – vďaka tomu, že je skonštruované prostredníctvom operácií kondenzácie, rozštiepenia alebo zväčšenia (porov. tamže, s. 80 – 88) – rozbíja, znásilňuje poriadok prírody (je *neprirodzené*), deje sa tak vzhľadom

na koncept prírody, aký vypracovalo osvietenstvo: „práve osvietenstvo vybavilo strašidelný román koncepciou prírody nevyhnutnou na to, aby vyprodukoval príšeru“ (tamže, s. 100). Takáto klasifikovaná príroda (napríklad u Aristotela) „se definuje nemožnosťmi práve tak jako možnosťmi“ (Canguilhem, 2006, s. 60).

Monštrá i nadprirodzené entity sú vo svete hororu anomáliami z toho dôvodu, že sú do fikčného sveta tohto žánru inkorporované zo staršieho, archaického kultúrneho sveta, v ktorom vládnu magické zákonitosti (Chimet, 1984, s. 141). A zrejme len „to“, čo *presahuje* kategorizačné rámce nášho kultúrneho sveta (čo akosi „prepadáva“ cez mriežku jeho sémantického univerza), v ktorom sme udomácnene zabývaní, nás môže nechať zakúsiť onen lovecraftovský „strach z kozmu“ (Lovecraft, 1997, s. 11). V „literatúre kozmického strachu“, o ktorej hovoril autor, a zároveň znalec hororov Howard Phillips Lovecraft (1890 – 1937), „musí byť prítomná istá atmosféra záhadnej, nevysvetliteľnej, dych vyrážajúcej hrôzy z neznámych vonkajších síl (...) musí obsahovať skrytú (...) narážku na najstrašnejšie ľudské myšlienky – zlovestné a zvláštne popretie alebo porážku oných ustálených zákonov Prírody, ktoré sú našimi jedinými ochrancami pred náporom chaosu a démonov neprebádaného priestoru“ (Lovecraft, 1997, s. 9). Procedúra hororu je do určitej miery analogická prastarej filozofickej procedúre *údivu*: pokiaľ bránu do ríše filozofovania odomykal údiv nad tým, že vôbec niečo je, že je niečo skôr než nič, tak v autorovi hororov skúsenosť, že je niečo, a predovšetkým niečo za horizontom nášho sveta ako celku (*neznáme, mimo kategórii*), kde sa svet prepadá do *apeirónu* (porov. Vopěnka, 1989, s. 449), vzbudzuje síce údiv, ale ten odrazu prechádza v údes.

Bol to už stredoveký filozof Albert Veľký, kto napísal, že *úžas* má na človeka podobný účinok ako *strach*: stiahnutie či pozastavenie srdca (porov. Greenblatt, 2007, s. 219). A zakúšanie úžasu, ako ho opisuje A. Veľký, možno dať do súvisu s kategóriou *desivého* (*das Unheimliche*), ako ju charakterizuje Claus Reinert, ktorá takisto vychádza z nepoznania príčin, resp. jednoducho z nepoznania (porov. Reinert, 1973, s. 17, 19): „Úžas je tadiaľ krok nevedomého človeka na ceste k odhaleniu, aby se dostal k jadrú toho, nad čím žasne, aby zistil príčinu (...) Takový je pôvod filozofie“ (cit. podľa Greenblatt, 2007, s. 219).

¹ Ide o akési pseudovedecké vysvetlenie či dôkaz možnosti existencie neviditeľnej bytosti, aká sa vyskytuje v Maupassantovej poviedke *Horla*.

Aj lovecraftovská „kozická hrôza“ sa situuje v neosvetlenej časti univerza. „Žijeme na pokojnom ostrove nevedomosti uprostred temného oceánu nekonečna, a nebolo nám súdené odvážiť sa príliš ďaleko. (...) jedného dňa sa však rozptýlené vedomosti poskladajú do obrazu, ktorý nám odhalí taký hrôzostrašný pohľad na život a naše údesné polozenie, že z tohto objavu buď zošalieme, alebo unikneme pred smrteľným svetlom poznania do ticha a bezpečia nového veku temna,“ hovorí rozprávač v úvode poviedky *Volanie Cthulhu* (*The Call of Cthulhu*) (Lovecraft, 2009, s. 39).

A nebolo to len autor hororov Lovecraft, ale aj estetik Wilhelm Worringer, ktorý hovoril o „tajomnom a neznámom kozmickom strachu (Weltangst) z existencie“ (Zoltai, 1983, s. 39). Odborník najpopulárnejší, hororový a thrillerový mág Stephen King v knihe *Dance Macabre* (1987) rozlišuje tri úrovne hrôzy: údes, strach a odpor. Na rozdiel od strachu pred *konkrétnym* monštrum sa údes týka niečoho *neznámeho* – žiadne monštrum sa *síce nezjavuje*, zato však začínajú pracovať naša fantázia a naše nervy (porov. Carroll, 2004, s. 392). Práve sem sa situuje čitateľské pôsobenie žánru hrôzostrašnej fantastiky (na rozdiel od „čistokrvného“ hororu). Netreba však zachádzať príďaleko – nie je to heideggerovská úzkosť. Aj to „neznáme“ za horizontom nášho sveta, spôsobujúce kozmickú hrôzu, i keď je toto neznáme napríklad z iného sveta, „druhého sveta“, je vždy *vnútrosvetským súcnom* – aj keď rozbíja mriežku sveta, v ktorom sme udomáčení, zabývajú: aby ju vôbec mohlo rozbiť, musí do tohto sveta vniknúť ako „niečo“, ako sturgeonovské či kingovské *to*, alebo – hoci nevidené – aspoň doň vniknúť v podobe svojich *účinkov* (ako v niektorých poviedkach Grabiňského či v Lovecraftovej *Dunwichskej hrôze*). I keď je mimo našich kultúrnych kategórií, škandálom pre skúsenosť i rozum (Caillouis), je to *súcno*: „niečo“, „to“ alebo „sila“, azda démonická. Strach i onen kingovský údes mám totiž z toho, s čím sa vnútrosvetky stretávam (porov. Heidegger, 1996, s. 167), alebo to len – v kingovskom údese – anticipujem; a tým, o čo sa strachujem, som ja sám: „To, o čo se strach bojí, je strachujúci se jsoucno samo, po-byt. Jen jsoucno, kterému jde v jeho bytí o toto bytí samo, se může bát. Strachování odemyká toto jsoucno v jeho ohrozenosti, v tom, že je zústaveno sobě samému. Strach vždy odhaluje pobyt – v jeho bytí

,tu““ (Heidegger, 1996, s. 168). V strachu sa mi zjavuje moja existencia ako ohrozená, som vystavený možnosti nebyť; alebo – ako v niektorých najlepších hororoch – ešte strašnejšej možnosti: byť tým, čím nechcem byť za žiadnu cenu, až by som radšej nebol vôbec. (Vlkodlaci zo záhrobia v Straubovom románe *Ghost story* ponúkajú zdeseným hrdinom v podstate to isté čo Ježiš Kristus: život večný. No za akú cenu!)

Hrôza v hororovom žánri však ide predsa len o krok ďalej než strach o moju existenciu (a o život druhého): „Hrôza není přirozený, obyčejný strach, nýbrž je to už první vzrušené tušení čehosi mysteriózního (...) první hodnocení v kategorii, která nezapadá do ostatních, obyčejných, přirozených oblastí“ (Otto, 1998, s. 28). Hrôza z hororového monštra, ako aj z možnosti nadprirodzeného v žánri fantastiky vykazuje spoločné znaky s mysterióznou, posvätnou bázňou predovšetkým v tom momente, že „je to hrôza naplnená údesem, jaký nemůže vyvolat nic stvořeného“ (tamže, s. 27). Nejde tu len o ne-stvorenú božiu silu, ale príšerné monštrum (alebo démonická sila) akoby popieralo „poriadok stvorenia“: takú príšernosť predsa nemohol stvoriť Boh ani nemôže byť výsledkom uplatnenia prírodných zákonov. Hrôza z hororového monštra alebo z fantastického narušenia poriadku sveta *otriasa* mojou skúsenosťou zo sveta *ako celku* (a to ju zasa s heideggerovskou úzkosťou zblízuje): svet je iný, než som si dosiaľ myslel, keď sa v jeho fenomenálnom poli môže zjaviť „niečo“ také... Hrdina Howardovej poviedky *Údolie stratených* (*The Valley of the Lost*) po konfrontácii s príšernou predľudskou „stratenou rasou“ spácha samovraždu, pretože svet sa nenávratne zmenil, už naň nesvieti to isté slnko: „Náhle si uvědomil, že zahlédl rozšklebenou lebku pod maskou života a že jeho vlastní život je díky tomu pohledu nesnesitelný“ (Howard, 2007, s. 384).

Hrôza dokonca, píše Lévinas, zbavuje subjekt subjektivity, odosobňuje ho (Lévinas, 1997, s. 50), je to „hrôza z bytí oproti úzkosti z nicoty; strach byť, a nikoli o bytí“ (tamže, s. 52).

Avšak nato, aby som začal pociťovať úzkosť, žiaden vonkajší podnet nepotrebujem – tu si vystačím úplne sám, je to moja naladenosť: v úzkosti „strácam pôdu pod nohami“ (porov. Heidegger, 1993, s. 49) a „jsoucno v celku se nám vymyká“ (tamže, s. 51), ale

„nemůžeme říci, z čeho je člověku divně. Je mu tak v celku“ (tamže, s. 49): „To, z čeho je nám úzko, je svět jako takový“ (Heidegger, 1996, s. 215) – je nám úzko zo samého bytia vo svete (tamže, s. 216). Hrôza z monštra mi vyvracia svet zo základov, vykoreňuje ma z neho takpovediac názorne, onticky ma upozorňuje na to, čo ontologické som vytesnil – na moju základnú vykorenenosť, „neudomácnenosť“ vo svete a moje bytie k smrti, ktoré mi zjavuje naladenosť úzkosti. Moju zásadnú možnosť nebyť – nebyť *už práve teraz* – mi ohrozujúce monštrum sprítomňuje. Avšak ona tu vždy už bola, stále je mojou možnosťou, ktorá sa mi zjavuje v úzkosti.

Pole fantastiky sa teda prekrýva s teritóriom hororového žánru, i keď ho nepokrýva celé: sú to príbuzné žánre (porov. Carroll, 2004, s. 242). Vo fantastike „nadprirodzený poriadok narušuje spojitost univerza. Zázrak sa v nej stáva hrozivou, nebezpečnou agresiou, vyvracajúcou stabilitu sveta, ktorého zákony boli dosiaľ pokladané za nezvratné a pevné. Stáva sa Nemožnosťou, ktorá zrazu vstupuje do sveta, z ktorého je Nemožnosť *ex definitione* vypudená“ (Caillois, 1967, s. 33). Tieto definície fantastiky vychádzajú z literárnej praxe fantastickej literatúry, rovnako ako z jej teoretického sebauchopenia. Táto Cailloisova definícia fantastického je veľmi blízka definícii *podivuhodného* z poviedky *Pustý dom* Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna: „*podivuhodné se však říká tomu, co považujeme za nemožné, za nepochopitelné, co přesahuje známé síly přírody anebo, to dodávám já, co jako by bylo v rozporu s tím, jak věci obvykle probíhají*“ (Hoffmann, 2007, s. 31).

Tento „zázrak“ však vo fantastike nesmie byť očividný (pretože, ako hovorí Todorov, vtedy sa text situuje v žánri zázračného; porov. Todorov, 1995, s. 25), ale oná čudesnosť, vymknutie sa bežného sveta z jeho normálnych kolají, je spôsobená nezriedka *koincidenciou* udalostí – či už udalostí zvláštnych, alebo onú čudesnosť spôsobuje práve oná *koincidencia*, ich spoluvýskyt (a nad ním sa vznášajú hypotetické vlákna ich vzájomných vzťahov a hypotetické puto k ich pôvodcovi – akejsi sile, akejsi inteligencii, k „čomusi“), alebo je spochybnená epistemologicky (prostredníctvom nespoľahlivej perspektívy rozprávania).

Dôsledkom tohto narušenia prirodzeného rádu vo fantastike je – čo ju spája s hororom – „*des*, ktorý vždy pociťujeme, keď sa stretáme s tým, čo je neočakávané a nevysvetliteľné. Tento *des* je (...) niečím, čo je pre fantastiku celkom zásadné“ (Caillois, 2005, s. 129; zvýr. T. H.). Fantastika, ako aj istý druh hororu – kým sa v ňom ešte nezjaví monštrum v plnej svojej ohyzdnej kráse –, je totiž žánrom s tajomstvom a Rudolf Otto upozorňuje, že „*tremendum*, dēsivost není pouhou explikací mystéria, ale jeho syntetickým predikátom. (...) Tajemství je pro nás skoro samozřejmě dēsivým tajemstvím“ (Otto, 1998, s. 36). Zároveň esenciou tajomstva (aspoň vo fantastike a náboženskej skúsenosti) nie je to, že by mohlo byť (vôbec niekedy) odhalené, ale práve naopak, tajomstvo je to, čo je neodhaliteľné: „*Neuchopitelný a nepochopitelný předmět je tajemný ne pouze proto, že mé poznání toho předmětu naráží na jisté nepřekonatelné meze, nýbrž proto, že narážím na něco ‚zcela jiného‘, co je mé bytosti nepochopitelné svým druhem a svou podstatou*“ (tamže, s. 38). Zmysel tajomstva (ako mystéria) netkvie v tom, že by sme ho odhalovali, ale v tom, že ho uchovávame a strážiame práve ako tajomstvo (Heidegger, 2004, s. 25).

Avšak toto brutálne narušenie spojitosti sveta, podriadeného výkladu empirických vied, ktoré horor môže ukázať v podobe nad/neprirodzeného monštra, sa vo fantastike deje *len* pomocou sugerovania iného poriadku, prípadne „inej skutočnosti“, ktorej *možnosť* (a nie existencia) je však len naznačená a v otvorenom závere by – podľa Todorova – postava i čitateľ mali váhať, či pre to, čo sa odohralo, jestvuje prirodzené alebo nadprirodzené vysvetlenie (porov. Todorov, 1995, s. 25). V prípade fantastiky ide o „tajomnú a desivú udalosť“, „v níž mnozí nedokážou najít nit určitého faktu, z níž nebudou s to vyvodit určitý závěr a v níž se im nepodaří najít určitou příčinu“ (Tarchetti, 2009, s. 35), ako píše samotný autor fantastických poviedok: táto udalosť je akoby vykĺbená z poriadku sveta, vyviazaná z jeho kauzálnych nití (príčin a záverov).

K Todorovovej a Cailloisovej definícii fantastiky historicky pripomeňme, že aj „akademický“ autor hororových (duchárskych) poviedok Montague Rhodes James (1862 – 1936) svoju poetiku produkcie hrôzy charakterizoval takým spôsobom ako neskôr Todorov

(napokon, Todorov jeho charakteristiku explicitne reflektuje; porov. Todorov, 1995, s. 26): „Aby bylo vypravování účinné, musí v něm být ponechána uzoučká štěrbiná (loophole) pro přirozené (nebo nadpřirozené) vysvětlení, ale nic více než uzoučká štěrbiná: kde by bylo příliš odhaleno racionální (nebo iracionální) vysvětlení, tam se hrůza ztrácí“ (cit. podľa Hrabák, 1989, s. 208). Fantastika ako „zlé svedomie“ pozitivistickej epistémy sa podľa Stanisława Lema objavuje aj z istej vnútornej ľudskej potreby. Človek totiž počas svojho vývoja najprv s veľkým úsilím vybuduje poriadok (a tým prestáva byť vydaný napospas záhadným nadprirodzeným silám, animistickým silám a pod.), aby potom – keď je svet už dokonale „odčarován“, usporiadaný, ľudský – doň vniesol možnosť *vyvrátenia* tohto poriadku (Lem, 1975, s. 340): „Ide teda, ako sa nazdávam, o určitú potrebu, ktorá je človeku vlastná, o potrebu onej *hybris*, čiže toho, čo presahuje mieru narušenia spoločenského aj kozmického poriadku, ktorú dávne spoločnosti uspokojovali prostredníctvom liturgizovaných praktík napr. orgiastického typu. (...) pocit ohrozenia akoby divým neznámym živlom *je pre ľudí nenahraditeľný*. (...) Strašidelný príbeh je teda náhradou onej *hybris*“ (tamže, s. 340 – 341).

V žánri hororu, kde tiež „monštrum nemožno vysvetliť realisticky, v súlade s vedeckým poznaním, záväzným v danej chvíli“ (Carroll, 2004, s. 243), na rozdiel od fantastiky, „v istom okamihu je potrebné prirodzené vysvetlenie zavrhnúť v prospech vysvetlenia v nadprirodzených kategóriách (alebo kategóriách science fiction)“ (tamže). Hororové monštrum svojou kategoriálnou (a niekedy aj faktickou a morálnou) nečistotou (napríklad je požieračom mŕtvov) vzbudzuje okrem strachu aj odpor a hnus (spomeňme si na odporný páchnuci dych grófa Draculu, od ktorého príde Jonathanovi Harkerovi nevoľno). Nadprirodzené v tejto súvislosti (žánrového priestoru hororu) znamená aj proti-prirodzené (idúce proti vedeckým vysvetleniam). Takže môžu to byť rovnako *psychické* energie, trebárs „pamät miesta“ (počarované miesto, strašidelné domy) – čiže, ako píše Todorov, „hranica medzi fyzickým a mentálnym (...) prestáva byť nepriepustná“ (Todorov, 1995, s. 113) –, ako aj čisto *materiálne*, „nečisté“ entity (výsledok napríklad mutácie alebo vynárajúce sa z priepasti časov). Príkladom prvého prípadu (panpsychizmu,

spiritualistickej determinovanosti – spiritualistického monizmu; porov. Hutnikiewicz, 1959, s. 198) je tvorba Grabińského, ako ju on sám nazval, *vnútorná*, psychologická fantastika (porov. tamže, s. 123). Na opačnom – materialistickom – póle sa situuje tvorba Lovecrafta. Ako píše Houellebecq vo svojej eseji o Lovecraftovi: „Čím je Cthulhu? Usporiadanie elektrónov rovnako ako my. U Lovecrafta je hrôza striktne materiálna“ (Houellebecq, 2007, s. 33). Lovecraft programovo nespochybňuje – prostredníctvom operácií žánru fantastiky – ontologický status hrôzy, ktorú predstavuje (je to totiž „objektívna hrôza“; tamže, s. 83), pretože v takom prípade „by sme sa z oblasti hrôzy čisto materiálnej preniesli do sveta hrôzy psychickej. Lovecraft však nezamýšľa opisovať psychózy, ale len ohavnú skutočnosť“ (tamže, s. 74).

Psychofantastika Stefana Grabińského

Stefan Grabiński (1887 – 1936) bol najznámejším poľským autorom strašidelnej fantastiky. Vyštudoval polonistiku a klasickú filológiu a pôsobil ako profesor na gymnáziu. Písal poviedky, romány i drámu; z jeho diela si dodnes zachovali hodnotu predovšetkým fantastické poviedky. O. i. vydal zbierky poviedok *Démon pohybu* (*Demon ruchu*, 1919), *Šialený pútnik* (*Szalony patnik*, 1920), *Desivý príbeh* (*Niesamowita opowieść*, 1922), *Knihá ohňa* (*Księga ognia*, 1922), *Vášeň* (*Namiętność*, 1930); romány *Salamandra* (*Salamandra*, 1924), *Tieň Bafometa* (*Cień Bafometa*, 1926), *Kláštôr a more* (*Klasztor i morze*, 1928), *Ostrov Itongo* (*Wyspa Itongo*, 1936) a drámy *Vila pri mori* (*Willa nad morzem*, 1921) a *Dušíčky* (*Zaduszki*, 1921).

Grabiński nikdy nebol a dodnes nie je „slávnym autorom“. Verný prototypu modernistického „prekliateho umelca“ (a mnohých svojich excentrických postáv) zomrel na tuberkulózu úplne opustený. V medzivojnovom období poľskej literatúry pôsobil – ako dôsledne žánrový autor, presadzujúci svoj projekt fantastiky – ako solitér, nesituujúci sa v žiadnom dobovom literárnom smere. Po druhej svetovej vojne bol znovuobjavený a spopularizovaný, aj zásluhou zásadnej monografie Artura Hutnikiewicza a predovšetkým autority Stanisława Lema. Stále však je skôr kultovým autorom znalcov

a fanúšikov žánru – v oficiálnej „národnej literatúre“ má ako žánrový autor vydelené marginálne miesto. (Stačí však zadať jeho meno do vyhľadávača Google a začnú sa valiť stránky, ktoré sú mu venované, a to nielen v poľskom jazyku.)

V roku 1993 vyšiel výber z Grabińského poviedok *The Dark Domain* v USA, kde ho reklamne nazvali „poľský Poe“ a „poľský Lovecraft“. V Nemecku vydali výber z jeho poviedok v roku 1953 v prestížnej hororovej edícii Bibliothek des Hauses Usher.

V Poľsku vznikli dve televízne adaptácie jeho poviedok – hororové filmy *Slepá koľaj* (1967) a *Požiarovisko* (1968), v Nemecku pomerne nedávno adaptácia prózy *Szamotova milenka*.

Od počiatku 20. storočia sa v poľskej fantastike začali črtáť dva smery na základe princípu, akým vysvetľovali neobvyklé fenomény – smer hrôzostrašnej (iracionálnej, „démonologickej“) fantastiky, kde sa situuje práve Grabiński, a fantastiky, ktorá sa svojimi fyzikálnymi hypotézami a vysvetleniami začala približovať k science fiction, kam možno zaradiť predovšetkým Antoniho Langa (Smuszkiwicz, 1982, s. 125). V poľskej literatúre však nájdeme na teritóriu fantastiky aj Grabińského predchodcov. Určite je to Jan Potocki a v 19. storočí Józef Bohdan Dziekoński či Władysław Łoziński so svojou sugestívnou halucinačnou novelou o démonovi *Zapatan*.

Literárne sa Grabińského tvorba napája z týchto tradícií (využívajúc ich postupy písania): modernistickej psychologickéj prózy, dobrodružného románu (napríklad typ Haggardovho príbehu o stratených civilizáciách v poviedke *Osada dymov*) a predovšetkým z tradície hororu a fantastiky 19. a začiatku 20. storočia (Poe, Lovecraft, Maupassant, Dickens). Práve Poe bol Grabińského najväčším literárnym vzorom, napísal o ňom aj esej. Je tiež autorom (nepublikovanej) eseje o fantastickej literatúre. V literárnej metóde jeho psychologickéj prózy sa výrazne prejavuje modernistická (mladopoľská) fascinácia fenoménmi psychopatológie, kombinovaná s fenoménmi špiritizmu a parapsychológie, ako aj revivalom okultných náuk vo vtedajšom období (od konca 19. storočia), pričom tento záujem o okultizmus bol súčasný a paralelný Freudovmu objavu nevedomia a jeho výskumom (Eliade, 1992, s. 63), takže sa tieto dve oblasti mohli v literárnej tvorbe všakovo prepájať.

Ako píše Antoni Smuszkiwicz, Grabińského „démonologická fantastika“ čerpá rovnako z výdobytkov modernej psychiatrie a psychológie, ako aj zo špiritistickej a z médijskej skúsenosti (Smuszkiwicz, 1982, s. 126).

V poviedkovej zbierke *Démon pohybu* predstavuje Grabiński predovšetkým prostredie železničných tratí, vlaku a opustených zapadnutých staničiek ako démonické miesto, pôsobiace jednak na vnútro človeka: vlak v človeku uvoľňuje temné psychické energie, stáva sa miestom prístupu k inej dimenzii bytia – opojenie rýchlosťou v poviedke *V kupé*, kde sa ušliapnutému hlavnému hrdinovi mení vo vlaku osobnosť na sebavedomého bonvivána, a vlak ako priestor mystického vytrženia a médium vstupu „na druhú stranu“ v poviedke *Slepá koľaj*, jednak sa železnica prejavuje ako pole pôsobenia akýchsi záhadných síl, napríklad cez telegrafné spojenie: poviedky *Signály*, *Falošný poplach* či prízračný *Bludný vlak* ako koľajový „Bludný Holanďan“. Tento druh hororov spätých so železnicou zrejme inicioval Charles Dickens svojou sugestívnou poviedkou *Strážnik*, v ktorej sa v strašnej katastrofe jasnovidne naplní čudesná predtucha neurčitého nebezpečenstva, ktorú má jej nič netušiaci budúca obeť. V ďalšej „tematickej“ zbierke strašidelných poviedok *Kniha ohňa* tieto démonické sily pripísal autor aj živlu ohňa pri vypuknutí požiarov.

Myslím, že práve tam, kde texty tohto autora modernistickej strašidelnej fantastiky a psychologických hororov zostávajú len pri náznakovom *sugerovaní* tejto inej skutočnosti v otvorenom zakončení – čiže keď zotrávajú na teritóriu fantastiky –, sú najefektnejšie. V jeho poviedkach sa po krátkom úvode začnú protagonistovi postupne, sprvoti nenápadne ukazovať tajuplné, nevysvetliteľné javy, ktoré sa spočiatku snaží racionalizovať. Ďalšie kopenie tajomných udalostí však pokusy o racionalizáciu vyvracia (postup „zahusťovania tajomstva“). Sám Grabiński v nepublikovanej práci o fantastike hovorí o svojom variante tejto literatúry, tzv. metafantastike alebo „psychofantázii“: „Vládne tu všemocne psychológia. Fantastickosť tu nevzniká vonkajším spôsobom, ale rodí sa a rozvíja v nás samých pod vplyvom udalostí, ktoré pokladáme za *normálne*. Umelec vychádza od *zvyčajných*, „nevinných“ udalostí, ktoré nevzbudzujú

žiadne podozrenie, a tie v istom okamihu akýmsi neuchopiteľným spôsobom, vďaka majstrovskému spleteniu zdanlivo druhoradých detailov prestávajú byť *normálne*, nebadane prekračujú bezpečné hranice všednosti a nevedno ako, odrazu sa ocitáme tam na druhej strane“ (cit. podľa Hutnikiewicz, 1959, s. 123 – 124).

Tieto záhadné udalosti vytvárajú v doposiaľ všednodennom svete vírivú trhlinu, ktorou doň vniká (sugerovaný) iný poriadok, iná skutočnosť. Tieto nevysvetliteľné javy potom v šokujúcej pointe vedú spravidla k protagonistovej záhube – či už fyzickej, alebo psychickej deštrukcii (k šialenstvu), či aspoň k jeho zlyhaniu. Možnosť tejto „inej skutočnosti“ je v Grabiňského fantastických poviedkach len sugerovaná (často nie je jasné, či nejde len o hrdinovo šialenstvo), v hororoch sa nám ju podarí na okamih aj zahliadnuť. Niekedy je však jej podoba neistá, prízračná, i keď sa zjaví – doslova z dymu – ako v poviedke *Osada dymov*, kde narušiteľa indiánskej osady mŕtvych zabijú ich duchovia, sformovaní do príšerných tvarov tak, že sú utkané z nehmatateľnej vzdušnej matérie dymu (z empirického hľadiska sa však dym môže sformovať vďaka atmosférickým podnetom do akýchkoľvek tvarov); tieto monštrá sú neuchopiteľné, prízračne zároveň sú aj nie sú, veď z empirického hľadiska vlastne zabíja, dusí horúci dym.

Tak v poviedke *Falošný poplach* z Grabiňského zbierky *Démon pohybu* náčelník železničnej stanice Bytomski celé roky obsesívne metodicky sleduje distribúciu výskytu železničných nešťastí vo vzťahu k poplašným signálom. A odhalí pravidlo ich vzťahov: zistí, že pred katastrofou bola vždy falošným poplachom vystríhaná tretia stanica naľavo alebo napravo od stanice, kde sa nešťastie naozaj stalo. Jeho predpovede železničných nešťastí sa už viackrát potvrdili. Sám pred nimi vystríhal, avšak nebol vypočutý, keďže jeho hypotézy z racionálneho hľadiska pôsobili šialene. Vyzerá to, akoby železničné katastrofy prostredníctvom odchyľovania poplašných signálov spôsobovala akási zlovoľná inteligentná sila... Napokon podľa distribúcie železničných nešťastí hypoteticky vypočíta miesto, v ktorom by mala ako Armagedon nastať posledná katastrofa – zrážky sa totiž geometricky situujú na dvoch približujúcich sa parabolách. Keď v naratívnom segmente krízy príde na Bytomského stanicu poplašný signál,

Bytomski vystríha vedľajšie stanice (ktoré signál nedostali), sám však na vlastnej stanici sebaisto žiadne ochranné opatrenia neurobí (mysliac si, keďže údajne prehliadol onú zlomyseľnú silu, že v prípade jeho stanice ide o falošný poplach). V nečakanej pointe však katastrofa nastane práve na jeho stanici... Zriadení jej predohru sledujú v efektom, akoby spomalenom zábere, keď proti definitívnosti zrážky, ku ktorej neúprosne musí dôjsť, už nemôžu nič urobiť. Poplašný signál tentoraz neklamal. Bytomski vzápätí spácha samovraždu.

Ako interpretovať túto sekvenciu (a kookurenciu) udalostí – čo sa vlastne stalo? Bolo ono odhalenie *čohosi* skrytého za železničnými katastrofami len Bytomského obsesiou a osudovým omylom? Alebo sa práve v poslednej katastrofe najvypuklejšie prejavila oná skrytá zlovoľná sila, ktorá konala v pravom slova zmysle strategicky, urobiac Bytomskému prekvapivý škrt cez všetky jeho výpočty? (Veď je iracionálna, prečo by sa podriaďovala pravidelnosti, ktorú predtým vytvorila?) Efektne je v tomto texte fantastiky (ktorý umožňuje váhanie medzi dvoma typmi vysvetlení – prirodzeným a nadprirodzeným, pričom nadprirodzené zotrúva len v tieni, ktorý na udalosti vrhá desivý dohad), že onen iný poriadok *hypoteticky* postulujeme len podľa jeho prejavov (priestorovej distribúcie železničných nešťastí a falošných poplachov), pričom jeho charakter si nedokážeme vôbec predstaviť. Stojí za svojimi prejavmi ako *deus absconditus*, či skôr skrytý démon, a možnože je len výplodom našej (a ešte predtým Bytomského) paranoje. Marek Wydmuch v tejto súvislosti v prípade Grabiňského fantastických poviedok hovorí o „dojme nepreniknuteľnosti, nemožnosti dospieť k podstate, k skutočnej povahe mechanizmov, ktoré tkvejú za bezprostredne predstavenou úrovňou. (...) Človek je postavený zoči-voči situácii, keď dokonca aj predmety, ktoré pozná z každodenného styku, budú naňho číhať ako formy, do ktorých vstúpil cudzí a nepriateľský duch, odtrhol ich od ich zvyčajných funkcií a namieril ich proti ľuďom“ (Wydmuch, 1975, s. 26).²

² Hrdinu „bláznových zápisok“ *Písmo U* od autora fantastických poviedok Igina Uga Tarchettiho (1839 – 1869) desí tvar písmena U – to jeho „strašlivé prázdno, jež se vyklání z rozsochy těch dvou větví“ (Tarchetti, 2009, s. 48) – a temný zvuk jeho hlásky, akoby prichádzajúci z iných svetov. Nahliadnuť túto desivosť všedného umožňuje rozprávačovi istý odcudzujúci efekt – je potrebné uchopiť fenomén očistený od našich percepčných návykov: to len „návyk na nĕ ve vás vypěstoval lhostejnost“, zúfalo argumentuje Tarchettiho blázon (tamže, s. 47).

V prípade tejto Grabińského poviedky i mnohých jeho ďalších „toto nahromadenie a nahustenie ‚náhodných‘, a vo svojom vyznení analogických udalostí práveže vyvoláva dojem niečoho nenáhodného, dojem akejsi intervencie nadprirodzených síl“ (Hutnikiewicz, 1959, s. 397) – „najhlbšie, primárne premisy faktov u Grabińského totiž najčastejšie tkvejú mimo empirie“ (tamže).

Skryté mechanizmy, ktoré spočívajú za fenomenálne sa podávajúcimi udalosťami a riadia ich, v modeli univerza Grabińského textov nazýva Artur Hutnikiewicz „inou skutočnosťou“. Prízvukuje to na viacerých miestach svojej monografie o Stefanovi Grabińskom: „Intuícia, že jestvuje nejaká tajomná, chránená a izolovaná, no napriek tomu reálna metafyzická skutočnosť a túžba ju objaviť – to sú leitmotívy literárnej aktivity tohto spisovateľa“ (tamže, s. 128; porov. tiež Zwolińska, 2002, s. 16). Grabińského tu okrem iného inšpirovala aj kniha Leona Chwisteka *Mnogość skutočności (Wielość rzeczywistości, 1921)*, ktorá bola v tých časoch filozofickou aktualitou (porov. Hutnikiewicz, tamže). Popri nás, navôkol nás skryto pulzuje tajomný iný život (tamže, s. 181) – podobne ako pulzuje spočiatku nevidený, odrazu však s desom nahliadnutý, pri šialencovi z Maupassantovej poviedky *Horla* – život, ktorý dáva o sebe vedieť vtedy, keď sa vláme do našej reality v podobe záhadných udalostí a ich koincencií, a ktorý „absolútne protirečí pojmom a návykom nášho rozumu“ (tamže, s. 195). Pre Grabińského je táto vízia (vízia neznáma) predovšetkým desivá – len málokedy nadobúda aj pozitívnejší charakter, ako je to pri ceste skupiny pasažierov k mystickému zasväteniu v poviedke *Slepá kolaj* či prechod „na druhú stranu“, do ríše smrti v poviedke *Ultima Thule*. „V ľudskej prirodzenosti aj v povahe sveta tkvejú mocné, nevypočítateľné neznáme sily“ a vo svojej tvorbe chce Grabiński „ukázať aktivitu týchto síl v ich desivých a fantastických podobách“ (tamže, s. 286): tu už vidíme – čo má dopad na charakter Grabińského tvorby –, že tieto sily sa skrývajú rovnako za Májijým závojom sveta, ako aj v hĺbkinách ľudskej duše. Preto Grabiński fantastiku i horor výrazne psychologizuje, hrdinami jeho textov býva modernistický *homo psychologicus*, ponorený do seba, nezriedka zmietaný nevedomými impulzmi a psychózou. A keďže sa tieto sily skrývajú, konštrukčným princípom Grabińského poviedok je poviedka s tajomstvom so štruktúrou odhaľovania/zatemňovania.

Aký je však charakter tejto skrytej skutočnosti, týchto síl a jestvujú vôbec? *Falošný poplach* je textom fantastiky v tom, že túto otázku ponecháva otvorenú. Nadprirodzené sily v ňom nie sú potvrdené. A predovšetkým je tiež ponechaná otvorenou otázka, „čo“ to koná, aký je jeho charakter. Je to *niečo*, „čosi úplne Iné“, pred čím ustrnieme (porov. Otto, 1998, s. 37), „nepomenovateľné“ (tamže) – a aj lexéma „sila“ ho len veľmi neadekvátne wpisuje do nášho pojmového rástra. Fenomenologický religionista Rudolf Otto sa pokúša zostúpiť až na samé dno náboženskej skúsenosti, situuje sa vo svojej fenomenologickej rekonštrukcii najprv na „nejnižšom stupni prvého hrubého probuzení pocitu numinózneho v náboženstve primitívov. Na tomto stupni nejde o ‚duše‘ (...) *Představa* duší a podobné pojmy jsou až dodatečnou racionalizací, pokusem nějak rozluštit hádanku a tím i utlumit, zmírnit prožitky“ (Otto, 1998, s. 37).

Podobne je fantastické váhanie naprogramované v Grabińského dráme *Vila pri mori* (1916; knižne ako *Temné sily*), kde sa vražda a jej páchatel odhalia pomocou telepatie. Norski zavraždil milenca svojej manželky Prandotu a táto vražda je neodhalená, pretože onen muž mal odplávať na lodi, ktorá sa potopila (všetci teda predpokladajú, že sa stal obeťou námornej katastrofy). Keď k manželom Norským prichádza na dlhotrvajúcejšiu návštevu hypersenzibil, postupne začína meniť svoje gestá, až zistia, že nevedome opakuje gestá zavraždeného Prandotu. Buď zavraždený dáva pomocou média znamenie zo záhrobia, alebo je hypersenzibil citlivý na myseľ vraha, ktorá je opantaná spomienkou na svoj zločin (Hutnikiewicz, 1959, s. 166 – 168).

I keď v Grabińského poviedkach zasahujú do ľudskeho sveta temné iracionálne sily, číhajúce buď vonku, alebo priamo v ľudskej psyché, samotné Grabińského texty, ktoré sa stávajú poľom týchto síl, sú vypracované striktné racionálne, s exaktným vypočítaním čitateľských reakcií, s porušovaním čitateľských očakávaní vpádcom nečakaného (alebo obratom deja radikálne iným smerom), s rafinovaným prepojením sprvoti zdanlivo nedôležitých detailov, so zvratnou kompozíciou, kde prekvapivá pointa spätne radikálne inak nasvecuje to, čo sa doteraz odohralo. Aj Grabińského tvorba bola značne racionálna, „technická“. Zrejme inšpirovaný Poeovou rozpravou *Filozofia*

básnickej skladby uverejnil nahliadnutie do svojho postupu pri písaní poviedky *Rušňovodič Grot* v článku *Z* mojej pracovne. Pri tvorbe vychádzal zo správy, že rušňovodič zastavil s vlakom asi kilometer za stanicou a usiloval sa nájsť hypotetické vysvetlenie tejto čudnej udalosti, ktoré by malo v sebe literárny potenciál na poviedku. Uvádza pritom aj alternatívy, ktoré zavrhol ako tuctové.

O krok ďalej smerom k nadprirodzenému a k žánru hororu – a teda o krok ustúpiac od žánru fantastiky – ide Grabiński v poviedke *Pomsta živelných bytostí z Knihy ohňa*. Obsesívna činnosť Antona Czarnockého, náčelníka požiarneho zboru, pri mapovaní miest požiarov a dní ich vzplanutia pripomenie činnosť náčelníka stanice Bytomského: spojené body požiarov vytvárajú črty čudných postáv, ako sa neskôr ukáže, živelných bytostí ohňa. Požiarnik im vyhlási boj a vzápätí dostáva výstražné odkazy, keď sa uhlíky z kozuba formujú do písmen. Aj za požiarom akoby stála akási zlá sila, ktorá ich vyvoláva. Keďže je väčšia časť rozprávania podaná z perspektívy Czarnockého, celé by to spočiatku mohlo pôsobiť ako jeho obsesia a šialenstvo. Nadprirodzené sa však nakoniec zjaví – starý sluha Czarnockého spozoruje, akoby do jeho pána vstúpila aureola plameňov. Keď ráno obyvatelia chytia podpaľača, ukáže sa, že je to Czarnocki, celkom šialený. Sluha vída noc čo noc príznak svojho pána, ako sa zakráda do spálne, zatiaľ čo Czarnocki je v blázinci. Ďalšia správa sa už z hľadiska vierohodnosti posúva do roviny legiend, kolujúcich medzi ľuďmi – príznak sa zjavoval preto, lebo duša hľadala svoje telo, do ktorého vstúpili živelné bytosti.

Krokom k nadprirodzenému je aj ďalšia „príbuzná“ železničná poviedka *Signály*. V nej na stanicu prichádzajú výstražné signály: avizované nebezpečenstvo (odtrhnuté vagóny) sa však nikde nenachádza. Tiež sa nevie, odkiaľ signály vychádzajú. Po dlhšom pátraní vyšetrojúci železničiar nájdu opustenú stanicu a v nej – v hororovej scéne – rozkladajúce sa mŕtve telo železničiara s kosťou ukazovákou priloženou k telegrafickému zariadeniu. Po odstránení tejto príčiny „bludných signálov“ varovania, ktoré nemali náprotivok v realite (čiže referenciu), signály prestanú. Po pár týždňoch sa však na avizovanej kolaji stane strašné železničné nešťastie. Empirické vysvetlenie

by v tomto prípade muselo počítať s až príliš veľkou náhodnosťou, nadprirodzené vysvetlenie zasa sugeruje, že signály boli „jasnovidecké“, vopred jasnovidne (neempiricky) upozorňovali na nešťastie, ktoré sa má stať, a prichádzali priamo zo záhrobia.

Fantastické váhanie však niekedy umožňuje perspektíva subjektívneho rozprávania, keď nie je jasné, či sa postava-reflektor, cez prizmu ktorej je nám podávané dianie, nezmieta v kráždach šialenstva alebo zmeneného vnímania, aj v dôsledku pôsobenia „psychotropných“ materiálnych príčin. Tak v ďalšej „vlakovej“ poviedke *Usmolenec* sa sprievodcovi Boroňovi občas na chodbe vo vlaku zjavuje telo nahého obra ulepeného smolou, ktoré veští železničnú katastrofu. Boroňovi kolegovia, keď sa im zmieni o Usmolencovi, si ťukajú na čelo. Výjavy, ako vidí sprievodca miznúci nahý chrbát na konci chodby a počuje až do kupé zlovestný cupot bosých nôh, sú vskutku efektne desivé – rovnako ako záblesk, keď na zlomok sekundy uvidí Usmolenca sedieť medzi vagónmi okoloidúceho vlaku, ktorý míňajú. Usmolenec podľa Boroňa „*tkvel v organizme vlaku – on to bol, čo prepájal jeho mnohočlennú kostru (...) Boroň pociťoval vo svojom okolí jeho blízkosť, jeho stálu neprerušovanú, hoci skrytú prítomnosť*“ (Grabiński, 2010, s. 9). Boroňovo vnímanie však spochybňujú modálne motívy: horáky stropných lúčov sú totiž sytené plynom, ktorý Boroňovi pripomína vôňu talianskeho kôpru, a rovnakú vôňu pociťuje pri zjavení Usmolenca. Vlakový fantóm teda môže byť sprievodcovou halucináciou, vyvolanou psychotropnými účinkami plynu. Čo však s tým, že jeho prítomnosť vždy veští katastrofu?

Pri poslednej jazde sa totiž zdá, že ku katastrofe nedôjde – vlak už prešiel všetky prekérne úseky, kde by mohla nastať nejaká havária. A tak Boroň, aby zachránil česť Usmolenca pred svojimi neveriacimi kolegami aj pred sebou samým, prehodí nesprávne výhybku sám... Celý príbeh možno teda čítať jednak ako príbeh sprievodcovho halucinačného šialenstva pod vplyvom toxického plynu. Avšak zostáva tu aj znepokojivá nadprirodzená možnosť, že sa Boroň stal nástrojom démona Usmolenca („*Odrazu pochopil, aká je jeho úloha*“; Grabiński, 2010, s. 12): fakticky sa po zjavení Usmolenca havária stala, a tým sa verifikovala jeho pôsobnosť. „*Kliatba*“ v texte teda podlieha paradoxnej podvojnnej logike: na jednej strane sa nenaplnila – Usmo-

lenec sám nespôsobil katastrofu, avšak na druhej strane práve tým, že mu Boroń dodatočne „pomohol“, sa kliatba naplnila. A Boroń prehodí výhybku z akéhosi iracionálneho popudu, akoby ovládaný akousi tmnou silou, keď sa mu jeho správanie vymyká, nepodliehajúc racionálnej kontrole. Na konci textu teda čitateľovi zostáva *váhania* medzi oboma interpretačnými alternatívami. Takmer každé Grabińského dielo zostáva nedopovedané, čiastočne otvorené, a nielen sujetové dianie uprostred textu, ale rovnako aj pointa tým pádom vyvolávajú čitateľovo znepokojenie a dojem čudesnosti sveta (porov. Hutnikiewicz, 1959, s. 191).

Toto situovanie narácie i deja do hlbín subjektu je generované literárnym kódom modernizmu: v Grabińského poviedkach sa dej zväčša transformuje na vnútorný, prebiehajúci v psychike postavy, Grabiński „je jedným z nemnohých poľských spisovateľov, ktorí dokážu celý tzv. dej uzavrieť v úzkych hraniciach ľudskej psyché“ (tamže, s. 218). Práve ona býva v jeho tvorbe priestorom pôsobenia (a niekedy i generovania) temných síl (vyššie som už odcitoval Grabińského vlastný literárny program „psychofantázie“) – v poviedkach zaoberajúcich sa problémami psychopatológie. (V poviedkach s nadprirodzenou tematikou to bude akási „iná sila“, druhý svet.) Príbuznosť Grabińského textov s kultúrou *fin de siècle* a literárnym modernizmom už presvedčivo dokázal Artur Hutnikiewicz (porov. tamže, s. 15 a nasl., s. 118, 262) a Antoni Smuszkiewicz o Grabińského tvorbe priamo hovorí, že „i keď takmer celá Grabińského publikovaná tvorba vyšla v medzivojnovom období, napriek tomu svojimi koreňmi silno tkvie v kontexte mladopoľského iracionalizmu“ (Smuszkiewicz, 1982, s. 127), predovšetkým vďaka Grabińského modernistickým lektúram. Túto inšpiráciu možno badať aj na štylistických postupoch – v reflexívnosti prózy aj v kontinuuácii objavu konca 19. storočia – človeka psychologického, *homo psychologicus* (porov. Schorske, 2000, s. 89) a na „vivisekcii duše“ hrdinu, odhaľovaní jeho najhlbších a temných pohnútok, ktoré ho ovládajú nezávisle od jeho vedomej vôle (vďaka čomu sa literárne konštituuje modernisticky neautonómny, podriadený subjekt): zameranie na patologické duševné stavy hypersenzitívnych individualít (porov. Sadlik, 2004, s. 103), ako aj „štúdia psychickej choroby“ (tamže, s. 104), napríklad rozštiepenia osobnosti a význa-

mu nevedomých popudov, boli charakteristické pre (aj poľskú) modernistickú, predovšetkým tzv. spovednú prózu (písanú v ja-forme, imitujúcu žánrové formy denníka či pamätníka). Práve hĺbky podvedomia a nevedomia boli fascinujúce pre Grabińského rovnako ako pre modernistov, napríklad Przybyszewského: „Przybyszewski vníma ľudskú bytosť ako neautonómnu, podriadenú silám, ktoré sú nezávislé od jej vôle. (...) Súčasné teórie potvrdzujú predpoklad modernistického spisovateľa, že prameňom aktivity človeka sú nevedomé impulzy“ (Matuszek, 2008, s. 137). Pre mnohé Grabińského „psychohorory“ sú charakteristické výpadky vedomia postavy, počas ktorých postava zavraždí (*Na stope*), alebo v románe *Tień Bafometa* je tesne pred súbojom dvoch nepriateľov Pomiana a Praderu ten druhý beštiálne zavraždený. Pomian stopuje náznaky, ktoré prichádzajú z jeho nevedomia: ukáže sa, že Praderu zavraždil istý človek, ktorý však konal bez vlastnej vôle, pretože dostal telepatický príkaz od Pomianovho podvedomia, o ktorom však vedomé Pomianovo „ja“ nevedelo (porov. Hutnikiewicz, 1959, s. 168 – 169).

V poviedke *Na stope* rozprávača zaujme novinová správa o záhadnej vražde grófký Valérie, ktorú kedysi letmo poznal. Nájdeme tu aj – v detektívnom žánri veľmi frekventovaný – motív záhady zamknutej miestnosti. Rozprávač z vlastnej iniciatívy pátra po okolnostiach záhadnej vraždy mladej grófký. Jej zakrvavená mŕtvola sa nájde v zahasprovanej izbe, obsypaná záplavou bielych ľalií. Ak by sa aj vrah dostal do zámku tak, že by bol spriahnutý s niekým zo služobníctva, záhadou zostáva, ako sa mohol dostať do spálne obete cez zahasprované dvere a zavreté okná bez toho, aby zobudil obeť (Grabiński, 2010, s. 159), a predovšetkým – čo text explicitne neformuluje –, ako sa mohol dostať von z izby obete po spáchaní činu. Rozprávač formuluje predpokladané riešenie, že „zločinec konal v stave akýchsi neobyčajne zintenzívnených schopností pod tlakom nervy drásajúcej, zúrivo skoncentrovanej sily, ktorá ho tlačí po povrchoch hladkých ako sklo, udržiava ho v rovnováhe nad priepasťou, zvonku dokáže zdvihnúť okenné závery“ (tamže, s. 162). Toto možné riešenie nie je až tak celkom empirické – odkazuje na značne zmenené stavy vedomia skoro na hranici nadprirodzeného. Riešenie záhady zamknutej miestnosti je teda len hypotetické, podmienené. Rozlúštenie záhadnej vraždy

je zasa psychopatologické: rozprávač sleduje stopy vedúce zo zámočkej záhrady, až napokon dospeje k vlastnému domu. Tam nachádza v piecke skryté svoje oblečenie, ktoré mu predtým zmizlo, poškvrnené krvou Valérie. Vraždil sám počas hypnotického výpadku vedomia. Poslednú myšlienku, ktorá mu napadla predtým, ako doňho upadol, musel riadený silou hypnózy nutkavo za každú cenu zrealizovať.

Toto desivé finále už počas sujetového diania naznačujú a predpripravujú viaceré rozptýlené detaily: rozprávač sa ráno budí unavený a na nič si nepamätá, vedľa postele má hypnoskop, s ktorým na sebe zvykne robiť experimenty, jeho všedné oblečenie sa kamsi záhadne stratilo, počas sledovania stôp má dojem akejsi nepatričnosti farieb, a preto si vyvolá predstavu tejto krajiny v noci (v skutočnosti do jeho vedomia takto vtŕhajú útržky spomienok na jeho predchádzajúcu cestu tadiaľto), kráča ako automat. Hutnikiewicz v súvislosti s týmto usporiadaním motívov v poviedke hovorí: „Všetky ohnivká sa v tomto poslednom momente [odhalenia/riešenia – pozn. T. H.] zovrú do uzavretého reťazca príčin a následkov. Všetky elementy fabuly, uvedené v syntagmatickej následnosti, z perspektívy záveru odhaľujú svoju funkčnú dôležitosť a tú najstriktniejšiu vzájomnú závislosť“ (Hutnikiewicz, 1959, s. 396). Táto poviedka (podobne ako *Szamotova milenka*) je skonštruovaná „podľa vzoru šarady či rébusu, v ktorých jednotlivé výrazy stoja vedľa seba zdanlivo bez akejkoľvek súvislosti a až keď prečítame všetky znaky a vyplníme do konca všetky okienka, objaví sa zmysel celku a riešenie hádanky“ (tamže, s. 394).

Autonómnosť subjektu nezriedka rozbíja atmosféra miesta, jeho aura, jeho nasýtenosť energiou predchádzajúcich udalostí, ktoré sa tam odohrali, či psychickou energiou myšlienok – psychometria (porov. Grabiński, 1975, s. 68). Zlovolný *genius loci* vyvoláva v subjekte ich zopakovanie v stave akéhosi tranzu, keď podlieha akejsi vyššej moci: „sú určité miesta, ktorých charakter, povaha či duch očakáva naplnenie udalostí, dejov, ktoré sú s nimi späté“ (Grabiński, 2010, s. 144). Hrdina a rozprávač poviedky *Šialený majer* (*Szalona zagroda*) vidí v starom dome, kam sa presťahuje aj so svojimi dvomi deťmi, na stene obraz, ktorý vytvorila odlúpená omietka: dve ruky, zvierajúce sa okolo prázdnoty. Okolo domu sa rozprestiera šialená záhrada, v ktorej sa dejú veci proti prirodzenosti: stromy sa navzájom svojím

divokým rastom zabijajú, vtáci usmrcujú svoje mláďatá... Keď rozprávač, neodolateľne hnaný nutkavým agresívnym popudom („*Treba to doplniť... doplniť!*“; Grabiński, 2010, s. 150), zabije svoje dve deti, *doplní* tak mŕtvolu dieťaťa do obrazu a v rukách na stene rozpoznáva svoje vlastné...

V poviedke *Sivá izba* je psychometrické pôsobenie hlavným typom vzťahov: rozprávač bojuje so zlými psychickými energiami (prejavujúcimi sa v atmosfére a v podobe snov a vízií), ktoré v jeho izbe zanechal predchádzajúci nájomník, s ktorým je rozprávač akoby osudovo spätý (totiž už predtým, než vymenil predchádzajúci byt, býval v izbe po tom istom neznámom nájomníkovi). V sne sa mu zjaví príšerný koniec tohto človeka. Podobne v poviedke *Projekcie* z poslednej Grabińského poviedkovej zbierky *Vášeň*, kde si hrdina po čase uvedomí, že skúmať ruiny kláštora ho puďí akási neodolateľná „tajomná sila“, až kým empiricky nepríde na to, aké strašné veci sa odohrali v podzemí tohto kláštora (nález detských lebiek). Vo sne sa mu potom zjaví dávny výjav z tohto strašidelného miesta a v ňom postava vestálky, ktorá ho volá, aby ju nasledoval. Tu končí denník hrdinu a nasleduje epilóg, informujúci o zmiznutí hrdinu a následne o náleze jeho mŕtvol v katakombách, pričom príčinou smrti sa zdá byť práve to, čo videl vo svojich víziách: mreže okna mu prebodli krk... Zneistenie, fungujúce v režime fantastického žánru, prináša aj samotný titul poviedky: o čie projekcie ide? Projektuje hrdina svoje vízie do priestoru katakomb a zahlcuje ho nimi? A jeho smrť je potom nešťastnou náhodou, ktorú jasnozrivo anticipoval? Alebo naopak, to práve „duch miesta“, *genius loci* projektuje svoje skondenzované psychické energie (energii zločinov, čo sa na ňom odohrali) do hrdinu? Podobne azda pôsobí na hrdinov „zlé miesto“ navštevované požiarimi v poviedke *Požiarovisko*: po postupnom, pomalom gradovaní od úvodnej prehnanej opatrnosti až k zahrávaniu sa s ohňom hrdina vo finále v záchvate šialenstva podpáli celú usadlosť aj so svojou manželkou a synom. Spôsobili šialenstvo celej rodiny podliehanie sugescii, rečiam okolia, alebo tu naozaj nadprirodzene pôsobila zlá psychická energia, kondenzovaná v samotnom mieste?

K transformáciám konštituovania subjektu v Grabińského textoch treba ešte dodať dvojnícku tematiku: protikladné postavy

môžu byť späť osudovým dvojníckym putom a po smrti jednej z nich sa mŕtvy (démonický spochybňovač *Brzechwa*, zlý démon hlavného hrdinu-rozprávača, ktorý je možno len hypostázou jeho halucinujúceho vedomia) vdiera do psychiky živého, až ju napokon celkom ovládne – buchot *čohosi* vo vedľajšej zamurovanej miestnosti v okamihoch, keď hrdina na chvíľku nadobudne vládu nad svojím vedomím, symbolizuje „prácu nevedomia“ priam v jeho topológii (vytesnené v zamurovanej miestnosti) – v poviedke *Škulavec*. Po odvalení múru hrdina v záblesku uvidí v zamurovanej miestnosti prikrčenú prízračnú postavu *Brzechwu*, ktorá doňho vstúpi, a začuje *Brzechwov* smiech, na čo si so zdesením uvedomí: „*Bol to môj smiech*“ (Grabiński, 2010, s. 143). Je to vskutku originálna variácia Poeovej „dvojníckej“ poviedky *William Wilson*. Prípadne – ako sa ukáže vo vyriešení sekvencie čudných úkazov, keď sa kultivovaný profesor *Czelawa* objavuje v brlohoch luzy a správa sa ako primitívny odroň – išlo o dušu človeka v dvoch telách (telách siamských dvojčiek), pričom cez deň oživuje jedno telo vedomie profesora *Czelawu*, zatiaľ čo v noci druhé telo oživuje jeho brat *Stachur*, v ktorom sa kondenzuje „nočná stránka“ psychiky – „všetky nízke pudy a túžby ľudskej prirodzenosti“ (Hutnikiewicz, 1959, s. 231). Počas života jedného upadá telo druhého do stavu katatonie, tajomného stavu polovičnej smrti. Keď profesor *Czelawa*, ktorý už nemôže zniesť výčiny svojej „temnej polovice“, zabije katatonické telo, postaví sa pred súd, je však oslobodený. *Problém Czelawu* bol prípadom človeka s dvoma telami.

Vyššie spomenuté jemné stupňovanie, nárast čudných a neskôr desivých anomálií, pozorovaných (alebo vytváraných?) v psychike postavy, ich postupnosť, nárast a dynamickosť stupňovania napätia – ide tu o Grabińského kompozičný postup „kondenzovania tajomstva“ (Hutnikiewicz, 1959, s. 408), keď sa k iniciálnym čudným javom a udalostiam pridávajú ďalšie nevysvetlené, ešte záhadnejšie, ktoré záhadu viac „zahusťujú“, než by ju pomáhali odhaliť – možno dobre sledovať pri čítaní fantastickje poviedky *Pohľad*. Gradovanie psychózy *Odonicza* – hlavného hrdinu a fokalizátora príbehu vyrozprávaného v personálnom rozprávaní v 3. osobe – začína vtedy, keď od neho odchádza milienka, ktorá skončí svoj život pod kolesa-

mi 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 za ním číha. „Čo“ to je, je sémanticky nenaplnené, je to prázdny princíp hrôzy, „*MacGuffin*“ – „*ono bližšie neurčené, úplne heterogénne a radikálne mu cudzie ,niečo*“ (Grabiński, 2010, s. 171). 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, vnoreného do tela. 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“ (Husserl, 2006, s. 66), vždy už perspektivisticky situovaného. Táto nevyhnutná situovanosť spôsobuje nábehy k paranoidnému režimu uvažovania už v samotnej fenomenológii, ako ho inscenuje *Roman Ingarden* vo svojom *Spore o jestvovanie sveta*: „Isteže, 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. Prítom však *zasa* musia byť skryté iné strany tejto veci a vnímajúci subjekt ich len predpokladá. V zásade je prítom možné, že na vnímanej veci medzitým nastanú také či onaké zmeny. Tieto zmeny môžu byť takého charakteru, že táto vec počas prítomného vjemu 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 vjemu zdá, ba dokonca aj možnosť, že vôbec nejestvuje, hoci vnem, ktorý je naň zameraný, prebieha naďalej bezo

zmeny“ (Ingarden, 1987, s. 27, 28). Subjekt vo vzťahu k svojmu vne-
mu nemá *istotu* (to vyplýva z jeho základnej situovanosti), a preto sa
pred ním otvára veľa možností.

Mnohé sa nám preto odhalí, ak budeme celý text tejto poviedky
interpretovať prostredníctvom fenomenologickej filozofie ako
súvékeho diskurzu, keďže mnohé súvéké filozofické a kultúrne dis-
kurzy Grabiňského písanie naštepovali (špiritizmus, návrat ezoteri-
ky z konca 19. storočia, teozofia, východné filozofie, Schopenhauer,
bergsonizmus, cez ktorého fóliu Hutnikiewicz presvedčivo interpre-
tuje Grabiňského poviedku *Rušňovodič Grot*). Navyše, Grabiňského
jazyk v tejto poviedke je prinajmenšom homonymný s terminológi-
ou fenomenológie, v zásade využíva fenomenologickú metódu ima-
ginatívnych variácií.

V ďalšej dejovej transformácii (zahusťovaní tajomstva) za
na scéne Odoniczovho vnímania začnú zamieňať predmety. Na-
miesto kameňa (ťažidla) nachádza na stole špongiu. Po chvíli, keď
odvráti pohľad, na stole znovu vidí ťažidlo. Jeho vedomie fenome-
nologicky konštituuje svet: intencionálne projektovanie nejakého
predmetu (napríklad aktom myslenia) u Odonicza spôsobuje, že sa
onen predmet naozaj zjaví v jeho zornom poli. Scéna jeho vníma-
nia 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 fe-
nomény objavovali súbežne s momentálnym záujmom, aký voči tým
predmetom pociťoval pred okamihom ich zmiznutia alebo objave-
nia sa: bolo takmer pravidlom, že na ne predtým nanajvýš intenzívne
myslel. Stačilo mu s istou dávkou vnútorného presvedčenia pomyslieť
si, že napríklad nejakú knižku stratil, aby po chvíli naozaj zistil, že mu
na policike 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*“ (Grabiński,
2010, s. 175). Konštitutívne akty vnímajúceho vedomia sa zamieňajú
na akty voľne imaginujúceho vedomia. Fantázia však vytvára pred-
mety (v dobovom vedení zastával takéto stanovisko o. i. P. Mulford;
porov. Hutnikiewicz, 1959, s. 132), ktoré sa časom musia uskutočniť

(ako v poviedke *Oblast*), 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 ne-
skôr do styku (v poviedkach *Šialený majer* či *Požiarovisko*). Preto kla-
die Odonicz solipsistickú hypotézu: „*Existuje vôbec okolitý svet? A ak
naozaj jestvuje, nie je výplodom myšlienky, ktorá ho formuje? A mož-
nože všetko je len fikciou nejakého hlboko zamysleného vedomia?*“
(Grabiński, 2010, s. 176). Jestvujú potom dve alternatívy: buď je „za“
mnou, mimo uchopiteľnosti mojím „ja“ nejaká iná, desivá skutoč-
nosť („strašidelné Reálno“; Žižek, 2006, s. 64; kantovský *noumenon*,
„vec osebe“, ktorý môže byť pre autora metafyzických hororov len
objektom hrôzy), alebo tá druhá možnosť, že mimo mňa nie je nič:
„*A ak tam za rohom naozaj nie je nič? Kto môže zaručiť, že za takzva-
nou 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 zatúžil sa vykloniť z bezpečného prostredia a nazrieť za jej hranice?*“
(tamže). Sám nevie, ktorej možnosti sa desí viac: „*buď je tam za mnou
niečo iné, niečo zásadne odlišné od skutočnosti, ktorú ako človek po-
znám, alebo nie je vôbec nič*“ (tamže, s. 178). Zotráva v agnostickom
váhaní. Možnosť, že tam nie je nič, je pre tohto majstra desu tou lep-
šou... Pre autora hororov a hrdinu hororovej poviedky je totiž horšia
možnosť existencie „niečoho“, tej „inej skutočnosti“, toho, čo je „*niečo
radikálne, iné*“ (tamže, s. 171), „*neznáme*“ (tamže).

Vo vnímaní tohto subjektu sú narušené predovšetkým záko-
nitosti platiace pre intersubjektívne zdieľaný (spolukonštituovaný)
svet: kameň sa nemôže zmeniť na špongiu, kým sa mu otočím chrb-
tom: „Jeden normálne konštituovaný svet je tu jako pravý svet, jako
,norma' pravdy, a jsou rozmanitá zdání, odchylky způsobu danosti“
(Husserl, 2006, s. 79). Série navzájom protirečivých fenoménov, ktoré
subjekt nazerá v prúde javenia sa, nemôžu konštituovať pravú „vec“,
keďže jednak identita vecí musí pretrvávať v prúde javenia sa a pre-
menlivých okolností (porov. Husserl, 2006, s. 81) u jedného subjektu,
a zároveň je to „objekt, jenž identicky pretrvává v jevových mnohos-
tech plurality subjektů“ (tamže, s. 86). Tieto náhle zmeny (predmetu
na iný predmet, objavenie sa alebo zmiznutie predmetu) narušajú

už predpripravené fenomenálne pole (normálneho vnímania), onen „systém miest“ (tamže, s. 87), ku ktorému nutne musia prináležať jednotlivé danosti (tamže) a nemôžu si miesta navzájom zamieňať „samy od seba“ (kameň so špongiou).

Preto hrdina nastoľuje hypotézy o povahe sveta – aspoň takého, ktorý sa takýmto spôsobom javí: jednak je to berkeleyovská hypotéza, že svet je výtvorom nejakého rozmýšľajúceho vedomia, nejakej vyššej inteligencie, Boha, ktorá je vzápätí transformovaná na solipsistickú hypotézu, že týmto tvorcom sveta a jediným, čo existuje, je práve dr. Odonicz.

Subjekt však nie je solipsistickým pánom svojho sveta – tieto 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“ (Grabiński, 2010, s. 176). Ako zistiť, že „môj svet“ nie je intersubjektívne zdieľaným svetom, ak som jedinou literárnou postavou v modernistickom texte a nemôžem si svoje nové skúsenosti konfrontovať s nikým druhým? Ved' z fenomenologického hľadiska, zvnútra seba samých „rozdiel medzi vnímaním, halucináciou a snom musíme urobiť vnútri skúsenosti samej a nie prostredníctvom vonkajšej referencie“ (Solomon, 1996, s. 144). Len takýmto spôsobom, že svet odrazu stráca svoje doterajšie proporcie, intersubjektívne sankcionované ako normálne, môže subjekt spochybnit „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 Grabińskiego výraz z názvu jednej jeho poviedky – „engramom“? Bez ohľadu na to, čo mi hovoria ostatní? To nezistím nijako.

Edmund 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, skúsenosť; porov. Husserl, 2006, s. 94). Intersubjektívnu konštitúciu „normálneho“ sveta považuje za nepríznakový východiskový bod. Naopak, český fenomenologický psychiater Svetozar Nevole, o ktorom vo svojej štúdií píše Josef Vojvodík, publikujúci svoje zásadné práce v štyridsiatych rokoch 20. storočia, vychádza práve z opačného pólu, z 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“ (cit. podľa Vojvodík, 2008, s. 241). 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“ (tamže, s. 246). Z tohto hľadiska má patologické Odoniczovo vnímanie rovnakú právoplatnosť ako vnímanie normálne či skôr spoločensky normalizované a sankcionované: „Mezi vjemem ‚normálním‘ a vjemem ‚šalebným‘, ‚pathologickým‘, ‚ilusí‘ není zásadního rozdílu“ (tamže). Odoniczove fóbie síce nesú príznaky šialenstva, zároveň však býva pre Grabińskiego „šialenstvo (...) najčastejšie výrazom ezoterickej zasvätenosti, hlbšej zorientovanosti v podstate vecí“ (Hutnikiewicz, 1959, s. 216). 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, nezošnuované zvykmi, ktoré nám vstupuje kultúra, nezdeformované cenzorskou ingerenciou intelektu“ (Smuszkiewicz, 1982, s. 135). Možno 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“ (Žižek, 2006, s. 59) a v ktorej je jeho psychika vystavená pôsobeniu „strašidelného Reálna“ (tamže, s. 64). Keďže subjekt participuje na vytváraní (konštituovaní) skutočnosti, vynára sa otázka: „Jaký je status onoho záhadného X, které předchází transcendentálně konstituované realitě?“ (tamže, s. 65). Práve v tejto „predontologickej noci sveta“, sveta ešte neskonštituovaného,

neznormovaného rozumom, sa vynárajú a vzápätí miznú strašidelne rozparcelované časti predmetov: „zde pojednou vyskočí zakrváčená hlava, tam bílé zjevení, a znenadání opět zmizí“ (tamže). 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 – ved' len za tú cenu sa možno vykloniť z „tejto skutočnosti“. „To“ však my, čitatelia, nenahliadneme.

Pred koncom (poviedky i koncom Odoniczovým) sa predovšetkým zintenzívňuje Odoniczova fóbia, jeho „neurastenická psychóza na podloží nutkavej a tvrdošijnej monoidey a pocitu strachu, ktorý sa s ňou viaže“ (Hutniniewicz, 1959, s. 362). Ono *skryté*, čo 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*: situuje sa za jeho chrbtom ako *pozadie*, ktoré je vždy za ním. Keď potom opäť cíti za svojim chrbtom, „to“, vydesený sa odhodlá k radikálnemu kroku: „Odonicz sa na ten pohľad odvážil. Pohybom rýchlym stá myšlienka, ako blesk sa obzrel a pozrel sa. A vtedy z jeho úst vyšiel neľudský výkrik zdesenia a bezhraničnej hrôzy; kľúčovito sa rukou chytil za srdce a ako zasiahnutý bleskom sa bez života zrútil na dlážku izby“ (Grabiński, 2010, s. 178). Koniec. „To“ sa zjavilo Odoniczovi, nie však čitateľovi. Tu tiež modelový čitateľ *váha*, či „to“, čo Odonicz 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 považovať za prirodzené alebo nadprirodzené fenomény“ (Smuszkiewicz, 1982, s. 134). Na rozdiel od Mériméeho *Illskej Venuše* (*La Vénus d'Ille*, 1837) 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. Transcendencia rozprávačskej pozície textu smerom k objektu hrôzy je tu prázdna.

Keby to nebolo proti koherencii Grabiňského poetiky, mohli by sme dokonca túto pointu nadinterpretovať a vyčítať v nej ironický úškrn celému strašidelnému žánru. Grabiński však – ako som ukazoval už na príklade poviedky *Signály* – je majstrom *otvorených* point a jeho „šokujúca pointa nebyva vždy bezpodmienečne totožná s úplným vysvetlením situácie“ (Hutnikiewicz, 1959, s. 411). V závere – oproti občasným, niektorým (nedostatočným) racionalizáciám uprostred sujetu – dochádza v Grabiňského mysterióznych textoch zväčša k „odracionalizovaniu“ (tamže, s. 411). Grabiňského hrôzu v poviedke *Pohľad* teda produkuje „čosi“ *neviditeľné, nezahliadnutelné*.

K onej kategórii *neviditeľného*, k neviditeľným svetom skrytým v kvapke vody, ako sa s nimi stretávame u E. T. A. Hoffmanna, v Mauissantovej *Horle* a v O'Brienovej poviedke *Diamantová šošovka* (*The Diamond Lens*, 1858), treba dodať historický exkurz, ako ho vypracoval Břetislav Horyna. Prečo sa vôbec neviditeľné v literárnom diskurze zjavuje? Postulátom viditeľnosti, ktorý nadobudol až ontologickú platnosť (porov. Horyna, 2005, s. 252), otriasol vynález ďalekohľadu. Dovtedy „sféra predmetů neviditelných, ať již kvůli jejich vzdálenosti od pozorovatele nebo kvůli jejich nepatrným rozměrům, nebyla považována v rámci teoretické spekulace vůbec za možnou a ani za relevantní“ (tamže): „svět, universum, byly považovány za ohraničenou, konečnou oblast, jejíž jednotlivé součásti dokáže svými smysly vnímat člověk, nadaný k tomu Bohem jako nejvyšší z božích stvoření“ (tamže, s. 251). Naproti tomu Thomas Digges vo svojom traktáte z roku 1576 potvrdil, že „svět (universum), tak jak je popisován v hranicích viditelnosti, sférické uzavřenosti dané lidskými smysly, je pouhé zdání“ (tamže, s. 252). Pakt medzi ľudskými zmyslami a pravdou sa pretrhol. Lovecraftova slávna *Dunwickská hrôza* (*The Dunwich Horror*, 1928) je *neviditeľná* (zanechávajúc za sebou len viditeľné stopy, svoje odtlačky v krajine a strašný smrad) práve preto, lebo to bola „z väčšej časti *síla, ktorá nepatří do našeho vesmíru. Síla, která jedná a roste a tvaruje se podle jiných zákonů, než funguje v naší přírodě*“ (Lovecraft, 2008, s. 79). Prepadá teda cez mriežku zákonov nášho univerza – prepadá

sa do neviditeľného. Preto je táto príšera opísaná len *sprostredkovan*e, je mediovaná cez priamu reč postavy, ktorá vidí príšeru z iných svetov v ďalekohľade (keď ľudskí konatelia rozprášili do vzduchu pripravok, ktorý na okamih vyvolá príšeru do rádu viditeľného), a preto od tohto opisu vzniká v samotnej narácii dištancia, dojem toho, že tento opis zdeseného svedka nedostačuje hrôze. Dunwichská hrôza prepadá aj cez mriežku slov a gramatiky ľudského jazyka, ktorým by ju bolo možné opísať. To, že sa na okamih zviditeľňuje, pripadá na vrub jej „dvojakému“ pôvodu – vznikla *skrížením* ľudskej matky a neľudského agensa z „iných svetov“, ktorý patrí v lovecraftovskej mytológii k „tým, čo sa raz vrátia na zem“.

S Grabiňského poviedkou *Pohľad* je významovo spriaznená aj poviedka iného autora fantastiky – Arthura Machena, v ktorej ide tiež o *Otvorenie dverí* do inej skutočnosti, v ktorej je „*veľká prázdnota*“ (Machen, 1999, s. 23). Jej hrdinovi Secretanovi Jonesovi (meno, v ktorom je vpísané tajomstvo, je tu azda preto, že sa nakoniec možno stáva zasväteným do veľkého tajomstva) sa tiež spočiatku strácajú veci v pracovni, hrajú sa s ním na schovávačku a vymieňajú si miesta. Predmety v izbe strácajú tvary alebo vystupujú z hmly (ako by aj tento hrdina regredoval do fázy *spred* konštitúcie spoločného sveta nášho života). „*Kolem mně viselo něco neznámého*“ (tamže, s. 22). Všetko to má, samozrejme, aj možné psychiatrické vysvetlenie (porov. tamže). Secretan Jones najsamprv nevysvetliteľne zmizne na šesť týždňov. On sám vo svojom subjektívnom vedomí však má spomienku, že na pár sekúnd pootvoril bránku zo záhrady a potom sa vrátil do pracovne. Psychiatrické vysvetlenie znie, že prepracovaný Jones mohol na pár týždňov prísť o pamäť a o svoj pocit identity, čo je klinicky popísaný syndróm. Sám tomu však protirečí – ako dôkaz podáva čerstvú kvetinu, ktorú údajne pred šiestimi týždňami odtrhol. Druhý raz už Jones zmizne definitívne.

Viacero alternatívnych riešení umožňuje aj Grabiňského poviedka *Szamotova milienka*. Všetko sa tu deje v šerej, tajupnej atmosfére. Szamota dostane od herečky Jadwigi Kalergis, čo bola dlhé mesiace odcestovaná v zahraničí, list, v ktorom ho pozýva na stretnutie do svojej vily v ústraní. Je prekvapený, že si ho medzi toľkými

obdivovateľmi vôbec všimla – a akým spôsobom vôbec? Postupne sa medzi nimi vyvinie vášnivý milenecký vzťah, avšak s istými bizarnými sprievodnými okolnosťami, ktoré sponchybnujú Szamotovu prítomnosť. Stretávajú sa vždy za šera. Szamota musí na svoju milienku chvíľu čakať, a tá sa mu znenazdajky objaví, zväčša potom, ako sa zadíva na štít s obrazom Gorgony, ktorý ho uvádza do stavu blízkeho hypnotickému tranzu. Prítomné sú bizarné tajomné motívy: milienka Jadwiga Kalergis je vždy zahalená do závoja, Szamota ešte nikdy nezačul jej hlas. Keď odstrihne kúsok z jej šiat, na ďalšom stretnutí zistí, že rovnaký kúsok bol vystrihnutý zo závesu. S Jadwigou majú materské znamienka na tých istých miestach. Keď ju bodne ihlicou, bolesť pocíti on sám... Jadwiga sa postupne akoby „odhmotňuje“, jej telo sa zmenšuje a ochabuje.

V hrôzostrašnom finále, keď Szamotovi dôjde trpezlivosť a zažne svetlo, objaví sa mu v posteli obnažené torzo mŕtvej ženy bez prs, rúk i hlavy... O dva mesiace neskôr sa dozvedá, že Jadwiga Kalergis zomrela pred dvoma rokmi.

Tento príbeh by sa dal čítať aj ako konvenčná duchárska historka typu „človek, ktorého si stretol, bol v skutočnosti duch“, kde sa o smrti hrdina dozvedá neskoro, až dodatočne (klasickou poviedkou v tomto štýle je poviedka Edwarda Lucasa Whita *Strašidelný dom/The House of Nightmare*, 1906). Druhou možnosťou – keďže text veľmi presne odkazuje na špiritistický diskurz materializácie – však je, že Szamota podľahol erotickému šialenstvu a ako médium – jednotliviec vybavený výnimočnými ideoplastickými schopnosťami, materializoval svoj fantóm. Tejto interpretácii nasvedčuje, že sa musí najprv nechať hypnotizovať diskom s Medúzou a že z Jadwigy postupne ubúda, ako Szamota odčerpáva svoju energiu a ektoplazmu; rovnako to naznačujú identické materské znamienka a zranenie (Hutnikiewicz, 1959, s. 193 – 194). Treťou možnosťou je vyťahnúť z textu jeho významy pomocou psychoanalytického kľúča, ako to robí Stanisław Lem, keď celé sujetové dianie prenáša na terén psychiky Szamotu (porov. Lem, 1975, s. 347) ako jeho fantazmu, vysvetliteľnú (produkovanú) mechanizmom prevrátenia rolí: Szamota chcel herečku, ktorá ani netušila o jeho existencii, a tak blúzni, že ona sa uchádza oňho. Oná možná Szamotova nekrofilia sa potom mení na onanistický bde-

lý sen (porov. tamže, s. 349). (Veď samotné meno hlavného hrdinu je nomen omen, poukazujúce týmto interpretačným smerom...)

Podobnú sekvenciu udalostí nachádzame aj vo fin de siécleovej poviedke *Adolfina* (1889) českého autora *Fantastických poviedok* Karla Švandu ze Semčic. Pri konfrontácii s týmto textom sa ukáže, ako Grabiňski konvečnú duchársku historku *transformuje*. Hrdina Hoffmann tam stretáva na bále – v budoáriu – ženu, o ktorej neskôr vysvitne, že bola gilotinovaná. Sám v istých fázach stretnutia pozoruje jej neprirodzené pohyby a to, že jej spod čiernej pásky, ktorú má okolo krku, vytečie kvapka krvi. V hrôzostrašnej scéne „hlava jej otočila se do týla a vypoulený zrak díval se na mne pohledem strašlivým“ (Švanda ze Semčic, 1893, s. 39). Hoffmann vzápätí omdlie a keď sa preberie, vnem Adolfiny je už „v norme“ a predchádzajúce desivé vnemy sa zdajú ako halucinácia. Nakoniec ju odprevadí na cintorín, kde, ako sa dozvie od kočiša, Adolfina býva. Nasledujúce kontradičné motívy niektoré potvrdzujú, iné zasa vyvracajú reálnosť zažitia prízraku: Hoffmann má pri sebe dukát, ktorý údajne dal kočišovi, na podlahe však zasa nájde medailón, ktorý Adolfine vypadol: „Dva prázdne dülky oční zíraly na mne z lebky umrlčí“ (tamže, s. 50). Po predchádzajúcom váhaní o statuse prízraku (bol snom alebo skutočnosťou?) sa poviedka prikláňa k duchárskemu vysvetleniu.

U Grabiňského zostáva fantastické váhanie, ale predovšetkým – do hry vstupuje akoby opäť strašidelné Reálno: rozparcelované mŕtve telo, torzo, ktoré Szamota nachádza už po precitnutí zo svojho erotického šialenstva. Vyššie uvedené tri možnosti zotrávajú *parallelne* vedľa seba a hádam ako najdesivejšie sa javí vysvetlenie úplne prirodzené (psychiatrické), ktoré v prípade Szamotu nebude hovoriť o onanistickom sne ako Lem, ale o nekrofilii...

Váhanie, či je prízrak situovaný vo vonkajšej realite, alebo v halucinujúcej psychike subjektu, má svoje historické súvislosti a korene. V poviedke J. Sheridan Le Fanu *Neodbytný duch*, ktorá je typickým reprezentantom fantastického žánru (kapitán Barton bol buď dohnaný k smrti duchom námorníka, ktorému ublížil, alebo sa jeho smrť dá vysvetliť aj prirodzene, Bartonovou duševnou chorobou; porov. Švestková, 1969, s. 228), predstaviteľ „pozitivistickej“ lekárskej vedy ponúka takéto možnosti vedeckého i „paravedeckého“ vysvet-

lenia záhadných udalostí, vedúcich k smrti kapitána Bartona: „Případy tohoto druhu můžeme rozdělit zhruba do tří skupin, podle toho, zda je jejich podstata subjektivní či objektivní. U těch, jejichž smysly takzvané podléhají nadpřirozeným vlivům, pramení jejich vidiny nebo mámení smyslů z nemocného mozku nebo nervů. Jiní jsou nesporně posedlí tím, čemu se říká duchovní síly, a ty existují mimo ně. A pak jsou tu ti, jejichž duševní trýzeň je způsobena zvláštní souhrou okolností. Jejich vnitřní činy jsou obnaženy působením choroby. Jde o obdobný případ, jako kdyby jim chyběla ochranná vrstva pokožky, která chrání citlivou tkáň před vlivy zvenčí“ (Le Fanu, 1969, s. 147). Sheridan Le Fanu vo svojich textoch explicitne formuloval kozmológiu „duchárskeho“ obrazu sveta, z ktorého sú tieto typy vysvetlení odvodené: „Věřím, že přirozený svět je pouze finálním výrazem světa nepřirozeného (...) Podstatou člověka je duch, jakási organická látka rozdílná od toho, co dnes jmenujeme hmotou“ (Le Fanu, 1970, s. 6). Le Fanu cituje zo Swedenborgových *Arcana Caelestia* slová o tom, že „otevře-li se vnitřní zrak člověka, který je zrakem ducha, zjevují se mu věci jiného světa“ (tamže, s. 10) – táto schopnosť sa rozprávačovi Maupassantovej poviedky *Horla* stane osudnou...

Upozorňujem, že *psychologické* vysvetľovanie fenoménu prízrakov sa začalo presadzovať až od konca 18. storočia, čo je intelektuálny pohyb (aj časovo) solidárny s „radcliffovskou“ vetvou empirizovania gotického románu. Súvisieť môže práve s konštituovaním novovekého „solipsistického“ (Berkley) a senzualistického (Hume) subjektu. Dr. James Alderson vo svojom článku v roku 1791 písal, že „tieto fenomény nie sú zapríčinené podráždenými duchmi zosnulých, ale majú ich na svedomí choroby živého organizmu“ (cit. podľa Haining, 1987, s. 56). Škótsky lekár John Abercombie písal o tom, že „o intenzívnych mentálnych výplodoch, ktoré silno zapôsobili na myseľ, niekedy na okamih veríme, že majú reálnu existenciu“ (tamže, s. 57). Nie je podľa neho náhodné, že duchovia sa zjavujú „v noci či počas temných hodín, keď je ľudská myseľ náchylná prijímať fantastické dojmy“ (tamže). Sú to práve polnočná hodina, „samota a koncentrácia myslenia, ktoré plodia fantazmagórie“ (tamže), čiže to onen známy spánok rozumu plodí príšery. V staršej – alžbetínskej – dobe nepodliehal ontologický status prízraku spochybneniu *via* subjekt,

nebol považovaný za projekciu, fantazmagóriu či halucináciu subjektu. V Shakespearovej dráme si kladie *Hamlet*, keď vidí ducha svojho otca, celkom inú otázku. Nespochybňuje to, čo videl, ale pýta sa: je to naozaj môj otec alebo zlý duch, ktorý na seba len vzal podobu môjho otca? František Chudoba vo svojej shakespearovskej monografii píše: „Kráľ Jakub I. sice ve své Demonologii z r. 1597 tvrdil, že duchové bývajú jen ďábli, kteří na sebe berou podobu zemřelých přátel nebo příbuzných, aby uškodili na těle nebo na duši tomu, komu se zjeví, a podobně nedůvěřivé stanovisko zaujal také Švýcar Lavater, jehož kniha o Zjeveních a duších v noci se procházejících vyšla r. 1572 v anglickém překladě“ (Chudoba, 1943, s. 544 – 545).

Grabiński však, podobne ako Lovecraft, nepíše len príbehy/záznaky psychóz. Nezriedka sa stáva, že transcendencia textu smerom k nadprirodzenému nie je prázdna – vtedy potrebuje monštrum, ktoré sa naozaj zjaví a o ktorom nie sú pochybnosti, že by mohlo byť len halucináciou postavy. Niekedy preto oprie svedectvo o ďalší naratívny hlas, napríklad keď sa personálny rozprávač v závere poviedky *Dziedzina* (tento homonymný názov možno preložiť v tomto prípade rovnako legitímne ako *Oblasť*, aj ako *Dedičstvo*) transformuje na rozprávača vševediaceho – monštrum, ktoré sa zjaví po smrti hrdinu, už tento hrdina nahliadať nemôže, keďže je mŕtvý a monštrum povstalo práve z neho.

Spisovateľ Wrześmian, ktorý vo svojich textoch vytváral úplne autonómny, čudsný svet fikcie, hypnotizujúci čitateľov svojou záhadnosťou (tu akoby Grabiński podával svoj ideálny spisovateľský autoportrét), veril, že každá fikcia sa raz dočká svojho naplnenia, „slovo sa stane telom“. Po čase zanechal písanie, pretože túžil po akejsi „inej realizácii“. Priestorom, do ktorého *projektuje* svoje výmysly, sa stáva opustená vila oproti jeho domovu (akoby v ozvene starých praktík mnemotechniky). Jedného večera v okne zbadá bledú mužskú tvár, ako naňho upiera desivý pohľad. Po čase zazrie v inom okne šialený pohľad akejsi ženy, tiež upretý naňho. Ľudí v oknách pribúda a všetci sa mu zdajú odkiaľsi známi... Keď vilu, hypnoticky do nej priťahovaný, navštíví, vysvitne, že desivé bledé postavy sú výtvarmi jeho fikcie a žiadajú si napiť sa jeho krvi – nechcú byť odsúdené

naďalej len na poloexistenciu, chcú žiť. Wrześmian sa vrhá dolu zo schodišťa a zabije sa „*v geste obety*“ (Grabiński, 2010, s. 85). Je to zaujímavá variácia upírskej tematiky, charakteristická pre romantizmus a modernizmus: umelecké dielo ako upír vysáva životnú silu svojho tvorcu, dostáva od neho život na umelcov úkor (napríklad v Žmičovskej románe *Pohanka*; porov. Zwolińska, 2002, s. 249).

Doposiaľ by však všetko mohlo byť výplodom Wrześmianovho šialenstva – rozprávanie je podávané z jeho epistemologickej perspektívy. Avšak v okamihu Wrześmianovej smrti sa táto perspektíva pretrhne, a práve v tomto okamihu sa z kade vedľa domu vynorí akýsi hybridný tvor (monštrum), niečo medzi človekom, zvieratom a rastlinou: smrť tvorcu (jeho „obet“) naozaj dala fikcii reálny život. Hororové monštrum sa na záver zjavuje ako *danosť* – bez fokalizačnej perspektívy váhania ohľadom jeho reálnosti.

Podobne sa zjavuje aj desivé monštrum *Biely okáň* – hypostáza deštruktívnych síl, ktorá prebýva v komínoch. A zasa v poviedke *Ultima Thule* prerývané výpovede Kazimierza Jozzta z písomného záznamu telegrafu („*Chaos... temno... zmätok sna...*“; Grabiński, 2010, s. 31) sa po porovnaní s časom jeho úmrtia ukazujú ako prichádzajúce „z druhej strany“, z ríše smrti... Všetky výpovede narácie o situovaní Jozztovej železničnej stanice Štítinská v pohraničí, ktorá bola pre rozprávača „*symbol tajomných hraníc, akési mystické pohraničné pásmo dvoch svetov*“ (tamže, s. 24), a jeho výpovede o sebe samom ako o Cháronovi, majú rovnako metaforický, ako aj doslovný význam (porov. Wydmuch, 1975, s. 96). Joszt tu sám formuluje svoju (Grabińského) koncepciu „iného sveta“: „*Vieš, neraz sa mi zdá, že tu, s týmto kolmým hranolom sa končí viditeľný svet, že tam, na druhej strane, sa začína iný svet, nejaké mare tenebrarum*“ (Grabiński, 2010, s. 28). Azda vďaka telurickým silám tejto hraničnej krajiny nadobudol aj jasnozrivú „kuvičiu“ schopnosť predpovedať smrť, keď sa mu v snoch zjavuje stará chatrč a v jej okne vždy človek, ktorý má zomrieť. Naposledy v nej uzrel seba samého.

V poviedke *Czarna Wólka* sa to, čo sa hrdinovi spočiatku zdá byť halucinačnou nočnou morou (návšteva dediny malomocných a milenecký styk s ich kráľovnou), postupne verifikuje ako pravda (začína na seba objavovať príznaky lepry).

Upírskej tematike, o ktorej som hovoril v súvislosti s poviedkou *Oblasť*, venoval Grabiński aj iné svoje texty. Príznačná je uňho modernistická transformácia upírskej tematiky, kde upírom je osudová žena. Napríklad posmrtný bozk pier odťatej dievčenskej hlavy v poviedke *Szaterove engramy* vyvoláva v hrdinovi šialenú, neodolateľnú túžbu aj za cenu svojho vlastného života a obeť životov nevinných spojiť sa so svojou milovanou v smrti. Zámerne preto opakuje (spôsobuje) železničné nešťastie, pri akom dostal upírsky bozk... V dome Sáry zasa, naopak, hrdina nad ženským upírom zvíťazí tým, že Sára Brage odoprie bozk, ktorým by ho nainfikovala deštruktívnou vášňou k sebe. Upírka Sára, nevyživovaná životnou energiou milenca, potom chradne a zomiera. To však predbiehame. Zakončeniu predchádzajú čudesa a desivé tajomné udalosti – chradnutie Sárinho predchádzajúceho milenca a zvláštna podoba v tvári Sáry na portrétoch, keď vždy preberá časť podoby, črt svojho aktuálneho partnera. Jej predchádzajúci milenec, rozprávačov priateľ Kazio Stosławski, končí po vysatí životnej sily ako slizká huspeninová hmota, rozpadne sa a prepadne do ničoty práve – čo je desivé – akurát po dotyku jeho priateľa-rozprávača, ktorý takto odhalí strašné Sárino tajomstvo (porov. Zwolińska, 2002, s. 247). Barbara Zwolińska vo svojej interpretácii tejto upírskej tematiky upozornila aj na tragický rozmer onoho prekliatia upíra, ktorý je odsúdený prežívať len za cenu zabíjania ľudských bytostí.

Takže aj mnohé Grabińského texty sa stávajú priestorom epifanie hrôzostrašne nadprirodzeného – monštra. V jeho fantastických textoch sa zasa nadprirodzená hrôza črtá na línii horizontu textu, splývajúc s ňou: tento *neviditeľný* fantazmatický objekt hrôzy vrhá svoj tieň na všetko dianie, na celé zretazenie udalostí v texte, na celé (textové) univerzum. Vo svojej neviditeľnosti prináša ten najsilnejší údes.

Hrôza v Grabińského univerze teda číha na človeka jednak v hĺbkach jeho duše – v nevedomých impulzoch, v námesačných a halucinačných stavoch, no prichádza aj zvonka, *spoza* nášho sveta – ako exteriorita voči tomuto svetu.

Pramene:

- GRABIŃSKI, Stefan: *Niesamowite opowieści*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975.
- GRABIŃSKI, Stefan: *Salamandra. Cień Bafometa*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1980.
- GRABIŃSKI, Stefan: *Namiętność*. Stanisławów : Renaissance-Universum, 1930.
- GRABIŃSKI, Stefan: *Śialená záhrada*. Bratislava : Vydavateľstvo Európa, 2010.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus: Pustý dům. In: *Přízraky, zázraky & spol.* Praha : Albatros, 2007, s. 29 – 67.
- HOWARD, Robert E.: Údolí ztracených. In: *Přízraky, zázraky & spol.* Praha : Albatros, 2007, s. 354 – 384.
- HOWARD, Robert E.: *Svatyně odpornosti*. Plzeň : Laser, 1990.
- LE FANU, Joseph Sheridan: Neodbytný duch. In: *Stráž u mrtvého*. Praha : Mladá fronta, 1969, s. 147 – 174.
- LE FANU, Joseph Sheridan: *Zelený děs*. Most : Nakladatelství Dialog, 1970.
- LE ROUGE, Gustaw: *Więzień na Marsie*. Warszawa : Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych, 1985.
- LOVECRAFT, Howard Phillips: *Dunwichská hrůza*. Brno : B4U Publishing, 2008.
- LOVECRAFT, Howard Phillips: *Prichádza z temnôt*. Bratislava – Pezinok : Formát, 2009.
- MACHEN, Arthur: *Otevření dveří*. Praha : Aurora, 1999.
- ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: *Fantastické povídky*. Jos. R. Vilímek, 1893.
- TARCHETTI, Igino Ugo: *Fantastické povídky*. Praha : Opus, 2009.

Literatúra:

- CAILLOIS, Roger: *Odpowiedzialność i styl*. Warszawa : PIW, 1967.
- CAILLOIS, Roger: *W sercu fantastyki*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2005.
- CANGUILHEM, Georges: Monstrozita a monštróznost. In: *Kino-Ikon*, roč. 10, 2006, č. 1, s. 57 – 70.
- CARROLL, Noël: *Filozofia horroru*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2004.
- GREENBLATT, Stephen: Rezonance a úžas. In: Bolton, J. (ed.): *Nový historismus/ New Historicism*. Brno : Host, 2007.
- HAINING, Peter: *Ghosts. The Illustrated History*. London : Treasure Press, 1987.
- HEIDEGGER, Martin: *Co je metafyzika?* Praha : OIKOYMENH, 1993.
- HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. Praha : OIKOYMENH, 1996.
- HEIDEGGER, Martin: *Objaśnienia do poezji Hölderlina*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 2004.
- HOUELLEBECQ, Michel: *H. P. Lovecraft*. Warszawa : Wydawnictwo W.A.B., 2007.
- HORYNA, Břetislav: *Dějiny rané romantiky*. Praha : Vyšehrad, 2005.
- HRABÁK, Josef: *Od laciného optimismu k hororu*. Praha : Melantrich, 1989.
- HUSSERL, Edmund: *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha : OIKOYMENH, 2006.
- HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959.
- CHIMET, Jordan: *Hrdinové, fantomy, myši*. Praha : Vyšehrad, 1984.

CHUDOBA, František: *Kniha o Shakespearovi*. Díl II. Praha : Jan Laichter, 1943.
 INGARDEN, Roman: *Spór o istnienie świata*. Tom I. Warszawa : Państwowe
 Wydawnictwo Naukowe, 1987.
 LEM, Stanisław: Posłowie. In: GRABIŃSKI, Stefan: *Niesamowite opowieści*. Kraków
 : Wydawnictwo Literackie, 1975.
 LÉVINAS, Emmanuel: *Existence a ten, kdo existuje*. Praha : OIKOYMENH, 1997.
 LOVECRAFT, Howard Phillips: *Nadprirodzená hrůza v literatuře*. Bratislava – Pezinok
 : Agentúra Fischer & Formát, 1997.
 MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków
 : Universitas, 2008.
 OTTO, Rudolf: *Posvátno*. Vyšehrad : Praha, 1998.
 PONDĚLÍČEK, Ivo: *Fantaskní umění*. Praha : Nakladatelství československých
 výtvarných umělců, 1964.
 REINERT, Claus: *Das Unheimliche und die Detektivliteratur*. Bonn : Bouvier Verlag
 Herbert Grundmann, 1973.
 SADLIK, Magdalena: „*Konfesje samotnych*“ Kraków : Universitas, 2004.
 SCHORSKE, Carl E.: *Vídeň na přelomu století*. Praha : Barrister a Principal, 2000.
 SMUSZKIEWICZ, Antoni: *Zaczarowana gra*. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie,
 1982.
 SOLOMON, Robert C.: *Vzostup a pád subjektu*. Nitra : Enigma, 1996.
 ŠVESTKOVÁ, Marie: Doslov. In: *Stráž u mrtvého*. Praha : Mladá fronta, 1969.
 TODOROV, Tzvetan: *The Fantastic*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1995.
 VOJVODÍK, Josef: *Povrch, skrytost, ambivalence*. Praha : Argo, 2008.
 VOPĚNKA, Petr: *Rozprawy s geometrií*. Praha : Panorama, 1989.
 WYDMUCH, Marek: *Gra ze strachem*. Warszawa : Czytelnik, 1975.
 ZWOLIŃSKA, Barbara: *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej*.
 Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2002.
 ŽIŽEK, Slavoj: *Nepolapitelný subjekt*. Chomutov : Nakladatelství L. Marek, 2006.
 ZOLTAI, D.: *Dejiny hudobnej estetiky*. Bratislava : Opus, 1983.

Miloš Ferko

Matica slovenská, Martin

Slovenský horor na prelome tisícročí

*Leto bolo sychravé a chladné, neprestajný dážď
 nás na celé dni uväznil vnútri.*
 Mary Shelleyová

V to leto, o ktorom píše Mary Shelleyová, má Ľudovít Štúr necelý rok. Potom sa nemôžeme čudovať, ba vlastne my sa čudovať nesmie-
 me. Tajomstvá, príšery, temno úzkosti, poryvy subjektivismu treba vy-
 hádzať von. Žiaden údiv ani strach. Máme strach mať strach.

Pochopiteľne, strach je večný, nepochybne starší než človek, a je
 všade. Preto i v slovenskej literatúre nájdeme strach, hrôzu, úzkosť,
 temnotu. No toto všetko nemusí ešte byť hororom, pokiaľ sa strach
 nestáva samotným cieľom a hlavným motívom. Úzkosť a neistota ro-
 mantikov a moderny majú k hororu blízko, často ale zotrývajú práve
 na hranici. Veľmi zriedka v slovenskej literatúre, vyhýbajúcej sa vyhr-
 teným situáciám. Nieto u nás frenetického romantizmu, zopár stôp
 hrôzy nájdeme v expresionizme a lyrizovanej próze.

V druhej polovici šesťdesiatych rokov 20. storočia sa prozaici ge-
 nerácie Mladej tvorby (Ján Johanides, Peter Jaroš, Pavel Hruz, Rudolf
 Sloboda) sústreďujú na hrôzu v sebe, blížia sa k hororu, no nevytvoria
 ho; podobne ako fantastika je pre nich v žánrovo vyhranenej podobe
 príliš sputnávajúcou schémou, z ktorej si berú len tolko, čo potrebujú
 na dotváranie trýznivých psychologických sond do vnútra súčasníka.

V období reálneho socializmu pôsobí nesporne ideologický tlak
 – horor je spomedzi žánrov populárnej literatúry najväčšmi na inde-
 xe. Záluba v temnote a zlých koncoch zjavne kolидуje s optimistic-
 kým videním sveta, naočkovaným socializmom.

Z hľadiska vedeckého svetonázoru je neprípustná tiež iracio-
 nalita hororu. Konečným dôsledkom stavu je takmer neexistencia
 tradície žánru. Slovenský horor má dlho oporu len vo folklórnych

textoch, jeho korene v poverových rozprávaniach opatrne nahmatáva vo viacerých poviedkových zbierkach sedemdesiatych rokov (Jarošove *Krvaviny*, 1970; *Pradeno*, 1974; *Telo v herbári*, 1979). V niektorých prózach vidíme zdanlivo paradoxný, ale nie výnimočný jav – parodovanie v súdobej literatúre prakticky neexistujúcej žánrovej štruktúry. Zacielenie tohto počínu zjavne prerastá hranice národnej literatúry; respektíve, vo vzťahu k čitateľskému publiku ju vníma zjednotene s literatúrou prekladovou (dobovo populárny preklad antológií hororu zostavených Alfredom Hitchcockom *Moje obľúbené strašidlá* a *Strašidlá najstrašnejšie*). Jaroš považuje za potrebné reagovať na žáner, s ktorým sa čitateľsky i autorsky do istej miery vyrovnáva – bez ohľadu na konkrétny jazykový kontext. V rámci slovenskej literatúry predmet paródie neexistuje.

Je evidentné, že v rámci dejín slovenskej literatúry nemôžeme hovoriť o vývine či zmenách podoby hororu. Bez problémov ale môžeme sledovať tradície boja s hororom. On vlastne, ako som naznačil, v slovenskej literatúre existuje len v náznakoch, no čo ak by začal bujniť vo väčšom množstve? Hrôza pomyslieť!

Boj proti hororom – a s ním spojenému násiliu, brutalite a pesimizmu – má v slovenskej kultúre za sebou dlhú, temer nepretržitú a takmer dokonalými úspechmi lemovanú cestu. Už v úvode spomenutý Štúr spoločne s výstrelkami subjektivity západného romantizmu odmieta i frenetizmus a gotický román, čiže priame inšpiračné zdroje európskeho hororu. Národné obrozenie potrebuje zjednotenie, kladné vízie a svetlé zajtrajšky; do krdla slovanských holubíc nemá prístup havran ani krkavec Poeových poviedok...

V obave o vlastné bytie bojíme sa mať strach.

Veľmi dlho sme na strach príliš slabí, zaliezame pred ním do peŕín ako malé dieťa – s naivným predpokladom – čo nevidíme, nie je.

No predsa sa občas prihodí omyl.

Nuž skúsme ešte raz, pomedzi riadky, v protitlaku.

Dobšinským vyhostený v osekaných koncoch či pozmenený moralizujúcimi happy-endmi v adaptáciách ľudových rozprávok vstupuje do slovenskej literatúry v baladách ako mučivá, často nie celkom presne definovaná úzkosť u Janka Kráľa, v konkrétnejších, farbís-

tých obrazoch u Jána Bottu (vyliezanie kostlivca spod prahu v balade *Žltá lalia*).

Nasledujúca metóda literárneho realizmu nie je ani vo vzťahu k hororom príliš prajná; v kontexte slovenskej literatúry preto nachádzame len niekoľko motívov blízkych bratancovi hororom – thrilleru, napríklad obraz „poučnej smrti“ chlapčeka, ktorý sa napriek zákazu šiel sánkovať a rozpleštil sa o strom v próze Terézie Vansovej *Danko* a *Janko* (1905). (Vansovej tvorba inak tvorí skládku vplyvov dobovej triviálnej literatúry, predchodkyňa Daniely Steelovej a Táne Keleovej-Vasilkovej, silne ovplyvnená nemeckou romanticko-sentimentálnou prózou Eugenie Marlittovej či Hedwigy Courts-Mahlerovej v tomto prípade použila postup mravoučnej drastickosti príznačný pre jarmočnú kalendárovú literatúru 19. storočia so zrejším výstražno-výchovným akcentom.)

V rámci Slovenskej moderny potom nachádzame prózu *List mŕtvemu* (1911) Ivana Kraska. Motív styku so záhrobím evokuje motívickú blízkosť žánru; nad strachom ale prevládajú smútok a neistota.

Pod vplyvom expresionizmu sa prvky úzkosti a hororového videnia sveta dostávajú do tvorby Jána Hrušovského. Avšak aj Hrušovský, podobne ako necelých sto rokov pred ním Štúr, odmieta výraznejšie prvky hororu ako extrém. V poviedke *Môj priateľ Mário* dokonca dáva najavo odstup od programu literatúry zvíchrených citov, známeho z dekadencie: „*prečítal mi svoju najnovšiu novelu o Bozkožrútovi. Naozaj veľkolepá vec. Tam to naozaj horelo, bleskami šľahalo, hromom burácalo, zemou i nebom otriasalo, ba tuším i oblokmi mojej izby hrôzostrašne otriasalo, na poplach zvonilo a duše burcovalo*“ (Hrušovský, 2004).

Viacero slovenských autorov medzivojnového obdobia cielene pracuje s motívmi úzkosti, neistoty a strachu, ústiaceho až do zmätenia mysle či bláznivosti; v slovenskej próze ovplyvnenej expresionizmom môžeme nájsť prvky a motívy psychologického hororu. Horor s náznakom fantastického ozvláštnenia (no bez stopy žánrového povedomia) ponúka preto až František Švantner v debutovej zbierke próz *Malka* (1942). *Stretnutie* osobne chápem aj ako stretnutie s postavou v temnote tušeného Poea; napokon, havrany máme aj na Slovensku. Budovateľské obdobie po roku 1945 temnotu ignoruje, autorom generácie Mladej tvorby, ako som už spomenul, pos-

kytuje adekvátnejšie podnety aktuálnych tendencií svetovej prózy (nový román, existencializmus).

Prvky temnosti a motívy hororu rezonujú v poézii nadrealistov, príznačne sa preto odhodlá práve Rudolf Fabry. Zbierka próz s hororovými motívmi ako sublimácia surrealistickej obraznosti znamená umelecké fiasko na samom sklomku života (*Takým zvony nezvonía*, 1978), a tiež výstrahu, do akých hlbín temnej nekvality vie tento žáner klesnúť.

Vznik moderného slovenského hororu obdareného vedomím žánru prichádza napokon až na prelome tisícročí vedomým úsilím skupinky nadšencov, vedome organizovane vtlačáň textu i svetu.

Pre počiatky žánru je charakteristický rozpor medzi nie úplnou vyhranenostou, a súčasne úzkostlivou snahou o žánrovú špecifikáciu.

Horor inšpirovaný modernými a módnymi anglofónnymi vzormi sa v súčasnej slovenskej literatúre pohybuje na pomedzí temnej fantasy. Oplyvnený autormi, ako sú Stephen King či Neil Gaiman, inšpiruje napríklad Dušana Fabiana a Líviu Hlavačkovú.

Jedným z prvých počínov občianskeho združenia Mastodont, prevádzkujúceho prvý hororový server a vlastne prvé slovenské médium určené tomuto žánru pod názvom Hlboký Hrob, je vyhlásenie súťaže Béla o najlepšiu poviedku žánru (2001 – 2003).

Slovenský horor sa pritom, ako všetko vznikajúce, opiera o minulosť. Nie nevyhnutne národnú. Videné v sebaironickom geste, Béla Lugosi, herec maďarského pôvodu, je predstaviteľom hlavného protagonistu divadelnej (1927) a filmovej (1931) verzie románu *Dracula*. Práve víťazi a účastníci súťaže (Dušan Fabian, Michal Jedinák) sa potom stávajú predstaviteľmi slovenského hororu.

Revival činnosti súťaže Béla nastáva v rámci súťaže Fantázia roku 2009¹ a prináša na scénu slovenského hororu nové mená (Lívia

Hlavačková, Lucia Droppová, Michal Straňák), ale aj revitalizáciu činnosti osvedčených autorov (Michal Jedinák).

Krátke dejiny sa teda začínajú pre horor štýlovo – Hlbokým Hrobom. Vedúcou osobnosťou a teoretikom hnutia je Michal Spáda (1980). Absolvent anglistiky v Olomouci, rozhladený a kultivovaný autor a literárny publicista rozbieha činnosť Hlbokého Hrobu v spolupráci s Petrom Paldim Pálušom. Po niekoľkoročnej odmlke v rámci edície Margo, zameranej na vydávanie kníh tzv. okrajových žánrov (v edícii doposiaľ vyšli knižky Juraja Červenáka, Dušana Fabiana a Miloša Ferka), v žilinskom vydavateľstve Artis Omnis zostavuje brožúru pod názvom *Neželané dedičstvo po neoblúbenom strýkovi* (2007), ktorá je vlastne kronikou začiatkov a konca Hlbokého Hrobu.

Vzhľadom na situáciu hororu na Slovensku ťažko nájsť väčším príznačný názov. Knižočka obsahuje úvod a niekoľko poviedok autorov združenia so sprievodnými textami. V rámci slovenskej literatúry ju môžeme považovať za prvú, a zároveň zatiaľ jedinú antológiu slovenského hororu. Obsahuje deväť poviedok autorov Michala Spádu, Mareka Ciglana, Michala Jedináka, Dušana Fabiana, Michala Löwyho (ktorý je zároveň autorom ilustrácií), Miroslava Šusteka a jediného predstaviteľa českej literatúry, Gabriela Plesku. Atmosféru zakladateľsko-manifestačno-herného gesta vo vzťahu k žánru vyjadruje editor v úvode: „Zúfalí ľudia robia zúfale veci, a tak sme s Paldim začali terorizovať známych a priateľov a žiadať od nich hororové poviedky (čo značne prehýbilo našu sociálnu izoláciu), prekladať diela klasikov (čo bolo namáhavé a neefektívne) či ich sami písať (o tom viac inde). Napokon sme vyhlásili literárnu súťaž. Prvý ročník stroskotal na tom, že do neho neprišli žiadne príspevky. Vzhľadom na to, že sme na základe štatistik a návštevnosti vedeli, že Hlboký Hrob číta približne sedem ľudí a všetkých sme poznali osobne, nepripadalo nám toto zistenie až také šokujúce“ (Spáda, 2007, s. 10).

Pre modernu charakteristickú snahu o výlučnosť nahrádza ironickým nadhľadom maskované úsilie o komunikáciu so širším okruhom príjemcov; „priekopnícka“ situácia zakladateľov a širiteľov posolstva slovenského hororu sa čiastočne podobá národnoobrodeneckým snahám.

O čosi neskôr po vyjdení brožúry zostavenej Michalom Spádom v rámci edície Margo vychádza knižka Miroslava Šusteka *Nie ste vy*

1 Cena Fantázia je súťaž vyhlasovaná občianskym združením Fantázia pre poviedky s prvkami fantastického ozvláštnenia. Vznikla na podnet Martina Kráľika, spoluzakladateľa časopisu *Fantázia*, jediného slovenského periodika, ktoré sa v rokoch 1997 – 2007 špecializovalo výlučne na fantastiku. V roku 2002 prebehla pod názvom Raketka, po zmene názvu na dnešný si zachovala iniciátorom vytvorený dvojkoľový systém hodnotenia. V prvom kole porota vyberie päť finálových poviedok; v druhom kole hlasujú čitatelia – sprvoti printového časopisu *Fantázia*, neskôr serveru fantazia.sk a sme.sk. V posledných rokoch sa výsledky súťaže vyhlasujú v rámci Medzinárodného knižného veľtrhu Bibliotéka. Od roku 2007 finálové poviedky spolu s viacerými prózami vybranými organizátorom súťaže, Ivanom Pullmanom, vychádzajú v zborníku *Fantázia*.

náhodou ten chýrny pán Rafin? (Šustek, 2007). Počas prezentácie sa na pódiu objavuje bradatý stavec. Samotný autor, už niekoľko desiatok rokov žijúci na invalidnom dôchodku v osamelej chalupe neďaleko Žiliny. Takmer nevychádza von (presne ako majster anglofónneho hororu Howard Phillips Lovecraft), je autorom niekoľkých tisíc poviedok inšpirovaných predovšetkým brakovým hororom 19. storočia. (Podrobnejší životopis vrátane fotografie si môžete pozrieť na wikipédii na adrese http://en.Wikipedia.org/wiki/Miroslav_%A0ustek; stránka je iba v anglickej jazykovej mutácii.)

Editorom výberu týchto dielok pre vydavateľstvo Artis Omnis je Michal Spáda. Z hromady braku vyhrabal dvadsaťsedem poviedok pre milovníkov kuriózneho staromilstva. Miroslav Šustek je, pochopiteľne, maska. Autorom doposiaľ nepriznaný pseudonym, pokus vysokoškolsky vzdelaného anglistu o zaplnenie medzery v slovenských literárnych dejinách. Na začiatku stoja mystifikácia a paródia, čo je vždy príznačné pre oneskorujúce sa literárne organizmy (pozri prípad *Rukopisu kráľovédvorského* a *Rukopisu zelenohorského*).

Nejde pritom len o nápodobu anglofónnej fantastiky, ale tiež o pokus vtiesnať texty do podoby, akú by mohli mať, keby na Slovensku horor tvorili súčasníci Ambroseho Biercea či Lovecrafta (a teda aj Martina Kukučina, Gustáva Zechentera-Laskomerského a Jozefa Gregora Tajovského) s vyhraneným žánrovým povedomím. Presnejšie, ako by tvorili Laskomerský a Kukučín v snahe byť Lovecraftom a Bierceom. Šíriteľ hororu, podobne ako národní obrodenci, potrebuje tradíciu, a pokiaľ pociťuje jej deficit, musí ju vytvoriť. Spáda takýmto spôsobom vytvoril možnosť písať texty, ktoré by v kontexte modernej literatúry neboli brané nielen vážne, ale boli priamo ignorované. Teoreticky značne podkutý Spáda je šikovný stratég. Vie, že Text potrebuje adekvátneho Autora, ktorého treba vymyslieť, aby celok dosiahol želateľnú formu.

Hlavným hrdinom textov zbierky je pán Rafin. Bizarná figúrka obdarená irečiteľným slovenským výrazivom v susedstve motívov hororovej, viac či menej anglofónnej proveniencie. Knižka je teda zmesou paródií na horor 19. storočia s presahom k slovenskej klasike obdobia literárneho realizmu. Naivita, neokrôchanosť (veľmi obľúbené

slovo hrdinov), archaickosť, kostrbatosť; prinajmenšom čiastočné splynutie reálneho autora s aranžérom v pozadí. Tvorivá dielňa zreých textov slovenského hororu Michala Spádu samotného.

V rámci printových médií debutoval Spáda pod vlastným menom hororovo ladenou poviedkou na stránkach zborníka *Krutohlav 2001*.² Jeho „vlastné“ poviedky sú hlboko a nenásilne včlenené do atmosféry anglofónneho hororu – badateľný je najmä vplyv Kinga, ale aj majstra temnej fantasy Gaimana.

V tvorbe vynikajúceho anglistu a rozhladeného človeka je badateľný náznak odstupe a nadhľadu (*Prvá láska dcéry majiteľa pohrebneho ústavu*, poviedka prístupná na internetovej stránke autora). Spáda zámerne scivilňuje tón, namiesto košatého štýlu typického pre horor používa jednoduchý, prierazný, hutný, adresný, s presnými, prenikavými a precíznymi detailmi, bez zbytočných okrás (*Koniec leta*; Spáda, 2007).

Poeta doctus slovenského hororu je autor rafinovaný (názov hlavného hrdinu Šustekovej knižky nie je zvolený náhodne), v jeho textoch nachádzame nenásilne včlenené odkazy na originálne pretvorenú kultúrnu i literárnu tradíciu. Popri anglofónnych podnetoch využíva aj slovenské, vytvorené už spomenutým mystifikujúcim alter egom Miroslavom Šustekom. Okrem hororovo ladenej tvorby je Spáda aj autorom niekoľkých paródií. V najnovších textoch sa prostredníctvom žánrovej štruktúry tzv. ženskej literatúry ozvláštenej prvkami fantastiky usiluje evokovať (najmä literárnu) atmosféru Slovenska druhej polovice 19. storočia (*Rozum, cit, niekoľko kúziel, husle a Viola*; Spáda, 2008).

Okrem prózy sa Spáda sporadicky venuje i poézii (príklady pozri na adrese <http://michal.spada.sk>), začiatkom 21. storočia sa aktívne zúčastňoval projektu Poezie bez hraníc (www.poetry.cz).

² *Krutohlav* bol zborníkom finálových poviedok Ceny Gustáva Reussa. Súťaž v rokoch 1991 – 2003 vyhlasoval a usporadúval Slovenský syndikát autorov fantastiky na čele s predsedom Ondrejom Hercom; zborník vychádzal v rokoch 1993 – 2002, poskytol publikačný priestor (niekoľko stoviek próz) a možnosť debutu mnohým autorom slovenskej fantastiky. Súťaž sa nazýva podľa Gustáva Reussa (1818 – 1861), súčasníka Ľudovíta Štúra a Julesa Verne, ktorý v roku 1855 napísal román *Hviezdoveda aneb životopis Krutohlava... o ceste Slováka v balóne na Mesiac* (román ostal v rukopise). Reuss, člen početnej národne orientovanej rodiny, bol rodákom a pôsobil v Revúcej; vyhlásenie výsledkov súťaže sa preto v rokoch 1996 – 2002 konalo v spomenutom mestečku. Finálový zborník nesie meno ústredného hrdinu spomenutej Reussovej prózy (bližšie pozri Herec – Ferko, 2001; Ferko, 2007).

Atmosférou i štýlom poviedok je Spádovi blízkym typom autora Michal Jedinák (1975), absolvent Vysokej školy dopravnej v Žiline, tvorca kultivovanej, modelovej hororovej prózy so zmyslom pre detail. V jeho textoch sú badateľné vplyvy Raya Bradburyho, Henryho Kuttnera a tiež Kinga. V rámci skúmaného žánru sa presadil ako účastník súťaže Béla. Poviedka *Nočná hudba* bola uverejnená v už spomenutej publikácii *Neželané dedičstvo po neoblúbenom strýkovi* (Jedinák, 2007). Jedinák je aj autorom viacerých vedeckofantastických poviedok, publikovaných prevažne na stránkach časopisu *Fantázia* a v zborníku *Krutohlav*. Tvorca parodicky ladeného textu *Fantasy* je tiež majstrom krátkej, humorne ladenej mikropoviedky a autorom samostatnej knižky určenej nielen deťom (*Nie celkom rozprávky*, 2004). Prvé pokusy prezentoval počas vysokoškolského štúdia v rokoch 1994 – 1999 ako moderátor a spolutvorca internetového rádia. V rokoch 2006 – 2007 viedol na internetovej stránke fantazia.sk rubriku mikropoviedok pod názvom Ohnivý Pero, v rámci ktorej publikoval viacero vlastných diel. V porovnaní so Spádom sú Jedinákovy texty aj so zohľadnením humorných prvkov tradičnejšie, autor sa usiluje využiť schému žánru inteligentným spôsobom, miera odstupu je zreteľne menšia.

Dvojicou hororových poviedok (*Rattus*, *V tomto dome straší*) sa autor presadil vo finále poviedkovej súťaže Cena Fantázie; za titul *Rattus* získal Cenu Bibliotéky (*Fantázia* 2009 b, a). Práve v týchto prózach Jedinák zaujme inovatívnym pohľadom na tradičné, zdánlivo otrepané veci a súvislosti. Začiatkom 21. storočia dokáže vďaka účelnému využitiu paradoxu a intimizácii textu napísať zimomriavky vzbudzujúce diela o strašidelnom dome a potkanoch. V súčasnosti sa živí prekladom (aj hororovo ladenej) literatúry z angličtiny.

Dušan Fabian (1975) sa v printovej podobe prvýkrát prezentoval na stránkach toho istého ročníka zborníka *Krutohlav* ako Michal Spáda (Fabian, 2001). Poviedka *Migréna* zaujala vyzretým rozprávaním, presvedčivo sprítomňujúcim úzkosť meštana z dediny. Vo vyhrotenej podobe hororového motívu vedie hrdinu až na hranice šialenstva. S touto poviedkou autor v roku 2001 vyhral súťaž Béla; v roku 2002 úspech zopakoval s príbehom *Tri čierne utorky*. Fabian, na rozdiel od Spádu a Jedináka, vo svojej tvorbe okrem podnetov anglo-

fónnej literatúry využíva aj materiál slovenského folklóru. Podobne ako tridsať rokov pred ním Peter Jaroš vo viacerých prózach cielene pracuje s osnovou poverových rozprávání (poviedky *Tri čierne utorky*; Králik – Pilch, 2007, a *V predvečer prvého mája*, Fabian, 2005).³

V porovnaní s predošlými autormi v jeho textoch badať menšiu mieru štylizácie, väčšie dejové nasadenie, ale aj zadrhávajúcu, miestami až kostrbatú štylistiku. Ak som Spádu nazval poeta doctus slovenského hororu, Fabianovi, ktorý pracuje ako vedecký výskumník v Ústave fyziológie hospodárskych zvierat Slovenskej akadémie vied, fanúšikovi a donedávna aktívnemu hráčovi metalovej hudby, prináleží titul poeta natus. Drsný, no prirodzený rozprávač.

Časť jeho príbehov sa nesie v atmosfére priamej nápodoby anglofónnej populárnej literatúry (cyklus o nemŕtvom Marvinovi; pozri napr. poviedky *Ži a nenechaj žiť*; Fabian, 2002, či *Cesta k novej identite*; Spáda, 2007b). Tvorba Fabiana sa vyznačuje žánrovou konzistentnosťou; v rámci moderného slovenského hororu je jednoznačne najčastejšie publikovaným autorom, a to dokonca aj v zahraničí (pozri ďalej). Priestor na syntézu vonkajších a vnútorných vplyvov potom poskytuje horor v kulisách urbánnej fantasy a urbánneho folklóru. V debutovom románe *Invocatio Elementalium* (v slovenčine zatiaľ iba na pokračovanie v tridsiatom šiestom až tridsiatom deviatom čísle časopisu *Fantázia* v rokoch 2006 – 2007; knižne v roku 2006 v češtine a v roku 2007 v dvoch zväzkoch pod názvom *Rytual* v poľštine) a v jeho voľnom pokračovaní *Pestis Draconum* (s oslabeným hororovým a posilneným thrillerovým prvkom; knižne v českej i slovenskej jazykovej verzii; Fabian, 2008, 2009) Fabian oživuje a stajomňuje Košice, tak ako Arthur Conan Doyle či Charles Dickens Londýn, prípadne Victor Hugo Paríž. Aj v nadžánrovom rámci sú jeho romány významné pre stále nie až tak početnú slovenskú beletriu z mestského prostredia, s priamymi opismi mimobratislavských sídel.

Fabian vo svojich textoch smeruje k prepojeniu vplyvov anglofónnej literatúry s domácimi podnetmi. Najzreteľnejšie sa prelínajú

3 Časopis *Fantázia*, v danom období jediný slovenský periodikum venovaný výlučne fantastike, založili v roku 1997 Ivan Alakša (vydavateľ) a Martin Králik. Za desať rokov existencie vyšlo štyridsať čísel s veľkým počtom prekladových i pôvodných poviedok. V pôvodnej podobe zanikol v lete roku 2007; od konca roka 2008 do apríla 2011 vychádzal ako magazín zameraný širšie na popkultúru.

spomenutých inšpiračných zdrojov prejavuje v autorovom prvom románe. *Invocatio Elementalium* stojí zo žánrového hľadiska na hranici hororu s temnou fantasy v štýle Gaimana. V texte je prítomná atmosféra Košíc s náznakmi miestnych povier. Zároveň autor v rámci snov hlavného hrdinu ponúka pohľady do svetov autorov, ktorí mali na autora a dielo vplyv (okrem iných už spomenutý King).

Fabianovu hororovo ladenú mestskú fantasy je vhodné vnímať v nadnárodnom kontexte. Podobné podmienky a vplyvy vedú nezávisle od seba k vzniku spomenutého žánrového útvaru aj v poľskej (Magda Kozak), ruskej (Sergej Lukjanenko; cyklus o hliadkach, známy i vo filmovej podobe a prístupný v českom preklade) či ukrajinskej (manželia Djačenkovi) literatúre.

Syntézu anglofónnych vplyvov s folklórnymi, opretú o slovenský časopriestor, prináša vo svojej tvorbe i Jozef Karika (1978). Špecifikom tohto autora, absolventa vysokoškolského štúdia v odbore história – filozofia, je, prinajmenšom v kontexte slovenského hororu, zostrené a prehĺbené vnímanie dejinnosti. Karika skúma fenomén svedomia dejín, viacero z jeho hororov desakralizuje chrám slovenskej tradície a pamäti národa. Jeho podmanivý rozprávač nepovažuje dejiny za oporu a posilnenie dôvery a nasledovania hodnej tradície, ale za bremeno prekliatia.

Prostredníctvom hororových motívov hyperbolizuje, podfarbuje, no zároveň približuje a prehľbuje pohľad na momenty slovenských dejín (počínanie slovenských gardistov voči civilnému obyvateľstvu po potlačení SNP v poviedke *Dedičstvo zeme*; Karika, 2008). Karika, podobne ako Fabian a na rozdiel od Spádu a Jedináka, prichádza s hororom obvykle výrazne ukotveným do reálneho slovenského priestoru (tentoraz ide o okolie Ružomberka; v poviedke *Hmlisko* je hrôza priestoru opradeného lokálnymi povestami vystupňovaná odozvou udalostí druhej svetovej vojny; mýty našej minulosti sa navrstvujú ako ťarchy zla; Karika, 2009b) a plynulo, inteligentne adaptujúcim vplyvy zahraničnej literatúry. Pritom zatiaľ ako jediný z autorov moderného slovenského hororu aktualizuje psychologickú stránku žánru.

Karika ponúka štúdie ľudského zla, prehĺbením charakterizácie postáv približuje horor mainstreamu, napája ho, ako som už

spomenul, na slovenský život, bez potreby folklórneho ozvláštnenia. Démonizácia u Kariku neprichádza zvonka, ale zvnútra, namiesto hororu kulís ponúka horor mysle, plynulo sa prelínajúci s thrillerom. Markantnosť motívu poviedky *Samota* (vraždiaci maniak vo vlaku) netvorí u Kariku podstatu hrôzy. V poviedke, ktorá sa prebojovala do finále súťaže Cena Fantázie 2009, sa bojíme obľudnej nepochopiteľnosti a odlišnosti myslenia oveľa viac než jej činov (Karika, 2009c).

Najnovší Karikov román *V tieni mafie* (Karika, 2009a) tiež obsahuje prvky hororu, pretože prináša pohľad na vznik a šírenie absolútneho zla a vykresľuje „zrod netvora“ v hlavnom hrdinovi Michalovi Harvanovi. „Hydeovský“ motív je u Harvana z veľkej časti pozbavený tajomnosti a vysvetlený spoločenskými podmienkami.

Logickosť motívov a detailov ale podobne ako u Kinga či Poea prispieva k mrazivosti príbehu. Zo známych a jasných príčin vzniknú dôsledky presahujúce mieru a chápanie. Človek sa mení na netvora. Mrazivá analýza mravnej degradácie, ktorá postupne prerastá reálne podmienky a kontúry a nachádza ako zdroj samu seba.

Karikov Harvan má viacero spoločných črt s hlavným protagonistom Kingovej novely *Nadaný žiak* (King, 1991). Prudko inteligentný, do náuky zla zasvätený, postupne prerastá svojho učiteľa až do sebazničujúcej veľkosti. Pravdaže, King, solídny Američan, sa zla v americkej realite zľakne natoľko, že ho nechá (prinajmenšom v konkrétnej podobe mladíka) zaniknúť. Karika ale záležitosť necháva otvorenú pre prípadné víťazstvo temnej stránky s jasným podtónom výstrahy, ktorá vraví, že zlo, ktoré je zlom vo svojej podstate, nevie víťaziť, ale len ničiť.

Okrem spomenutej štvorice autorov, v ktorých tvorbe sa horor dostáva k slovu ako pravidelnejšie pestovaný žáner, nájdeme v najnovšom období slovenskej literatúry aj viacero zatiaľ viac-menej príležitostných počinov; hororové motívy napríklad v poviedkach z časopisu *Playboy* (knižné vydanie).

Autor ukrytý pod pseudonymom Lionel Trenton ponúka žáner v kombinácii s čiastočne detektívnou zápletkou. V próze *V hmlie* (2008) sú badateľné prvky thrilleru a mystery; krátky útvar s údernou pointou evokuje atmosféru próz Biercea (Trenton, 2008).

Zrejme vďaka už spomenutému obnoveniu Ceny Béla sa horor začal výraznejšie presadzovať aj v rámci súťaže Fantázia, určenej pre poviedky s prvkom fantastického ozvláštnenia bez presne vymedzených žánrových kritérií. V roku 2008 vyhrala súťaž Lívia Hlavačková s poviedkou *Črepiny* (Hlavačková, 2008a). Horor hraničiaci s temnou fantasy mátie napriek prvenstvu neprehľadným dejom. Autorka bodovala rozsiahlejšou, väčšmi zvládnutou prózou *Krvavé more* s hororovým motívom aj vo finále Ceny Karla Čapka (Hlavačková, 2008b).⁴ V tejto poviedke sa Hlavačkovej podarilo okrem bizarnosti motívu uchopiť aj vnútornú motiváciu hrdinky.

V ročníku 2009 spĺňali kritériá hororu okrem už spomenutých Jedinákových próz (Jedinák, 2009a, b) a Karikovej prózy (Karika, 2009c) tieto finálové a v zborníku publikované poviedky: *Hladný tovar* Lucie Droppovej (Droppová, 2009) ponúka špinavé, odporné tajomstvo továrne v klasicky stvárnenom texte, ktorý neohúri invenčnosťou, no je dostatočne pútavý na to, aby čitateľa udržal v napätí od začiatku až do konca. Horor s prvkami thrilleru Michala Strobusa *Klenot katedrál* (Strobus, 2009) je poznačený veľmi silným vplyvom tvorby Dana Browna. Tomáš Straňák v poviedke *Ničiteľ škodcov* (Straňák, 2009) prináša prelínanie s detektívkou, nádych mystery a presiľu miestami zbytočných popkultúrnych odkazov.

Teoretickou reflexiou žánru v kontexte širších kultúrnych (film a i.), ale i antropologických a sociologických súvislostí na vysokej úrovni sa zaoberá takmer výlučne Ondrej Herec. Seriál štúdií venovaných netvorom ako jednej z podstát hororu publikoval v jednotlivých číslach časopisu *Dotyky* v rokoch 2008 – 2009; knižnej podoby sa zatiaľ dočkala len jedna štúdia (Herec, 2008); publikácia zostavená z časopisecky publikovaných štúdií mala vyjsť do konca roka 2010. V dôsledku, aj zo štúdie zjavného, nedostatku materiálu Herec demonštruje svoje myšlienky výlučne na dielach zahraničnej proveniencie; domáca produkcia sa doposiaľ dočkala iba príležitostnej recenzistiky (napr. recenzie Anety Čížmárikovej na blogu sme.sk; Ferko, 2006; Ferko, 2008). Román Dušana Fabiana *Invocatio Ele-*

mentalium vzbudil pomerne početnú a priaznivú reflexiu v Českej republike (Eisner, 2006; Kresta, 2006; Pečanec www.neviditelnypes.lidovky.cz; Poledník www.fantasyplanet.cz).

Podobne ako väčšina diel slovenskej fantastiky sa aj horor zatiaľ nachádza v nebezpečne pomedznom stave. Nedosahuje parametre populárnej literatúry, lebo mu na to chýba čitateľská obec. Príčiny sú sčasti vonkajšie (trhovo-ekonomické), sčasti ale vyplývajú aj z remeselných nedostatkov textov. Nie je schopný utvoriť a udržať si ani atmosféru avantgardnej výlučnosti, prijímanej „fajnšmekrami“ (a potom, povedzme, „dotovateľnej“ štátom) – väčšina slovenského hororu ponúka tomuto typu vkusu príliš málo štylistických výstrelkov a minimum myšlienkového experimentu, tendencia k súvislým príbehom so stavbou klasickej poviedky môže teda nájsť vyústenie len v žliabku populárnej literatúry.

Momentálne je slovenský horor v pozícii „škodnej“, ktorá je v danom revíri chránená, pretože sa na tomto území takmer nevyskytuje a ochranári dospeli k oprávnenému záveru, že pre plnohodnotné fungovanie systému ako celku je potrebný aj tento živočíšno-literárny druh. Či sa niekedy slovenský horor bude schopný zaobísť bez dotačnej kurately, nevedno. Nesporný komerčný úspech Jozefa Kariku je z hľadiska žánra len náznakom; Karikov román *V tieni mafie* je predovšetkým psychotriller s prvkami gangsterského románu a s pozadím hororovej atmosféry.

Horor na Slovensku v žánrovo čistej podobe napriek nespornej čitateľskej atraktivite ešte nenašiel autora domáceho pôvodu, ktorý by na ňom vedel pracovať natoľko poctivo a šikovne zároveň, aby dokázal zarobiť.

Vytváranie, vývin a cesta slovenského hororu sú v istom zmysle kriesením mŕtvol, možno čiastočne i múmie, starých žánrových štruktúr na ceste k hororu modernému, ktorý má možno právo na život aj v rámci kvalitnejšej literatúry. Budúcnosť azda ukáže viac.

⁴ *Mlok*; zborník finálových poviedok Ceny Karla Čapka, organizovanej Československým Fandomom od roku 1982. Vo viacerých kategóriách, limitovaných dĺžkou textov, v nej súťažia poviedky s fantastickým ozvláštnením.

Pramene:

CIGLAN, Marek: Ešte mi zostáva pár dní života. In: SPÁDA, Michal (ed.): *Neželané dedičstvo po neoblúbenom strýkovi*. Žilina : Artis Omnis, 2007, s. 11 – 18.

DROPOVÁ, Lucia: Hladný tovar. In: PULLMAN, Ivan (ed.): *Fantázia 2009*. Šaľa : Mgr. Ivan Alakša – Fantázia, 2009, s. 73 – 87.

FABIAN, Dušan: *Invocatio Elementarium*. Praha : Wales, 2006.

FABIAN, Dušan: Migréna. In: *Krutohľav 2001*. Bratislava : SSAF, 2001, s. 55 – 67.

FABIAN, Dušan: Na dne. In: SPÁDA, Michal (ed.): *Neželané dedičstvo po neoblúbenom strýkovi*. Žilina : Artis Omnis, 2007, s. 72 – 75.

FABIAN, Dušan: *Pestis Draconum*. Praha : Brokilon, 2008.

FABIAN, Dušan: *Pestis Draconum*. Žilina : Artis Omnis, 2009.

FABIAN, Dušan: *Rytual I*. Lublin : Red Horse, 2007.

FABIAN, Dušan: *Rytual II*. Lublin : Red Horse, 2007.

FABIAN, Dušan: Ži a nenechaj žiť. In: *Fantázia*, roč. 6, 2002, č. 22, s. 28 – 35.

FABIAN, Dušan: Cesta k novej identite. In: SPÁDA, Michal (ed.): *Neželané dedičstvo po neoblúbenom strýkovi*. Žilina : Artis Omnis, 2007, s. 32 – 39.

FABIAN, Dušan: Dvadsať šiesty kríž. In: *Fantázia*, roč. 13, 2009, č. 44, s. 32 – 36.

FABIAN, Dušan: Tri čierne utorky. In: KRÁLIK, Martin – PILCH, Robert (ed.): *Fantázia – To najlepšie a ešte niečo navíc*. Praha : Wales, 2007, s. 147 – 173.

FABIAN, Dušan: Tri čierne utorky. In: *Fantázia*, roč. 7, 2003, č. 28, s. 32 – 43.

FABIAN, Dušan: V predvečer prvého mája. In: *Fantázia*, roč. 9, 2005, č. 35, s. 24 – 30.

HLAVAČKOVÁ, Lívia: Črepiny. In: PULLMAN, Ivan (ed.): *Fantázia 2008*. Šaľa : Mgr. Ivan Alakša – Fantázia, 2008, s. 118 – 138.

HLAVAČKOVÁ, Lívia: Krvavé more. In: VORLOVÁ, Jiřina (ed.): *Mlok 2008 (sborník finalových prací Ceny Karla Čapka)*. Praha : Cena Karla Čapka – Nová vlna, 2008, s. 13 – 51.

HRUŠOVSKÝ, Ján: Môj priateľ Mário. In: HORVÁTH, Tomáš (ed.): *Výber I*. Bratislava : Slovenský Tatran, 2004, s. 32 – 45.

JEDINÁK, Michal: *Nie celkom rozprávky*. Šaľa : Mgr. Ivan Alakša, 2004.

JEDINÁK, Michal: Nočná hudba. In: SPÁDA, Michal (ed.): *Neželané dedičstvo po neoblúbenom strýkovi*. Žilina : Artis Omnis, 2007, s. 63 – 72.

JEDINÁK, Michal: Rattus. In: PULLMAN, Ivan (ed.): *Fantázia 2009*. Šaľa : Mgr. Ivan Alakša – Fantázia, 2009, s. 123 – 149.

JEDINÁK, Michal: V tomto dome straší. In: PULLMAN, Ivan (ed.): *Fantázia 2009*. Šaľa : Mgr. Ivan Alakša – Fantázia, 2009, s. 27 – 35.

KARIKA, Jozef: Dedičstvo zeme. In: PULLMAN, Ivan (ed.): *Fantázia 2009*. Šaľa : Mgr. Ivan Alakša – Fantázia, 2008, s. 28 – 46.

KARIKA, Jozef: Hmlisko. In: *Fantázia*, roč. 14, 2010, č. 1, s. 85 – 89.

KARIKA, Jozef: Samota. In: PULLMAN, Ivan (ed.): *Fantázia 2009*. Šaľa : Mgr. Ivan Alakša – Fantázia, 2009, s. 217 – 232.

KARIKA, Jozef: *V tieni maľe*. Bratislava : Slovart, 2009.

KING, Stephen: Nadaný žák. In: *Nadaný žák/Tělo*. Praha : Svoboda, 1991, s. 9 – 147.

LŮWY, Michal: Snáď sa ešte niekedy dozvieme odpoveď. In: SPÁDA, Michal (ed.): *Neželané dedičstvo po neoblúbenom strýkovi*. Žilina : Artis Omnis, 2007, s. 39 – 52.

SPÁDA, Michal: Aby nám rýchlejšie ubehla noc. In: HEREC, Ondrej (ed.): *Krutohľav 2001*. Bratislava : SSAF, 2001, s. 67 – 75.

SPÁDA, Michal: Koniec leta. In: SPÁDA, Michal (ed.): *Neželané dedičstvo po neoblúbenom strýkovi*. Žilina : Artis Omnis, 2007, s. 52 – 63.

SPÁDA, Michal: Rozum, cit, niekoľko kúziel, husle a Viola. In: PULLMAN, Ivan (ed.): *Fantázia 2008*. Šaľa : Mgr. Ivan Alakša – Fantázia, 2008, s. 161 – 179.

STRAŇÁK, Tomáš: Ničiteľ škodcov. In: PULLMAN, Ivan (ed.): *Fantázia 2009*. Šaľa : Mgr. Ivan Alakša – Fantázia, 2009, s. 171 – 199.

STROBUS, Michal: Klenot katedrál. In: PULLMAN, Ivan (ed.): *Fantázia 2009*. Šaľa : Mgr. Ivan Alakša – Fantázia, 2009, s. 149 – 170.

ŠUSTEK, Miroslav: *Nie ste vy náhodou ten chýrny pán Rafin?* Žilina : Artis Omnis, 2007.

TRENTON, Lionel: V hmle. In: *Povedky z Playboya*. Bratislava : SPN – Mladé letá, 2008.

Antológia, zborníky:

HEREC, Ondrej (ed.): *Krutohľav 2001*. Bratislava : SSAF, 2001.

KRÁLIK, Martin – PILCH, Robert (ed.): *Fantázia – To najlepšie a ešte niečo navíc*. Praha : Wales, 2007.

PULLMAN, Ivan (ed.): *Cena Fantázie 2008*. Šaľa : Mgr. Ivan Alakša – Fantázia, 2008.

PULLMAN, Ivan (ed.): *Cena Fantázie 2009*. Šaľa : Mgr. Ivan Alakša – Fantázia, 2009.

VORLOVÁ, Jiřina (ed.): *Mlok 2008 (sborník finalových prací Ceny Karla Čapka)*. Praha : Cena Karla Čapka – Nová vlna, 2008.

Internetové zdroje:

<http://dusanfabian.sk/>
<http://michal.spada.sk/>
<http://www.karika.sk/>
www.hlavackova.sk
http://en.Wikipedia.org/wiki/Miroslav_%A0ustek
<http://www.fantazia.sk/>
<http://www.poetry.cz/>

Literatúra:

ČIŽMÁRIKOVÁ, Aneta: *Neželané dedičstvo po neoblúbenom strýkovi* (Spáda, Michal: *Neželané dedičstvo po neoblúbenom strýkovi*). In: <http://www.cizmarikova.blog.sme.sk/>.

ČIŽMÁRIKOVÁ, Aneta: Pán Rafin – slovenský Sherlock Mulder (Šustek, Miroslav: *Nie ste vy náhodou ten chýrny pán Rafin?*). In: <http://www.cizmarikova.blog.sme.sk/>.

EISNER, Vladimír: *Invocatio Elementarium* (Fabian, Dušan: *Invocatio Elementarium*). In: *Pevnosť*, roč. 5, 2006, s. 26.

FERKO, Miloš: *Dejiny slovenskej literárnej fantastiky*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2007.

FERKO, Miloš: Sila reality a imaginácie (Fabian, Dušan: Invocatio Elementalium). In: *Fantázia*, roč. 10, 2006, č. 38, s. 62.

FERKO, Miloš: Za tajomstvami literárnych podsvetí (Šustek, Miroslav: Nie ste vy náhodou ten chýrny pán Rafin?). In: *Knižná revue*, roč. 19, 2008, č. 12, s. 5.

HEREC, Ondrej – FERKO, Miloš: *Slovenská fantastika do roku 2000*. Bratislava : Národné osvetové centrum, 2001.

HEREC, Ondrej: Pár slov o horore. In: *Z teórie modernej fantastiky*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2008.

KRESTA, Roman: Invocatio Elementalium (Fabian, Dušan: Invocatio Elementalium). In: *Ikaria*, roč. 17, 2006, č. 11, s. 57.

PECHANEC, Jan: Invocatio Elementalium (Fabian, Dušan: Invocatio Elementalium). In: www.neviditelnypes.lidovky.

POLEDNÍK, Ivo: Invocatio Elementalium (Fabian, Dušan: Invocatio Elementalium). In: www.fantasyplanet.cz.

Antonín K. K. Kudláč

Filosofická fakulta Univerzity Pardubice

Čechy hrůzné – existují vůbec?

Několik poznámek k situaci českého literárního hororu po roce 1989

Tento příspěvek bude do značné míry navazovat na moje teze o minimálním zastoupení hororu v české populární četbě, které jsou obsaženy zejména v předmluvě k povídkové antologii *2004: Český horor* (Kudláč, 2003, s. 7 – 8), v mé knize *Literatura přes palubu* (Kudláč, 2010, s. 85 – 86)¹ a částečně též v příslušném hesle v *Encyklopedii literárních žánrů* (Mocná – Peterka, 2004, s. 253 – 258). Stručně shrnuto, horor nemá v české literární kultuře příliš hluboké zakotvení. Na rozdíl od angloamerické oblasti naše tradice už od dob vzniku novodobého českého písemnictví nahrazuje horor „příběhem s tajemstvím“, jehož cílem primárně není vyvolat děs a hrůzu, nýbrž spíše navodit atmosféru tajemna a tím znejistit popisovanou realitu. Import klasického hororu ze zahraničí, ve 20. století přerušovaný změnami režimů, prakticky nevyvolal výraznější odezvu v podobě vzniku originální, ryze české kontinuálně publikované hororové prózy.²

Uvolnění společensko-politických poměrů po roce 1989 a vznik, respektive obnovení tržního prostředí i v oblasti vydávání knih s sebou přineslo též výrazně lepší možnosti publikování hrůzostrašné četby než v dřívějších dobách. Největší čtenářský hlad ukojila pocho-pitelně především díla zahraniční. Česká hororová tvorba počátku 90. let, nečetná a v drtivě většině povídková, ukazovala spíše naivně tradicionalistickou až triviální tvář tohoto žánru. Publicistka a spiso-

¹ Již dříve jsem se o současném českém hororu zmiňoval ve studii *Odvážní mužové a ženy ve fantastických světech* (Host, 2007, s. 30 – 33).

² Rád bych ještě upozornil na fakt, že ve sféře literatury hrůzy se pohybuji nejen jako badatel, ale také jako nakladatelský redaktor a autor, takže můj souhrnný pohled na tento druh literární tvorby po roce 1989 není a ani nemůže být zcela nezájatý. Rovněž podotýkám, že se zcela záměrně vzdávám jakýchkoli pokusů o vymezení či definici hororu; budu vycházet z toho, jak teritorium hororu chápou sami autoři, vydavatelé a čtenáři.

vatelka Heda Bartíková (nar. 1944) vydala pod pseudonymem Hedy Bartley několik sbírek povídek, z nichž mnohé vyšly už v 80. letech časopisecky.³ Rovněž v jediném povídkovém souboru Jaroslava Šoupala (nar. 1960) *Satanova kobka* (1992), spadajícímu především do oblasti fantasy, se objevilo několik textů tohoto zaměření, řemeslně dosti neumělých.

Poněkud náročnější polohu žánru objevíme v některých dílech autorů, kteří se v oblasti populární literatury obvykle nepohybovali. Spisovatel a dramatik Josef Koenigsmark (1916 – 1993) v knize *Strážidla* (1992) zasadil strašidelné příběhy do konkrétních historických souřadnic poválečného českého pohraničí, čímž jim dodal v žánrovém kontextu neobvykle realistický nádech, aniž by rezignoval na typicky českou ironii. Návaznost na literární tradice a bohaté čerpání z génia loci historické Prahy nalezneme ve sbírce překladatele Vladimíra Medka *Krev na Maltézském náměstí s příznačným podtitulem Pokleslé povídky malostranské* (1992). Zcela zvláštní pozici zaujímá novela Harry Crassta (vlastním jménem Jan Hýsek, nar. 1959) *Strach nad Albrechtovem* (1993), bizarní směs dystopie, mizantropického filozofování a detailně popsaných brutálních scén. Text, vydaný poprvé v samizdatu již v roce 1984, ovšem svým cílením mimo sféru populární četby stojí blíže duchu díla Ladislava Klímy nebo Josefa Váchala než hororu. Přesto u nás do jisté míry předjímal pozdější módu extrémnějších forem hororu, jak ještě uvidíme.

Zejména ve druhé polovině 90. let se začínají více než kdy předtím i v hororu projevovat synkretické tendence typické pro populární literaturu obecně. Oblíbené bylo (a je dodnes) zejména spojení hororu s romanticko-dobrodružnou četbou využívající historických kulis, reprezentované „drakulovskou sérií“ Jenny Nowak (vlastním jménem Jana Moravcová, nar. 1955)⁴ či upířskou trilogií Daniely Mičanové (1972).⁵ Uplatňuje se také kombinace se science fiction a thrillerem, která dosáhla vrcholné popularity v rané tvorbě Jiřího Kulhánka (nar. 1967), především v jeho románové prvotině *Vládci strachu* (1995).

3 Bartley – Kronberg, 1991; Bartley, 1993a; Bartley, 1993b.

4 Nowak, 1995; Nowak, 2000; Nowak, 2004; Nowak, 2005; Nowak, 2002; Nowak, 1994; Nowak, 1997; Nowak, 2008.

5 Mičanová, 2002a; Mičanová, 2001; Mičanová, 2002b.

Po svém navázal na žánrové tradice Jaroslav Mostecký (nar. 1963), jinak výhradní autor science fiction a fantasy, který z tuctu svých povídek (pět z nich bylo publikováno již dříve) sestavil knihu *Čára hrůzy* (1998). Vedle konvenčních témat duchů, upírů a pomsty mrtvých se zde objevilo několik velmi zajímavých pokusů o ozvláštňování starších schémat, například reáliemi a mytologií antického Říma (*Dárek pro Caesara*), příběhem smrti a zmrtvýchvstání takřka v duchu orfeovského mýtu, zasazeným do nitra Afriky (*V bažinách Džiunda*) či sugestivně pochmurnou atmosférou těsně poválečných Sudet (*Světla lucerniček*). Dodnes představuje Mosteckého sbírka jeden z vrcholů původního českého hororu uplynulého dvacetiletí.

Přibližně v téže době se rodí talent dodnes jediného výhradního českého autora hororu Svatopluka Doseděla (nar. 1967). Jeho rané povídky publikované od roku 1996 v magazínu *Nemesis* vyšly, doplněny o několik dříve neotištěných, v publikaci *Krvavá hostina* (1998). Silný vliv tvorby amerického spisovatele Stephena Kinga (včetně zasazení příběhů do amerického prostředí) svádí k snadnému odsudku Dosedělovy tvorby jako pouhé kopie; na rozdíl od jiných domácích epigonů zahraničních tvůrců však od počátku disponuje výrazným vypravěčským talentem a řemeslnou zdatností. Záhy čtenáře překvapil odklonem od zámořské tematiky – jeho novela *Kalvárie* (2000) je založena na jedné z pověstí vztahující se k jihočeskému městečku Jarošov nad Nežárkou, kde autor žije. Do téže obce zasadil pak několik dalších příběhů, opět vydatně čerpajících z místních pověstí, které souborně vydal ve svazku *Zlo přichází třikrát* (2006). Zdá se ovšem, že Spojené Státy Americké se svými strašidly jej přitahují přece jen více. Dosedělov zatím jediný román *Bestseller* (2005), pracující s motivy indiánského folklóru, se odehrává ve Skalistých horách a v současnosti pracuje na nové próze opět ryze „amerického“ stříhu.

Vedle časopisů (které budou pojednány dále) a autorských sbírek se kratší prózy českého hororu objevují především v povídkových antologiích. Vítězné práce literární soutěže, jejíž devízou je „*krev, pot, slzy, sperma a hnis – čím odporněji, tím lépe a radostněji*“, vycházejí od roku 1998 v sérii sborníků *Ježíšku, já chci plamenomet*. Stylově mají blízko k tzv. splatterpunku, tedy extrémně brutální odnoži moderního hororu. Na rozdíl od vrcholných angloamerických

představitelů této „školy“, kteří jsou především talentovanými literáty, jejich čeští souputníci v drtivé většině nepatří k nejkvalitnějším autorům. Podobná situace se vyskytuje také ve výsledcích jediných tuzemských hororových nakladatelských soutěží *Pohár Edieho Krígl*a a *Pohár nakladatelství Netopejr*, vyhlašované stejnojmenným nakladatelstvím a publikované ve sborníku *P.E.K.& P.N.N.* (2003, ed. Karel Petřík).

Zmíněné vlivy splatterpunku jsou zvláště zřetelné v případě tvorby neformálního literárního sdružení Rigor Mortis, jehož členové uspořádali v roce 2000 pod názvem *Je dobré být mrtvý* povídkovou antologii zaměřenou na jednu z erbovnic figur této žánrové varianty – zombie. K účasti vyzvali řadu známých autorů domácí literární fantastiky (Jaroslav Velinský, Ondřej Neff, Jiří W. Procházka, František Novotný, Jaroslav Mostecký ad.), doplněné o hostování slovenských autorů Juraje Červenáka a Michala Hvoreckého, a výsledkem byla pozoruhodná kolekce stylově dobře zvládnutých příběhů s příměsí jiných druhů populární literatury (sci-fi, detektivka, western). Obdobný záměr, tedy zapojit do tvorby hororu spisovatele „odjinud“, pojal také autor tohoto příspěvku v antologii *2004: Český horor* (2003). Nakolik se mu to podařilo, musí ovšem posoudit jiní.

Česká povídková tvorba v oblasti hororu bohužel v uplynulém dvacetiletí trpěla (a nadále trpí) velmi závažným problémem, totiž neexistencí specializovaných žánrových periodik, na jejichž stránkách by byl pěstován a tříben rukopis nových autorských generací. Pomineme-li občasný výskyt na internetových serverech a v tzv. fanzinech (amatérské časopisy fanoušků fantastiky), v uplynulých letech jsem zaznamenal pouze dva vážnější pokusy. V roce 1998 se objevil na novinových stáncích magazín se stručným názvem *Horror*, přinášející dosti nevyrovnanou kombinaci recenzí a většinou převzatých zahraničních povídek nevalné kvality. Po pouhých dvou číslech zanikl. O pět let později vznikl „měsíčník tiché hrůzy“ *Král Horror*, jehož úroveň byla opět spíše fanzinová – většinu jeho obsahu tvořily začátečnické tuzemské povídky, publicistika zde prakticky zcela absentovala. V tištěné podobě vydržel tento časopis po pět čísel.

V jediných dvou tuzemských profesionálních časopisech zaměřených na literární fantastiku, jakými jsou *Ikarie* a *Pevnost*, se čas

od času objevují hororové příběhy českých tvůrců, je jich však velmi málo a kvalita jejich textů je dosti různorodá. Produkce tohoto druhu tedy u nás zůstává jakýmsi přívěskem, appendixem čtenářsky i autorsky mnohem atraktivnější fantasy a science fiction. Rovněž v knižních publikacích je hororová povídka velmi vzácným hostem, nejvýše se vyskytuje jako příměs žánrově eklektických děl (například směs hororu, detektivky a fantasy v povídkové sbírce pseudonymního Alberta Kudělky *Smrt & potěšení*, 2008).

Chci-li v závěru shrnout vývoj české hororové literatury na přelomu 20. a 21. století, bohužel musím konstatovat, že mé úvodem připomenuté teze neztrácejí platnost. Český horor je stále doménou kratších slovesných útvarů, románů se zde vyskytuje mnohem méně než povídek (v posledních dvou letech například tuto kategorii zastupuje pouze hororový thriller Ondřeje Neffa *Celebrity*, 2009). Autorská základna tohoto žánru je u nás velmi malá, v podstatě zde v současnosti existuje pouze jediný čistě hororový prozaik. Hrůzné příběhy u nás nacházejí jen malé publikační možnosti, s čímž zřejmě souvisí také jejich kolísavá řemeslná kvalita. Situace se může změnit, v tuto chvíli však vidím budoucnost žánru černě. Aniž bych chtěl být prorokem, prozatím má tento příběh konec typický pro většinu hororů – málokdo z hrdinů přežil a zlé síly jsou příliš mocné...

Prameny:

- BARTLEY, Hedy – KRONBERG, M. A.: *10x horor*. Praha : HL Press, 1991.
BARTLEY, Hedy: *Hľadajte v kobkách*. Brno : Mor, 1993a.
BARTLEY, Hedy: *Hrůzy*. Brno : Jota, 1993b.
MIČANOVÁ, Daniela: *Alexander*. Tišnov : Sursum, 2002a.
MIČANOVÁ, Daniela: *Lucius*. Tišnov : Sursum, 2001.
MIČANOVÁ, Daniela: *Orlando*. Tišnov : Sursum, 2002b.
NOWAK, Jenny: *Dračí krev*. Hořovice : Mht, 1995.
NOWAK, Jenny: *Krvavé býlí*. Olomouc : Netopejr, 2004.
NOWAK, Jenny: *Nemrtvý*. Hořovice : Mht, 1994.
NOWAK, Jenny: *Pozdní host*. Olomouc : Netopejr, 2008.
NOWAK, Jenny: *Rozesmátá smrt*. Olomouc : Netopejr, 2002.
NOWAK, Jenny: *Stín anděla*. Hořovice : Mht, 1997.
NOWAK, Jenny: *Trůn pro mrtvého*. Olomouc : Netopejr, 2000.
NOWAK, Jenny: *Vlčí píseň*. Olomouc : Netopejr, 2005.

Literatura:

- KUDLÁČ, Antonín K. K.: Úvod. In: KUDLÁČ, A. K. K. (ed.): *2004: Český horor*. Praha : Mladá fronta, 2003, s. 7 – 8.
KUDLÁČ, Antonín K. K.: Odvážní mužové a ženy ve fantaskních světech. Současná česká literární fantastika. In: *Host*, roč. 23, 2007, č. 2, s. 30 – 33.
KUDLÁČ, Antonín K. K.: *Literatura přes palubu*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2010.
MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha-Litomyšl : Paseka, 2004.

Marcela Mikulová

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Medzi „krásnostrašným“ a pragmatickým

(História, exotika a idyla vo Vansovej románe *Kliatba*)

Po sentimentálnom románe *Sirota Podhradských* (1889), ktorý mal úspech u čitateľov i kritiky, sa Terézia Vansová prekvapujúco rozhodla napísať „čierny“ román *Kliatba*. Kým dejové turbulencie *Siroty Podhradských* boli ešte dobovo „únosné“, téma, ktorú sa Vansová rozhodla románovo rozviesť v *Kliatbe*, bola v osemdesiatych rokoch 19. storočia natolko odvážna, že po zhromaždení materiálu a jeho rozpracovaní sa rozhodla nedopísaný text odložiť. (Podobný osud stihol i jej ďalší román *Sestry*, v tomto prípade však pre spoločensky pikantnú tému.) Oba romány boli publikované až o tridsaťpäť rokov neskôr v celkom odlišnej recepcnej situácii. Možno dedukovať, že literárna atmosféra v osemdesiatych a na začiatku deväťdesiatych rokov 19. storočia bola natolko sterilná a bezideová, tušiaca ďalšie „manévry“ uhorskej politiky po zatvorení slovenských inštitúcií, že sa očakávali „seriózne“, reprezentatívne slovenské literárne diela, najmä vo veľkej epike. Vansová akoby cítila tematickú nevhodnosť publikovania svojich románov *Sestry* a *Kliatba* v čase potreby zvýšenej národnej angažovanosti. Jej predstava literárnej reprezentácie reality – využívanie dokumentárnych prvkov na priestore fikčného žánru – sa tiež výrazne odlišovala od väčšiny autorov tohto obdobia. Oba spomínané romány sa autorka zrejme vzhľadom na neobvyklosť témy rozhodla dokončiť až v dvadsiatych rokoch 20. storočia, aj to až pod tlakom mimoliterárnych okolností – po smrti svojho manžela sa dostala do finančných problémov pre hypotéku na dom.

Hoci i román *Sirota Podhradských* vychádza zo skutočných udalostí, ktoré autorka z rozprávania poznala, román *Kliatba* mal potenciú naplniť jej predstavu o vzrušujúcom čítaní na pozadí reality doby so všetkými atribútmi a parametrami, pričom o napínavú fabulu by sa postarala sama skutočnosť. Napriek tomu, že ako spisovateľka

chcela upútať slovenským textom ženské čitateľky stredného stavu, ktoré mali zvyčajne slúžky, a preto i viac času na čítanie, vychádzala z predpokladu, že aj realita sama dokáže byť vzrušujúca, len ju treba pútavým spôsobom sprístupniť. Vansovej ďalší autorský vývin to napokon potvrdil – po spomínaných nedokončených textoch píše prózy, v ktorých sú základom skutočné udalosti, deje a osoby: cestopisy, memoáre jej blízkych ľudí a publicistiku.

Vansová ako spisovateľka je zaujímavá aj tým, že sa práve v dobe pre našu literatúru „najchudobnejšej“ mala chuť pustiť do „odvážnych“, u nás netradičných tém. Rozhodla sa vyplíňať voľný literárny priestor v tomto období na poli mnohých žánrov, nielen hororu – bola veľmi adaptabilná a správala sa ako profesionálny spisovateľ, resp. „kultúrny aktivista“. Najpravdepodobnejší dôvod, prečo sa pokúšala o netradičné žánre, bola však zrejme možnosť využiť ich persuzívne, použiť ich v dobe krutej maďarizácie a odnárodňovania ako istú prístupnú reprezentáciu národného jazyka. Napokon, jedinou aktuálnou realitou osemdesiatych rokov 19. storočia bola pre Slovákov možnosť existencie prostredníctvom jazyka – tento minimalistický program najpravdivejšie odrážal realitu slovenskej inteligencie a bola to, samozrejme, veľká regresia v porovnaní s očakávaniami našich romantikov.

Román *Kliatba* by sa – keby ho bola autorka dokončila v osemdesiatych rokoch – neocitol napriek svojmu excentrickému deju v literárnom vzduchoprázdne: mohol nadviazať na romantické prózy, akou bol napríklad Hurbanov *Olejkár*, ale aj na čoraz obľúbenejšie cudzojazyčné hrôzostrašné texty (tzv. „mordgeschichten“, „krváky“), ktoré občas v prekladoch prenikali medzi žartovné a moralistické žánre do dobových časopisov a kalendárov. Dá sa povedať, že v tomto prípade Vansová celkom organicky nadviazala na romantický prozaický diskurz, ku ktorému prirodzene inklinovala (otec patrila k starším romantikom a jej bratia k Štúrovej družine), a vznikajúci román *Kliatba* deklarovala v korešpondencii ako historický román. Napokon, ona mienila „len“ prerozprávať archívne doložené reálie.

Znalec a autor hororového žánru Howard Phillips Lovecraft upozorňuje na jeho životaschopnosť i na to, že sa oň usilovali spisovatelia rôzneho rangu. Vo svojich úvahách však spája hrôzu s fik-

ciou, lebo vychádza z predpokladu, že vysvetľovanie môže uškodiť hrôzostrašnému dielu (Lovecraft, 1997, s. 8, 24). Špecifikom Vansovej hororu – ak takto môžeme *Kliatbu* nazvať – však je, že vychádza zo súdne doložených materiálov. Aby však navodila znaky beletrie a svojmu románu dodala príslušnú atmosféru, k opisu skutočných udalostí pridala viaceré formálne znaky fikčných textov. Zdalo by sa, že v *Kliatbe* ide o podobný prípad „beletrizovania“, s akým sa stretávame v dejepise pri rekonštrukcii historických udalostí, ktoré sa udiali v hlbokéj minulosti a historik má tendenciu domyslieť si ich, dofabulovať, zrekonštruovať. Vansovej „predloha“ však bola natoľko reálna, úradne zdokumentovaná, a pritom taká hrôzostrašná, že sa jej zdesila sama autorka a snažila sa jej faktické kontúry zjemniť – teda jej postup je opačný. Bola si vedomá, že jej téma je v danej chvíli príliš „silná“ pre spomínanú recepčnú skupinu čitateľiek. Táto situácia sa však v dvadsiatych rokoch 20. storočia, keď sa k románu vrátila, radikálne zmenila. V tomto období sa popri miešaní rôznych -izmov a avantgárd objavil aj celkom pochopiteľný príklon bežných čitateľov k historizmu. Román *Kliatba* sa po vyjdení v roku 1927 možno i preto stal čitateľsky zaujímavým – vzápätí bol odmenený štátnou cenou a po rozobratí nákladu vyšlo v roku 1928 ďalšie vydanie.

Vansová bola známa svojím záujmom o históriu¹ i národopis. V novinách a časopisoch na Slovensku i v Čechách uverejňovala v osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch 19. storočia veľa národopisných článkov, ktoré vznikli ako výsledok jej zberateľskej činnosti: boli venované najmä ľudovým poverám, povestiam, čarom a kúzlam. Najväčší záujem však prejavovala o hrôzostrašné príbehy, ktoré s obľubou počúvala pri spoločenských stretnutiach, alebo od konkrétnych rozprávačiek, znalkyň miestnej histórie,² a snažila sa ich často aj zakomponovať do svojich próz.

Téma tvoriaca ťažisko románu *Kliatba* je však výnimočná i z hľadiska konkrétnych historických inšpirácií, lebo v tomto prípade je súčasťou historického príbehu i rodina autorky. Priamo v deji ako

1 Explicitne to konštatovala aj Elena Maróthy Šoltéssová, keď napísala: „Keby slovenskej spisovateľke vôbec bolo rady a pomoci v tom, aby sa mohla s najlepšimi svojimi silami venovať spisovateľskému povolaniu, ja by som našej Vansovej celkom vážne radila, aby sa oddala štúdiu našich kultúrohistorických prameňov“ (Šoltéssová, 1910, s. 36).

2 O prameňoch a inšpiráciách prózy *Kliatba* pozri Garaj, 1927, s. 516 – 520.

očítý svedok vraždy vystupuje autorkin starý otec, kupec Karol Lange. V životopise svojej matky – *Terézia Medvecká, rodená Lange*³ – autorka podrobne približuje peripetie jeho usadenia sa vo Zvolene po vyučení. Opisuje pustý, neobývaný dom v strede mesta, kde naposledy žil a zomrel osamelý alchymista: „*I tvrdili poverčiví ľudia, že v opustenom dome máta a straší, že počuť chodbami hore-dolu cváľať koňa a rehtať, až ozývali sa klenby izieb a komôr. Nikto nechcel ísť bývať do toho domu, nikto ho kúpiť nechcel, ačkoľvek dedičia – starí to už ľudia – dávali ho za lacné peniaze.*“ Dupočul sa to i kupec Lange a „*odhodlal sa kúpiť ten dom jednak pre jeho dobrú polohu, jednak, že ho dostal výhodne, najviacej ale, aby podvrátil blud, akoby v tom dome už nemohol nikto šťastným byť. (...) V dome tom bolo všetko príšerné. Obloky boli spolovice zbúrané, miesto izieb boli len tmavé komory, mnoho komínov, čadiacich a dymiacich a ambitov. (...) Raz sa stalo čosi, čo si ani on nevedel vysvetliť. Viac ráz zobudil sa v noci na prepodivný hurt v dome. Počul celkom jasno, že ktosi chodí po chodbe*“ (Vansová, 1900, s. 66 – 67). Lange počul čudný hlas, ktorý hovoril o peniazoch a ich úkrytoch, ale nereagoval, lebo vedel, že takto nájdené peniaze by neboli požehnané. Pri prerábaní kuchyne sa našiel hrniec plný zlatého prachu, ktorý odovzdal magistrátu, odmeny sa však nedočkal. Zato mal ale pokoj od strašenia. Vansová opisuje zvláštnu históriu jej rodu z matkinej strany a už tu uverejňované fakty môžu smelo konkurovať fikcii (napríklad ako sa jej matka narodila až tretej manželke kupca Langa atď.).

Uverejnené detaily v memoároch úzko súvisia s témou románu *Kliatba*. Mesto Zvolen, kam je jeho dej situovaný, bolo pre Vansovú magickým mestom jej predkov, tu žil jej ťažko chorý brat Samuel Medvecký, ktorého spomína autorka v úvode románu pod skratkou Dr. S. M. On jej poskytol korešpondenciu so svojim starým priateľom Jurajom Bánikom, historikom mesta Zvolen, ktorý sa zaujímal o Feketeho kauzu. O téme románu *Kliatba* píše sama autorka priateľke Antónii Gebauerovej: „*Chytila som sa napísať román Kliatba. Dáta a stručnú históriu mala som už azda i tridsať rokov v rukopise, keďže to bol dej taký neobyčajný, k tomu i krásnostrašný, že som o ňom*

už v detskom veku počula rozprávať. Po prevrate som mala prístup do župného archívu, tam som si vyhladala a pomocou znalca latiny vypísala dáta z pravoty Acta Feketiana“ (Gabauerová, 1936, s. 74). Román nakoniec autorka vydala v roku 1927⁴ s pozmenenou žánrovou špecifikáciou (uvádzanou ako podnadpis) – pôvodné „historický román“ zmenila pod vplyvom kritiky Ladislava Nádaši Jégého (Jégé, 1927, s. 195) v druhom vydaní na „historický romantický obraz zo začiatku devätnásteho storočia“.

Vansová si bola vedomá toho, že jej otvorené sympatie voči romantizmu môžu byť chápané ako anachronizmus, a vedome „dráždila“ čitateľov, resp. skôr kritikov svojou priznanou priazňou – napokon i v predhovore k cestopisu *Pani Georgiadesová na cestách* sa koketne hlási prostredníctvom rozprávačky k „*sentimentalistom a idealistom*“, hoci, ako píše, „*svet kričí po realiste*“ (Vansová, 1930, s. 7). Jej kritériá na písanie literatúry však boli vo svojom zámere veľmi pragmatické.

V tejto súvislosti si dovoľím malú odbočku. O spore medzi romantizmom a realizmom v 19. storočí v polemike s knihou *Romantismus a romantismy* píše Jaroslava Janáčková (Janáčková, 2009, s. 135) a upozorňuje na potenciálnu inovatívnosť umeleckých štýlov, napríklad romantizmu, ktorý v istej chvíli, po fáze inovácie nemizne, ale ustupuje do pozadia a vracia sa späť v radikálnych formách. K žánrom, ktoré takto romantici ponúkli svojim pokračovateľom, patrí práve historický román, schopný vstrebať do seba kontrastné množiny podnetov. Janáčková sa odvoláva i na konštatovania Vladimíra Svatoňa o „dlhodobých líniiach“, kde existujú paralelne vedľa seba literárne smery, polemizujú spolu, zasahujú do seba: epochy nie sú definované ani tak spoločným duchom, ale prevládajúcim rozporom. Janáčkovej postrehy nás zbavujú často znervózňujúcej potreby riešiť problém určovania smeru ako zásadného literárneho problému. Aj v našom prípade sa môžeme prikloniť k názoru, že práve ten „odmietaný“ smer, teda romantický alebo sentimentálny, zostáva vo vnútornej pamäti literatúry a v najrôznejších podobách spestruje výrazové nástroje T. Vansovej.

3 Tento životopis bol uverejnený v *Dennici*, roč. III, 1900, č. 1, 5, 6, 7 v rubrike Slavin žien slovenských.

4 Na konci románu je dátum 1927, ale Vansovej monografista Andrej Mráz uvádza rok 1926 (Mráz, 1937, s. 89).

Napriek tomu, že hrôzostrašný príbeh viacnásobného zvolenského vraha Ľudovíta Feketeho de Nyéka je do detailov zachytený v súdnych spisoch, Vansová sa spracovaním tejto témy pokúsila zasaadiť túto krvavú históriu do konkrétnej spoločenskej klímy malomesta a ponúknuť vlastný výklad ľudského podhubia Feketeho zločinov. Ambiciózny plán sa autorke z umeleckého hľadiska nevelmi vydaril, pretože snaha o zachovanie vernosti historickým faktom jej neposkytovala dostatočný priestor na rozpracovanie dejotvorných pasáží a plastickejších charakterov. Literárnohistoricky je však pozoruhodný z niekoľkých iných dôvodov.

Samotný dej románu je rámcovaný úvodom (Zvolenské rozpomienky) a záverečným dopovedaním celej histórie Feketeho. Do úvodu je zakomponovaný bánykovec dom, v ktorom sa pred Vianocami v roku 1826 konajú priadky. Spomína sa tu Ďurko Bánik, vtedy ešte malý chlapec, ktorý „pomohol, aby sa na tie deje nezabudlo“ (s. 8). Otec Bánik položil otázku, prečo práve Zvolen tak často navštevovali rôzne pohromy – muselo to byť kedysi slávne mesto, keď ešte Pustý hrad nebol pustý, ale veľký, vysoký, „*nebodaj bolo tam celé mesto*“ (s. 14). Nasledujúci príbeh rozpráva Ďurkova matka. „*A podľa toho, čo ona rozprávala, staré listiny a listy potvrdili, ešte i ústne podania doložili, doplnila a rozšírila autorka toto dielo svojím vlastným umom a poznaním*“ (s. 21).

H. P. Lovecraft píše o „rozochvení z príbehov rozprávaných pri praskajúcom kozube“ (v tomto prípade je to analogické rozprávanie na priadkach). „Ide tu o psychologický archetyp alebo tradíciu, rovnako skutočné, hlboko zakotvené v duševnej skúsenosti ako hocktorý archetyp či tradícia ľudstva“ (Lovecraft, 1997, s. 6). Vansová okrem nadviazania na postromantický diskurz poznačila svoj román aj neprehliadnutelnými znakmi *biedermeieru* – je to v prvom rade dôraz na dôležitosť súdržnosti rodiny, ku ktorej patrilo aj pozývanie priateľov či susedov na páranie peria s rozprávaním rôznych historiek, či detailné opisovanie zariadenia domácnosti. Práve táto typická rodinná atmosféra tvorí idylicky kontrastné pozadie pre hrôzostrašné rozprávanie. Dobu (rok 1806), v ktorej sa odohráva dej, nazýva autorka „*osvieteným storočím (...)* ovanutým slobodomyselným duchom“, napriek tomu bol v meste aj kat a na Víglašskom vrchu sa týčili na vý-

strahu šibenice. Naratívne ťažisko tvorí rodina Pavla Veselovského, stoličného úradníka a zapisovateľa zvolenského magistrátu, ktorý mal veľký vplyv. Bol poznačený duchom osvietenstva, čo sa prejavovalo v citlivosti na ľudské práva, v tej dobe málo zvyčajnej. Mal jedinú dcéru, „*peknú, milú a spanilú Františku*“. S ich domom susedil spomínaný dom kupca Langa (Vansovej deda) a vedľa neho bola feketeovská kúria. Popri podrobných opisoch, nutných pre predstavu umiestnenia deja, sa autorka vyjadruje aj k politickej situácii – obdobiu vzostupu Napoleonovej slávy a pokorenia Viedne: „*Viedeň vždy prenasledovala samostatne mysliacich ľudí a šliapala každý slobodomyselný prejav a voľnosť. Len prostredne nadaných a slepo poslušných ľudí protežovala*“ (s. 33). Začiatok 19. storočia charakterizuje ako výrazne poznamenaný úpadkom mravov vyššej spoločenskej vrstvy i ľudu: „*Práve v tie dni na Víglašskom zámku našli kdesi v tmavom kúte pohodené neviniatka*“ (s. 43). Sluhovia tušili, že je v tom nejaký pán, lebo vyšetrovanie sa ani nezačalo. Kým aj obyčajná krádež sa u ľudu trestala smrťou, páni nepatrili pod tie isté zákony.

Zoznámenie sa Františky Veselovskej s Feketom sa udialo za dramatických okolností, v búrke pri cintoríne, po tom, ako sa rozprávala so svojim dávnym známym – študentom Mikulášom Duchoňom: „*Teraz sa opäť zabyslo od Pustého hradu, zasa zarachotil hrom. Faninka sa vytrhla, odbehla od Mikuláša a zdesene vykrikla. Pred ňou, akoby zo zeme vyrástol, stál muž, ktorého sa zľakla. Blesk osvietil jeho hlavu, pokrytú akýmsi klobúkom, spod ktorého vidno bledá tvár a tmavé oči. Zdvihla ruky, ako na obranu, ale on ju už chytil a chcel ju pritiahnúť k sebe. Ale ona sa mu vytrhla a slepo utekala smerom k domu*“ (s. 56). Už predtým sa jej zdalo, že ju niekto pozoruje, zbadala „*nejakú strašnú tvár, prenikavé oči, a to zo susedného domu*“ (s. 49). Potom sa dozvedela, že sa po dlhom čase vrátil domov mladý pán Fekete, že sa mu asi zunovalo slúžiť vo vojsku v Turecku, a priviezol so sebou mnoho drahocenných cudzokrajných vecí. Celé mesto bolo zdesené, keď po búrke našli vedľa cintorína mŕtvolu Mikuláša Duchoňa s rozbitou hlavou. Pred Františkou sa túto správu podarilo rodičom utajiť, lebo tušili niečo o jej vzťahu k nemu. Veľmi príznačne opisuje autorka Ľudovíta Feketeho, ktorý si už robil nádeje na ruku krásnej Františky: „*V koči sedel mladý pán, oblečený do uhorskej gály. Mal*

na sebe oblek z čierneho zamatu so zlatými gombíkmi, mentieka bola spojená zlatou retiazkou. Klobúk, čiže kalpak ozdobený perom, pripevneným jemne opracovanou agrafou, ozdobenou veľkým rubínom. Pri boku mal šablú, ktorá bola umeleckým dielom. Zjav skutočne skvelý, obraz svižného, bujarého zemana“ (s. 61 – 62). V dome Veselovských sa predstavil ako zvolenský statkár. „Jeho vystúpenie bolo bezchybné, ba imponujúce. (...) No, hoci Fekete bol skvelý zjav, Veselovský cítil nedôveru k osobe tohoto, z dávnejších čias známeho krajana. Bolo to však len na chvíľu, pozdejšie tóna nedôvery zmizla. Niečo v hostovej tvári upomínalo na chlapčenskú samopaš, biela, trošku akoby nadutá, okolo nej bujná čierna brada, starostlivo opatrovaná, také isté bajúzy, upravené podľa módy. Nad čelom kaderili sa husté, čierne vlasy. Nos pravidelný, len nozdry rozšírené a pohyblivé, oči čierne, viac vpadnuté, obyčajne zastreté viečkami, mihalnicami tiež čiernymi a dlhými. Obrvy husté, hrubé a nad nosom zrastené v silnom uzle. Keď zvrátil čelo, obrvy tvorili hustú, temer rovnú čiaru medzi čelom a ostatnou tvárou. Tento kontrast bledosti tváre s tmavými vlasmi dodával celému zjavu mladého šľachtica niečo pútavé, zaujímavé, ale zavše i odstrašujúce. Jeho poklona i konverzácia dokazovali, že tento človek pohyboval sa vo veľkopanských kruhoch. Hneď po prvých slovách, ktorými sa uviedol, bolo znáť, že je vzdelaný, ba učený. Rozprával plynne po latinsky, potom i po nemecky a maďarsky. Slovenčine, ako sa vyhovárал, odvykol, a preto nehovorí ňou plynne“ (s. 62 – 63). Feketeho fyziognómia reprezentuje orientálny zjav, typický pre dobový národnoobrodenecký názor, kde slovanský typ konotoval pozitívne vlastnosti a orientálny zase a priori implikoval negatívne. Jeho krásu autorka na inom mieste prezentuje doslova ako démonickú: „Preto je také podmaňujúca, nadhodila istá mladá dáma. ‚Túto krásu nazvali Francúzi skutočne diabolskou krásou, »la beauté de diable«. ‚A čo je naozaj z takej krásy, v ktorej niet ani stopy duše, dobroty a lásky? A jeho vzdelanie? To je skôr nebezpečné, ako osožné. Ak nepostavíme svoje vedomosti do služby lásky, neuplatníme ich v snahe konať dobro pre iných, tak všetka múdrosť nemá ceny“ (s. 132 – 133).

To, čo by mohlo vyznieť vo Vansovej podaní ako moralita, je dobovo relevantné uvažovanie o kráse, jej cene, zmysle, význame. Nad významom a účelom krásy uvažovali mnohí umelci (u nás najmä

Vajanský) – Vansová sa snaží byť aj tu originálna a nastoluje krásu v zápornom ponímaní, v jej škodlivosti a zvodnej zákernosti. Dalo by sa povedať, že je to vlastne obrodenecké uvažovanie o kráse, kde sa krása nechápe ako samoučelnosť.

Pri postave Feketeho Vansová zdôrazňuje okázalý životný štýl a vystupovanie, bohatstvo a nezvyčajnosť odevu, aby tak navodila indicie podmanivého zla. Spájajú sa s ním ambivalentné znaky obdivu a nedôvery, záhadnosti neznámeho a túžby preniknúť doň. Fekete hovoril „lichotivým, mäkkým, trošku pritlmeným hlasom, čím ďalej upieral pohľad svojich záhadných očí na domáceho pána“ (s. 65). Ním napáchané strašné skutky sa dajú do istej miery v autorkinej stratégii ospravedlniť jeho hypnotickými vlastnosťami, schopnosťou podmaniť si ľudí, ktorí potom ako uhranutí podľahnú kúzlu jeho osobnosti. Do rámcov Feketeho démonickéj príťažlivosti autorka zahŕňa aj čitateľovu intuíciu, že je vrahom Duchoňa, ale aj ďalších obetí. Tento predpoklad zostáva na rovine tajomstva, ktoré je určujúce pre zdynamicizovanie neustálymi digresiami spomaľovaného deja. Autorka sa pritom snaží v medziach možností pracovať aj s psychológiou postavy – náhle zmeny nálad Feketeho indikujú pretváрку ako súčasť stratégie číhania na obeť. V niektorých situáciách sa jej darí dokonca vystihnúť až isté metafyzické vlastnosti a sugestívnosť zla, ktoré v tejto postave personifikuje: „Uprel na ňu svoje čierne, blýskavé oči, cítila, akoby ju uspával svojím pohľadom, a akoby ju neviditeľné ruky hladkali a nejaká čudná melódia uspávala. (...) Nebránila sa onej čudnej moci, ktorá z neho vychádzala. (...) Fekete zanechal po sebe najpriaznivejší dojem“ (s. 67). Potreboval si však ešte získať Františku, ktorú tak vydesil počas búrky. Aj ju však opantal svojím „mäkkým, do srdca sa vkrádajúcim hlasom, keď poznala v ňom človeka vysoko vzdelaného, skúseného, ktorý sa vyzná vo všetkom. (...) zabudla na prvý nepriaznivý dojem a ako očarovaná načúvala jeho slovám. A keď uprel na ňu prenikavý pohľad svojich čudesne hlbokých očí, cítila nevoľnosť, ale i ochabnutosť v úsudku a v myslení“ (s. 70). „Áno, tento človek si vedel získať každého, o ktorom súdil, že je toho hoden“, píše Vansová (tamže).

V práci s touto postavou autorka bez rozpakov naznačuje medze dobového realistického písania, ktoré je na konci 19. storočia často poznačené iracionálnom, nevysvetliteľným tajomstvom. Pro-

stredníctvom postavy Feketeho dochádza k prelínaniu historického žánru, vychádzajúceho až úzkostlivo z archívnych faktov, so znakmi frenetického románu. Tento žáner bol obľúbený v európskej literatúre už od konca 18. storočia a v dvadsiatych rokoch 19. storočia sa implantoval aj do diel Georgea Gordona Byrona, raného Victora Huga či Honoré de Balzaca a podľa zistení Viktora Vinogradova výrazne ovplyvnil aj ruskú literatúru (Vinogradov, 1925, s. 342 – 365). Dej frenetických románov je založený na schéme, s akou sa stretávame aj v *Kliatbe* (zlosyn prenasleduje bezúhonnú dievča). Ich snahou bolo najmä oslobodiť čitateľa od úzkostí doby (čo sa môže vzťahovať aj na matičné obdobie, kedy *Kliatba* vznikala), paradoxne takouto exaltovanou formou. Dôležité je pritom konštatovanie historikov, že frenetizmus sa neviaže úzko na konkrétne obdobie, ale nachádza sa mimo klasicizmu či romantizmu. Napokon, najznámejšie dielo frenetizmu, *Mŕtvy osol a gilotínovaná žena* (1829) od Julesa Janina, ktoré síce vzniklo už ako paródia tohto žánru, je poznačené tým, že v ňom „prebieha veľmi zreteľný prechod od čírej roviny fantastiky a fikcie do roviny reálnej atmosféry“ (Kol. autorov, 1966, s. 302). Aj iné známe diela frenetizmu pracujú s prvkami šoku a prekvapenia (Henri de Latouche: *Fragoletta*), ktoré sú pritom zakomponované do reálneho pohľadu na skutočnosť. Janin, ktorý je zároveň teoretikom tohto žánru, v predhovore k svojmu románu okrem iného píše o paródii na „pravdivú“ literatúru, o akú sa usilovali romantici. Podľa neho je taká literatúra neuskutočniteľná – realita je natoľko hrozná, že jej pravdivé opísanie by priviedlo čitateľa do zúfalstva (Hrbata – Procházka, 2005, s. 160). Podotýkam, že Ján V. Ormis o Vansovej spracovaní beštiálneho príbehu o Feketem tvrdí, že „autorka zjemnila hrôzy, ako sa len dalo“ (Ormis, 1968, s. 207).

Hoci v tejto chvíli nejde o priame súvislosti Vansovej románu s frenetizmom, autorkina práca s historickými prameňmi s názvom *Acta Feketiana* v mnohom obrusuje hrany hrôzostrašnej skutočnosti. Ako dôkaz môže slúžiť scéna vraždy Františky, ktorá keby nebola potvrdená priamym svedectvom autorkinho starého otca, mohla by asociovať najbrutálnejšiu fikciu. Vansovej až etnograficky precízne opisy dobového životného štýlu, súdництва, volieb atď. sú natoľko verné, že vlastne ukotvujú samotný príbeh v dobovej realite a dodá-

vajú rozprávaniu róz vierohodnosti. Tvoria zároveň kontrastné pozadie k výčinom Feketeho: malomestský poriadok Veselovského domu kontrastuje s hýrením jeho budúceho zaťa na Víglašskom zámku, s bujarými zábavami pri víne, kartách a ženách. No vždy, keď začala Františka voči nemu pociťovať odpor, použil Fekete svoju najsilnejšiu zbraň – hru na husle: „*A jeho husle, podobne ako jeho oči, očarovali poslucháčov i nežné poslucháčky. Tóny, ktoré vyludzoval svojím sláčikom, vkrádali sa do srdca najmä nestreženého, a pôsobili v ňom poplach a nepokoj*“ (s. 77). Vansová pri tejto postave predvádza všetky rafinované stratégie zvädzania až po úplné zhypnotizovanie obeť. Fekete tak dosiahol svoj cieľ – dali mu Františku za manželku. Vtedy sa ona dozvedá o ďalšom zločine – nejaký pán zabil hrabáčku na lúke, ktorá tam bola s dvoma deťmi. Bol to jazdec na čiernom koni, ktorý „*uháňal, akoby ani človekom nebol, ale ten zlý z pekla*“ (s. 86). Ďalšou obeťou Feketeho bola „*krásna Madlena*“, čo zadusila svoje dieťa. Aj tu sú jasné indície, že s touto kauzou súvisí Fekete. Jeho intrigy, napriek snahe Veselovského o jej oslobodenie, pôsobili, že skončila na popraviske, a vtedy ho preklial Madlenin otec: „*Keď zasvišťal v povetrí meč a padla hlava mladej devy, niekedy takej krásnej, spanilej, samý smiech a spev – bola úplná tichosť. (...) Nad trupom svojej dcéry, túliac oddelenú hlavu k sebe, kľačal starec – žobrák; hlava obrátená k nebu, pravá ruka zdvihnutá na kliatbu – ako starodávny zaklínajúci žrec. Nikto v zástupe nepochyboval, komu kliatba platila, hoci nebola zaslúžená*“ (s. 112). Vansová sa popri opisovaní týchto naturalistických výjavov venuje aj historickým digresiam. Napríklad uvádza, že vo Zvolene to bola zrejme posledná poprava a viacero súdov so ženami bolo po tejto skúsenosti ľudskejších; dereš so vzdychmi odsúdených a palicovaných v Slatine si však ešte sama pamätala.

Fekete chcel ovládať ľudí tiež cez politickú moc, preto veľmi zúrilo, keď aj pričinením svokra Veselovského, ktorý už vytriezvel zo svojho okúzlenia ním, nedostal vicišpánsku funkciu. Veselovský však hneď vyušil, že Fekete sa mu pomstí na dcére, no zabrániť tragédii sa mu už nepodarilo. Keď sluhovia počuli v noci zo zamknutej izby panej strašný krik a plač a nemohli sa dostať do izby manželov, šli po suseda Langa. Jeho opis scény, ktorej bol svedkom, autorka pre-rozprávala nasledovne: „*Pri samých dverách kopa perín a v perinách*

ležala zakutaná mŕtva Faninka Veselovská. Mala veľa rán od šable, ruky, ktoré sa chytali šable, aby odrazili údery, boli dorezané a ako sa ešte bránila a utekala k dverám, chytala sa dvier a steny, tade bolo poznať dlaň i prsty úbohej, do smrti umučenej ženy. Desný to bol pohľad na mladú ženu a matku. Život mala rozpáraný a zo strašnej rany vyzerala malinká rúčka dieťaťa“ (s. 164 – 165).⁵ Fekete sedel v tej istej izbe, akoby ani netušil, čo vykonal; zviazaného ho odviekli do zámku. Na pohrebe manželky musel kráčať za jej rakvou: „Jednu ruku mal uviazanú za chrbtom, druhú o šablú, ktorú musel niesť na pleci. Šiel tak, ako ho našli v to ráno v izbe, uhorské spodky, čižmy s ostrohami, jemnú košeľu, ale roztrhanú, s rukávmi vysúkanými. Ako bol neumytý a neučesaný, vzbudil u každého odpor a pocit hrôzy. Lebo to, čo bolo pri ňom pútavé a milé, to bolo len strojené, naučené, jeho opravdivé ego ukázalo sa teraz v celej svojej úbohosti a zvrhlosti“ (s. 170).

Frenetické témy úkladov, násillia, mučenia, utrpenia a vrážd sa v tomto románe spájajú s reprezentáciou exotizmu. Postavu Feketeho možno vysvetľovať ako prejav protitureckého, ba podľa indícií oblečenia priamo protimaďarského postoja autorky, čo opäť súviselo s postavením slovenskej národnosti v rámci Uhorska. Počas krízy slovenskej národnej ideológie sa začali aktivizovať exotické klišé a stereotypy súvisiace s protitureckým stanoviskom, živým v období protitureckých povstaní a rusko-tureckej vojny v roku 1877 slovenskou žurnalistikou⁶ i literatúrou. V roku 1882 dokonca turkológ Vambéry vydal knihu, v ktorej spochybnil teóriu o ugrofínskom pôvode maďarčiny a zdôrazňoval tureckú národnosť Maďarov (Szabó, 2008, s. 184). „Obraz Turkov v kolektívnej pamäti Slovákov bol tradične negatívny,“ píše historik Miroslav Szabó. „V 19. storočí pristúpil

5 Originálny text z dobovej turčianskej kroniky, *Diária Samuela Ivanku* (1761 – 1842), uvádza pri dni 19. marca 1808: „V posledných marcových dňoch pán Peter Balogh, hlavný lšpán vo Zvolenskej stolici robil „reštauráciu“ (výmenu stoličných úradníkov). Vtedy istého pána, Fekete rečeného, obyvateľa zvolenského z hodnosti slúžnodvorského zhodil a vtedy tento Fekete do „desperatio“ (zúfalstva) upadol a v ňom zotrval až kým prišiel domov. Jeho pani, pôvodom z Banskej Bystrice, tú hneď zabil a síce tak, že jej najprv uši, potom prsníky a aj obe ruky odrezal. Nakoniec na kríž šablou rozťal tak, že plod z nej mŕtvy vypadol. Po tomto tyranskom čine sa k nej na zem ozbrojený posadil. O tejto tragédii, ktorá sa v noci stala, nik nevedel, až ráno ich domáca slúžka toto zvedela a prišla mestskej vrchnosti oznámiť“ (cit. podľa Brezina, 2001, s. 283).

6 V roku 1875 publikovali *Národné noviny* články proti „tureckým barbarom“, napríklad Anonym v č. 106, s. 11 píše: „Má-li kresťanský dom driečnu ženštinu, turecký chlipník odvečie ju do háremu alebo využiv ju odmrští od seba ako zodrattú metlu.“

k nemu moment orientalizmu, generujúci nové predstavy o „odlišnosti“ a „cudzosti“ (Szabó, 2008, s. 190). Vnemy rozdielneho, exotického podnecovali dobové predlohy so známymi reprezentatívnymi znakmi, ktoré utvárali exotickú fyziognómiu, ako som ju už vyššie citovala v súvislosti s postavou Feketeho. Fekete, ktorý sa zúčastnil na vojenských výpravách v Turecku, sa tam „nakazil“ zlým, neznámym a konotoval negatívny typ orientálcu, zákerného poturčenca, janičiara, pretože s Osmanským impériom sa u nás spájali predstavy nepriateľského Orientu. Bol to zjednodušený, podsúvaný obraz personifikácie zla, ktorý sa dal čítať aj ako obraz pomadžarčenia.

Najmä na Slovensku bola v druhej polovici 19. storočia téma exotiky vnímaná väčšinou negatívne, čo spôsobovalo xenofóbne nálady – exotické sa ľahšie stotožnilo s nepriateľským a maďarským. Exotickosť, ako to vidíme i na románe *Kliatba*, bola však epicky produktívna, pretože ju sprevádzala neprediktabilnosť v správaní – mohla reprezentovať aj divokosť, animálnosť, nespútanosť, nevypočítateľné správanie, inštinktívnosť. Voči týmto vlastnostiam je meštianska kultúra bezbranná, lebo sa riadi inými zákonitosťami. V románe *Kliatba* teda v žiadnom prípade nejde o romantický názor na exotiku, ale naopak, Vansová exotiku personifikuje v postave Feketeho ako nepriateľa, narušiteľa, bytosť bez zábran a morálky. Fekete je v náznakoch opisovaný ako sexuálny deviant, čo evokuje orientálny raj rozkošníctva, jeho sexuálny apetít akoby súvisel s túžbou po mnohoženstve, ktorá – ako uvádza Zdeněk Hrbata – patrila do dobového koloniálneho diskurzu (Hrbata, 2008, s. 13). Okrem Vansovou často spomínaných nočných orgií sa s Feketom spájajú i orientálne, vzácne tajomné predmety, látky a odevy, ktoré kontrastujú s opisovaným vybavením dobovej meštianskej domácnosti. V tejto jeho „inakosti“ je tiež implikovaná opozícia kresťanského a nekresťanského, s čím je priamo asociovaná nemorálnosť toho druhého.

Feketeho zavraždenie vlastnej manželky bolo teda logickým vyústením jeho nezriadeného života a čakal ho trest. Regulárne fikčný text by zrejme vyvrcholil Feketeho smrťou ako zaslúženou čitateľskou homeostázou. No text inšpirovaný skutočnými reáliami má nečakané pokračovanie. Vďaka maďaróskemu obhajcovi odsúdili Feketeho len na desať rokov galejí do Segedína, kde však mal ako

pán všemožné výhody, dokonca sa spriatelil s rodinou väzenského dozorca, ktorému imponoval svojimi veľkopanskými spôsobmi. Až keď mu zvedol a otrávil dcéru, odsúdili ho na ďalších pätnásť rokov. Po dvadsiatich piatich rokoch sa vrátil znovu do Zvolena.

Silná individualita Feketeho môže byť reliktom romantického démona-manipulátora, jeho hrôzostrašné činy však akoby nemali logiku – je vlastne „len“ stelesnením zla, je neorganickým solitérom vo svojej dobe, a preto vyvoláva tiež podnety na rôznorodé dezinterpretácie, dohady, povesti atď. Tie Vansová do istej miery využila i v *Závere*, ktorý sa odohráva v čase objavenia sa zúboženého Feketeho v meste: je rok 1839, spoločnosť sa zase, ako na začiatku stretáva u Bánikov na priadkach. Sú tu i mladí ľudia, aj Ľudovít Lange, autorkin strýko, nadchnutý Štúrovými ideami o práci pre národ. V kontraste k tomu autorka opisuje odpudzujúcu a zapáchajúcu postavu Feketeho ako netvora so strašnou tvárou, poznačenou stigomou zločinca. Chodil poza múry Pustého hradu, zdržiaval sa v jeho pivniciach a okolitých jaskyniach.

Na túto tému vznikali rôzne báje a povesti: „*V úbočí, vedľa Hrona chodil človek s kónskou hlavou a zasa kôň s hlavou mnícha a rehotal a a budil ozvenu a ľakal ľudí*“ (s. 197). Podobnú povesť opisuje už spomínaný Juraj Bánik vo svojom diele *Slobodné a kráľovské mesto Zvolen* (knížne 1891) a odhaduje jej až tisícročnú existenciu (Ormis, 1946-47, s. 212), v čase písania jeho dejín však mala len asi päťdesiat rokov. Na túto tému vytvoril báseň *Pustý hrad* Andrej Sládkovič v roku 1866 a uverejnil ju pod značkou B. B. (Bánik, Braxatoris) v *Národnom kalendári*. V nej však vystupujú historické postavy Mojmíra II. a Vichinga, ktorý je sám zakliaty, aby strašil ľudí okolo Pustého hradu. Nečakaný variant tejto povesti spomína František Richard Osvald v článku *Čo si ľud rozpráva o Andrejovi Kmeťovi* (Osvald, 1913, s. 176 – 177). Keďže tento všestranný zberateľ, biológ, archeológ a mineralóg sa často pohyboval aj v okolí Sitna a Pustého hradu, kde robil výskum pre svoje herbáre a zbierky, ľudia boli presvedčení, že tam hľadá poklady a je veľkým boháčom, ba dokonca mu pripisovali nadprirodzené schopnosti – povrávalo sa, že vidí aj v tme a je v spojení s diablom. Takto vznikli takmer v rovnakom čase povesti o Feketovi i Kmeťovi, lokalizované do rovnakého priestoru, hoci to boli osobnosti protikladnej ľudskej hodnoty.

Vansová nemala so svojím románom *Kliatba* vysoké umelecké zámary a iste by nenamietala, keby sme ho priradili medzi populárnu literatúru, do ktorej napokon patrí väčšina historických románov. Hoci knihu koncipovala v deväťdesiatych rokoch 19. storočia, a teda v dobe nástupu realizmu, viaceré indicie naznačujú, že táto próza, napriek jej nespochybniteľnej, ba až faktickej zakotvenosti v realite, do realizmu nepatrí. To, samozrejme, nemusí byť diskvalifikácia, skôr vysvetlenie niektorých, s realizmom nezlúčiteľných atribútov. Je to jej pôvod a svetonázor, ktorými sa autorka programovo zaraďuje do ňou opisovanej meštiansko-kresťanskej vrstvy občanov. Tragicky nevyhovujúce postavenie Slovákov v rámcoch Uhorska ju jednoznačne privádza skôr k obrodeneckej orientácii na triviálne potreby národa, k snahe zachovať aspoň jeho elementárnu existenčnú potrebu – jazyk. V tomto prístupe je nespochybniteľná realista, ktorá na svoj zámer vedela využiť všetky ponúkané prostriedky. Tak možno vysvetliť aj Vansovej záľubu v žánrovom synkretizme: korpus historického románu bez rozpakov kontaminuje okrem zjavných znakov hororu prvkami prevzatými z publicistiky, kazateľstva či etnografie. Takýmto spôsobom sa aj dokumentárne zložky stávajú zložkami estetického objektu a „ich referenčná väzba sa oslabuje“ (Haman, 2008).

Práve spojenie s úžitkovou prózou zabezpečovalo prózám Vansovej ich originálnu vitálnu silu, takú špecifickú pre diela biedermeieru. Kumulácia spomínaných disparátnych žánrových prvkov priraduje román *Kliatba* do sféry rétoriky – do „umenia prózy“. Realizmus, ako uvádza Friedrich Sengle, zasadil smrteľný úder rétorike, a preto celý komplex prózy biedermeieru zapadol do zabudnutia. Vo Vansovej balansovaní na hrane realisticko-naturalistickej faktografie a romantizujúcich inklinácií však možno identifikovať príznaky biedermeieru, ktorý podobné spojenia akceptuje. Biedermeier, podobne ako frenetizmus, je podľa odborníkov situovaný mimo klasicizmu a romantizmu (Sengle, 2006, s. 339) a jeho najcharakteristickejším prejavom je beletria, ktorá poskytovala o našom kultúrnom priestore veľkú sumu zasvätených poznatkov. Biedermeier sa napriek zásade vzájomnej harmónie a súdržnosti jednotlivých komponentov reality nevyhýba ani naturalistickým výjavom, ani amorálnym témam z prostredia rodiny, ani zrady, cudzoložstvu alebo vražde – čo dokazuje

aj Vansovej beletristické dielo. Nie je nič, čo by mal spisovateľ biedermeieru vylúčiť, ale na druhej strane svet treba predstaviť tak, aby do skutočnosti prirodzeným spôsobom prenikalo aj transcendentno (Sengle, 2006, s. 337). O situácii Vansovej románu *Kliatba* tak platia slová F. Sengleho: „V tichu izby, kde sa veselo rozpráva rodina, môže každú chvíľu udrieť hrom. Kto toto neberie do úvahy, nerozumie podstate biedermeieru“ (Sengle, 2006, s. 338). Rodinné prostredie by podľa neho nebolo natoľko súdržné, keby nehrozilo nebezpečenstvo zvonku – práve strach pred ním stvoril idylu.

Biedermeier zavŕšil idylické preformovanie všetkých umeleckých druhov, najmä však epických foriem. Jeho prepracovanie populárnych romantických tém a motívov bolo poznačené špecifickým realistickým detailom, ale i moralizátorským imperatívom, ako to vo vzájomnej zhode i v nesúlade nájdeme u Vansovej. Biedermeierom legitimizovaná koexistencia romantizmu, realistického detailu a frenetizmu zostala vo vnútornej pamäti tejto spisovateľky a podmienila aj podobu jej románu *Kliatba*.

Pramene:

VANSOVÁ, Terézia: *Kliatba*. Bratislava : Tatran, 1968.
VANSOVÁ, Terézia: *Pani Georgiadesová na cestách*. Praha : L. Mazáč, 1930.
VANSOVÁ, Terézia: Terézia Medvecká, rodená Lange. In: *Dennica*, roč. III, 1900, č. 1, s. 66 – 67.

Literatúra:

BREZINA, Ján: *Spievanie dospievania*. Martin : Rebach, 2001.
GARAJ, J.: Vansovej pramene a *Kliatba*. In: *Prúdy*, roč. IX, 1927, s. 516 – 520.
GEBAUEROVÁ, Antónia: Terézia Vansová. In: *Ženský obzor*, 1936, č. 9, s. 74.
HAMAN, Aleš: Několik postřehů ke vztahu umělecké fikce a historiografické reprezentace. In: JEDLIČKOVÁ, Alice – SLÁDEK, Ondřej (ed.): *Vyprávění v kontextu*. Praha : Ústav pro českou literaturu, 2008, s. 240 – 248.
HRBATA, Zdeněk – Procházka, Martin: *Romantismus a romantismy*. Praha : Univerzita Karlova – Nakladatelství Karolinum, 2005.
HRBATA, Zdeněk: Území exotiky. In: *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. stol.* Praha : Academia, 2008, s. 9 – 18.
JANÁČKOVÁ, Jaroslava: Romantismus a dlouhý čas literárních dějin. Tři poznámky. In: *Svět literatury*, roč. 19, 2009, č. 40, s. 134 – 139.
Kol. autorov: *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol. 1*. Praha : Academia, Nakladatelství Československé akademie věd, 1966.
LOVECRAFT, Howard Phillips: *Nadprirodzená hrôza v literatúre*. Bratislava – Pezinok : Agentúra Fischer & Formát, 1997.
MRÁZ, Andrej: *Literárne dielo Terézie Vansovej*. Turč. Sv. Martin : Živena, Vydav. družstvo v Turč. Sv. Martine, 1937.
NÁDAŠI JÉGÉ, Ladislav: Terézia Vansová: *Kliatba*. In: *Slovenské pohľady*, roč. XLIII, 1927, č. 1, s. 195.
ORMIS, Ján V.: Báseň Pustý hrad a Vansovej *Kliatba*. In: *Litteraria historica slovacca I – II*. Bratislava: SAV, 1946-47, s. 212 – 214.
ORMIS, Ján V.: Poznámky. In: Vansová, Terézia: *Kliatba*. Bratislava : Tatran, 1968, s. 207 – 211.
OSVALD, František Richard: Čo si ľud rozpráva o Andrejovi Kmetovi. In: *Andrej Kmeť. Životopis*. Zostavil Karol A. Medvecký. Nákladom spisovateľovým, 1913.
SENGLE, Friedrich: Kierunki literackie. In: *Spory o biedermeier*. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 2006.
SZABÓ, Miroslav: Imaginácia a odlišnosť: Balkánska otázka a kríza slovenskej národnej ideológie v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 19. storočia. In: *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. stol.* Praha : Academia, 2008, s. 183 – 194.
ŠOLTÉSOVÁ, Elena Maróthy: Terézia Vansová (Dokončenie). In: *Živena*, roč. I, 1910, soš. 2, s. 33 – 36.
VINOGRADOV, Viktor: Jules Janin a Gogoľ. In: *Literaturnaja Mysľ*, roč. III, 1925, s. 342 – 365.

Štúdia je súčasťou individuálnej grantovej úlohy autorky, evidovanej pod číslom VEGA 2/006/10.

Dana Hučková

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Téma úzkosti v próze Slovenskej moderny

Témy strachu, hrôzy a úzkosti nie sú v próze Slovenskej moderny dominantné, jestvuje však niekoľko k moderne priradovaných textov z konca prvého a zo začiatku druhého desaťročia 20. storočia, ktoré túto tematickú oblasť využívajú a na rôznych úrovniach spracúvajú.

Modernistické spracovanie strachu, hrôzy a úzkosti v slovenskej literatúre má pritom dve základné podoby. V prvej, početne menšej, ide o sujetové využitie strašidelných a hrôzostrašných prvkov, o ich zobrazenie v kontexte epického príbehu – v tejto línii sa príťažlivými stali javy vymykajúce sa tradičným kategóriám, javy abnormálne, desivé, ezoterické až mystické. Druhý, častejší spôsob stvárňovania témy, kladie do popredia pocit existenciálnej úzkosti, vyrastajúci z dobového dôrazu na témy rozkladu a zániku, krízy a neistoty, spojené s prvkami destabilizácie etických noriem a krízou identity – v nadväznosti na to sa dobovo symptomatickými stávajú postavy váhavých, neistých ľudí, ktorí nevedia kam, do akej doby vlastne patria, ľudí hlboko prežívajúcich až chorobné obavy o vlastné „ja“.

Spoločným prvkom oboch podôb tejto prozaickej časti Slovenskej moderny je, že úzkosť vyrastá z napätia medzi pólom aktivity a pasivity, harmónie a chaosu, vôle a vlastnej neschopnosti, a to tak fyzickej, ako aj duševnej. Úzkostné situácie – predstavené ako citový stav prejavujúci sa smutnou náladou, stratou istoty, záujmov, pocitom menejcennosti, ochabnutosťou, ťažkomyselnosťou, záдумčivosťou, sklesnutosťou alebo tiesňou – sú frekventovanejšie než jednoznačne strašidelné historky, aj v nich však úzkosť znamená predovšetkým pocit neistoty z niečoho neznámeho.

Hrôzostrašná situácia zneistenia je otvorene stvárnená v dvoch prózach – v próze Ivana Krasku *List mŕtvemu* (1911) a v próze Vladimíra Hurbana-Svetozárova *Hrôza* (1907). Kým I. Krasko sa k danej

téme neskôr už nevrátil, V. Hurban-Svetozárov ponúkol aj jej ďalšie verzie – humorne odľahčenú paródiu romantických i novoromantických klišé v texte *Taroky, romantika a ešte niečo*, s podtitulom *Fantázia mesačnej noci* (1907), novoromanticky ladenú históriu vzniku jedného manželstva v novele *Búrka* a vážnu v kóde príležitostného „dušičkového“ textu k jesennému sviatku Všetkých svätých *Pán Gašpar* (1909), podávajúcu príbeh tajomného pána Gašpara, ktorý celý rok žil v samote a izolácii ako človek mŕtvy zažíva a ktorý ožíval (vo význame komunikoval s inými) iba v deň pamiatky zomrelých.

Novela I. Krasku *List mŕtvemu* sa pokojne dá charakterizovať ako príbeh hrôzy s dominujúcim pocitom neistoty. Z napohľad normálnej, aj keď tragickej situácie (utopenie mladého Cigána v studni na stavbe) sa stáva abnormálna, až strašidelná príhoda: pôvodný racionálny prístup prekrýva transcendentálny rozmer rozprávania, tendencia k iracionalizmu, mysticismu, špiritizmu. Psychická senzibilita postavy sa mení na predráždenosť, úsilie vyvrátiť pochybnosti vedeckým experimentom (pokus oživiť mŕtveho elektrickými šokmi) ústi do úpornej a dlhodobej, desať rokov trvajúcej neurózy (čas medzi udalosťou a aktuálnym písaním listu mŕtvemu). Protagonistova snaha mať istotu, že mŕtvy je naozaj mŕtvy, že nejde o tzv. asfytický stav (stav chvíľkového, prechodného bezvedomia blízky duseniu) sa stáva hľadaním niečoho, čo presahuje bežné poznanie človeka – akejsi prechodovej fázy medzi pozemským a záhrobným životom. Namiesto analytického odstupu nastupuje desivá a trvalá pochybnosť, ktorá ani po rokoch nič nestráca zo svojej strašidelnosti (odkaz na nadväzovanie kontaktu so záhrobím), naopak, stáva sa určujúcou aj pre prípadnú ďalšiu existenciu rozprávača (motív jeho možnej blízkej smrti vzhľadom na zdravotný stav).

Próza ma výrazný rytmický charakter, vo funkcii refrénu sa opakuje zvolanie „*Úbohý, biedny Cigán Tóno!*“, resp. „*Úbohý Cigán Tóno!*“ alebo „*Úbohý Tóno!*“ Toto zvolanie člení výpoveď rozprávača, jeho písomné zaznamenávanie dávnych udalostí, vyvolané bližšie neobjasnenou správou zo záhrobia: „*tvoju správu som dostal a hľa, píšem ti list.*“ Pisateľ listu píše o tom, čo si sám zapamätal, resp. píše o tom, o čom si myslí, že adresát – mŕtvy Cigán Tóno – nevie. List je subjektívnym svedectvom o konaní, stavoch a pocitoch pisateľa

v čase smrti Cigána Tóna a v dobe do jeho pohrebu a potom z odstu-
pu desiatich rokov, po informácii, že sa našiel hrob, kde kedysi
museli – podľa polohy mŕtveho tela – pochovať niekoho zaživa. Pi-
sateľ listu je plne sústredený na seba a prednostne vypovedá o sebe,
takže vyššie spomenuté zvolania (v ich kratšej aj rozvinutejšej forme)
možno vnímať ako opakované pripomínanie agensa deja – osoby
mŕtveho, ktorého smrť vyvolala všetko nasledujúce dianie. Zvolania
sú zároveň vyjadrením bolesti nad (dávnou) stratou priateľa, ale tiež
výrazom úžasu z neznámeho a pokory pred smrťou, pred jej trans-
cendentálnym rozmerom.

Novela *List mŕtvemu* sa líši od ostatných Kraskových próz na-
jmä svojim ezoterickým obsahom. Jej znepokojivý charakter vyrastá
z prelínania reálnych a snovo-fantazijných a okultných prvkov, čo
vplýva aj na zneisťovanie sujetu. Istým spôsobom aktualizuje mys-
tickú tradíciu, keď popisuje úsilie rozprávača – pisateľa listu nadvia-
zať spojenie medzi reálnym, viditeľným svetom a svetom transcen-
dentným, neviditeľným. Vychádza z predpokladu, že posmrtný život
a vedomie existujú a že rovnako jestvuje aj možnosť nadviazania
kontaktov medzi takto chápanými formami alebo stupňami života
a vedomia (forma listu mŕtvemu). Hoci próza má dejový základ (na-
vyššie azda aj s určitým reálnym, až autobiografickým pozadím; pozri
Gárik, 1993a, s. 393 – 396), podstatou novely, jej vlastným jadrom,
sú opis a analýza psychických stavov rozprávača, psychické spochyb-
ňovanie skutočnosti („nebol som si istý v ničom“, „toto sa asi stalo“,
„nevie sa istotne“), preberanie otázky viny a zdôrazňovanie nervovej
subtilnosti („nervy začali sa mi plašiť“, „treba však niečo robiť, kým slú-
žia nervy“, „vôľou premáham nervy“). Toto nervové rozčúlenie je kon-
štatované samotným rozprávačom a opakovane je označované ako
sentimentálnosť a precitlivosť („Ach, svedomie, sentimentálnosť“,
„svedomie, sentimentálnosť nedá mi pokoja...“).

Rozprávačovo nočné tajné oživovanie mŕtveho v márnici na cin-
toríne je zachytené ako situácia stupňovaného desu. Jeho strach sa
zintenzívňuje, neustále rastie, pričom v kontexte výstavby textu sa
striedajú opisy konania a opisy psychicko-fyziologických sebapo-
zorovaní, ktoré možno výberovo uviesť v nasledovnej línii: „predesil
som sa“ – „ruky sa trasú“ – „drví ma zima, celý sa trasiem“ – „zuby mi

cvakajú“ – „Čo sa tak trasiem?!“ – „Och, ako sa trasiem...“ – „Och, ako
mi bije v sluchách...“ – „Bojím sa, že omdliem, a trasiem sa tak, že drô-
ty skáču sem-tam“ – „Och, ako sa trasiem...“ atď. Fyzická strnulosť sa
odráža aj v zreteľnej jazykovej kľčovitosti – v tejto časti sú výrazne
zastúpené krátke, úsečné alebo prerývané a nedokončené vety
končiacie troma bodkami. Nočná udalosť sa stáva nervovo-fyzickým
atakom na osobnosť protagonistu, vedie do stavu telesnej horúčky
a duševného blúznenia, ktoré končí až nasledujúci deň, v prízna-
čnej symbolickej atmosfére nového dňa, už za denného, slnečného
svetla: „Slnko svietilo veselo do oblokov. Život, život!! Vstal som.“ Proti-
postavenie smrti a života sa tak spája so symbolickou protipozíciou
noci ako času temnoty a hrôzy a dňa ako času upokojenia a stíšenia
rozjatrených nervov.

Koniec listu situuje predchádzajúcu výpoveď do rámca kontak-
tovania sa so záhrobím, hoci aj prerušenému (a preto nedokonče-
nému) pre nervové ochorenie média: „*Médium Flammarionovo, po-
mocou ktorého sme sa stýkali, je nervovo choré; píše sa o ňom, že sotva
objíje.*“ Záver prózy opätovne potvrdzuje ezoterický rámec rozpráva-
nia, naznačený v úvode, pretože kontakt so záhrobím môžu mať len
zasvätení – tento rámec však súčasne spochybňuje, a to vzhľadom
na aktuálnu neprítomnosť sprostredkujúceho prvku, čiže fungujú-
ceho média: „*Neviem, kedy dostaneš tento list, a neviem vôbec, či ho
dostaneš.*“

Cez ideu duchovného sveta neprístupného prirodzenému vní-
maniu, ale kontaktovanému vďaka sústredenej duchovnej energii
inštruovaného (v prípade Kraskovej prózy prostredníctvom Flamma-
rionovho média, aj so súvisiacim odkazom na Štefánika a samotného
Flammariona) sa ohlasuje dobová okultná teozofická tradícia, ktorá
na konci 19. storočia patrila k výrazným prvkom dobového myšlien-
kového inventára (pozri napr. Burrow, 2003). Hoci Michal Gárik v sú-
visi s touto novelou konštatoval Kraskov „mierne ironizujúci odstup,
citelný ostatne aj v slovesnej hravosti (najmä záverečné a úvodné
partie)“ (Gárik, 1993b, s. 27) a o „badateľnom nádychu irónie, či skôr
rozprávačovej akoby ‚tragickej‘ sebarónie“ v súvislosti s parapsycho-
logickou témou písal aj Stanislav Šmatlák (Šmatlák, 1976, s. 195), ten
navyššie posúvajúci interpretáciu k autorskej subjektívnej autoštyliza-

čnej aktualizácii (novela ako predel v autorovom básnickom bytí), svojho druhu okultná vrstva textu nemusí byť vykladaná len cez ironickú modalitu. Próza sa dá prijať ako Kraskov prozaický experiment v kontexte tzv. žánrovej literatúry – využitie konvenčných štruktúrnych prvkov duchárskej poetiky možno potom vnímať ako súčasť jeho autorskej stratégie. Z tohto pohľadu sú v texte viac než irónia či ironický odstup zreteľné dobové tematické dotyky, pulzujúca fantázia produkujúca napätie a všetko prenikajúca naliehavosť a úzkosť. Abstraktno-univerzálny rozmer duchárskej línie sa však použitím mien reálnych ľudí a sociálne známeho prostredia (Cigáni a ich vnímanie väčšinovou spoločnosťou) posúva do čitateľovi bližšej, známejšej, a teda konkrétnejšej polohy. Úvod a záver v tomto chápaní plnia funkciu formúl daného žánru.

Tému hrôzy v podobe desivej histórie individuálneho človeka podáva aj próza V. Hurbana-Svetozárova *Hrôza*. Je zasadená do konvenčného kompozičného rámca spoločenskej konverzácie „stálej spoločnosti“, vedenej ako rozprávanie historiek na poučenie, pobavenie, ilustráciu spoločnej témy, ktorou sa, po paradoxne veselom a žartmi preplnenom dni, stali „nešťastia a strašné udalosti“. Rozprávaný príbeh má byť potvrdením, a súčasne spojením dvoch odlišných kvázi teoretických charakteristík hrôzy a ľaku, ktoré na úvod podali dvaja účastníci diskusie, pričom rozprávač – „jeden, dosiaľ ticho prísediaci“ – ho zhromaždenej spoločnosti dopredu predstavil ako príbeh, ku ktorému „treba silných nervov, teda musíte sa trochu opanovať“. Ide o otázku, či je stav hrôzy výnimočným stavom mimo rozumových daností, vedúci len k najhorším vyústeniam, alebo je stavom, keď rozum funguje, je schopný hodnotových odlišení, takže môže aj pôvodne hrôzostrašnú situáciu premeniť na lepšiu. V tomto zmysle teda obsahuje aj isté etické stanovisko, ktoré súvisí so zaujatím postojá k otázke viny a nevinu.

Jadrom rozprávania je epizóda zo života istého inžiniera, ktorý bol kedysi dozorcom pri stavbe tunela, no ktorého jeho okolie (a v tom rámci zďa aj členovia zhromaždenej spoločnosti) poznalo už iba ako pomäteného blázna, „melancholika“. Pomiatoľ sa preto, lebo zažil niečo hrozné. Ako vedúci mal konflikt s mladým robotníkom. Raz večer pri čítaní v posteli zhodil sviečku, od ktorej začala ho-

rieť záclona v jeho izbe. Keď začal hasiť, spod jeho postele sa vystrčila ruka, ktorá hasila tiež. Inžinier si vtedy uvedomil, že mladý robotník ho chcel zabiť, a namiesto hasenia začal zápasiť s votrelcom. Ten však vplyvom okolností chcel zachrániť život inžinierovi i sebe, no namiesto hasenia musel bojovať s inžinierom. Požiar síce obaja prežili, no inžinier sa zbláznil a robotníka odsúdili do väzenia pre pokus o vraždu, hoci aj vplyvom okolností sa jeho pôvodný úmysel zmenil. Rozprávač v tejto súvislosti hovorí o dvojakom chápaní pojmu „cit záchranu“: kým inžinier chcel v stave hrôzy zachrániť seba, robotník, už v situácii rozšíreného požiaru a predovšetkým v hrôze zažívanej z neho, zmenil svoje rozhodnutie a chcel zachrániť inžiniera i seba.

Próza *Hrôza* má síce tézovitý charakter, čo konštatoval už M. Gáfrik („Hrôza je východiskovo postavená na princípe *a la thèse*“; Gáfrik, 1993b, s. 108), kompozičná štruktúra na línií téza (prvý názor) – antitéza (druhý názor) – syntéza (ilustratívny príbeh pre pravdivosť oboch názorov) však nepôsobí staticky, a to aj vzhľadom na sústredene dramatické podanie vlastného príbehu, čo podčiarkuje aj jeho jazykovo-štylistická výstavba: vety sú úsečné, rozprávanie má spád, v popredí je dej – akčný zápas oboch mužov. Hlavnou témou pritom stále ostáva stav hrôzy a jeho vplyv na momentálne konanie človeka, ideovo dôležitý je moment iracionálnosti osudu a relativnosť viny a trestu.

Oveľa početnejšie a sústredenejšie než priame stvárňovanie hrôzostrašných historiek je však v prózach autorov Slovenskej moderny tematizovanie existenciálnej úzkosti: úzkosť je chápaná ako základný prvok modernistickej existenciálno-pocitovej meditácie. Tematizovanie úzkosti sa v tejto skupine textov spája s výrazom exaltovaného existenciálneho sebatpotvrdzovania vlastného ja, čo je moment prepojený s problematizovaním samotného faktu ľudského bytia a s odhalovaním pocitu nezakotvenia a neistoty, najmä ako individuálna artikulácia univerzálnych ľudských otázok.

V tomto až úzkostlivo predvádzanom existenciálnom spytovaní sa bolo však latentne prítomné súmračné a ponuré psychické sebatpitvanie, neponúkajúce žiadnu psychickú úľavu. Klasickú otázku *Quo vadis?* nereprezentovala len obdobná otázka Františka Votrubu „odkud prichádzaš a kam jdeš“ z jeho state *Z novej literatúry*

(1909), v básni v próze *Brezy* (1910) od Vladimíra Roya preformulovaná do slov „*neviem, skadiaľ som prišiel a neviem, kam idem*“. Rovnako sa pýtal mladý, len dvadsaťjedenročný Martin Rázus v motte prózy *Rozprávka* (1910): „*Čo pred vznikom? čo po skone? a na čo trblot sám – ihravý?*“ A Royov vrstovník Ivan Gall v próze *Z Volodovho denníka* (1910), ktorú uverejnil ako dvadsaťpäťročný, nebol odlišnejší: „*Už dávno stratil som zmysel života. Už dávno kedysi pýtal som sa zúfalo, kam sa ženieme, čo chceme my živé mŕtvolky, lebo v každom z nás je zárod zániku a umierame od prvého svojho vydýchnutia. Ale utíšil som mučivé pochybnosti, nechal som ísť život vôkol a ako v divadle pozoroval som sveta beh.*“ Prepletenie existenciálnych otázok nenechalo ľahostajným ani dvadsaťšesťročného Kosorkina, ktorý v dekadentne ladenej próze *Zlomená duša* (1910) napísal: „*lba smrť má večné trvanie (...) ledaže vznikol život, už rozptyľuje sa a rozplýva ... kam uniká, kam uniká ... a aký v tom zmysel?*“ „*Schopenhauerovské obchádzanie života*“, života, ktorý ale „*nemožno obísť*“, je bytostným problémom mužskej postavy aj v próze *On* (1907) od Ľudmily Groeblovej, pričom má rovnako podobu seba vyjadrenia.

Mladická štylizovanosť do podoby človeka poznaním predčasne ostarnutého (Rázus) bola jednou z črt intelektualizácie vlastného vzťahu k svetu a životu v ňom. Tendencia k autentickosti, čo v rovine komunikačnej perspektívy próz predstavovala preferovaná ja-forma so svojou ilúziou bezprostrednosti, sa tu stretávala s analytickým aspektom. Ľudská osamelosť, ktorá bola akousi automatickou súčasťou modernistického subjektu (ako subjektu reflektujúceho vlastné bytie s priam panicky pedantskou analytickou systematickosťou, subjektu totálne vnímať a nanajvýš precitliveného), spôsobuje, že daný problém sa riešil len na úrovni vlastnej individuality ako jedinečného subjektívneho mikrokozmu. Bol to problém jedinca, ktorý si môže a aj musí vyriešiť len on sám. Nikto mu do jeho úvah nezasahuje, lebo je to jeho vnútorná a intímna záležitosť (Krasko), pretože ani nikto nie je nablízku (Kosorkin, Roy), pretože sú to reflexie nemé rovnako ako aj dialógy, ktoré sú ich súčasťou (Rázus). Tomu zodpovedali aj komunikačné formy daných úvah: náhradná komunikácia, v ktorej sa partnerom stáva neživá vec (Roy – brezy, zvony), v ktorej, povedané slovami Alice Jedličkovej, „mlčanliví náhradní adresáti predstavu-

jú (...) ozvučnú dosku pre hlas osamelého ľudského individua“ (Jedličková, 1993, s. 33). Je to komunikácia, ktorá sa uskutočňuje len ako komunikácia myslená (Rázus), ako snenie (Rázus) či ako rozprávanie vo funkcii náhrady akčného „deficitu“ (Kosorkin, Krasko).

Spomínané Quo vadis? predznamenovalo nepokoj nielen duševný, ale aj fyzický. Postavy chodia, blúdia, hľadajú cestu, akoby napredovanie v priestore malo zabezpečiť posun aj vo vnútorne zažívaných dimenziách. Typicky modernistický motív sa v predmetných modernistických textoch stal dôležitou výstavbovou zložkou. Pritom intenzívne prežívaný intelektuálny problém sa priam fyzicky zhmotňuje, čoho odrazom je aj téma bolesti (v moderne priam pozitívnej hodnoty), ktorá sa stáva neodmysliteľnou zložkou takto koncipovaných prác. Aj preto sú úvahy plné vzdychov, zvieravých pocitov a ťažôb rozpálených hláv. Priam názorne to ukazujú Kosorkinove formulácie z jeho už uvádzanej prózy *Zlomená duša*: „*srdce tak slabo bije, ako na zámlku*“, „*prikladám naň ruku, trasľavú, studeno spotenú*“, „*len choré, nezdravé srdce môže tak chvejno-slabe biť; srdce, z ktorého uniká život*“, „*celý som zoslablý*“, „*som bezvládný, ako v silách zámrlí muchy*“, s výkrikom smerujúcim až k absolútnu: „*Jak boľastné, jak zúfale!*“ Duševné vypätie teda nie je len konvenčné „trápenie“ a „blednutie“, je to bolesť skutočne až fyzická, ako to vyjadril tiež I. Gall v próze *Z Volodovho denníka*: „*Zdalo sa mi, že za hlavu sa musím chytiť, aby sa nerozskočila, že musím vykriknúť, aby povetrie mohlo do prs.*“ Skľučujúce sú tiež vyjadrenia V. Roya o neschopnosti plaču, Kraskovo pociťovanie „*trpkého zadostučinenia*“ a takisto Rázusovo tematizovanie „*ležania na smrteľnej posteli*“.

Z kontrastu stratenej harmónie a prežívanej disharmónie vyrastá základná východisková situácia textov, v ktorej sa moment analýzy a autoanalýzy subjektu transformuje do podoby mučivej sebaizolácie a ohraničenia spoločensko-kultúrnymi normami a komunikačnými formami. V rovine výrazu vlastnej intelektuálnej krízy sa potom literárny subjekt štylizuje vo svojej izolovanosti a ohraničenosti aj cez priestorové súradnice textu: Kraskov Ján Martán z prózy *Almužna* (1908) rieši svoj problém v uzavretom priestore parku, kde nemôže nájsť toho, koho hľadá, ale ani to, čo mu bytostne chýba – rozhodnosť; Kosorkin a Roy situujú svoje básne v próze do fan-

tazijnej vyludnenej prírodnej krajiny, ktorá je odrazom pasívneho a psychicky senzibilného individua a kde subjektívna totožnosť človeka a prírody je jediným adekvátnym vyslovením túžby po absolútne; Rázus existenciálnu i fyzickú samotu svojich postáv výslovne deklaruje a ďalším postupom len potvrdzuje a rozvíja. Ak v prípade Kraskovej prózy *Almužna* sa nad literárnym subjektom vznášal akoby fantóm melanchólie, u Kosorkina a Roya a v istom zmysle aj u Rázusa je tento moment nahradený aspektom zúfalstva, ktorý vyplýva z ťaživého sebauvedomenia si vlastnej malosti a ničotnosti a nemožnosti obsiahnutia tajomstiev univerza. Individuálne dilemy sa pod nálepkou impresívne (Kosorkin, Roy) a racionálne (Rázus) vyvolaných vnútorných psychických stavov konštituovali ako malé filozofické zápasy, ktorých jedinou snahou nebolo len nájsť odpoveď na bytostné otázky, a tak porozumieť, ale nájsť nádej a potvrdiť vieru v morálny pokrok.

Melancholická rezignácia, nihilistické gestá, schopenhauerovské odozvy, dekadentný pesimizmus, nostalgické nálady depresii a bezvýhodiskovosti, skepsa, ale zároveň očakávanie, viera, nádej – to všetko ako dichotomické prejavy dobového individualizmu možno nájsť v textoch vypovedajúcich o modernistickej kríze subjektu. Autori sa v nich sústreďovali na jeden vybraný problém a tomu podriaďovali aj koncipovanie sujetovo-epickej osnovy len ako osnovy rámcujúcej a výrazne oslabenej. V takomto kontexte sa dominantným stalo vyslovovanie zložitosti a problematickosti vlastného individuálneho bytia, v rámci ktorého popredné miesto patrilo práve pocitu úzkosti a strachu z bytia.

Pramene:

- HURBAN, Vladimír S.: Búrka. In: *Slovenské pohľady*, roč. 34, 1914, č. 1, s. 1 – 11.
KRASKO, Ivan: List mŕtvemu. In: *Národné noviny* (Pittsburgh), roč. II, 1911, č. 68, 20. 4. 1911, s. 7 (prvé vydanie); pozri tiež *Slovenské pohľady*, roč. 31, 1911, č. 4, s. 210 – 216.
V. H. S.: Hrôza. In: *Národné noviny*, roč. 38, 1907, č. 73, 25. 6. 1907, s. 2 – 3 (rubrika Besednica).
V. H. S.: Pán Gašpar. In: *Národné noviny*, roč. 40, 1909, č. 128, 30. 10. 1909, s. 2 – 3 (rubrika Besednica).
V. H. S.: Taroky, romantika a ešte niečo. Fantázia mesačnej noci. In: *Národné noviny*, roč. 38, 1907, č. 116, 3. 10. 1907, s. 2 – 3 (rubrika Besednica).

Literatúra:

- BURROW, J. W.: *Kríze rozumu. Evropské myšlení 1848 – 1918*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2003.
GÁFRIK, Michal: Komentár. In: *Súborné dielo Ivana Krasku*. Bratislava : Veda, 1993a, s. 393 – 396.
GÁFRIK, Michal: *Próza Slovenskej moderny*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993b.
JEDLIČKOVÁ, Alice: *Ke komu hovorí vypraváč?* Praha : Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR, 1993.
ŠMATLÁK, Stanislav: *Vývin a tvar Kraskovej lyriky*. Bratislava : Tatran, 1976.

Michal Jareš

Stín mrtvého

Výlety (jiných) autorů první poloviny

20. století do (jiného) žánru

V rámci české (populární) literatury první poloviny 20. století se objevují hrůzostrašné povídky či novely s tajemstvím a často nevyšvitelnými záhadami mnohdy mimoděk, okrajově, a pokud již je nacházíme, jsou většinou dnes zcela zapomenuty. Je to zvláštní jev, když si uvědomíme, že zejména hororu blízký žánr sci-fi byl – i díky popularitě Čapkových děl – zkoumán v české literární historii daleko výrazněji než samotný horor. A přece je evidentní, že právě hrůza dokáže vzbudit daleko silnější emoce, že jí autoři nejednou podléhají a dovedou ji využívat velmi dobře, byť skrytě, v rámci kriminálních, psychologických, ale i veskrze triviálních textů. Dokonce by se dalo mluvit o daleko větší modernitě a modernosti hororového žánru nežli sci-fi, protože horor, podnícen psychoanalýzou a expresionismem, dokonale využil všechny stísněnosti a úzkosti, připravené již koncem předchozí dekády v dekadenci, a pokračující ve vyčerpávajícím a děsivém setkávání s hrůzou existence v období dvou světových válek.

Spojení s psychologickými a psychoanalytickými postupy a přístupy, stejně jako jasné odkazy na romantismus (Erbenovy *Svatební košile* stejně jako Máchův *Máj* lze, podobně jako pohádky bratří Grimmů, číst bez nadsázky jako horory), důsledná schopnost symbolistů v impresivní drobnokresbě a to zejména v drobnokresbě niterných pocitů a stavů, nevyvratitelný vliv Poeových, Hoffmannových a Ewersových povídek, Arbesových romanů, odkaz velmi populárního spiritismu i válečného šilenství, a zejména přetrvávající linie od kolportážních (krvavých) románů 19. století přes drobné sešitky povídek původní i převzaté produkce (cliftonky etc.), to vše mělo společně se značným vlivem filmu úrodnou půdu pro novely i povídky čistě hororové. Je zvláštní, že se v českém prostředí první poloviny 20. století neobjevil ryzí autor hrůzostrašných románů, ale že jsou doslova desítky autorů, kteří motivy

hororu nebo alespoň jemu blízké, využili maximálně. V tomto krátkém a nikoliv vyčerpávajícím nástinu bych chtěl upozornit právě na ty autoři, kteří nepatřili ke spisovatelům čistě populární literatury, ale v jejichž dílech se o to výrazněji objevují motivy hrůzostrašné. Zároveň to jsou autoři, které jsme si navykli označovat jako méně významné, nejen díky jejich významnosti, ale i míře zapomnění. Nazval bych je v tomto případě jako autoři „jiné“ a jejich příspěvky, tu více a tu méně žánrové, bych řadil spíše chronologicky. Jsem si vědom určité omezenosti výkladu a též omezenosti prostorové, a proto bych se snažil popsat spíše několik těchto „jiných“ autorských typů, a vynechal bych jisté typy zjevné (Josef Váchal, Jan Weiss, de la Cámara, Sláva V. Jelínek ad.). Ze stejného důvodu bych zmínil pouze na tomto místě novelu Vítězslava Nezvala *Valerie a týden divů*, která vyšla v roce 1945, ale vznikla o deset let dříve, stejně jako poměrně časté zjevování fantomů v textech ze 40. let (mj. romantický přízrak Emanuela Kvise v Řezáčově *Svědkoví* či přízrak Uspavače v poezii bednářovské generace), kdy jde často o paralelu k nacismu. Objevením Smrti jako neznámé dámy v Hostovského románu *Cizinec hledá byt* (1947) se stává hrůza jedním z využívaných motivů v existenciálních dramatech, stejně jako součástí reálného děsu z poosvětivského světa, se kterým se literatura vyrovnávala (a v mnohém vyrovnává) dosud.

Počátek 20. století přinesl do literatury velmi zajímavé podhoubí. Vedle nastupujících -ismů zde neustále přetrvávalo střetávání s tradicí a její potlačování nebo přinejmenším s tvůrčím navázáním na ni a upravením si ji dle sebe. Tradiční postavy pohádek, případně legend, které ožívají některá díla některých autorů, se pak proměňují v gestu anarchistickém nebo bořícím. Proto je zjevný vampyrismus epické básně anarchisty Kamila Berdycha *Dcera Jairova* (psáno 1910, vyšlo 2000; viz též Jareš, 2001, s. 194 – 199), vycházející z biblického námětu, vzpourou proti danosti: *Dcera Jairova*, která prošla „údolím smrti“, je Kristem oživena, ale pokouší Ježíše jako nezkroutná a erotická divoženka. Podobně pak s lidovým mýtem či pohádkou nakládají i další autoři¹ – v knize *Bizarní novely* (1919) je její autor Jaroslav Pulda

¹ Připomeňme jen na okraj nejen literární, ale i výtvarný kontext – český symbolismus s hrůzostrašnými či mytologickými výjevy se projevuje například v dílech Jaroslava Panušky, Jana Konůpka či starších autorů jako Max Pirner ad.

(1870 – 1926) například v povídce *Zmok* vrací k tradičnímu motivu černého kuřete (plivníka, zmoka), aby ho nově využil ve společenském prostředí přelomu 19. a 20. století. S podobnými českými pověstmi a pohádkami nakládá i spisovatel Karel Leger (1859 – 1934). V jeho novelách a povídkách vystupují pohádkové bytosti v polabské krajině (Leger byl rodák z Kolína). Prolínání fantaskního a reálného je patrné mj. v Legerových knihách *O starém lakomci a jiné povídky* (1919) a v novele *Podivná příhoda inženýra Vladivoje Vejvody* (1914). Střet tajemného, pro člověka sotva pochopitelného světa, je zejména ve druhém jmenovaném díle velmi silný – Vladivoj Vejvoda je inženýr, který měří Labe kvůli chystané regulaci. Dostane se jednoho letního dne k opuštěné chatě, kde bydlí místní hlídač Měkota se svou dcerou Ančou, o kterou má zájem domkář Moravec. Střet tradičního světa, ve kterém nechybí fantasknost (Moravec jedná jako vodník, Anča jako vodní panna, navíc v Měkotově domácnosti jsou vedle černého kocoura a zplihlého kuřete slyšet zvláštní zvuky), se světem racionálního (ať již inženýr Vejvoda nebo obyvatelé blízkého mlýna) se projevuje zejména v atmosféře neurčitého a nepřiliš jasně vysloveného ohrožení. I snová scéna pod vodou je ale Legerem ironizována: „*Ano, takhle jsem si představoval českého hastrmana, dobráckého šosáka, po selsku potouchlého. I to démonství v českých vodách zatuchlo. Živoří, ubožák, v malých poměrech, nic nevěda o velikém světě. Zaschlý konzervativec a snad dokonce klerikál, vždyť i sám čert je beztoho klerikálem!*“ (Leger, 1914, s. 149 – 150). Hrůza a strach je sice redukována přítomnou ironií, avšak Legerovi se výtečně daří nastolit atmosféru, pro horor či strašidelnou povídku tak důležitou. Ať to jsou již nevysvětlitelné úkazy (zjevení dávnou utopené matky, tukání dušiček), tak i samotná dusná atmosféra letního dne. Ironie však dostává navrch, což je v mnohém pro českou strašidelnou povídku typické (s nepopíratelným vlivem některých povídek Gustava Meyrinka). Jako další příklad z mnoha můžeme uvést třeba některé povídky Ignáta Herrmanna (1854 – 1935) – mj. „fantastickou povídku s humoristickou pointou“ *Nebožtík rytmistř* nebo povídku *Stráž u mrtvol*,² ve které je oživen domněle mrtvý –, případně některé kratší texty Karla Matěje Čapka Cho-

da (1860 – 1927). Ten v souboru próz *Romaneto. Tři chodské grotesky* (1922) využil motivy zbožnosti, získání nadpřirozené moci i spolku s čertem k tomu, aby satiricky ironizoval církevní hierarchii i existenci ďábla, která má podle dogmatismu víry stejná opodstatnění jako existence boha. Zejména v povídce *Páchlíček a čert* se tento satirický podtón dostává do souvislosti s lidovou zbožností a jejími představami, což Čapek Chod podtrhuje i využívám chodského dialektu.

Za jistý vrchol takového psaní s ironickým podtextem můžeme považovat tvorbu Karla Švandy ze Semčic (1867 – 1927), který za svého života vydal dvě knihy povídek: *Fantastické povídky* (1892) a *Bizarní povídky* (1897). Zejména v *Bizarních povídkách* se Švanda ve dvanácti textech, zasazených do ročního období, pokouší často parodovat nebo ironizovat některé známé postupy dobových autorů. Například v povídce *Člověk bez hlavy* se objevuje zchudlému herci duch, který se chce pomstít své bývalé milence, kvůli které spáchal kdysi sebevraždu. Sebeironické komentáře a shazující prvky jsou ostatně velmi osvěžující a hledají dost často velmi tenkou hranici mezi hrůzou a humorem: „*Běžel jsem domů, vypil jsem dvě sklenice vody se seškrábaným fosforem, pak zapal kamna, zapálil uhlí, a když i to nepomáhalo, prohnal jsem si lebkou dvě kule, a poněvadž jsem byl ještě živ, počal jsem čísti nějaké ‚Fantastické povídky‘ – to účinkovalo – umřel jsem*“ (Švanda ze Semčic, 1897, s. 31). Přístup Švandy ze Semčic je velmi originální, nechybí mu víceméně vždy schopnost odstupu od látky i hravost, ale zároveň je velmi zajímavá jeho zručnost a schopnost stylizace. Zajímavá je na něm i jeho vlastní ironizace: zatímco v *Bizarních povídkách* si dělá spíše legraci z klasických syžetů strašidelné literatury, v předchozích *Fantastických povídkách* je Švanda spíše vážný a jeho postavy se pohybují v extrémních konfrontacích se zásvětím, místy odkazující ke klasikům žánru (E. A. Poe, francouzští frenetici).

Pokud odhlédneme od ryze náladových textů spojených s předchozí symbolickou a poeovskou nótou (např. v povídkách Quida Marii Vyskočila *Hra s panenkami*, kde se jednomu z hrdinů zjeví smrt jako dívka v rudém šatu), dalo by se tedy říci, že pro český hororový žánr první poloviny 20. století byla velmi nosná móda grotesknosti, pitvornosti nebo bizarnosti. Odkazuje k tomu i to, že leckteré povídky a prózy mají název či podtitul „bizarní“, přičemž

2 Povídka *Stráž u mrtvol* je mj. obsažena v Herrmannově knize *O třech nebožtících a jiné historky nedělní*.

grotesknost a tato bizarnost byla čerpána z tradičních zdrojů jako E. A. Poe, Gustav Meyrink či dobově známých a v dnešní době již opomíjených autorů jako byl německý psychiatr a spisovatel Oskar Panizza (1853 – 1921), francouzský spisovatel Jean Richepin (1849 – 1926) či z druhé strany francouzští frenetici, symbolisté a dekadenti jako Auguste Villers de l'Isle-Adam (1838 – 1889) ad.

Bizarní však v těchto případech mnohdy znamená až nezdravé extrémní a psychopatologické stavy, často vypovídající o podivné zvrácenosti autorů než o jednání popisovaných postav. Mnohdy již název některých textů vypovídá o obsahu. Za silně vyhocené lze považovat například texty Josefa Dýmy (1882 – 1933) z knihy *Povídky a bizarerie* (1908). V povídce příznačně nazvané *Mozky bláznů* prochází vypravěč s doktorem jménem Cynik po psychiatrické léčebně. Ten mu ukazuje chovance léčebny a pak jej zavede do místní pitevnny. „V zasklené skříni vidím v příhradách nad sebou několik řad širokých lahví s cedulkami a v nich šedivě žlutou, střevovitě smotanou masu – mozky bláznů“ (Dýma, 1908, s. 133). Zanícení lékaře a doslovný popis chování některých bláznů, jejichž mozky jsou naloženy v lihu, to vše končí zvláštní katarzí a nástupem vnitřního šílenství vypravěče: „Pojdme, pojdme!... Zdá se mi, že... ze všech lahví se na mne šklebí můj mozek! Pojdme, pojdme!“ (Dýma, 1908, s. 135).

Vedle zmíněného Švandy ze Semčic je bizarnost častým motivem například v díle dramatika a prozaika Otomara Schäfera (1883 – 1945), a to zejména v jeho povídkových knihách *Sny a život* (1909) a *Žena a jiné bizarní příběhy* (1922). U Schäfera se projevovaly i další záliby v jisté bizarnosti a ironii – například v románu *Vtělení Pampylasovo* (1920) se pomocí hypnózy vtělí do duše umírajícího zločince Pampylase novinář Horn, aby poznal chvíli skonu člověka, i to, co se v okamžiku smrti a těsně po ní v člověku děje.³ Podobně jako v autorově povídce *Nocturno* zde hraje svou roli dobově oblíbený okultismus. Racionalista hrabě Schermann chce od média při seanci vědět, jak zemře, a je mu předpovězena sebevražda. V den, kdy k ní má dojít, připraví veselá společnost Schermannovi dětskou pistolku, kterou si přiloží ke spánku a stisknutím spouště zemře. „Realisticky“

je vysvětleno, že došlo ke krevnímu výronu a že Schermann zemřel na mozkovou mrtvici, ale jak poznamenává vypravěč: „výron krve nastal kolmým směrem od spánku, kam Schermann nasadil onu dětskou hračku, kolmým směrem do středu mozku, jehož tkáň jevila všechny charakteristické známky vstřelu neviditelnou kulí bez hmoty a bez dimenze...“ (Schäfer, 1922, s. 210).

Předložená ukázka připomíná i to, že v rámci přemýšlení o hrůzostrašné literatuře nesmíme zapomínat na dobový zájem nejen o probouzející se psychoanalýzu, ale též trvalé zatížení okultismem či spiritismem. Stranou bych v tuto chvíli ponechal romány a povídky Felixe Achilla de la Cámara del Campo y del Padrone (1897 – 1945), jehož vlastní jméno je „pouze“ Josef Karel Camra. Důvodů je hned několik – Cámara byl autorem velmi plodným, ale též autorem pro typ prózy s tajemstvím dosti podstatným v rámci trochu jiného zájmu a exkurzu, který si dovoluji nabídnout zde. Z podobných důvodů bych jen zde zmínil drobnější práce autorů jako B. Mlš (okultní román *Milota a Milen*, 1922) nebo František Baran (*Historie mistra černé magie*, 1927). Zejména v oblasti okultní literatury hraje svou roli schopnost extatického uhranutí a hledání světa krásy mimo svět lidský, což často přivádějí vyšinuté hrdiny k šílenství nebo smrti. Mystika a esoterika jsou však již na hraně námi sledovaného tématu, v prolnutí náboženství, osudovosti i zcela totálního vytržení v hledání estetických norem se hrůza projevuje jen jako jeden z prvků – i když dosti často prvků, které předmětem hýbou. Hrůza je pro okultní texty mnohdy kategorií stejně úrovně jako krása nebo mytologie a její vnímání je pak evidentně jiné. V povídkách a romanetech Jana Rejsy z Kolkovic (1886 – 1971) se dostáváme do značně patetických, vyhocených situací, ve kterých je andělský svět nebo svět svatých daleko silnější než svět náš (např. v povídce *Chiméra* z knihy povídek *Eferemery*, 1937). V povídkách dalšího esoterika a překladatele, Karla Weinfurtera (1867 – 1942) je zřetelnější vliv novoromantických autorů i spisovatelů, které Weinfurter překládal (A. C. Doyle ad.).⁴ Vliv okultismu a četby Emanuela Swedenborga je patrný třeba i v povídkách Jaroslava Pa-

3 Ze škály autorů dalších můžeme připomenout například díla Emanuela z Lešehradu či pozdější román lékaře Františka Škorpila (1903 – 1950) *Tvář cherubína* (1935), ve kterém se astrální či okultní motivy propojují s již dobovým zájmem o psychologii.

3 Připomeňme jen na okraj, že motiv využil Schäfer původně v povídce *Stiperdackerův elixír* ve sbírce *Sny a život*.

sovského (1890 – 1965), jinak autora vycházejícího z okruhu Moderní revue, který programově vzýval zejména v počátcích 20. století dandyismus. V jeho povídkové sbírce *Ruce osudu* (1915) se mísí erotika s okultními tématy – například v povídce *K druhému břehu* se hlavní hrdina Egon účastní spiritistické seance, při které se ptá zjeveného ducha na věčný život, odplatu, i trest. I když mu není jasno odpovězeno, Egon upadne do vleklé choroby a v horečkách víceméně donutí dívku Anču, aby kvůli němu spáchala sebevraždu: „*Mě budeš očekávat za branou smrti, vezmeš mě za ruku... A tryskneme k sféram, kde je snad věčná láska... k druhému břehu...*“ (Pasovský, 1915, s. 114). Posléze se ale Egon uzdraví a ve výčitkách spáchá sebevraždu i on, protože se mu nedostalo znamení ze zásvětí, že tam na něj Anča čeká.

V případech výše zmíněných Schäferových povídek se však setkáváme více než s okultismem spíše s naturalismem a zálibou v popisu psychopatologie jedinců, kteří se snaží v mezní situaci vyříci co nejpodrobněji dramatický spád svého příběhu až do chvíle **ted'**, do chvíle záhuby, případně těsně před propuknutím šílenství. Tak například v povídce *Žena* víme již od první věty takřka vše: „*Zabil jsem ji, pane, toť zřejmo i tomu, komu nejsou známy podrobnosti mého zločinu*“ (Schäfer, 1922, s. 7). Podstatnější je v povídce motiv „šílené lásky“, která nachází naplnění až v touze zemřít v náručí milovaného člověka. Patrně nejvýraznějším autorem tohoto typu ohledání duševního rozpoložení člověka v kritické situaci je – vedle například básníka Karla Babánka (*Přízraky*, 1920), Jana Opolského (*Kresby uhlím*, 1907), Jiřího Rychlého (*V boji o život*, 1933) – básník a prozaik Louis Křikava (1873 – 1920). Křikava vedl dosti neuspořádaný život (mj. pokusy o sebevraždu a morfinismus). V jeho prózách je častý nihilismus, hrdinové Křikavových povídek jsou velmi často sociálně vyšinutí nebo duševně nemocní (jistá paralela s Křikavovými pobytů v psychiatrických léčebnách). Povídky končí často tragicky, avšak převládá v nich expresivita a víceméně jistá radost z popisů psychopatologických stavů a naturalismu. Křikava stačil vydat za svého života vedle několika sbírek básní tři sbírky povídek *Skrytá erotika a jiné povídky* (1904), *Zločin na vsi a jiná próza* (1909), *Psychiatrův klobouk a jiné prózy* (1919), kniha *Loupežný rytíř Florián a jiné povídky* vyšla až po autorově smrti v roce 1921. Jeho prózy jsou spíše za pomezím

psychologie a zejména jejich úporná a zaťatá setrvačnost v deskripci stavu křeče a hrůzy může pro náš nástin posloužit jako jeden z dalších typů pro vymezení žánru.

Duševní prožitky a jejich popisy jsou zjevné v nevelké povídkové knize *Dům, v němž je mrtvý* (1928) autora Karla Hradce (1904 – 1969). Hradec, prozaik a básník, člen brněnské Literární skupiny, ve svých povídkách využívá spíše introspektivní, vnitřní monology, spojené zejména se zločinem, utkvělými představami a šílenstvím. Jak ostatně sbírku charakterizuje jedna z recenzí: „Všecky [povídky – pozn. M. J.] jsou psány na motiv strachu, hrůzy a úzkosti. Voják je nenáviděn brutálním důstojníkem, nespravedlivě obviněn z krádeže a spáchá sebevraždu. Dělník zabije v záchvatu šílených představ svého kamaráda a když se mu doma zdá, že jeho bratr viděl tento zločin, zavraždí i jeho. Mlynář je přepaden v noci a zastřelí lupiče, svého příbuzného. Bezcitný úředník vyžene svou matku a když tato umírá hladem a spáchá sebevraždu, jeho žena ji zapře. Karel Hradec směřuje k věčnému pochmurnému momentu a život jeho lidí je vyhocen vždy do trapných duševních stavů, kde se mísí strach a šílenství“ (LitN, 1928, s. 6). V této souvislosti by šlo připomenout například rané povídky Emila Vachka (1889 – 1964) – velmi výstižná a pro takový typ textu „s psychickou poruchou“ je mj. povídka *Přeludy* z roku 1919, otištěná například v souborné knize *První sklizeň* (1940). Vachek popisuje zvláštní psychické stavy řidiče tramvaje Josefa Papírníka, který je nejprve stíhán halucinacemi (proti němu jedoucí rychlík, později vize hrajících si dětí na kolejích, které se snaží nepřejet) a jeho duševní stav je vybičován až na krajní mez, při které už nevnímá realitu a bludy, takže povídka končí velmi naturalisticky: na kolejích tramvaje si hraje reálné dítě, ale Papírník je rozhodnut překonat na radu doktora tento „blud“ a dítě přejede („*Slyšel ještě, jak někdo huláká: ‚Přejeť dítě, přejeť dítě, a potom omdle s tím bohatstvím pocitů, které doprovázejí mdlobu: Slyšel ještě záupnění, cítil, jak se vůz přehoupl přes něco křehkého, zdálo se mu, že ten, který ho prve zezadu udeřil do ramene, nasazuje elektrickou brzdu, ucítil její zápach a ještě mnoho jiného*“; Vachek, 1940, s. 123). Vachkův takřka děsivý, chladný pozorovatelský odstup i s jedním z poměrně často tabuizovaných témat (vražda dítěte) dodává povídce zvláštní ráz. Ráz čehosi překraču-

jícího běžné „jen“ strašidelné texty pro pobavení, pro zjitření nálady. Vachkem se do hrůzy dostává i život, jeho rozměr překračuje salónní okultismus nebo náladovou zkratku s přízračným světem mimo nás. Autor vstupuje do světa v nás, odhaluje velmi bystře vnitřní zkratky i pochody, a ukazuje hrůzy psychiky.

Hledáme-li však čisté žánrové povídky mimo produkci populární literatury, jsou zejména 30. léta 20. století odklonem od hororu. Přesuny k avantgardě i psychologizaci však využívaly nadále jisté postupy hrůzostrašného žánru, ovšem v daleko větší míře se nově vznikající texty soustředily spíše na strach z města, techniky, na strach později pojmenovaný jako existenciální. Tento celosvětový trend ale neobjkotoval předchozí – viz například přihlášení se francouzských surrealistů k „černým románům“ nebo k sérii o Fantomasovi. U nás však móda Poeovských či Ewersovských novel ustupuje před jinými autory, nehledě na jistou snahu o místy možná až příliš násilnou kultivaci čtenářů a boj proti braku. Je to zřejmé i ve vydavatelské produkci – zatímco desátá a dvacátá léta byla hojně protkaná nejrůznějšími fantaskními či bizarními příběhy, ve třicátých letech nastupují témata spíše sociální nebo psychologizující. Přesto lze v období první poloviny 20. století najít i sbírky povídek čistě hororových, které ukazují, že žánr existoval. V závěru bych alespoň v náznaku připomněl dvě knihy, které by měly výrazně zasáhnout do příštích hovorů o česko(slovenském) hororu.

Sbírka povídek Josefa Šimánka (1883 – 1959) nazvaná *Oživlé mramory* (1916), přináší řadu krátkých náladových povídek, věnovaných často přízračným nebo nepřilíš vysvětlitelným motivům. Šimánek zasazuje většinu povídek do exotických krajů, jako je Egypt nebo Blízký Východ, jeho hrdinové jsou například Don Juan. V úvodní povídce *Upír* využívá autor velmi přesvědčivě motivu vampíra. Oblíbený a časem poněkud zplanělý motiv, upevněný obrovskou popularitou knihy Brama Stockera *Dracula* (1897) využil Šimánek zajímavě. Nemrtvá herečka Judita Lambertónová vysává krev svého milence tak, že mu vbodne do srdce jehlici a přes vzniklý otvor pije krev. Šimánek je zručný vypravěč, a i když jsou některé z jeho povídek ornamentální a poznamenané jistou setrvačností v náladách a jejich

dlouhých popisech, umí vytvořit velmi dobře stísněnou náladu. Za pravděpodobně nejhrůzostrašnější text by se dala považovat povídka *Ahmétin rubín*. Dobrodruh a cestovatel Chatterton hostí u sebe generála Browna, se kterým zabije krokodýla. V jeho těle najdou obří rubín, který podle Chattertona patřil egyptské princezně Ahmetis, která zemřela jako panna a „ohromný svět vášní, celé peklo erotických rozkoší a vraždících tužeb, celý oceán elektřiny, zahuštěný v prostoru pěti krychlových centimetrů a podobě lidského srdce, zůstal nevybit, nevytřeben, neuvolněn“ (Šimánek, 1916, s. 34 – 35). Chatterton chce pomocí rubínu osvobodit zakletou Ahmetis a zmaterializovat ji, povídka ovšem končí Chattertonovou děsivou smrtí a mizícími dívčími stopami v nočním písku. Erotika, potlačovaná i přiznávána, je jedním z hlavních motivů Šimánkových povídek, stejně jako nebezpečné zahrávání si se silami „jiných světů“.

Povídková sbírka Ladislava Narcise Zvěřiny, nazvaná *Stín mrtvého a jiné novely* (1929), je patrně nejvýraznější co do žánrové čistoty v našem vzorku. Čtveřice povídek, které se porůznu odehrávají v Německu, Polsku, Americe i v Čechách, jsou kratší, pointované příběhy, se zesíleným zájmem o vnitřní pochody vyšinutých jednotlivců. To je patrné v prvních třech povídkách (*Stín mrtvého, Sen chorého srdce a Sáзка*), poslední příběh, *Černá paní*, je drobná skica o pomstě ženy svému umírajícímu manželovi. Zřejmě nejsilnější je z daného vzorku povídka *Sázka*, ve které se vsadí muž jménem Frank s přítelem Herbertem, že vydrží jednu měsíční noc, uzavřený s mrtvolou ve vězeňské márnici. Frankova racionalita („strach a hrůza z mrtvých je jen nedostatek sebevlády. Po předcích zděděná slabost. Člověk silné vůle ji nezná“; Zvěřina, 1926, s. 32) je během nočního sezení narušovaná a leptaná ve vnitřním monologu, při kterém proběhnou všemožné halucinační jevy, způsobené přepjatou myslí a pohybem měsíce, který mrtvolu osvětluje. „*Pojednou pleskl do vln ticha zvláštní zvuk. Slyš – teď znovu. Ano, nemýlí se. Zvuk zvláštního zakručení tam v útrokách toho nahoře. A zas. Posadil se, oči vytřeštěny do světlé tmy*“ (tamtéž, s. 36). Povídka končí víceméně klasickou pointou: ráno najde Herbert v márnici Franka šileného: „*Mezi troskami ze stolu, na překlopené rakvi, zpod níž čouhala ruka mrtvého, seděl kdosi, kdo byl víc přízrak a stín živoucí hrůzy než člověk. Byl přibrben*

jako zvíře, vlasy šedivé, oči nepřičetné, vytřeštěné kamsi do prázdna, cpal si obě ruce do úst a hryzl konce prstů. Krev mu stékala po bradě, slzy po tváři” (tamtéž, s. 38).

Není bez zajímavosti, že L. N. Zvěřina (1891 – 1980) byl v době psaní této knihy povídek tajemník státní nemocnice v Bratislavě, a tak v tomto případě můžeme s jistou nadsázkou hovořit o zjevném hororu československém.

Prameny:

- BERDYCH, Kamil: Dcera Jairova. In: *Tvar*, roč. XI, 2000, č. 4, příloha Tvary 4/2000.
DÝMA, Josef: Mozky bláznů. In: *Povídky a bizarerie*. Brno : A. Píša, 1908, s. 131 – 135.
HERMANN, Ignát: *O třech nebožtících a jiné historky nedělní*. Praha : F. Topič, 1931.
LEGER, Karel: *Podivná příhoda inženýra Vladivoje Vejvody a několik rozmarných povídek*. Praha : F. Topič, 1914.
PASOVSKÝ, Jaroslav: *Ruce osudu*. Praha : Přerod, 1915.
SCHÄFER, Otomar: Nocturno. In: *Žena a jiné bizarní povídky*. Praha : J. R. Vilímek, 1922, s. 199 – 210.
SCHÄFER, Otomar: Žena. In: *Žena a jiné bizarní povídky*. Praha : J. R. Vilímek, 1922, s. 5 – 22.
ŠIMÁNEK, Josef: *Oživlé mramory*. Praha : Kočí, 1916.
ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: *Bizarní povídky*. Praha : Jaroslav Pospíšil, 1897.
VACHEK, Emil: *První sklizeň*. Praha : Kvasnička a Hampl, 1940.
ZVĚŘINA, Ladislav Narcis: *Stín mrtvého a jiné novely*. Břeclav : Stan, 1926.

Literatura:

- [an.]: „Dům, v němž je mrtvý“. In: *Literární noviny*, roč. II, 1928, č. 39, s. 6.
JAREŠ, Michal: Smrt a zmrtvýchstání v díle Karla Berdycha. In: *Fenoméni smrti v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 20. ročníku symposia k problematice 19. století. Plzeň, 9.-11. března 2000*. Helena Lorenzová – Taťána Petrasová (eds.). Praha : Koniasch Latin Press, 2001, s. 194 – 199.

Karol Csiba

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Príbeh verzus napätie

(Stopy hororu v prózach Jána Johanidesa)

Próza *Pokus o skladaný portrét páchatela* zo zbierky Jána Johanidesa *Dedičný červotoč* (1998) sa výberom prostriedkov, ktoré autor využil pri tvorbe špecifickej ambivalentnosti, typológiou postáv a voľbou prostredia približuje k schéme tradičnej fantastickkej (hororovej) literatúry. Dvojznačnú atmosféru textu dopĺňa novátorský spôsob rozprávania. Takáto kontradikcia klasického a moderného je účinným prostriedkom moderných fantastických príbehov. Na jednej strane sa nachádza verzia s hlavným protagonistom uprostred diania, druhú interpretačnú rovinu tvorí koncept svedka, ktorému sú javy a okolnosti predložené ex post. Do kontaktu sa tak dostáva subjektívny pohľad s „objektívnym“ svedectvom nezaujatého, neraz extrémne informovaného a racionálneho svedka. Sledujeme preto protagonistu, ktorý je paradoxne na viacerých miestach textu pripravený o svoj individuálny hlas.

Fabulu celej prózy tvorí príbeh profesora filozofie (Richarda Ostá), ktorého existencia zodpovedá dvojitej intencii: v prvom prípade reflektuje vzťah k milenke, v druhej verzii vzťah k starému psovi. Obe tieto roviny sú v časovej a príčinnej súvislosti a podpisujú sa pod odkrývanie psychologických motivácií hlavnej postavy. Práve prítomnosť takéhoto psychologického portréту vyhovuje generovaniu napätia celej prózy. Podmienkou na tvorbu fantastickkej atmosféry je v tejto súvislosti kombinácia odlišnosti protagonistu („*Niekoľko, napríklad okultista, ale našťastie nielen on, by mohol o ňom povedať, že Richard Ost sa narodil predurčený na rozkrúcača takzvaných živých koliesok verejnosti*“, s. 42), a zároveň jeho zvláštnej marginálnosti („*Nedá sa zistiť, koľko rôznorodých a protichodných činiteľov sa podieľalo na utváraní jeho zložitej povahy. Choroba jeho srdca a reuma ho napríklad prechodne usadili i do invalidného vozíčka*“, s. 43). Pocity

výlučnosti spojený s nespokojnosťou so svetom je preto prítomný pri textovej konštrukcii hlavnej postavy, čo zodpovedá pocity ambivalencii. Spôsob zoznámenia sa so všetkými jej rovinami rozmyšľa charakterovú jednoznačnosť. Presné informácie sú spojené s dvojznačnými otázkami, ktoré môžu vyvolávať dojem tajomnej neskutočnosti („*Ost má neprestajne zatriedujúci, ustavične podozrievajúci i obviňujúci a nepretržite pohrdajúci zrak súdneho žalobcu. Pohľad, ktorý budí i dojem, že je súhrnným výsledkom aj následkom dlhoročných telesných bolestí, že útrapy, čo Ostá oberali od malička o spánok v tisíckach nocí, boli pre jeho vôľu ako posilovací gumený krúžok na prsty*“, s. 46, resp. „... *prečo si tento pohotový, navonok ústretový muž vrodenným vodcovstvom sálajúci rečník zmyslel dať svojmu psovi práve meno Tabu, sa vari nik nedozvedel*“, s. 48). Skladačka významov neraz prechádza od nejasností k zdanlivo racionálnemu vysvetleniu, ktoré na prvý pohľad tlmí dvojznačnosť rozprávania. Odmenou za čitateľskú zvedavosť sú možno jednoduchšie riešenia, ktoré však vytvárajú zvláštne obrazy reality a banálnou logikou dokážu vzbudzovať menšie podozrenia („... *ale pred nikým nemôže predsa ukázať, ukázať svoju neoblečenú tvár, nahú tvár, v ktorej sa odzrkadľuje neodtajiteľná vzpružina nadšeného úžasu, bezpochyby preto si v okamihu uzatvoril vzhľad očí a výraz svalov okolo úst, asi preto prehlásil (už s falošným nadchnutím), bude sa volať Tabu*“, s. 48). Dvojité identity ústredného protagonistu charakterizujú kontrastné spojenia sémantickej istoty s náznakom, racionality s vnútornou nepravdepodobnosťou a jeho odstupom od udalostí s angažovanou účasťou.

Richard Ost je agansom, a zároveň objektom udalostí. Uchováva si svoju totožnosť, ktorá znamená uzavretosť, obmedzenia a zajatie v dokonalom sebaopakovaní (opakovanie jeho mena na začiatku väčšiny odsekov, či už celého, alebo rozloženého na dvojicu Richard a Ost, ďalej opakovaný motív psa či implicitný strach zo smrti). Neschopnosť prejať súcit, priznať vinu a ukázať slabosť a zraniteľnosť sú prejavom jeho odlišnej formy prežívania. Namiesto emocionálnej reflexie vnímame postupy založené na mechanických a biologických silách. Takmer fyzikálne skladanie a rozkladanie portrétu hlavného hrdinu zostáva dominantnou črtou rozprávania, čo má opätovne súvis s nárastom očakávania, za ktorým prichádza ďalšie očakávanie,

rovnako neosobné. Postupné objasňovanie jeho účasti v príbehu osciluje medzi napätím a erotikou. Konkurencia jeho paralelných vzťahov (k zvieratu, k milenke a k manželke) vychádza z pôsobenia živočíšnej determinácie, ktorá sa usiluje o vyvolanie afektu. Akoby sa odkrývalo tajomstvo hybridnej bytosti, v ktorej sa distingvovaný profesor spája s divochom, pričom bod zlomu predstavuje vražda (smrť psa). Prekročenie tejto hranice znamená stratu kontroly ústredného protagonistu nad vybudovanou sieťou vzťahov, je presunom k hrozivejšiemu svetu biologických zákonitostí, s ktorými sa nemôže beztréstne zahrávať. Karneval jeho charakterových podôb odkazuje k deformovanému obrazu ústredného protagonistu a namiesto indexu celistvosti dochádza k jeho postupnému rozptylu.

Aj v tomto prípade sa tvorca pohráva s kódovaním rozprávania, ktoré sa opiera o dva príbehy. V prvom prípade je významová rovina prehľadnejšie rekonštruovateľným systémom vytvárajúcim charakteristiku protagonistu. Odlišný sémantický rámec rozprávania sa pohráva s prítomnosťou paródie na stvorenie, ktoré vyplňa problém strachu zo smrti. Samotný príbeh vďaka tomu posúva hranice medzi jednoznačne vysvetleným a neznámym, medzi jasným a zastretým. Práve to dovoľuje interpretovať udalosti ako náhody, a zároveň ako niečo vykonštruované. Šokujúce informácie sú vystrihnuté zo vzorového a detailne zaznamenaného príbehu, ktorý je výsledkom narušenia precízneho rozprávania. Rozprávač v ňom necháva odhaľovať všetko, čo by sme mohli na ústrednej postave obdivovať, a súčasne nenávidieť. Všetko vkladá do komplexnejšieho významového rámca, ktorý má občas charakter konfrontácie psychopatických rysov so subjektívnou špekuláciou, čo potvrdzujú niektoré osobnostné črty protagonistu („*Vari aj on, Richard Ost, mal čosi z prirodzenosti jej živlov, lebo jeho skutky, akými spracoval dvoch svojich nepriateľov, by sa boli dali prirovnať ku pomalému otáčaniu noža v mlynčeku na mäso, ak by bol nožom čas a mlynčekom prst*“, s. 42). Transpozícia kategórie výnimčnosti do oblasti záhad otvára čítanie smerom k exponovanej imaginácii, no text prostredníctvom vlastnej doslovnosti neprekračuje hranice fyzikálnych a logických zákonitostí.

Identitu ústredného protagonistu zvýrazňuje talent odhaľovať „existenciu“ pravdy, s ktorou sa jeho okolie dokáže identifikovať. Táto

vlastnosť tvorí dôležitý dodatok k jeho charakteristike a vysvetľuje základnú konfrontačnú bázu medzi ním a jeho bezprostredným okolím („... keď sa táto pravda mohla stať jeho pravdou, keď sa on mohol raz prevždy o nej presvedčiť, ostatní sú povinní ju uznať, a stávajú sa vinníci už z toho dôvodu, ak túto pravdu neuznali a neuznávajú“, s. 43). Rozprávačskému zámeru vyhovuje v tejto súvislosti kombinácia jednoduchších a zložitejších rozprávačských perspektív. Ich zameranie je výrazné a preukázateľné. Výstavba obrazov je postavená na paralelnej existencii odlišných svetov, ktoré však fungujú ako určitá analógia. Identifikujeme ju predovšetkým v koncepte postavy Richarda Osta a v intenzite jeho viacnásobných vzťahov. V tomto prípade je rovnako dôležitá naliehavosť a pôsobenie už mŕtvych postáv, s ktorými sa protagonista dostáva do dedičného spojenia, čo vnímame ako opätovné pôsobenie úvodných osobnostných predpokladov („*Alebo sa vysloviť zrozumiteľnejšou, zdanlivo trochu odlišnou rečou poučného predvčerajška? Richard sa narodil s frygickou čiapkou na hlave*“, s. 43). Na týchto miestach sa nám ponúka prirodzená a iracionálna argumentácia. Obe sú súčasťou referenčného plánu rozprávača, ktorý si tak pripravuje pôdu pre niečo desivejšie a záhadnejšie. Výsledkom tohto naratívneho procesu je portrét dominujúcej hlavnej postavy. Paradoxne bezbranne pôsobí v situácii vyrovnávania sa so smrťou vlastného psa. Tento vzťah naberá znaky fatálnej predurčenosti, ktorá je príznaková pre celý príbeh. Imaginácia napätia sa spája s realistickou logikou príbehu („*V tom odrazu Richard zacítil náraz a vzápätí stýpol. Uvedomil si, že zrazil mladého chrta, ktorého držala na vodítku staručká žena*“, s. 54). Ani v tomto prípade sa rozprávanie nevyhýba verbálnemu konštruovaniu situácie. Prítomná neschopnosť rozlišovať medzi priestorom živých a mŕtvych otvára priestor pre záverečnú úvahu, ktorá sa môže zdať nepravdivá.

Autor na záver tejto prózy spochybňuje zvláštnosť celej situácie, hoci oslabuje možnosť overiť hodnotu príbehu. Takýto postup je charakteristický pre pointovanie fantastického, a zároveň ironického kódovania textových komponentov.

Text *Strach z priestranstva (Dedičný červotoč, 1998)* sa typológiou postáv a voľbou prostredia podobne ako próza *Pokus o skladaný portrét páchatela* približuje k schéme tradičnej fantastickej

(hororovej) literatúry, ktorá je v tomto prípade rámcovaná príbehovým konaním manželskej dvojice mladých umelcov. Komplikácia ich vzťahu plynie z kľúčovej situácie, v ktorej dochádza k fyzickej premene manžela (Gregora) – náhla zmena jeho tmavých vlasov na biele odráža pocit bizarnosti a iracionálnosti života. Autorovi sa darí kumulovať latentné napätia, keďže nezámerným pôvodcom Gregorovej nechcenej premeny je jeho vlastná manželka (Alexandra). Štruktúra prózy preto ponúka viaceré interpretačné perspektívy. Prvú verziu predkladá matka manželky. Opiera sa o paranoický strach o dcéru a predpokladá premenu zaťa na vraha. Tento koncept budúcich udalostí prenáša v priebehu rozprávania na dialogického partnera – muža s aktuálnou súkromnou detektívnou praxou, ktorý sa s verziou matky stotožňuje. Kontrastný (racionálny) pohľad sa k čitateľovi dostáva až v samotnom závere prózy. Výpoveď bývalého kolegu z bezpečnosti vyvracia verziu matky, pričom spochybňuje možnosť jej realizácie. A koniec príbehu je takýto: „... vrátil som jej zloženou peniaze s patričným vyúčtovaním mojich výdavkov spojených s jej plánom a usúdil som, že mladí ani netušili, že sú kartami v pokeri, čo nevedia, kto ich drží nemých v obidvoch rukách. Tri dni po tom, ako som odoslal peniaze, som sa dopočul, že Gregor znežrady zabil Alexandru jednou zo svojich vychádzkových palíc“ (s. 70). Je teda Gregor vrahom alebo je takéto riešenie problému len výsledkom imaginácie jednej z postáv (matky)? Mýlil sa kolega alebo len klamal? Vymenila si paranoická verzia udalostí miesto s verziou racionálnou? Alebo je všetko náhoda, pri ktorej niečo tušíme a niečo vieme, pričom kombináciu neistoty a dejových faktov sprevádzajú neistota a tajomstvo v rozprávačskom akte? V ňom jedinou istotou aj po prečítaní zostáva výsledná vražda.

K nej sa príbeh dostáva vďaka implicitnej kauzalite, v ktorej sú jednotlivé motívy prepojené, no úplne nepriliehajú. Strach matky preto nie je aspektom obsahovým, ale skôr časovým a štruktúrnym. Akoby sme sa nebáli o to, či vôbec Alexandra zomrie, skôr sa ako čitateľa pýtame, kedy a akým spôsobom sa to všetko stane. Racionalitu tohto typu uvažovania v texte podporuje vyrovnané prostredie strednej triedy, ktorú reprezentuje spoločensky a materiálne zabezpečená rodina. Jej postavenie potvrdzuje predstava luxusné-

ho talianskeho letoviska, ktoré v texte plní úlohu predpokladaného miesta vraždy. Táto matkina verzia budúcich udalostí tvorí základnú os celého príbehu. Jeho spätná rekonštrukcia preto celkom legitímne pracuje s možnou verziou konca (dovolenkovým zavraždením dcéry Alexandry). Sieť vzťahov je v danej próze konfrontovaná s predstavou labyrintu, ktorý predstiera pravidelnosť a predvídateľnosť. Vina a trest preto nefungujú ako absolútna náhoda vychádzajúca z každodennej prítomnosti, ale skôr ako osud, ktorého neviditeľný poriadok vstupuje do konkrétneho časopriestoru. Tragická a dramatická blízkosť lásky a nenávisť sa tak stretáva s vyšším zákonom a rozohráva znepokojujúcu hru masiek (pohrávanie sa s identitou obeť a vraha). Aj v tomto prípade má konečné slovo smrť. Kumulácia udalostí, ktoré jej predchádzajú, má charakter logického a predpokladaného vyústenia vzťahu Gregora a Alexandry. Zároveň sa však autor opiera o náznak iracionálnosti a takmer halucinačnej interpretácie vonkajšej skutočnosti.

Oba tieto pohľady na príčiny a prítomnosť „vraždy“ v próze *Strach z priestranstva* vychádzajú z presnej textovej štruktúry, ktorá poukazuje na viaceré koncepty. Okolnosti násilnej smrti podliehajú v texte zásadným premenám („*Prosila ma – a naraz som počul od ženy, o ktorej som sa dopočul, že sa považuje za ateistku, že modlitba nesmie byť vzbura, že ma potrebuje ako anjela strážneho svojej rodiny, aby som jej ponuku prijal a nech by to stráženie Sandry a Gregora stálo hoci aj milión, je to ochotná zaplatiť*“, s. 69, „*O dva týždne mi pani Rubačová telefonicky oznámila, že výlet Sandry a Gregora do Jesolo sa odkladá o mesiac*“, s. 70). Konfrontácia možných zakončení posúva postavy do odlišných verzií príbehu, čo znejasňuje čitateľnosť predstaveného sveta. Samotná scéna preto pripomína absurdné divadlo, v ktorom sa z obetí stávajú páchatelia. Autor v tomto prípade využíva dvojitý významový parameter vážneho, a zároveň takmer parodického. Dotýka sa všetkých zainteresovaných postáv a rozohráva hru a protihru so zmyslom konania. Samotný záver prózy je definitívnym potvrdením matkinej verzie.

Pozornosť púta práve pomer medzi smrťou a mladosťou. Motív strachu pred smrťou sa z náhodného a tajomného rámca presúva k racionálnemu vnímaniu situácie. Razantná zmena horizontu, vy-

provokovaná nepredvídateľnými okolnosťami na jednej strane je konfrontovaná očakávaním na strane druhej. Obe interpretačné verzie príbehu pracujú s reálnou logikou a reprezentujú krehký poriadok. Striedajú sa v ňom nespochybniteľné opisy situácií s takmer mysterióznymi aspektmi, ktoré posúvajú príbeh dopredu (náhla šedivosť Gregora). Existencia viacerých alternatív záveru nespochybňuje kompozičný rámec rozprávania a v žiadnom prípade nezabavuje príbeh kúzla tajomstva. Rozpracovaná scéna ustupuje pred finálnym prekvapením a namiesto banálnej reality sa jej zmocňuje tragédia.

Napriek tomuto záveru môžeme konštatovať, že v oboch skúmaných prózach autor využíva ironické a groteskné figúry, ktoré zámerne stavia oproti motívu krutosti, zla a strachu. Týmto spôsobom sa pokúša modifikovať negatívny účinok ich spoločenskej relevantnosti. Možno preto si uprostred „napätého“ čítania všimame najmä vyrozprávaný príbeh.

Pramene:

JOHANIDES, Ján: *Dedičný červotoč*. Levice : L. C. A., 1998.

Miriam Suchánková

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

V predsieni mystery story

(Mysteriózna poviedka v súčasnej slovenskej literatúre)

Korene mysterióznej poviedky siahajú k žánru gotického románu, ktorý do okruhu rytierskej poviedky vniesol prvky psychických nenormálností, životné osudy, výstrednosti šialencov, samovrahov alebo zločincov, ale tiež motívy nadprirodzenej povahy.

Podľa *Encyklopedie literárnych žánrov* horor nie je definovaný štruktúrne, ale z estetického hľadiska ako silne emotívny príbeh, ktorý vyvoláva pocity hrôzy, strachu, úzkosti. Typickými postavami tradičného hororu sú upíri, monštrá, vlkodlaci, šialení lekári. Dianie, situované mimo moderného sveta (opustený cintorín, hrad, ruiny...), vystihuje odtrhnutie od reality, vstup do tajomna s vlastnou, zvláštnou životnosťou. Oproti starším hororom, zameraným najmä na stupňovanie nadprirodzených javov, sa moderné hororové príbehy usilujú vzbudiť ilúziu reálna. Inšpiráciou sú preto povesti zviazané s konkrétnym miestom či postavou. Dej sa sústreďuje na udalosti, ktoré majú vybičovať čitateľovu obrazotvornosť, vydráždiť jeho nervy alogickosťou, patologickou logikou. Kalkulujú so strachom z neznáma, ktorý je vyvolaný prevrátením normálnych vzťahov, vpádom iracionálna do každodenného diania. Proti hrôze všedného dňa stojí nevysvetliteľný des. Pre spôsob rozprávania je typické použitie tajomstva, znejasňovanie prostredníctvom nezreteľných náznakov, náhle šokujúce zakončenie. Josef Hrabák v tejto súvislosti vydeľuje dva typy metód – v prvej hrozná udalosť zostáva skrytá v podtexte, nehovorí sa o nej priamo, čitateľ si pointu domýšľa, čo zvyšuje atmosféru tajomna, v druhom prípade pocit hrôzy stupňujú nadprirodzené prvky, racionálne nevysvetliteľné motívy (Hrabák, 1981, s. 310).

V šesťdesiatych rokoch 20. storočia nastáva renesancia hororu. Klasické hororové motívy sa spolu s prvkami iných žánrov (sci-fi, fantazy, detektívky, thrilleru) implementovali do literatúry hlavného

prúdu, reálne témy prevládli nad iracionálnymi. Hrôza sa z vonkajška (ako je napr. ohrozenie monštrum) preniesla do vnútra (psychické úchyľky, zobrazenie desu prenikajúceho do každodennej reality).

V tom čase aj v slovenskej literatúre dochádza k fúzii hororových motívov do umeleckej literatúry a ako variant hororu sa rozvíja mysteriózna poviedka či príbeh s tajomstvom. Ich úlohou nie je desiť, skôr navodiť atmosféru tajomnosti a záhady, doplnenú o hororové rekvizity. Mystery story neoperuje s mimoempirickými udalosťami ako horor, ale podobne ako detektívka využíva realistickú instrumentáciu, ku ktorej zvyčajne v závere pristupuje tajomstvo v podobe ďalej neskúmaného iracionálneho momentu.

V kontexte slovenskej literatúry sa mysteriózna poviedka spája s debutom Dušana Mitanu. Zbierka *Psie dni* (1970) korešponduje s literárnou atmosférou druhej polovice šesťdesiatych rokov a inšpirácie vychádza z vtedy aktuálnych sujetových a rozprávačských postupov latinskoamerickej prózy (Borges, Cortázar) a z angloamerických žánrových inovácií, ako bol žáner krátkej mysterióznej poviedky. Mitanove prózy explikujú reálne, bežné životné situácie, do ktorých vstupuje iracionálny motív a transformuje ich na poviedky s tajomstvom. Tajomstvo však nie je východiskom príbehu, ktoré sa napokon objasní, ale prostriedkom gradácie či jeho pointou. Dôsledkom je interpretačná otvorenosť textov, vyplývajúca z dobovo príznačného videnia sveta ako ťažko uchopiteľného priestoru, v ktorom sa racionálne prelína s iracionálnym.

Hoci do Mitanových raných poviedok prešlo mnoho z atmosféry predchádzajúceho desaťročia (ako napr. iracionalita, čierny humor, pocit absurdity, strata hodnotového ukotvenia), autor nerezignoval na príbeh. Skôr naopak, do slovenskej literatúry vrátil epický konflikt, ktorý nerozkladajú reflexie, odbočky a lyrické nálady, čím ponúkol protipól dobovo aktuálnej reflexívnej či lyrickej prózy. Podľa Zory Pruškovej Mitanov debut znamenal návrat epicky relevantnej filiacie témy, rozprávača a hrdinu voči epickému konfliktu. Zmenila sa i kvalita voluntaristickej akcie subjektu autora a tiež hrdinu, ktorá napr. u Petra Jaroša viedla k oddeľovaniu esteticky príznakovej reflexie žánru od vlastného obsahu prózy ako v prípade literárnej parafrázy hororu či mysterióznej poviedky zo zbierky *Krvaviny* (Prušková, 2008,

s. 135). U Mitanu sa mysteriózna poviedka stala žánrom, ktorý Milan Šútovec definuje ako zastávku v predsieni detektívky (mystery story končí tam, kde začína detektívka ako riešenie tajomstva), teda aj zastávku v predsieni kauzality, logiky, racionálnych konštrukcií: „Je to zastávka tam, kde tajomstvo nevyplynie, ale je nastolené, dosadené zvonka v podstate slovesnou operáciou“ (Šútovec, 1990, s. 94 – 95). Mitanova poviedka s tajomstvom je podľa autora nielen žánrom, ale i tvorivým postojom a rozprávačskou modalitou, ktorá odkazuje k „ja“, k autorskému subjektu v nezahalenej funkcii tvorcu. V tomto zmysle interpretuje aj prózu *Letné hry*, v ktorej bratranec so sesternicou po hrôzostrašnej scéne so starenou utekajú z domu, keď za sebou začínajú kroky. Tento motív zostane neukončený, pričom vstup nového motívu je vonkajškový, formálny, nastolený slovesnou operáciou, ktorá posúva poviedku k mystery story – ustálenému žánru, ktorý môže autor obmieňať len s určitou toleranciou. Preto Mitanov debut interpretuje Šútovec ako stály rozpor slobody a normovanosti artefaktu.¹

Marek Vadas však túto normu prekračuje. Mikropříbehy zo zbierky *Prečo sa smrťka smeje* (2003) končia ešte v „predsieni“ mystery story, a to napriek bohatej škále hororových toposov, ako sú záhadné prostredia, zapadnuté osady s čudnými obyvateľmi, ktorých spája nejaké tajomstvo – zväčša akási kolektívna brutalita (napr. prózy *Koniec hluchonemého*, *Dedina s dvoma puškami*). Inšpiráciu čerpa z dedinských hrôzostrašných príbehov i z klasických hororov. Motívy nebezpečných vtákov, umelého človeka, zombíctva dopĺňajú detektívne či strašidelné rozprávkové motívy (povery, predtuchy, zlé znamenia). Napätie však nevzniká, príbehy tajomstvo viac naznačujú, než odhaľujú. Jednak preto, že mikropriestor poviedok neumožňuje načrtnutú tajomno-hororovú atmosféru naplno rozvinúť a gradovať, ale tiež preto, že autor v nich nemodeluje ilúziu reality ako v horore. Narácia viacerých textov má potenciálny charakter. Napríklad poviedka *Nevyrovnané účty* pripomína „scená“: „*Budú štyri postavy. Jedna dobrá a tri zlé*“ (s. 20). Opakovanie a zdôrazňovanie

¹ Inak interpretuje záver tejto poviedky Tomáš Horváth, ktorý za predznamenanie, prípravu záverečného fantastického motívu považuje surrealistický výjav (vypadnutie stareniného oka), ktorý je v rámci „táhu k realite“ prekódovaný na jav, neprotirečiaci prírodným zákonom. Akcentovanie rozdielu medzi prirodzeným a nadprirodzeným vysvetlením klade do popredia aj záverečný mysteriózny motív (Horváth, 2000, s. 55).

fiktívnosti (potenciálnosti) narácie naznačuje, že ich realizácia môže byť odlišná, nemusí prebehnúť podľa predpísanej (a zároveň predpokladanej) osnovy.

Zbierku charakterizuje oscilovanie medzi skutočným a fantastickým, prisnitým a prežitým. V rovine reálneho sveta stojí v centre pozornosti odhaľovanie a gradovanie brutality, agresie, pričom hyperbolizácia príbehu je zástupným prvkom desivej skutočnosti.

Ukážkovou je poviedka *Čakanie na policajta*, ktorej protagonist je svedkom vraždy. Berie spravodlivosť do vlastných rúk a pustí sa do vypočúvania vraha, hnaný zvedavosťou, „*aké je to rozprávať sa s chlapom, ktorý (...) zabije ženu*“ (s. 96). Je však sklamaný: „*predstavoval si atmosféru, v ktorej bude iskriť napätie. Videl sám seba, ako ho presne mierenými dvojzmyselnými poznámkami dovedie ku kolapsu, videl, ako sa vrah nervovo zrúti a prosí ho o milosť. On mu samozrejme nedá milosť a kuchynským nožom ho v pravom momente odpraví (...)* Alebo to bude naopak a vrah zabije aj jeho“ (s. 96). Žiaden z očakávaných scenárov sa však nekoná. Miesto slovnej prestrelky medzi sebou ako samozvanou rukou zákona a psychopatom či sadistom má pred sebou apatickeho blázna, ktorý si neuvedomuje, čo urobil, len sa „*previnilo a pribľbo usmieva*“ (s. 96 – 97). Očakávaná tenzia, dusná atmosféra či sonda do psychiky vraha sú eliminované, pretože motívmi brutálnej vraždy nie sú sadizmus a psychopatia, ale nevedomosť a letargia.

V príbehoch posunutých do oblasti mysteriózna Vadas kalkuluje s čitateľskými očakávaniami a ich nenaplnením – raz prostredníctvom neukončenosti textu, bezpointovosťou, inokedy evokovaním pocitu strachu, banalizovaného nemotivovanosťou konania. Napríklad v poviedke *Strach* rozprávač vyvoláva obavy, pocity tiesne až desu, naznačuje tajomnú minulosť, záhadné zmiznutie matky (čo sú typické toposy gotického románu), ale protagonistove úzkostné stavy pri prechode lesom sa neobjasnia. Tajomstvo je v tomto prípade náladotvorným činiteľom, ostáva na úrovni tušenia, že sa čosi udeje. Záhadu tajomnej úzkosti odhalíme až v nasledujúcej próze *Pohan*, v ktorej je Alover (protagonista predošlej poviedky) omylom zavraždený. Nenáležitost tejto vraždy a banalita omylu posúvajú text opäť k absurdite, k hyperbole, ku karikatúre.

Vo Vadasových prózach sa tajomstvá množia, ale pohnútky postáv sa nevysvetlia, zostanú neukončené, bez pointy. Bizarnosť zobrazovaných situácií zároveň nedovoľuje vnímať ich vážne, sú skôr groteskno-absurdné než strašné. Dôsledkom je nemožnosť iného čítania ako v ironickom kóde. Na rozdiel od Mitanových próz, do ktorých vstupuje iracionálny motív až dodatočne a transformuje ich na poviedky s tajomstvom, u Vadasa je iracionálna situácia aranžovaná od začiatku, nedochádza k následnému prekódovaniu, zmene či zmene nazerania na ňu. Prózy síce využívajú pôdorys detektívky, rozprávky alebo hororu, ale v konečnom dôsledku ich čítame ako antidetektívky, antirozprávky (bližšie Pácalová, 2004, s. 28 – 31) alebo antihorory.

Oscilovanie medzi svetom skutočným a snovým (snívaným) a aranžovanie neočakávaných zvrátov smeruje k spochybneniu oboch pólův, k ich prevráteniu, posunutiu do ironických polôh a parodovaniu žánrových predlôh. Preto aj smrť (najmä násilná, neprirozená ako v detektívkach) a jej etické súvislosti ako hlavná téma zbierky sú marginalizované, skarikované a parodizované, čo možno považovať za jeden zo spôsobov, ako literárne zľahčiť strach zo smrti.

Smrť, rôzne podoby fyzických či psychických zmien, starnutia, zomierania i posmrtných stavov sú hlavnou témou zbierky s príznačným názvom *Prvá smrť v rodine* (2009) od Ivany Dobrakovovej. Súčasťou tematického diania sú prizraky, výplody fantázie, halucinácie, fiktívne postavy z duchovno-záhrobného sveta. Dobrakovová na rozdiel od Vadasa tému ironizuje len ojedinele, napríklad v poviedke *Liečebné kúry*, ktorá pripomína paródiu hororu z lekárskeho prostredia. Autorka vychádza zo zdrojov mystery story a nevyhýba sa hororovým motívom. V próze *Apuka* rozvíja návratný motív maniodepresívnej poruchy otca, ktorá je dôvodom jeho paranoidného správania a vedie k zločinu, možno viacerým, pretože príbeh má otvorený koniec a podobne ako v Mitanových *Letných hrách* si domýšľame, čo sa stalo s dcérou, ktorá odhalila otcovo tajomstvo. V próze *Spodné prúdy Zemplínskej šíravy*, situovanej do Mlynskej doliny, v ktorej záhadne miznú študentky, sa autorka pohráva s motívom kanibalizmu; rozprávačom poviedky *Po pohrebe* je zas duch mŕtvej dcéry, ktorý sleduje a komentuje postupný rozklad rodiny.

Prózy oscilujúce na hranici halucinácie a reality (*Matka a dcéra cestujú vlakom* a *Žiť s Petrom*) striedajú rôzne bizarnosti či vtipné absurdity (*Tik*, *Liečebné kúry*), napriek tomu kniha nie je zľahčujúco ironická. V zbierke sa však vyskytujú dve poviedky výnimočne tým, že v nich absentuje téma smrti. Obe v rámci zmenenej naračnej perspektívy (bližšie Suchánková, 2010, s. 33 – 35) odkazujú k jednému príbehu – spolužiačkinmu pokusu o samovraždu, ktorý možno v kontexte návratného motívu skoku z balkóna a v súvislosti s obálkou knihy interpretovať ako leitmotív súboru. Tieto prózy tvoria jadro zbierky a ich rámcovanie „duchárskymi“ textami sa javí ako odvádzanie pozornosti od existenciálne poňatých príbehov. Dobráková vytvára atmosféru tajomna a hororové rekvizity implementuje do sveta súčasnej civilizovanosti, no slúžia len na dotvorenie škály rôznych alternatív smrti, pretože podstatou zbierky je existenčný problém hlavnej postavy, s ktorou sa v pozmenenej podobe stretávame vo všetkých poviedkach.

Aj poviedky Pavla Rankova sú inšpirované literárnou fantastikou, hororom, psychologickou prózou, zrejme sú vplyvy magického realizmu i súčasnej domácej prózy s prvkami absurdity. Jeho príbehy sú založené na konfrontácii s mysterióznosťou, záhadou, napätím a hre tajomných detailov, ktorá vyúsťuje do prekvapivej pointy.

S Odstupom času (1996) je tematicky a námetovo rôznorodá zbierka príbehov s rovnakou autorskou stratégiou. Podľa Zoltána Rédeya je to akčný vstup do jednoduchého, nie príliš rozvetveného a rozsiahleho sujetu, pretože dôraz nespočíva na dôslednom rozvínutí témy, ale na jej naznačení a náhlom, neočakávanom vyústení. Expozíciu poviedky tvorí navodenie atmosféry neurčitého tajomstva v bežnej, každodennej situácii. Následne sa protagonistu príbehu (niekedy v úlohe rozprávača) ocitá v bizarenej situácii a v okamihu jej vystupňovania na maximálnu mieru sa dej pretrhne, no ešte pred finálnou koncovkou sa zjaví nová okolnosť, dovtedy skrytá či nepovšimnutá, odkazujúca k iným významovým súvislostiam, ktorá dodá zmysel celému príbehu: „Samotný príbeh akoby tu bol iba kvôli finálnej prekvapujúcej pointe, na ktorej stojí stratégia recepčnej úspešnosti“ (Rédey, 2007, s. 124).

Podľa viacerých kritických ohlasov je pre texty Pavla Rankova príznačná nadmerná komunikácia s inými textami (Barborík, 1995,

s. 43 – 44),² ale práve pointa je miestom účtovania s literárnymi vzormi. Rankov (podobne ako Vadas) pracuje s momentom sklamaného očakávania – miesto efektného a očakávaného záveru niekedy len narýchlo dopovie príbeh (napr. v úvodnej poviedke *V každom slove slovo*), inokedy ho pointuje až prekvapivo strašidelne. Na druhej strane však pointa, ako píše Tomáš Horváth v štúdiu *Poetika pointy*, môže navodiť stav neistoty, rozprávačskej rovnováhy v závere textu, keď v súlade s modernou fantastikou nastoľuje absenciu vysvetlenia, nemožnosť riešenia (Horváth, 2010, s. 33).

Druhým typom sú príbehy apokalyptických obrazov, znepokojivých halucinačno-snových vízií. V nich Rankov prostredníctvom exoticko-dobrodružných motívov a prelínania časových rovín konfrontuje archaicko-mýtické časy s neľudskou tvárou súčasnej civilizácie (napr. v poviedkach *Plavec*, *Na rieke*, *Zobudilo ho*).

Príbehy Pavla Rankova čitateľa vtiahnu do iracionálnej sféry, často aj prekvapia, hoci v mnohých prípadoch je záver očakávaný. Otázkou, či má autorova stratégia dostatočnú rozprávačskú sugesciu a dokáže udržať pozornosť čitateľa, si kladli viacerí recenzenti debutovej zbierky. Ako opodstatnená sa ukázala v súvislosti s druhým súborom *My a oni/Oni a my* (2001), ktorý sa inšpiračne, poetikou ani autorskou stratégiou nevymyká z rámcov naznačených v debute. Čitateľsky úspešnú textovú stratégiu autor replikoval aj v nasledujúcej zbierke *V tesnej blízkosti* (2004), ktorá podľa Martina Hudymača odhalila aj nedostatky prozaikovej techniky: „Príbeh sa stal ‚vazalom‘ či ‚rukojemníkom‘ epicky silnej (násilníckej) pointy. (...) V kontexte poslednej autorovej knihy už nemožno hovoriť o skrytom či nepovšimnutom fakte, či neočakávanej a vynárajúcej sa okolnosti“ (Hudymač, 2005, s. 147). Preto záver poviedky (jej pointa) je v mnohých prípadoch už len potvrdením tušeného predpokladu.

Aj poviedky Petra Krištúfka akcentujú tajomné, absurdné a nevyvetliteľné javy vyplývajúce z autorovho bytostného zaujatia bizarnými objektmi či situáciami. Autor proti sebe stavia vnútorný

² Podľa Vladimíra Barboríka však porovnanie s pôvodninou ukazuje redukcii, potlačenie mnohovrstevnosti, skutočnej problémovosti.

svet človeka a okolitú realitu, preto sa mnohé z príbehov odohrávajú na rozhraní sna a skutočnosti. Krištúfek je na rozdiel od Rankova autorom atmosféry a jej navodeniu podriaďuje celú naráciu, preto príbeh je buď zastieraním, alebo naopak navodzovaním čohosi tušeného. V niektorých prípadoch je toto tušenie len náznakové, v iných transparentné, poľahky predvídateľné.

V textoch Petra Krištúfka hrá dôležitú úlohu náhodosť. V najnovšej zbierke *Mimo času* (2009) má podobu fatality, ktorá sa stáva východiskom príbehu, a zároveň pointou. Jeho poviedky však nie sú asociatívnym domýšľaním bežných situácií. Autor exponuje (podobne ako Vadas) situáciu nevšednú, čudelnú, v najnovšej zbierke tematizovanú ako náruživosť postáv, vášeň pre niečo, posadnutosť niečím (napr. zberateľstvom, zvláštnym artefaktom či encyklopedickým údajom). V poviedke *Rátanie múch* je to posadnutosť muchami, v *Schránkach* morom, toaletami a počasím v próze *Nula nula*, rukou vlastnej manželky v *Ruke*. Protagonista poviedky *Black-out* zbiera poškodené knihy, ktorým chýbajú strany. Pri čítaní jednej z nich sa zrazu ocitne na neznámom mieste. Autor najprv ponúkne falošné (racionálne) riešenie o možnej autonehode a strate pamäti, aby vzápätí odhalil skutočnú pointu – že postava sa stala súčasťou chýbajúceho knižného príbehu.

Efekt absurdity je síce produkovaný nepravdepodobnosťou situácie a jej vyhrotením, no už to nie je mitanovský náraz všednosti (normálnosti) a bizarnosti (nepravdepodobnosti). Krištúfek kopí bizarnosť na bizarnosť, no na rozdiel od Vadasa bez parodického zámeru. Udržanie tajomstva a snaha nečakane ukončiť príbeh v mnohých prípadoch kolidujú s logikou príbehu, tematickým dianím a absurdnosťou situácií, v ktorých sa postavy nachádzajú. Napríklad poviedka *Na dosah* je rozprávaním o fanatickom zberateľovi, ktorý trpí paranoidným strachom z lietania. V honbe za novou kuriozitou (sedadlom 11F z havarovaného boeingu) sa ocitá na rovnakej trase s rovnakým číslom sedadla ako havarovaný let a jeho cesta končí rovnako tragicky. Aj v tomto texte je udržiavanie napätia do poslednej chvíle márne vzhľadom na vopred očakávané zakončenie príbehu, a tiež nelogické z hľadiska hrdinovej fóbie z lietania. Preto i snaha o tajomno (tajomstvo) vyznieva strojene, pozérsky.

Krištúfkova próza je tematicky difúzna. Autor sa nesústreďuje na jeden námet či tému. Skôr možno hovoriť o opakovaných situáciách (stavoch) alebo návratných motívoch, akými sú psychické choroby, izolácia, násilie, situácie nedorozumenia, ohrozenia. Tematizuje bytie na rozhraní reality a ilúzie, halucinácie, rôzne obsesie, ich pôsobnosť na človeka či boj s nimi. Kým Dobrakovovej rozmedzie skutočného a iluzórneho slúžilo na sofistikované prekrytie tragiky smrti, zomierania, etického pozadia samovraždy, Krištúfkovo prelínanie útržkov reality smeruje k efektu, kumulácii tajomstva namiesto prekvapenia. Z tajomstva sa stáva kliše.

Klasická hororová konfrontácia ľudského a neľudského (v zmysle monštruózneho) sa už v druhej polovici 20. storočia transformuje – a to aj v žánri krátkej mysterióznej poviedky – na strach z neznáma, ktorý je vyvolaný prevrátením normálnych vzťahov, vpádom iracionálna, hrôzy do všednosti, každodennosti. V deväťdesiatych rokoch nastáva posun. Konfrontácia dvoch svetov sa stvárnjuje ako stret ľudsky normálneho s ľudsky odvrátenou stránkou súčasnej civilizácie. Vadas zobrazuje agresiu, brutalitu a sadizmus ako všednú, bežnú súčasť bytia, ktorá nepoburuje, nešokuje. Krištúfek sa upriamuje najmä na konzumnosť, prázdnotu, plytkosť súčasného životného štýlu, ale upozorňuje tiež na negatívne účinky alternatívneho bytia. Podobné sú úteky Pavla Rankova do mýticko-archaických, idylických či divoškých sfér, ktoré vytvárajú mozaikovitý obraz hrozivosti, zdôrazňujú zlo, agresivitu okolo nás i v nás.

Zatiaľ čo u Mitanu prekódovanie bežnej situácie na situáciu ohrozenia súviselo s dobovo aktuálnym vnímaním sveta ako priestoru prelínania racionálneho s iracionálnym, v deväťdesiatych rokoch sa iracionalita a absurdita stávajú východiskom narácie. Táto zmena sa odrazila aj pri konštruovaní napätia a tajomstva. Krištúfkovo tajomno a jeho konštrukcie sú len vonkajškovou črtou textu a náprotivkom tajomstva života, resp. smrti, po ktorom pátra Dobrakovová. V príbehoch Rankova je tajomstvo cieľom výrazne pointovanej narácie alebo prejavom rezignácie dopátrať sa rezultátu, u Vadasa vyplýva skôr z nedopovedanosti, mnohokrát bezpointovosti príbehov.

Na jednej strane tak stojí Vadasova hra so žánrovými predlohami a vedomý posun k paródii a Dobrakovovej duchárska téma ako

priestor existenčných smútkov postavy. Na opačnom brehu Rankov a Krišťúfek – obroditelia mysterióznej poviedky, ktorých čitateľská úspešnosť spočíva v aplikácii „algoritmu tajomna“ (Barborík), v remeselne zručnom uplatňovaní pravidiel žánru, no za cenu ochudobnenia pôvodných (východiskových) textov. Možno povedať, že mysteriózna poviedka deväťdesiatych rokov 20. storočia zostala v predsieni mystery story. Tajomstvo je skôr prívlastkom, vonkajším atribútom, ktorý produkuje tajomno-záhadnú atmosféru s cieľom prevrátiť bežné chápanie reality.

Pramene:

- DOBRAKOVÁ, Ivana: *Prvá smrť v rodine*. Bratislava : Marenčin PT, 2009.
KRIŠTÚFEK, Peter: *Mimo času*. Bratislava : Marenčin PT, 2009.
MITANA, Dušan: *Psie dni*. Levice : L. C. A., 2001.
RANKOV, Pavol: *S odstupom času*. Levice : L. C. A., 1995.
VADAS, Marek: *Prečo sa smrťka smeje*. Levice : Koloman Kertész Bagala, L. C. A., 2003.

Literatúra:

- HORVÁTH, Tomáš: *Dušan Mitana*. Bratislava : Kalligram, 2000.
HORVÁTH, Tomáš: Poetika pointy. In: *RAK*, roč. 15, 2010, č. 7, s. 27 – 34.
HRABÁK, Josef: *Čtení o románu*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1981.
HUDYMAČ, Martin: Rankov v tesnej blízkosti (spisovateľskej) smrti. In: *OS*, roč. 9, 2005, č. 3 – 4, s. 147 – 148.
MOCNÁ, Dagmar – PETERKA Josef (ed.): *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Lytomyšl : Paseka, 2004, s. 253 – 258.
PÁCALOVÁ, Jana: Zlé sny sú tie, v ktorých sa smrťka vždy smeje. In: *Romboid*, roč. 39, 2004, č. 4, s. 28 – 31.
PRUŠKOVÁ, Zora: *Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky...* Bratislava : Ars Poetica – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008.
RÉDEY, Zoltán: *Súčasná slovenská próza v kontexte civilizačno-kultúrnych premien*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UK, 2007, s. 123 – 134.
SUCHÁNKOVÁ, Miriam: *V obkolesení smrti*. In: *RAK*, roč. 15, 2010, č. 1, s. 33 – 35.
ŠÚTOVEC, Milan: *Rekapitulácia nekapitulácie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990.
Štyri pohľady na... In: *Dotyky*, roč. 6, 1995, č. 7 – 8, s. 44 – 43.

Jana Kuzmíková
Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Vlastný životopis zla podľa Pavla Vilikovského

„Filip fantáziu mal, ale čo je veľa, to je veľa. A vôbec, on počítal len s tým, že im podá nejaké prehľadné fantastické výmysly, až nakoniec sami zistia, že aj na hrubú dieru sú to príliš hrubé záplaty a i pre najhlúpejších príliš hlúpe historky, po čom si to trochu odskáče a bude mať pokoj. A práve v tom bol jeho osudný omyl. (...) Veď tu sa im podarilo nájsť povolného a nadaného svedka nad všetkých svedkov, dôkaz ich pravdy! A preto chudáka Filipa naháňali, aby šiel hlbšie a hlbšie, až ku žriedlu, k prameňu zla, odhaloval ďalej, vždy ďalej a ďalej... Takto, vďaka Filipovi, vznikli celé zväzky protokolov a Filip vo svojich voľných chvíľach si občas s údivom a s akousi hrdosťou pomyslel, že s touto kapacitou sa mal radšej stať úspešným autorom fantastických románov, na ktorých by bol viac zarobil než na výhodách medzi štyrmi stenami. Ale na takéto úvahy mu veľa času nezvýšilo. Stále viac ho zapriahali do „práce“ a stále viac ho z toho opantával strach.“

Predchádzajúce vety nepochádzajú z Vilikovského diela *Vlastný životopis zla* (2009), hoci by sa pri dobrej vôli oboch autorov a po malých úpravách pokojne mohli ocitnúť vo Vilikovského texte. Vybrala som ich však zo spomienkovej knihy *Črty spoza mreží* (1969) od politického väzňa päťdesiatych rokov minulého storočia Mateja Bela. Príbeh politického väzňa totiž obsahuje aj prvá polovica Vilikovského knihy-dvojnoveľ. Jej hrdina Dušan, počas druhej svetovej vojny vojak-rozviedkar, a zároveň demokrat pracujúci v ilegálnej Slovenskej národnej rade, opustil po nastolení tzv. ľudovej demokracie vo februári 1948 Československo, ibaže tajná polícia, tzv. štátna bezpečnosť, ho uniesla naspäť do Bratislavy. Vydieraný strachom o manželku a dvoch synov pristúpil na novú identitu pod menom Jozef Karsten (odkaz na Franza Kafku) aj na udavačskú „hru“, v ktorej, ak by sa bol osvedčil, mohol vyhrať slobodu pre svoju rodinu a možno aj svoju lepší

budúcnosť, pravda, s pridruženou špiónskou činnosťou v prospech komunistického režimu. Druhá polovica knihy *Vlastný životopis zla* je zo súčasnosti a rekapituluje osudy členov Karstenovej rodiny. Jeho synovia sú už na dôchodku, rozprávačom je mladší Igor, ktorý sa znechutený pomermi v školstve vzdal profesie učiteľa. Radšej sa amatérsky začal zaoberať nevyriešenými kriminálnymi prípadmi zo socialistickej éry. Zlo ho zaujíma natoľko, že popri detektívnom pátraní navyše číta a komentuje denníky šéfa nacistickej propagandy Jozefa Goebbelsa.

Na rozdiel od väzňa Filipa z úvodného citátu z Belovej knihy *Črty spoza mreží* nebol Vilikovský nútený vymýšľať si dnes akýsi „fantastický román zla“, ale napriek tomu sa vari zhodneme, že zla, strachu a hrôzy je vo Vilikovského próze vyše práva. Ak však nejde o fantastický horor, aké je literárne pozadie Vilikovského písania o zle?

Nielen zla je vo *Vlastnom životopise zla* neúrekom, aj odvolávaní sa na Boha je pozhnané. A kde sú zlo a Boh, tam sú aj diabol, Lucifer či Satan. Z ich prepojenia „samopohybom“ vzniká prototypový hrdinský príbeh, kde je Boh sociálne normatívnym despotom, proti ktorému vystúpi neposlušný Satan. Literatúra satanizmu v modernom význame určuje svoje začiatky ešte v predromantických buržoáznych prevratoch, za zásadné dielo je považovaný *Stratený raj* (1667) Johna Milтона. Miltonov epos ohlásil epochu modernej literatúry najmä z historicko-spoločenského hľadiska, lebo táto práca je aj alegóriou anglickej buržoáznej revolúcie z rokov 1640 až 1660, otvárajúcej vtedy nový, moderný vek ľudstva (Milton bol Cromwellovým zahraničným tajomníkom, bol stúpencom revolúcie proti absolutizmu, súhlasil s popravou Karola I. a s nastolením republiky). Takže už od Miltonovho *Strateného raja* bola umelecká revolta nielen romantickou vzburou, ale aj žalobou proti nevyhovujúcemu (u Milтона feudálnemu) spoločenskému režimu a jeho obmedzeniam, nespravodlivostiam a zlám – presne podľa návodu Biblie, že drak, diabol a satanáš bol „žalobník našich bratov, ktorý žaloval na nich pred našim Bohom dňom i nocou“ (Zjavenie sv. Jána 11, 12). Obžaloba hrôz a ziel súvisiacich s človekom zásadným spôsobom patrila – hoci bola estetizovaná – k témam revoltujúcej modernej literatúry.

Do Miltonom vytýčenej rebelujúco-trpiteľskej až sebazničujúcej línie moderného satanského hrdinu sa neskôr zaradila viacerými

črtami aj tvorba prekliateho básnika Charlesa Baudelaira. Modernisticky zásadná Baudelairova zbierka *Kvety zla* (1857) je o získavaní krásy zo Zla prepojeného so Satanom, pretože (rajské) Dobro je nedosiahnuteľné, uzavreté, neexistujúce. Len s týmto deprimujúcim vedomím a v neustále sa vršiacom pocite bolesti z nenaplnenej harmónie lásky má básnik siahnuť za krásou. Krásou je napokon estetizácia všetko zasahujúcej skazy a vrcholom zúfalstva je márna revolta voči Bohu (Baudelairova zbierka obsahuje samostatný oddiel *Revolta*). Jediným riešením je pokoj v smrti, ničote.

Joris-Karl Huysmans identifikoval u Baudelaira nové, „hlbkové“ pochopenie bolesti, strachu, zla, hrôzy a profiloval to ako novú estetiku moderných čias aj umenia. V románe *Naruby* (1884) čítame:

„Jeho podiv pro tohoto spisovatele byl bez mezí. Podle něho se omezovali v literatuře až dosud prozkoumávaní povrchy duše nebo pronikali do jejich přístupných a osvětlených podzemků, odhalující tu a tam ložiska smrtelných hříchů, studující jejich žíly, jejich růst, zaznamenávající, jako Balzac například, zvrstvení duše, posedlé monomanií nějaké vášně, ctižádosti, lakotou, otcovskou pitomostí, stařeckou láskou.

Bylo to ostatně znamenité zdravé ctností a neřestí, klidná působnost průměrně utvářených mozků, praktická realita běžných idejí, bez ideálu chorobné deprivace, bez nadsmyslna; vcelku objevy analytiků se zastavovaly u dobrých nebo špatných rozjímání, zatříděných církví; bylo to prosté šetření, obyčejná bedlivost botanika, jenž sleduje zblízka předvídaný vývoj normálních rostlin, zasazených v přirozené půdě.

Baudelaire šel dále; sestoupil až na dno nevyčerpatelného dolu, dal se opuštěnými nebo neznámými chodbami, došel okrsků duše, kde se rozvětvují obludné vegetace myšlenky. (...) V období, kde literatura téměř výlučně přičítala bolest žití nehodám z neuznané lásky nebo žárlivostem cizoložstva, opomenul těchto dětských nemocí a studoval nevyléčitelnější, živější, hlubší rány, jež jsou vyryty sytostí, rozčarováním, opovržením do duší v troskách, jež přítomnost mučí, jež minulost odpuzuje, jež budoucnost děsí a uvádí v zoufalství“ (Huysmans, 1993, s. 125 – 126).

Baudelaire spolu s prekliatymi básnikmi vyzdvihol v umení zlo a satanskú tému, čím sa založila zjavná vertikálnosť modernistického umenia: uvažovanie o fenoménoch ako pravda, moc a subjekt sa vystavalo vertikálne. Transcendentná pravda a moc v protiklade k „niž-

šej“ subjektívnej pravde a moci, objektívne vedomie v protiklade k „dolnému“ nevedomiu subjektu si vymieňali miesta ako objekty výskumného a umeleckého záujmu a následne aj na spoločenskom výslaní. Rozmýšľanie modernizmu sa vďaka satanskému príkladu väčšinou nieslo v znamení prototypového príbehu hrdinskej vzbury a bolesti, či už bol tento príbeh vnímaný a rozvedený kladne, alebo záporne. „Božie“ (klasické hodnoty: spravodlivá a trestajúca moc, tradičné a autoritatívne poznanie a morálka) verzus „satanské“ (romantická inakosť a sebavedomie: rebelujúce, vylúčené, hrdinské, revolučné a väznené protihodnoty) žili vo vzájomnom sváre, navzájom sa eliminovali (F. Nietzsche) alebo sa pokúšali o kompromis vlastných slobôd.

Keď v osnove modernizmu vyzdvihneme príbeh hrdinskej vzbury, aby sme mohli hovoriť o nejakom pomodernizme či postmodernizme, hrdinský paradigmatický príbeh musí byť zmenený. Najmä z tohto hľadiska nás bude ďalej zaujímať Vilikovského *Vlastný životopis zla*. Ak v modernizme stáli proti sebe Boh a Satan, pričom Kristus sa pohyboval medzi nimi, nejaké nové obdobie po modernizme má dve možnosti. Buď proti Boho-Satanskému príbehu postaviť rovnocennú opozíciu podľa návodu Biblie: „*A jestli satan povstal sám proti sebe a rozdvojil sa, nemôže obstáť, ale mu je koniec*“ (Evanjelium podľa Mareka 3, 24). Druhou možnosťou je jednoducho bez boja nahradiť príbeh Boha a Satana niečím úplne iným.

Vilikovského *Vlastný životopis zla* si je vedomý modernistickej tradície a odkazuje na jej revoltujúcu vetvu. V súvislosti s prvou možnosťou zmeniť Boho-Satanskú vertikálu postavením Satana proti Satanovi, Vilikovského súčasny hrdina Igor rozmýšľa:

„Aby som povedal pravdu, ja vlastne ani neviem, či verím v Zlo s veľkým Z – kto verí v Satana, musí veriť aj v Boha. Ale na tom nezáleží. Ak Zlo aj jestvuje, ja som naň nedorástol, nemám ten formát. Musí mi, ako všetkým obyčajným ľuďom, stačiť zlo s malým z, a aj moje dobrá sa začínajú iba malým písmenom. (...) To je najťažšie, zmieriť sa s údelom obyčajného človeka, keď sme sami sebe takí výnimoční“ (s. 278).

Dnešný hrdina teda rezignuje na postavenie malého zla proti veľkému Zlu, ale tiež na nietzscheovské veľikášstvo. Prítom však autor vo svojich príbehoch o dvoch totalitných režimoch, nacistickom a komunistickom, nenahrádza Boho-Satanskú vertikálu nijakou inou.

Je to logické, keďže z danej vertikály boli oba režimy odvodené – ich boho-satanmi (s malými písmenami) boli Stalin a Hitler. V prvej časti knihy frustrovaný hrdina Karsten po únose a zbití dievčatka, ktoré mu malo slúžiť na vydieranie eštebáka Háľka, uvažuje:

„a tu si odrazu v teraz už naozaj bytostnom okamihu pravdy, v okamihu krutej jasnozrivosti uvedomil, že sa v takom svete neocitol, on taký svet vytvára. Bez jeho pomoci by Hálek, dobrý nástroj, stratil zmysel; bol by len – ako to vravel? – mŕtvy predmet, kus dreva či železa. Keď chcete Karstena, budete ho mať! vravieval si Karsten v domnení, že vzdoruje, a pritom len plnil Háľkovo želanie. Bez Karstena by Háľkov svet nefungoval, prevážil by sa, zrútil na jednu stranu. Stvoril si teda Karstena z neho. Bol si vopred istý, že sa to dá, že sa mu to podarí, a mal pravdu. Hálek zvíťazil“ (s. 137).

V bábkovej hre na zlo a slobodu, do ktorej sa dal vtiahnuť, si politický väzeň Karsten po krátkych a rozorvaných chvíľkach, keď s estetickým potešením vnímal logiku priam titanskej hry, napokon zvolil takpovediac baudelairovskú cestu smrti. O pol storočia neskôr viac ako estetika logiky zlej hry zaujíma Karstenovho syna Igora, žijúceho už v iných podmienkach, stelesnenie zla, materiálnosť škaredého. Vracia sa k zážitku z detstva, keď bez rozmyšľania zabil ropucha len preto, že sa mu zdala odporná. Tento spontánny detský čin, podmienený estetickým pocitom znechutenia, však viedol k ešte výraznejšiemu pocitu hnusu: zabitá, rozplasnúť ropucha bola ešte odpornejšia ako živá. Igora táto nepríjemná skúsenosť nenasmerovala k neskoršiemu vyzdvihovaniu zla a bolesti vo všetkých ich dráždivých a požívачných polohách, hoci sa stal učiteľom literatúry. Nepristúpil na baudelairovské dolovanie krásy z precitovania zla, ale zaujali ho „charakter“ a fungovanie zla v človeku. Igor rozmyšľal o (zlo)činnosti jednotlivého, obyčajného človeka.

Ľudia o generácii starší zlo najmä precitovali, prežívali ho ako obeť násilného režimu, bábkohry. Igorov otec v nanútenej úlohe Jozefa Karstena analyzoval pochody spoločenského, mocenského zla, jeho pôsobenie na jednotlivcov, inštinkt pripojiť sa k silnejšej, väčšej skupine. Syn Igor však stopuje „malý“ zločin za socializmu, jeho príčiny vidí v túžbach – splniť si sen, získať slastný zážitok, vykompenzovať nedostatky a komplexy. V Igorovi nezobúdzajú zlo umelca,

oslovujú ho iné než estetické rozmery desivých skutočností. Jeho „prekliatím“ nie je „baudelairovstvo“. Vybral si skôr cestu sartróvca.

J. P. Sartre v práci *Baudelaire* (1947), súvisiacej s dielom *Bytie a ničota* (1943), odmietol Baudelaira ako človeka, ktorý si – údajne – zvolil byť nezávislou vecou, bez vzťahu s vonkajším okolím, lebo sa domnieval, že takto získa najvyššiu slobodu a možnosť estetizovať prežitie (Baudelaire tento postup opísal v eseji *Maliar moderného života* ako „idealizáciu impresii“). Naproti tomu v Sartróvom svete je krásou to, čo v diele ostáva nemé, resp. to, čo autorovi len akosi vyklzne. Sloboda je prostriedkom sebatvorby, človek je odsúdený na slobodu, neustále konanie a pretváranie, a zároveň podlieha videniu a súdom iných ľudí. V eseji *Čo je literatúra?* (1947) sa dozvedáme, že hlavným účelom umenia je „znovu si osvojiť tento svet tým, že ho ukážeme taký, aký je, ale akoby mal svoj pôvod v ľudskej slobode“ (cit. podľa Schneider, 2002, s. 261). Absolútna sloboda jednotlivcov sa však neznesie so spoločenskými pravidlami, a podobne konfliktný je kvôli slobodnému presadzovaniu sa aj každý medziľudský vzťah. Aj keď sa o seba zaujímate, „tí druhí“ sú našim „pekľom“, svet sa nestáva lepším. Preto svet môže byť len zaujímavejší a v tomto duchu sa končí aj Vilikovského *Vlastný životopis zla*: „Svet by bol zaujímavejší, keby sme sa jeden o druhého viac zaujímali“ (s. 301).

Takže z hľadiska modernistického prototypového hrdinského Boho-Satanského príbehu neprináša *Vlastný životopis zla* zásadnú zmenu. Je jeho diskurzívnou variáciou, pretože sa dá určiť jeho baudelairovský i sartróvsky diskurz, priliehavý k opisovanej dobe posledných zhruba päťdesiatich rokov. Vo Vilikovského Boho-Satanskom príbehu je zásadnejšie dekonštruovaný len príbeh obetovania sa Krista. Obetovanie a vzkriesenie síce prebiehajú, ako treba, v mene vyššieho princípu, ibaže nejde o zázrak, ale vopred pripravený podvod obyčajnými ľuďmi, Judášom a Kristom. V tomto zmysle majú západný svet a kultúra, moderná civilizačná epocha, po stáročia modelované kresťanskými tradíciami, pôvod v ľudskej slobode, ako to vyžadoval Sartre.

Takže na záver: či je Vilikovského próza *Vlastný životopis zla* postalebo pomodernistickou literatúrou, nechávam na slobodný úsudok čitateľa tohto krátkeho náčrtu témy zla v modernej literatúre.

Pramene:

VILIKOVSKÝ, Pavol: *Vlastný životopis zla*. Bratislava : Kalligram, 2009.

BELA, Matej: *Črty spoza mreží*. Bratislava : EPOCHA, 1969.

HUYSMANS, Joris Karl: *Naruby*. Praha : Sdružení na podporu vydávání časopisů, 1993.

Literatúra:

SCHNEIDER, Norbert: *Dejiny estetiky od osvietenstva po postmodernu*. Bratislava : Kalligram, 2002.

Ivana Taranenková

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

K podobám fantastiky v slovenskej próze po roku 1989

Fantastická literatúra, resp. fantastika stavia proti empiricky overiteľnému svetu, svetu zdieľanej každodennosti iný svet, poriadok vecí, ktorý v ňom pôsobí nevysvetliteľne (Nünning, 2006, s. 215). Hoci v reflexiách slovenskej prózy po roku 1989 sa v súvislosti s jednotlivými textami opakovane hovorí o tematizovaní vpádu či prenikania iracionálnych, bizarných, šokujúcich alebo absurdných prvkov, resp. udalostí do dôverne známeho sveta, prirodzeného poriadku vecí (pozri Rédey, 2007; Součková, 2009), o prítomnosti fantastiky v slovenskej ponovembrovej próze explicitne píše iba Tomáš Horváth vo svojej štúdii *Poetika pointy* (Horváth, 2010, s. 27 – 34). V konečnom dôsledku sa zameriava však len na jej jednu podobu s dominantou „vypointovaného krátkeho príbehu, nečakaných rozprávačských zvrátov a efektov“ (Rédey, 2007, s. 123) – identifikuje ju v prózach Pavla Rankova, Petra Krištúfka a Ivany Dobrákovej. Jej predstavitelia nadväzujú na poviedkovú tvorbu Dušana Mitana zo začiatku sedemdesiatych rokov, ktorý sa inšpiroval tvorbou latinskoamerických autorov (Julio Cortázar, Jorge Louis Borge) a žánrom mysterióznej poviedky realizovanom v kontexte anglofónnej literatúry.

Podoby fantastiky, resp. realizácia jej prvkov sú však v súčasnej slovenskej próze omnoho rôznorodejšie a jej varianty a modifikácie nemožno redukovať len na jednu prozaickú líniu.

Moje úvahy o podobách fantastiky v slovenskej próze po roku 1989 nebudú vychádzať zo žánrovej koncepcie tohto typu literatúry, ktorú vymedzil Tzvetan Todorov v práci *Úvod do fantastickej literatúry* (1970). Vymedzuje tu fantastiku ako samostatný a historicky uzavretý žáner. Budem sa odvolávať na Renate Lachmann, ktorá v štúdii *Poznámky k fantastike* (Lachmann, 2002, s. 131 – 140) charakterizuje fan-

tastiku ako špecifický druh fikcie, „heretickú fikciu“. Vychádza pritom z v dejinách estetiky často traktovaného protikladu „primeranej“ predstavivosti a prepíanej obrazotvornosti. Fantastika sa, na rozdiel od „reálnej“ fikcie, pohráva s pravidlami platnými v kultúre pre diskurz fikcie, prekračuje normy, mimetické konvencie, deformuje kategórie času, narúša estetické kategórie primeranosti a podobnosti (tamže, s. 132).

Podľa toho, akým spôsobom sa vo fantastike konštituuje či ustanovuje zmysel, Lachmann rozlišuje dva varianty fantastiky.

V prvom prípade sa fantazma, teda prejav udalosti, fenoménu, ktorý nekoherentne vpadol do poriadku empirického sveta a pôsobí v ňom nezodvodniteľne, stáva predmetom reflexie priamo v texte v podobe pochybností alebo úžasu. Pochybnosť, úžas a údiv možno hodnotiť ako isté medziinštancie, modusy sprostredkovania fantazmy pri procese ustanovenia zmyslu fantazmy. Fantazma sa stáva objektom interpretácie v zavedenom poriadku vecí, hľadajú sa jej motivácie, vyskytujú sa tu pokusy o jej legitimizáciu – nie je dôležité, či úspešne, alebo neúspešne. Fantazme sa priznáva – i keď pochybné a spochybniteľné – referenčné miesto. Perspektíva nazerania na udalosti a vlastne aj perspektíva rozprávania sú dané svetom zdieľaným spoločnou skúsenosťou. Tá naďalej pôsobí ako garant zmyslu a je vlastná protagonistovi rozprávania aj rozprávačovi. Popritom sa však fantazme ponecháva jej ambivalentný status, ostáva situovaná na hranici medzi vysvetliteľnosťou a nevysvetliteľnosťou, pomenovateľnosťou a nepomenovateľnosťou. R. Lachmann hovorí o klasickom variante fantastiky, ktorý pri svojom pôsobení kalkuluje s ambivalenciou, nemožnosťou rozhodnúť, do akého poriadku vecí fantazma patrí. Na jednej strane ju možno zdôvodňovať a motivovať zmyslovými klamami, snom, šialenstvom, halucináciami, na druhej strane sa zachováva možnosť jej ne-prirodzeného pôvodu. Tu do hry vstupujú textové stratégie týkajúce sa napríklad techniky rozprávania, rozprávačskej (ne)spoľahlivosti, ktoré vedú k čitateľskej nerozhodnosti o povahe fikčného sveta. Práve moment nerozhodnuteľnosti, „váhania“ je určujúcou vlastnosťou koncepcie fantastiky podľa T. Todorova (Todorov, 2010). Ten fantastickú literatúru chápe ako uzavretú etapu literatúry pozitivistického 19. storočia, ako „zlé svedomie“ éry neprekrývateľnej hranice medzi skutočným a imaginárnym (tamže, s. 141).

Oproti tomuto klasickému variantu fantastickej literatúry kladie R. Lachmann texty, v ktorých fantazma ostáva bez lokalizácie, vyviazaná zo súradníc, uzavretá do seba, hermetická. Samotný text neposkytuje návod na jej vysvetlenie, rovnako tu nie je miesto pre sprostredkovanie fantazmy údivom či pochybnosťami. Do tejto línie hermetickej fantastiky radí napr. Franza Kafku, Vladimíra Nabokova či J. L. Borgesa. Zjavenie sa nevysvetliteľného fenoménu tak poukazuje v tomto prípade k nesamozrejmosti, k deficitnému ustrojeniu sveta ako celku. V niektorých prípadoch sa tieto texty, ako to R. Lachmann ukazuje v prípade próz J. L. Borgesa, stávajú antiprojektom voči kultúrnej pamäti a v nej ukotvanej imaginatívnej tradícii, stávajú sa reprezentáciou nielen doteraz nevideného, ale aj doteraz nemysliteľného. V oboch prípadoch však fantastická literatúra pôsobí ako projekcia alternatívnych svetov, poriadku Iného i ako hravý poukaz na nadbytok významov a zmyslov.

Pochybnosti, úžas a údiv ako spôsoby sprostredkovania fantazmy súvisia, predovšetkým v klasickej fantastike, s legitimizáciou a vysvetlením motivácie, zmyslu udalosti, ktorá nekorešponduje s prirodzeným poriadkom a vymyká sa mu. Ako o ďalšom spôsobe reflexie fantazmy môžeme hovoriť o strachu a jeho modusoch – hrôze a dese. Ak vychádzame z analýz Martina Heideggera v jeho diele *Bytie a čas*, odkazujú nás tieto fenomény k ontologickému rozmeru problematiky fantastiky. Strach je podľa M. Heideggera modus rozpoloženia, spôsob vzťahovania sa k veciam, v ktorom sa iné súcna, resp. príručné, „vnútrosvetské“ súcna, súcna, ku ktorým sa vzťahujeme, odkrývajú ako ohrozujúce, škodlivé nášmu bytiu, približujú sa k nám takýmto spôsobom, vnímame ich ako hrozivé (Heidegger, 1996, s. 168). Ak to, čo nás ohrozuje, má charakter neobvyklého, t. j. vymykajúceho sa našej doterajšej skúsenosti, stáva sa strach hrôzou, a v prípade, ak sme s ním konfrontovaní náhle, modifikuje sa na des (tamže, s. 169). V tomto zmysle sa klasický variant fantastickej literatúry vzťahuje k hrôze, resp. desu (aj keď ide o iný ontologický status toho „niečoho“). Práve v klasickej variante fantastiky má pôvod jeden zo žánrov fantastickej literatúry zameraný na vyvolanie pocitov hrôzy a napätia – horor. Charakterizujú ho ustálené typy postáv, toposy, motívy deštrukcie, degenerácie, metamorfózy a zla prezen-

tovaného ako triumf deštruktívnych síl v kontexte každodenného sveta, sveta prirodzeného poriadku vecí.

Avšak, ako upozorňuje M. Heidegger, to, čo strach a jeho modusy určuje, je úzkosť.

Zdrojom úzkosti – podľa M. Heideggera základného rozpoloženia, v ktorom je človek (pobyt) privádzaný sám pred seba, konfrontovaný s fakticitou svojho bytia – nie je nič určité, nie je to nič z „vnútrosvetského“ súcna, nič, čo sa k nám odniekiaľ približuje (tamže, s. 214 – 215). Na rozlíšení strachu a úzkosti chápaných v intenciách heideggerovskej analýzy sú založené poviedky Antona Pavloviča Čechova a Vladimíra Nabokova.

V Čechovovej poviedke *Strach* sa priateľ rozprávača, statkár Dmitrij Petrovič Silin, pýta: „Řeknete mi, můj drahý, proč to, že když chceme vypravovati něco strašného, tajuplného a fantastického, čerpáme látku ne ze života, nýbrž ze světa vidění a záhrobních stínů“ (Čechov, s. 10). Za zdroj svojho strachu, fakticky svojich pocitov úzkosti, označuje život vo svojej každodennosti, jeho významovú vyprázdnenosť, ktorá naňho denne dolieha: „Náš život a svět záhrobní jsou stejně nepochopitelné a strašné. Kdo se bojí zjevení, ten se musí báti i mne. Těch ohňů a obloh, neboť to vše, přemýšlíme li o tom dobře, je neméně nepostižné a fantastické nežli ti, kdož přicházejí z onoho světa. (...) Ať se mluví, co chce, strašná jsou vidění, ale strašný je i život“ (tamže, s. 11). Pochopeniu protagonistu sa nevymyká iba ojedinelá udalosť, fenomén z iného poriadku – dôvernú blízkosť stráca aj poriadok sveta a jeho vlastný život.

S podobnými pocitmi sa konfrontuje v epifanických momentoch i rozprávač poviedky V. Nabokova *Hrôza*. Príbeh od týchto epizodických zábleskov, keď zažíva „prchavý pocit cudzoty“ pri pohľade na svoju tvár v zrkadle, „závan smrti“ pred zaspaním či náhlu hrôza z prítomnosti druhého človeka (konkrétne priateľky), vyúsťuje do dlhotrvajúceho, intenzívneho zážitku „najväčšej hrôzy“. Po piatich dňoch pobytu v cudzom meste je pri prechádzke konfrontovaný so svetom takým, „jaký ve skutečnosti je. (...) Moje duše odmítla vnímat ‚domy‘, ‚stromy‘; a tak dále jako něco obvyklého, lidského. (...) Mé spojení se světem se přetřhlo, byl jsem sám o sobě a svět byl sám o sobě, a v tom světě nebylo smyslu“ (Nabokov, 1921 – 1929, s. 251). Táto „nahota a desivá nezmyselnosť sveta“ po niekoľkých hodinách

ustupujú, je z neho vytrhnutý pod dojmom zo správy o umieraní, smrti priateľky, no – ako sám tuší – nie nadhlo.

V úzkosti strácajú „vnútrosvetské“ súcna svoj zmysel, významnosť, pretože sa vytráca samozrejmosť elementárneho faktu našej existencie (naše bytie je predvedené ako možnosť), ktorá ich ozmyselňuje, a tým aj ľudská dimenzia sveta, ktorý nás obklopuje, spôsobuje jeho neľudskosť. Úzkosť je potom vyvolaná svetom ako takým. Uvádza naše bytie do modusu nezabývanosti (každodenná dôverná oboznámenosť sa rúti), zažívame stav „tiesnivej nehostinnosti“, a ten je najpôvodnejším fenoménom nášho bytia. Strach je potom iba „do sveta“ upadnutá (orientovaná na „vnútrosvetské“ súcno) neautentická a skrytá úzkosť. Podobne, ak vzťahujeme tieto úvahy na podoby fantastickej literatúry, je hrôza z neznámeho, s ktorým je náš zdieľaný každodenný svet konfrontovaný, v konečnom dôsledku motivovaná krehkosťou jeho samozrejmosti. Ako konštatuje R. Lachmann, fantastika vo všetkých svojich podobách odhaľuje zdanlivý zmysel javov a ich prepojení (Lachmann, 2002, s. 136).

Prítomnosť fantastiky v slovenskej próze po roku 1989 má zdroje v sugesciách domácej prózy rokov šesťdesiatych (tu okrem Mitanovej mystery story treba pripomenúť prózy Jána Johanidesa, Petra Jaroša a Dušana Kužela), ako aj prózy medzivojnového obdobia (Ján Hrušovský, Tido J. Gašpar, Gejza Vámoš), relevantné sú aj podnety svetovej literatúry (fantastika latinskoamerickej i anglosaskej proveniencie). Prítomnosť niektorých motívov fantastiky a jej subžánrov realizovaných v kontexte populárnej kultúry (horor, sci-fi) možno vysvetliť ako postmoderné citovanie z popkultúry či žánrové cvičenia v tejto oblasti (texty T. Horvátha, *Malý román* Mareka Vadasa, poviedky Karola D. Horvátha). Bez toho, aby som chcela rekonštruovať podobu fantastiky v súčasnej slovenskej próze v jej úplnosti, ponúknem v nasledujúcej časti niekoľko príkladov, ktoré predvzdajú rozmanité podoby tejto „heretickej fikcie“, modifikácie jej motívov a situácií u súčasných slovenských prozaikov.

Obdobné hrozivé doliehanie každodenného dôverne známeho sveta, o ktorom hovoria protagonisti Čechovovej a Nabokovovej poviedky, i keď nepomerne afektovanejšie, inscenuje v prvej povied-

ke (*Infekcia*) svojej debutovej zbierky *Leptokaria* z roku 1996 Balla. Ja-rozprávača tohto príbehu znepokojuje nábytok v zdedenom dome po rodičoch. Dôvodom tohto znepokojenia, obáv či hrôzy je skutočnosť, „že to ja, tá časť môjho ja, ktorá sa dlhodobou existenciou v tomto byte prevettila do starého, prívetivého a inak určite nevinného nábytku“ (Balla, 2000, s. 6). Riešenie tejto situácie vidí protagonista v likvidácii nábytku. Z rovnakých príčin rozprávač spolu so svojim priateľom, ktorý s ním zdieľa tieto obavy a zažíva rovnaké stavy, postupne z domu odváža koberce, parkety, linoleum, ničí maľovku. Obnova vecí však únik neponúka, čoraz akcelerujúcejšou rýchlosťou sú infikované rozprávačovou existenciou. Je to práve táto vlastná existencia, jej vehemencia, ktorá hlavnej postave znemožňuje akúkoľvek zabývanosť, navyše prestupuje vecami okolo, kontaminuje ich a späťne vystupuje voči svojmu pôvodcovi ohrozujúco či ako zdroj úzkosti: „Neustále ma prenasledovali rôzne vidiny, halucinácie, nemohol som pokojne spať, zo stien sa ku mne po celý čas zakrádali akési tiene, ktoré sa na mňa ponášali tak veľmi, až sa mi niekedy zdalo, že to ja vystupujem z tej omietky a to, čo leží uprostred izby na hĺbe starých handier, je iba prelud, ktorý sa čochvíľa musí rozplynúť. (...) Jasne som videl všetky svoje zlé vlastnosti vystupovať z podlahy, oddeľovať sa od maľovky a hustnúť a opätovne vnikat do mňa, do svojho pôvodného zdroja. Zlo vo mne vinou silne infikovaného domu narastalo“ (tamže, s. 10). Nositeľom monštruóznosti je tu samotný rozprávač-protagonista. Je pôvodcom vpádu fantazmy do každodenného sveta. Unikanie pred ňou nevedie len k deštrukcii protagonistovho okolia, ale napokon i k telesnej deštrukcii protagonistu.

Monštruozita postáv, motívy deštrukcie, metamorfózy a transformácie sú Ballovým textom, v ktorých sa realizuje línia hermetickej fantastiky, ktorú vymedzila R. Lachmann, vlastné. Fantazmy, nevy svetliteľné udalosti v Ballovom svete, ktoré majú pôvod v bližšie neurčenom, neuchopiteľnom, iracionálnom zle, sa však nekonfrontujú s poriadkom empirického sveta. Nepotrebnú vysvetlenie, nie sú predmetom údivu, „palimpsestovo“ s ním koexistujú a predvádzajú jeho prenikanie s poriadkom Iného.

Hoci sa debutom *Prvá smrť v rodine* (2009) mladá prozaička I. Dobrakovová prihlásila k línii mitanovskej mystery story, výrazná

časť poviedok tejto zbierky pripomína niektoré Ballove texty. Dobrakovovej poviedka *Navyše* je variáciou na Ballom tematizovanú situáciu „extrémnej osamelosti“, keď už jeden je navyše. I. Dobrakovová zdôrazňuje jej telesné dôsledky, dôvernú blízkosť nestráca svet okolo, ale niečo elementárnejšie – vlastné telo. Jej hrdinka sa cíti byť „príliš telesná“, zdrojom jej frustrácie nie je existencia, bytie, ale fyzická realita jej tela, riešením je splnutie s okolím, vzdanie sa vlastnej telesnej identity. Obdobne sa táto situácia rieši v poviedke *Balkón*. O vytrácaní zmyslu vzbudzujúcom úzkosť hovorí aj poviedka ... *ale tie múry sa tak rýchlo zbiehajú...* Je to freneticky vyrozprávaný príbeh celého života protagonistky – od narodenia po smrť – ani nie banálny, ani prepriato groteskný, scudzujúci efekt je daný skôr ľahko predpovedateľnou pointou, ku ktorej smeruje všetko životné dianie. Zdrojom fantaziem, nerozhodnuteľnosti, neistoty, ambivalencie v textoch I. Dobrakovovej je duševná choroba. Ak v poviedke *Dedičstvo* vidí protagonistka svojho mŕtveho otca, ukazuje sa, že dedičstvom po ňom nebude len dom, ale i predispozície k duševnej chorobe. Hoci by sa zdalo, že románom *Bellevue* (2010) opustila autorka východiská svojho debutu – líniu mysterióznej poviedky, v skutočnosti len dôsledne realizovala výrazné motívy a situácie svojich poviedok, ktorými tento typ literatúry presahovala.

Poviedka Dušana Taragela *Mato Grosso* vyšla v roku 1991 v časopise *Kultúrny život*, neskôr v jeho spoločnej knihe s Petrom Pišťankom *Sekerou a nožom* (1999). Podľa vyjadrenia autora v záverečných poznámkach je v nej zárodok „veselých hororov“ pre deti, ktoré vydal v roku 1997 pod názvom *Rozprávky pre neposlušné deti*. Avšak namiesto morbidno-bujarej atmosféry, ktorá ich charakterizuje, máme v poviedke *Mato Grosso* dočinenia s neurčitou znepokojivou tiesňou. Tento efekt je dosahovaný hneď niekoľkými spôsobmi. Príbeh rodiny, ktorej členovia postupne miznú, je podávaný z pohľadu päťročného chlapca, ktorý ostáva ako jediný z rodiny. Chlapec je od sveta dospelých izolovaný, oddelený niekoľkonásobne – jednak ostáva stále v byte, kam z vonkajšieho sveta prenikajú len indície, jednak aj v tomto priestore si vytvára vlastné miesta izolácie (skriňa so šatami, úkryt pod posteľou). Cudzota a nerozhodnuteľnosť v poviedke, dané disproporciou medzi svetom die-

ťaťa a svetom dospelých, sú umocnené aj skutočnosťou, že autor svoje rozprávanie situuje do alternatívneho fikčného, mimoriadne bizarného a groteskného sveta, ktorý má antiutopické rysy. Ide síce o Slovensko, ale postihnuté vojnou a hladomorom. Keďže tento svet je čitateľovi neznámy, identifikuje sa prvotne, aspoň spočiatku, s detským pohľadom na udalosti. Udalosti vyvolávajúce hrôzu majú pôvod vo svete „tam vonku“, mimo bytu, vo „svete dospelých“. Do sveta chlapca zasahujú v niekoľkých podobách – spočiatku je to hračkársky samopal, ktorým sa imituje vojna. Tá, ako sa neskôr ukáže, prebieha aj „tam vonku“ (nepriateľmi sú záhadní Albánci a Rumuni), a členovia rodiny detského protagonistu sa stávajú jej obeťami. Ďalším zdrojom ohrozenia sú tajomné postavy mužov, ktorí hádzu čierne igelitové vrecia s tajomným obsahom do pokazenej šachty (tie sa zjavujú postupne aj v byte) a ktorých chlapec sleduje cez sklený priezor. Hrôzu vyvoláva aj rozprávanie dospelých postáv, predovšetkým groteskne pôsobiaceho deduška a matky chlapca, ktoré sprostredkovávajú dianie „tam vonku“. I tu účinkuje efekt nerozhodnuteľnosti, pretože postava deduška je nespoľahlivým sprostredkovateľom. Zlovestným stelesnením tejto hrôzy je spočiatku imaginárny „veľký tučný chlap“, ktorý v závere poviedky vstupuje do bytu a zrejme má i podiel na miznutí členov rodiny. Zlovestný sa ukazuje byť i spôsob obživy rodiny: to, z čoho sa vyrábajú krmivá pre psov, naznačujú deduškove historky vyúsťujúce do kanibalských point, ako i mamino rozprávanie o chlapovi, ktorého zaviedli do lesa. Už spomenuté indicie na vonkajší svet umožňujú čitateľovi rekonštruovať dianie prózy a prekonať tak úroveň chlapcovho vedenia. Napriek tomu sú ambivalencia a nerozhodnuteľnosť základnými štruktúrnymi prvkami tejto poviedky. Izolovanie chlapca vo vlastnom svete, autonómnosť, ktorá vytesňuje všetko zlovestné, čo má pôvod vo svete dospelých, a vlastne garantuje jeho stav nevinnosti, je temne modifikovaným prihlásením sa k ponímaniu detstva, s ktorým sme sa v slovenskej literatúre stretli u Osamelých bežcov – môžu na nich odkazovať „mapa plná tajných značiek a čiar“, ktorú si chlapec kreslí.

Motívy fantastiky sú výrazne prítomné v tvorbe Václava Pankovčina. Naplno sa realizujú v poviedkovej zbierke *Bude to pekný pohreb*

z roku 1997, kde nápadne prevažujú nad prvkami magického realizmu,¹ ktoré boli identifikované v súvislosti s Pankovčinovou tvorbou (oslabené sú tu predovšetkým mytologické aspekty textu naviazané na región imaginárnych lokalít Rantaprapán a Marakéš). Motívy fantastické literatúry sa v tejto zbierke poviedok realizujú niekoľkými spôsobmi. Jeden typ predstavujú tzv. klasické fantastické poviedky (*Chod', brat ťa volá, Hlava v kufri*). Autor ponecháva udalostiam ambivalenciu, „medziinštanciu pochybnosti“, umožňuje vysvetliť ich ako dôsledok konania reálnej osoby alebo ako výsledok halucinácie. Potom sú to poviedky s prvkami hermetickej fantastiky, kde fantazmy (metamorfózy, transformácie) jestvujú v texte bez reflexie (*Mucha, A z neba budú padať húsenice*). V rámci nich sú texty, ktoré by mohli byť zaradené do línie mystery story, teda texty s dôrazom na vypointovaný príbeh a naratívne stratégie (*Kúpim ti tašku z ťavej kože, Dnes sa ti nesnívam*), ako i o textoch, kde sa fantazmy začleňujú do empirického sveta prirodzene, a dokonca nevzbudzujú ani strach, skôr počiatočné začudovanie, ako napríklad pri motívoch návratu protagonistu do rodnej obce, kde sa stretáva s dávno mŕtvymi blízkymi. Protikladom k týmto prózám sú texty, kde mimeticky hodnoverné situácie a udalosti nadobúdajú groteskné zafarbenie, nevlúdne prečnievajú (*Granát, Mnišky, Kockované podkolenky*), alebo kde nerealizovaná fantazma prostredníctvom imaginácie preniká, presvetľuje všednú realitu (*Zasadiť ananás*).

Prvky fantastiky v recesisticko-parodických polohách sa stávajú konštantnou súčasťou próz Viliama Klimáčka, či už jeho prozaického debutu *Panic v podzemí* (1997), alebo románov *Váňa Krutov* (1999), *Nada má čas* (2002) a *Námestie kozmonautov* (2007). Útržky slovenských reálií, fragmentárne prvky sprítomňujúce dejinnú pamäť (národné obrozenie, klérofašizmus, komunizmus, mečiarizmus) palimpsestovo koexistujú s fantazmami, ktoré presvetľujú nevlúdnu, dysutopicky modifikovanú atmosféru Klimáčkovho fikčného sveta a odkazujú k absurdnosti, bizarnosti spoločenského diania na Slovensku deväťdesiatych rokov.

¹ Napriek tomu, že sa v literárnokritickej reflexii niektorých próz prvky fantastiky a magického realizmu stotožňovali, odborná literatúra rozlišuje fantastiku a magický realizmus a špecifikuje vzťahy medzi nimi (napr. Chanady, 1985; Lukavská, 2003).

V koexistencii s fragmentmi aktuálnej reality i minulosti sa prvky fantastiky vyskytujú aj v prózach Máriusa Kopcsaya, predovšetkým v poviedkach zo zbierok *Kritický deň* (1997), *Stratené roky* (2004) a *Zbytočný život* (2006), avšak autor ich v žitej každodennosti uzemňuje dôslednejšie ako V. Klimáček. Fantazmy v Kopcsayových prózach síce ozvlášťujú dej, no v konečnom dôsledku potvrdzujú rozprávanie o životnej frustrácii a dezilúzii jeho protagonistov. V románe *Mystifikátor* (2008) sa táto fantastická línia stáva organickou súčasťou rozprávania. Obdobne je fantastická línia v morbidnom prevedení rozvíjaná paralelne s realistickou líniou v románoch Jaroslava Rumpiho *V znamení hovna* (2008) a *Kruhy v obilí. Krátke dejiny deathmetalu* (2010). Juraj Raýman zas vo svojej próze *Tri hodiny ráno* (2007) kombinuje psychologický príbeh muža otupeného upachtým životom podnikateľa, ktorému stroskotáva manželstvo, rúca sa rodinný život, s prvkami béčkového (zombie) hororu.

I čiastkový pohľad, ktorý ponúka táto štúdia, presvedčivo ukazuje, že prvky fantastickej literatúry sa stali v rôznych podobách a obmenách výraznou súčasťou diskurzu slovenskej prózy po roku 1989. Zdroje tohto javu môžeme hľadať nielen v reakcii autorov na vyprázdnenie inštitucionálne garantovaného zmyslu, ktorá v konečnom dôsledku viedla k zdôrazneniu simulatívnej povahy umenia. Prenikanie fantazmy ako prejavu iného poriadku do sveta mimeticky spodobovanej aktuálnej reality však nemá len otriast' naším životným svetom a zdôrazniť jeho nesamozrejmosť. Zdôrazňuje aj ludistickú dimenziu fantastiky, „její sklony k hýření významy, sklony k nadbytku smyslu“ (Lachmann, 2002, s. 150), ktorá je napokon najvlastnejšou konštitutívnou črtou umenia.

Pramene:

- BALLA: *Leptokaria*. Levice : L.C.A, 2000.
ČECHOV, Anton Pavlovič: Strach (Povídka přítelova). Preložil Vitěslav Unzeitig. In: *Strach a jiné povídky. Spisy A. P. Čechova VI*. Praha : Nakladatelství Jos. R. Vilímek, s. 5 – 20.
DOBRAKOVÁ, Ivana: *Bellevue*. Bratislava : PT Marenčin, 2010.
DOBRAKOVÁ, Ivana: *Prvá smrť v rodine*. Bratislava : PT Marenčin, 2009.
KLIMÁČEK, Viliam: *Nada má čas*. Levice : LCA, 2002.
KLIMÁČEK, Viliam: *Námestie kozmonautov*. Levice : LCA, 2007.
KLIMÁČEK, Viliam: *Panic v podzemí*. Levice : LCA, 1997.
KLIMÁČEK, Viliam: *Váňa Krutov*. Levice : LCA, 1999.
KOPCSAY, Mária: *Kritický deň*. Levice : LCA, 1999.
KOPCSAY, Mária: *Mystifikátor*. Bratislava : Kalligram, 2008.
KOPCSAY, Mária: *Stratené roky*. Levice : LCA, 2004.
KOPCSAY, Mária: *Zbytočný život*. Levice : LCA, 2006.
NABOKOV, Vladimír: Hrůza. Preložila Alena Ságlová. In: *Povídky/1.1921 – 1929*, s. 247 – 253.
PANKOVČÍN, Václav: *Bude to pekný pohreb*. Levice : LCA, 1997.
RAÝMAN, Juraj: *Tri hodiny ráno*. Bratislava : Marek Šulík, 2007.
RUMPLI, Jaroslav: *Kruhy v obilí. Krátke dejiny death metalu*. Bratislava : Slovart, 2010.
RUMPLI, Jaroslav: *V znamení hovna*. Bratislava : Slovart, 2009.
TARAGEL, Dušan: Mato Grosso. In: PIŠŤANEK, Peter – TARAGEL, Dušan: *Sekerou a nožom*. Levice : LCA, 1999, s. 129 – 149.

Literatúra:

- HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. Preložili Ivan Chvatík, Pavel Kouba, Miroslav Petříček jr. Praha : OIKOYMEN, 1996.
CHANADY, Amaryll Beatrice: *Magical Realism and the fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*. New York : Garland, 1985.
HORVÁTH, Tomáš: Poetika pointy. In: *RAK*, roč. 15, 2010, č. 7, s. 27 – 34.
LACHMANN, Renate: Poznámky k fantastice. In: *Memoria fantastika*. Preložil Tomáš Glanc. Praha : Herrmann & synové, 2002, s. 131 – 140.
LUKAVSKÁ, Eva: „Zázračné reálno“ a magický realizmus. Brno : Host, 2003.
NÜNNING, Ansgar (ed.): *Lexikon theorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006.
RÉDEY, Zoltán: *Súčasná slovenská próza v kontexte civilizačno-kultúrnych premien*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre Filozofická fakulta Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2007.
SOUČKOVÁ, Marta: *P(r)ózy po roku 1989*. Bratislava : Ars Poetica, 2009.
TODOROV, Tzvetan: *Úvod do fantastické literatury*. Preložil Vladimír Fiala. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2010.

Martin Ciel

Filmová a televízna fakulta VŠMU, Bratislava

Filmový horor ako fantastický žáner – úvod do problému

(Všeobecná a stručná teória niektorých mechanizmov
žánru s aplikáciou na jeho krátku históriu)

I.

*„Je to fantastické!“ – zvolal plukovník Bantry ráno
po objave zaškrtenej blondíny vo svojej knižnici.*

Agatha Christie: *Vražda v knižnici*

Fantastické je teda vymyslené, neskutočné, niečo, čo nemôže byť. A film je fantastický vo svojej podstate. Pretože ak pracovne definujeme realitu ako systém, potom medzi ňou a systémom filmu funguje vzťah exoizomorfie, čiže čiastočná, nepriama zhoda štruktúr. Podmienená úpravami predkamerovej reality, ohraničením plátna, dvojrozmernosťou, uhlom kamery a tak ďalej. Filmový obraz nie je kópiou skutočnosti, je len kópiou jednej z jej tvárí, je ako odtlačok prsta. Filmový znak teda vykazuje zároveň charakteristiky reprodukcie aj transformácie.

Povedzme dokumentárny film sa sústreďuje skôr na reprodukčnú vrstvu, ale nehľadiac na to i tu je transformácia výrazná. Film ako taký, či už chce, alebo nechce, reprodukuje skutočnosť, pretože s ňou pracuje ako so slovníkom a vyberá si z nej referenty. Zároveň ju na úrovni paradigmy a aj syntagmy transformuje, štylizuje, mení. Vzniká teda fantastický, vymyslený svet špecificky filmovej ilúzie. Vo svojej realisticknej línii sa síce podriadiuje logike reality, ale to nič nemení na veci, že film (zvlášť žánrový) má mýtický obsah a rituálnu formu. Čím je od logiky ďalej, tým je, samozrejme, „fantastickejší“. Typ pravdy sa mení na metaforickú, mýtickú. Teda fantastickú, vymyslenú, vybájanú... (pozri Zuska, 1995).

Zaujímavé v tejto súvislosti je, ako s nami fantastično manipuluje. Podľa teórie silných a slabých žánrov totiž žánre viac „fantastické“, realite vzdialenejšie (pozri Ryan, 1991) pohlcujú ako vysávač tie menej „fantastické“. Zdanie súčasnej reality vo filme, už len použitie nejakej neobvyklej rekvizity posúva automaticky na inú úroveň. Film *Nekonečný príbeh* (*The NeverEnding Story*, 1984, r. Wolfgang Petersen) nie je sociálnou drámou o neprispôsobivom školákovi a jeho zlých spolužiakoch, ale objavom lietajúceho drakopsa sa stáva rozprávkou. A hoci je *Blade Runner* (1982, r. Ridley Scott) v podstate bežnou žánrovou detektívkou, automaticky ho „čítame“ ako sci-fi kvôli lietajúcim autám a replikantom.

Podľa André Bazina, ktorý bol jednou z najväčších hviezd povojnovej filmovej vedy, sa fantastické rovná falošnému, pretože podľa jeho teórie má film realitu odhaľovať, a nie k nej niečo pridávať. Ale vzhľadom na množstvo „fantastických“ filmov ho vývoj žánrovej kinematografie neposlúchol a smeruje k zábave „fantastickej“, čo koniec koncov vidno práve v typicky fantastickom, aktuálnemu svetu vzdialenom, hrôzu vzbudzujúcom žánri – horore.

II.

Horor je spolu s westernom jedným z najstarších, najskôr kodifikovaných filmových žánrov. Pri westerne šlo už v raných dobách kinematografie o fascináciu zobrazením pohybu. Pri horore o fascináciu strachom. Ide o typicky „fantastický“ žáner. Už ľudové rozprávky ukazujú prekvapujúco silnú záľubu báť sa. Niečoho nadprirodzeného. Nevysvetliteľného. Takže zatiaľ čo western vznikol zo záľuby pozorovať obraz pohybu a pohyb obrazu, pri horore šlo o emóciu. Týka sa to i konvencií typických pre tieto dva žánre. Tak ako je western jedným z najkonvenčnejších filmových žánrov z hľadiska svojej významovej vrstvy, i horor sa dá označiť podobne. Pri ňom však ide o dodržiavanie a variovanie výrazovej vrstvy.

Tak ako sú významové karty (charaktery) vo westerne postávám od začiatku rozdané a stačí im minimálna psychologizácia (zlý, dobrý, váhajúci, zbabelý, šerif, bandita, Mexičan, blondína...), v horore sú zase dané vyjadrovacie prostriedky tvoriace spomenutú vrstvu

výrazu. K ich inovácii dochádza zriedka. Overené postupy sa používajú a používať sa budú, pokiaľ sa im bude dariť vyvolávať u diváka hrôzu – využitie tmy, špeciálne svietenie, subjektívna kamera, dôraz na detail a menšie záberové plány, skratka pomocou montáže alebo paralelná montáž, príznačná/prízračná hudba a ruchy. To všetko v tom správnom hrôzu vzbudzujúcom kontexte.

A ak tento kontext rozšírime na širší komunikačný reťazec, zistíme, akú dôležitú úlohu hrá pri vnímaní filmového hororu reklama. Divák vie, že toho, čo uvidí, sa bude báť. Vie to už predtým, ako sa objavia úvodné titulky. Už predtým, ako si sadne do kresla v kine alebo pred svoj DVD prehrávač, je pripravený „na horor“. Očakávanie je tu podstatným javom. Hrôza súvisí aj s povestným dvojplánovým zážitkom. Na jednej strane vnímame film ako realitu a funguje tu emocionálna identifikácia s predvádzaným dejom. Na druhej strane zažívame racionálny, intelektuálny odstup od zobrazenia. Ani jeden z plánov v dvojplánovom zážitku sa nedá úplne vytesniť. Dá sa však minimalizovať. Horor sa, pravdaže, snaží pôsobiť v maximálnej možnej miere na zvýšenie divákovej emocionálnej identifikácie pri premietaní.

Pre prvé obdobie filmového hororu je príznačné vysvetľovanie. Medzitulok „Knieža nemŕtvych vstáva z hrobu“ je krásnym príkladom toho, ako podľa nepísanej dohody medzi niekdajšími tvorcami a divákmi bolo potrebné objasniť záhadu. Divák sa tak bál niečoho zvonku. Platilo to aj v ďalšom období, keď po druhej svetovej vojne vstúpili na plátna rôzne zmutované príšery a šialení vedci. Po Hirošime a Nagasaki sa veda začala vnímať ako pomerne desivá a nebezpečná vec a horor postupne ustúpil katastrofickému filmu. Ale nehládac na to, stále fungoval a funguje.

I keby sa Alfred Hitchcock pravdepodobne bránil nálepke „majster hororu“, pretože on nakrúcal zväčša thrillery, čo je skôr žánrová forma ako žáner, predsa len ho v tejto súvislosti nemožno nespomenúť. Presnejšie povedané, nedajú sa nespomenúť jeho dva filmy: *Psycho* z roku 1960 a *Vtáci (The Birds)* z roku 1964. *Psycho* je dráma schizofrenického vraha s prekvapujúco zahmlievajúcim koncom, film *Vtáci* horor o tom, ako sa niečo milé, nežné, bežné a obyčajné zmení na vražednú hrozbu. Šesťdesiate roky teda v horore znamenajú

jú zmenu. Začína ďalšie obdobie hororu. Zlo už prestáva prichádzať zvonku. Prichádza priamo z nás. Je v nás. Ide o pochopiteľnú reakciu na rozvoj a popularizáciu psychológie v danom období. A o ďalší z mnohých dôkazov, ako výsostne komerčne orientované žánre vždy reagujú na dobovú spoločenskú situáciu, ako citlivo vnímajú okolitý aktuálny svet (napríklad v oblasti westernu tzv. antiwestern, ktorý vznikol okrem iného pod vplyvom vojny vo Vietname a televízneho spravodajstva o nej).

Takže zlo prichádza z nás. Začal to už doktor Jekyll. Ale vtedy bolo ešte treba vysvetliť vznik zla chemickými pokusmi. Aby ste sa stali pánom Hydrom, museli ste vypiť zo zvláštnej laboratórnej banky nejaké bublajúce, zväčša zelené svinstvo. V *Spalovačovi mŕtvol* (1968, r. Juraj Herz) je vznik iracionálnej hrôzy vysvetlený fašizmom. Ale vo filme *Duel* (1971, r. Steven Spielberg) sa už nevysvetľuje nič. Šofér osobného auta a ani divák nie sú schopní pochopiť, prečo a z akých dôvodov je prenasledovaný maniakálnym kamiónom, ktorého šoféra ani nevidíme (teda raz uvidíme jeho zlomyseľnú ruku, ktorá nabáda k predbiehaniu). Zlo je akési transformované, ale nepomenované. A pôsobí preto ešte hrozivejšie. *Žiarenie (Shining)* (1980, r. Stanley Kubrick) je ďalším príkladom, ktorý je ako ukazovateľ zapustený do tejto osi vývinu hororu. Premena osobnosti Jacka Torrenca na vraždiaceho maniaka vyplývajúca z nejasných, pravdepodobne nadprirodzených vplyvov (Kubrickom vedome relativizovaných), je majstrovským kúskom hororu a toho, že najviac sa pravdepodobne bojíme samých seba. Túto zmenu orientácie na vznik zla zvnútra protagonistu avizoval Roman Polanski už v roku 1965 dodnes fascinujúcou intímnu hororovou štúdiu vo filme *Hnus (Repulsion)*. Aj novšie hororové hity ako *Blair Witch Project* (1999, r. Daniel Myrick, Eduardo Sanchez), *Cabin Fever* (2002, r. Eli Roth) či *Paranormal Activity* (2009, r. Oren Pell) sa občas pohrávajú s touto naratívnu líniou.

III.

Zjednodušene a stručne povedané: filmový horor je jeden z najstarších a najmohutnejších žánrov spadajúci pod superžáner dobrodružného filmu. Jeho úlohou je vyvolávať hrôzu a tejto úlohe

sú podriadené i funkcie jeho výrazovej vrstvy. Formálne modelová schéma sa veľmi nemení. Tematicky sa vyvíjal postupne od dramatického zobrazenia nadprirodzených bytostí cez rôzne zmutované monštrá až k tomu, že hrôzyplnosť začala vyplývať z ľudskej prirodzenosti. To však, pochopiteľne, neznamená, že i dnes neexistujú napríklad horory o upíroch a podobne. Existujú. Žánrové mechanizmy ich generujú stále. Len už neudávajú tón.

Zároveň treba dodať, že už od druhej polovice osemdesiatych rokov 20. storočia v mainstreamovej línii hranej kinematografie badať dovtedy nevidane silnú syntézu, žánrové prepájanie, citácie a parodizácie žánrových schém. To všetko ovplyvnené postmodernou situáciou a zdanlivou nemožnosťou pohybu žánrových mechanizmov na úrovni ich inovácií. Takže už pomaly neexistuje dobrodružný film bez komediálneho motívu či komédia bez motívu melodramatickeho. Na úrovni hororu sa to deje tiež. Ťažko dnes hovoriť o „čistom“ horore – pri jeho špičkách ide viac-menej vždy o (skrytú) paródiu (*Cabin Fever*) alebo o formálny pokus s digitálnym home movie (*Blair Witch Projekt*, *Paranormal Activity*). Prípadne o možnosť využiť transparentnosť vyjadrovacích prostriedkov na zvýšenie hrôzy ako napríklad v jednom z najzaujímavejších hororov posledného obdobia s názvom *REC* (2007, r. Jaume Balagueró, Paco Plaza).

Ale čo stále platí a nezmenilo sa: „využitie tmy, špeciálne svietenie, subjektívna kamera, dôraz na detail a menšie záberové plány, skratka pomocou montáže alebo paralelná montáž, príznačná/prízračná hudba a ruchy. To všetko v tom správnom hrôzu vzbudzujúcom kontexte...“

Literatúra:

RYAN, M. L.: Possible Worlds and Accessibility Relations – A Semantic Typology of Fiction. In: *Poetics Today* 12, 3/1991.

ZUSKA, V.: Síla žánru jako funkce vzdálenosti možného sveta. In: *Iluminace*, 5/1995.

Jana Dudková
Ústav divadla a filmu SAV, Bratislava

Nemŕtvy, modernita a Balkán: metafora hraničnej bytosti v Stokerovom Draculovi a jeho filmových adaptáciách

V tomto príspevku sa chcem zaoberať niektorými aspektmi, ktoré viedli k postupnému rozpoznaní balkanizmu, charakterizujúceho najslávnejší román Brama Stokera, a ktoré napokon viedli aj k jeho „objaveniu“ pre film. Z povahy vecí bude v texte mierne uprednostnená Coppolova adaptácia románu, keďže práve tá sa ako prvá vedome hlási k balkanizmu ako charakteristickému mýtu deväťdesiatych rokov, no pozornosť bude venovaná aj ďalším adaptáciám, ktoré mali vplyv na zviditeľnenie daného aspektu románu. Pôjde hlavne o dobre známe, a teda aj vplyvné filmy, ktoré výrazne podnecovali zmeny vo vnímaní samotného draculovského mýtu.

Fakt, že balkanizmus Stokerovho románu zostal takmer celé storočie neviditeľný, nie je menej neobvyklý než fakt, že *Dracula* bol porovnateľne neskoro rozpoznaný ako výsostne moderný, autoreferenčný román s premyslenou štruktúrou namierenou okrem iného práve aj na kritiku modernity ako takej. V jeho prípade je situácia skomplikovaná podnietením celého mýtu, ktorý bol počas 20. storočia šírený predovšetkým populárnou kultúrou a filmom, často bez predpokladu priameho kontaktu s pôvodným Stokerovým textom. Už v prvej adaptácii románu (*Upír Nosferatu*, 1922) pritom vznikla pôda pre jeho odtrhnutie od reflexie zrýchľujúceho sa víru modernity konca 19. storočia. Film bol realizovaný v regresívnom mode tradičného gotického románu, ktorého postupy a motívy sú síce prítomné aj u Stokera, avšak iba ako jedna z referenčných nití, poukazujúcich na moderné dejiny reprezentácie upíra. Keďže Stokerova vdova Florence ako majiteľka autorských práv zakázala filmové spracovania románu, Murnau a jeho scenárista Henrik Galeen si pomohli

presunom deja v priestore a čase i miernym premenovaním postáv. Princíp „gotického regresu“ sa však preniesol aj do adaptácie *Dracula* z roku 1931, ktorý sa ako jeden z prvých príkladov nového filmového žánru – gotického hororu – podpísal na období najväčšej slávy amerického Universal Studia. To rýchlo po filme *Dracula* uviedlo film *Frankenstein* aj sériu „draculovských“ pokračovaní. Hoci v adaptácii tohto filmového štúdia, ale i vo väčšine ďalších priznaných adaptácií sú už mená postáv identické s románovými, často sa menila povaha vzťahov medzi nositeľmi jednotlivých mien, prípadne presuny mien medzi jednotlivými postavami. Keď k tomu prirátame utlmenie niektorých kritických línií, prehodnocujúcich povahu „západnej“ modernity, mohlo by sa zdať, že prechodom do iného média sa mýtus formoval hlavne prostredníctvom redukcie či zjednodušenia komplexnej románovej štruktúry, obsahujúcej aj mnoho irónie a celú sieť interdiskurzívnych odkazov. Situácia však nie je taká jednoduchá a prekračuje problém adaptácie ako pomerne lineárneho vzťahu medzi dvomi textami.¹ Väzby medzi jednotlivými (nielen filmovými) adaptáciami navzájom a medzi adaptáciami a románom komplikujú viaceré faktory, vrátane produkčných politík jednotlivých štúdií, ale aj zmien v rámci samotného žánru hororu. Aj na prvý pohľad regresívne zmeny (pozri spomínaný gotický regres) je navyše možné vnímať ako pokračujúcu reťaz reinterpretácií modernity ako takej (Abott, 2007). Tak ako v prípade filmu *Dracula* Universal Studia, ktorý pomohol odštartovať samostatný hororový podžánar („gotický“, „monster horor“ či „Universal horor“), platí aj recipročný pohyb, keď zmeny v rámci upírskeho filmu i filmu o monštrách menili pohľad na adaptácie Stokerovho textu. Tieto zmeny boli motivované sociálnymi vplyvmi, politickou klímou, zmenami vo vnímaní a podobách modernity i zásadnými dielami iných subžánrov, akými boli v tomto prípade hlavne filmy o vlkolakoch a zombie (Abott, 2007, s. 1 – 11, 107 – 121). Ďalším zdrojom motivácie boli inovácie v oblasti filmovej techniky a zmeny vo vnímaní telesnosti, či dokonca nové choroby (AIDS), ktoré prirodzene viedli k zásadným reinterpretáciám meta-

foru upíra (Abott, 2007, s. 107 – 121, 125 a nasl.). V mnohých filmoch je následne možné rozpoznať vrstvenie viacerých historických paradigiem reprezentácie. Bedhamov *Dracula* z roku 1979, po verzii Universal Studia ďalšia priznaná adaptácia rovnomennej divadelnej hry, napríklad pokračuje v tradícii upírov z krásnej literatúry, uhladených a charizmatických aristokratov, akým je aj Stokerova titulná postava. Sekvencia, v ktorej sa potvrdí podozrenie Van Helsinga o tom, že mŕtva Lucy sa tiež stala upírkou, však zjavne nadväzuje na zombie film *Noc oživených mŕtvov*, uvedený o niekoľko rokov skôr, a vŕhuje tak do hry aktuálnejší trend vnímania nemŕtveho ako silne telesnej bytosti, vystavenej hrozbe deštrukcie.² Lucy nie je upírom, pudeným podľa staršej paradigmy predovšetkým túžbou sať krv, je naopak zobrazená na spôsob zombie zo spomenutého filmu. Kími sa telami živých obetí a jej rozkladu vystavené telo ju vzdaluje aj od výzoru modernizovaných literárnych upírov. O tom, že nejde len o konfrontáciu aristokratického upíra z písanej fikcie s neotesaným revenantom z ľudových povestí, svedčí aj taký detail, akým je zmena povahy vzťahu medzi Lucy a Van Helsingom, ktorí sú v tomto filme otcom a dcérou. Kanibalskú otcovraždu, ktorú Lucy spácha na Van Helsingovi, je tak možné vnímať ako odkaz na obrazy detí požierajúcich vlastných rodičov v Romerovom filme. V tomto zmysle sa spomínaná sekvencia integruje do vznikajúceho trendu tematizovania hrôzy rodičovskej generácie z generácie detí, aká je aj v centre ďalšieho Romerovho (tentoraz upírskeho) filmu *Martin* (Abott, 2007, s. 92, 118).

Uvedený príklad pripomína, že aj otázku reprezentácie Balkánu v draculovskom mýte je nutné vnímať dvojako. Na jednej strane ide o zdanlivé vypustenie Balkánu z filmového mýtu, o redukciu, ktorá spočiatku vychádza zo zmien motivovaných autorskými právami, neskôr však evidentne reflektuje všeobecný trend zamlčivania Stokerových odkazov na britskú imperiálnu politiku. Na druhej

² Pod vplyvom upíra z beletrie 19. storočia, ale aj filmovej tradície bol upír dlho zobrazovaný ako nemateriálna až spektrálna bytosť. Murau zdôrazňoval príbuznosť upíra a filmovej matérie, pričom už v jeho filme bola moc upíra koncentrovaná v pohľade. Prenikavý pohľad, odkazujúci na možnosť beztelesného kontaktu s obeťami, preslávil neskôr *Dracula* v Lugosioho podaní a na niekoľko rokov sa dramaticky veľký detail tváre alebo priamo očí stal povinnou figúrou vo filmoch o upíroch (Abott, 2007, s. 43 – 60, 94 – 95).

¹ V nám príbuznom jazykovom prostredí sa prepisovaním románu *Dracula* cez prizmu filmových adaptácií venuje nedávno uverejnená štúdia Petra Máleka (Málek, 2010, s. 101 – 127).

strane je táto redukcia výsledkom zložitého kultúrneho, spoločenského, politického a umeleckého kontextu. Čítanie *Draculu* ako zrkadla britského balkanizmu³ je totiž, ako som spomínala v úvode, relatívne nové. Jeho výraznejší vstup do akademických debát približne koinciduje s reflexiou balkanizmu v Coppolovej adaptácii románu a mohlo by sa dokonca zdať, že v oboch prípadoch nejde o viac než len o príklad ďalšej zmeny vo vnímaní tajomnej karpatskej krajiny, ktorá je Stokerom prezentovaná ako rodisko Draculu a jeho predkov. Túto krajinu Stoker ani raz nenazve Balkánom, keďže viac ako Balkán reprezentuje jeho Transylvánia okraj (ešte stále) západného sveta – avšak okraj radikálne neistý, vystavený bojom západných krajín o moc, hrozbe posledných pokusov Osmanskej ríše o navrátenie stratených území aj pokusov dovtedy takmer neznámych etník o vytvorenie národných štátov.⁴ Spomedzi jej obyvateľov Stoker identifikuje menami reálnych etník len niekoľké (v románe sa objavujú exotizujúce pomenovania Maďarov, Slovákov, Rómov a niekoľko názvov dnes už menej známych kmeňov ako Valasi či Sikulovia). Na ceste k nej sa však Harker pohybuje z Budapešti na juh a krajina sa podľa ďalších indícií z románu, tak ako aj skutočná Transylvánia, nachádza na území dnešného Rumunska.

3 Starší termín „balkanizmus“ sa v zmysle „západného“ diskurzu začal používať až v deväťdesiatych rokoch. Podľa vzoru Saidovej reformulácie termínu „orientalizmus“ ho ako prvá navrhla Maria Todorova v knihe *Imagining the Balkans* (1997). Podľa nej vznik balkanizmu ako diskurzu, ktorého skoršie moderné variácie je možné hľadať napríklad v cestovateľských dielach 18. a 19. storočia, akceleroval práve na konci 19. storočia a v dnešnej podobe bol upevnený (vďaka špecifickému vplyvu rôznych žurnalistických žánrov) v období okolo dvoch balkánskych a prvej svetovej vojny.

4 V čase vydania románu je Transylvánia ešte vždy súčasťou Rakúsko-Uhorska. Jej špecifické postavenie v rámci rumunských etno-politických mýtov dodnes určuje fakt, že práve táto oblasť bola kedysi jadrom Dáckej ríše, k Rumunsku však bola pripojená až po prvej svetovej vojne, keď ju obsadili rumunské vojská. Draculovský mýtus s oblasťou Uhorskej ríše Rumunska nepočíta do takej miery ako s ambivalentným vazalským postavením Transylvánie, ktorá sa v priebehu storočí dostávala pod patronát viacerých ríš, no často si zachovávala relatívnu autonómiu, či už v rámci Uhorského kráľovstva, Osmanskej ríše, alebo neskôr Rakúsko-Uhorska, kde autonómia Sedemohradská bývala uznávaná a rušená striedavo v súvislosti s viacerými povstaniami, ktoré boli organizované práve z tejto oblasti uhorskej časti impéria. Jednou z vrstiev románu je dokonca naznačovanie maďarskej otázky v rámci Rakúsko-Uhorskej ríše, čo je v niektorých filmových adaptáciách (*Dracula* z roku 1931) pochopené ako impulz k exotizácii maďarského etnika ako etnika obývajúceho oblasti okolo Draculovho zámku. V tomto zmysle sú bližšie románu Murnau a Herzog, ktorí okolie zámku „osídľujú“ Slováckami a Rómami presne ako samotný Stoker. Slováci a Rómovia sa pre Stokera spájajú s tajomnosťou, mlčanlivosťou i – v prípade Slovákov – údajnou zločinnosťou, ale v oboch prípadoch aj s priamou či nepriamou prácou pre Draculu. Obidve etniká sú v románe postavené do protikladu k samotnému „rodu“ Draculovcov, charakterizovaného naopak silnou túžbou po slobode, ale aj fatálnym osudom vazalov iných (pozri viac v pozn. č. 28).

Veľká časť filmových adaptácií zachováva indície potvrdzujúce túto domnienku. Draculov zámok sa naďalej nachádza za priesmykom Borgo a Draculova loď na cestu na Západ vyráža z bulharskej Varny; priesmyk Borgo ako hraničné územie medzi Transylvániou, Moldavskom a Bukovinou, kde sa podľa Stokera nachádza zámok, je však ľubovoľne presúvaný do rôznych častí Karpát. Vďaka heterogénosti geografických indícií bola románová Transylvánia v dejinách jeho filmových adaptácií presúvaná ani nie preto, že by čítania románu ignorovali jej geografickú polohu a pripúšťali si len symbolické konotácie jej názvu, ale aj pre ďalšie štruktúrne zmeny zasahujúce napríklad prepisovanie Stokerovho hypermoderného Londýna na biedermeierovské nemecké mestečko Wisborg (v Murnauovom filme i jeho remake od Herzoga), či na štúdiový Londýn z filmov Universal Studia, s prístavným mestom Whitby „prepísaným“ na jeho predmestie. Vplyv politickej klímy na interpretácie románového zemepisu dopĺňa zmeny pohľadov na problém modernity. Tá aj napriek dlhotrvajúcemu prevládaniu gotického regresu totiž stále tvorí dôležitý významový aspekt všetkých filmových adaptácií. V Stokerovom románe je spojená so zložitým procesom, ktorý popri zrýchľovaní a byrokratizácii života, emancipácie a asexualizácie žien⁵ či inflácie technických inovácií obsahuje aj hrozbu preludnenia, ktorú spomenuté praktiky nedokážu efektívne zastaviť. A nedokáže ju zastaviť ani imaginárna kolonizácia krajín, ktoré sa nestali priamou obeťou britskej imperiálnej expanzie. K takýmto krajinám, ktoré imaginácia britskej imperiálnej literatúry zobrazovala často v efektnej kombinácii rešpektu k relatívnej nedobytnosti⁶ a dešpektu k nižšiemu štádiu modernizácie, patrila väčšina balkánskych krajín, čo umožnilo aj čítanie románu *Dracula* v kontexte

5 Román obsahuje viacero pohľadov na sexualitu žien, pričom populárny mýtus obvykle zdôrazňuje ich premenu na často až prehnane sexuálne bytosti. V rámci boja modernity s predmodernitou však sexualita žien u Stokera stojí na strane tej druhej. Upír ako hosť z nevedomia (modernity) pomáha vyplaviť na povrch vytesnené vášne. Skutočne moderná žena, reprezentovaná Minou, je naopak asexuálna, je prototypom „dobrej ženy“ a v príbehu funguje ako kamarátka a sekretárka, ktorá aktívne prispieva k vytváraniu obrazu dokonale fungujúceho byrokraticko-výšetrovateľského stroja. K otázke obrazu Londýna ako mesta profesionálov a lovcov upíra ako profesionálnych vyšetrovateľov i archivárov pozri Abbott, 2007, s. 24 – 30; k Mine ako archetypálnemu obrazu „dobrej ženy“ tamže, s. 27, ako aj Griffin, 1980, s. 462.

6 Synonymom Balkánu v tomto zmysle bola napríklad Čierna Hora, ktorú osmanskí panovníci nikdy nedobýli. Viac k problematike vzťahu britskej imperiálnej literatúry k Balkánu pozri Goldsworthy, 1998.

vstupu postkoloniálnych štúdií do interpretácií Balkánu v deväťdesiatych rokoch minulého storočia.

Skratkovitý portrét Harkerovho turistického imaginárna na prvých stranách románu signalizuje jeho pocit nadradenosti voči krajinám, cez ktoré prechádza na ceste do Transylvánie. Turistické postoje, ktoré sú rovnako výsledkom dlhodobej imperiálnej politiky, ako aj súčasťou repertoára trendov a technologických noviniek výsostne nových, len nedávno sprístupnených každodennému životu budúcej strednej triedy (písací stroj, fonograf, telegraf), však Stoker veľmi jasne konfrontuje s hrôzyplnými opismi Draculovej cesty opačným smerom.⁷ Vďaka tomu nie je ťažké vidieť jeho román ako príklad reverzného naratívu kolonizácie.

Otázka možnej viny, vyplývajúcej zo vzťahu Európy k svojmu Inému, t. j. k predmodernému semi-Orientu, ktorý je u Stokera zastúpený „krajinou za lesmi“, Transylvániou, patrí medzi najvýraznejšie zamlčané línie románu. Túto líniu zanedbávala aj kinematografia, ktorá sama spadá pod predstavu Orientu (pozri príklady filmov *Dracula v Istanbuli* či *Dracula v Pakistane*, kde je moderný západný mýtus orientálnych „koreňov“ vampirizmu využitý v silne autoexotistickom mode).⁸ Na rozdiel od takéhoto postoja k vampirizmu, ktorý prevláda aj v iných „východných“ upírskych (hoci aj sociálno-kritických) filmoch,⁹ západné adaptácie románu sú pozoruhodné v inom zmysle. Akoby v nich došlo k dlhodobému vytesneniu Harkerovej turistickej, zbežnej a takmer lahostajnej konzumácie krajiny,

cez ktoré prechádza,¹⁰ spolu s redukciami mnohých ďalších odkazov, upozorňujúcich na možný vampirizmus samotnej západnej (hyper) modernity (bližšie Abott, 2007, s. 15 – 41). Namiesto gradujuceho zmnožovania technologických noviniek slúžiacich na zaznamenávanie a archivovanie, ktoré protagonisti románu využívajú v boji proti upírovi, väčšina skorších filmových adaptácií naďalej používa obrazy kníh¹¹ alebo rukou písaných listov, ktoré dopĺňajú nanajvýš výstrižky z novín.¹² Obrazy fonografu a písacieho stroja sa objavujú zriedkavejšie, pričom nefungujú ako nástroje v boji proti vampirizmu (ani ako skryté odkazy na vampirizmus modernity), ale skôr ako odkazy na éru konca storočia, čím sa pripomína extratextuálny kontext vzniku románu skôr ako román sám. V Coppolovom filme sa napríklad objavia obidva prístroje, avšak iba v nevinných situáciách, keď si postavy ešte neuvedomujú hrozbu upíra. Mina píše na písacom stroji denník tesne po Harkerovom odchode do Transylvánie. Obraz sa však stráca v celkovom kontexte filmu, ktorý charakterizuje postavy na základe hybridných odkazov na rôzne dobové módy vrátane výtvarnej a literárnej dekadencie, ktorej vplyv v románe nie je explikovaný (Draculove ženy ako Medúzy a hadie ženy, Mina ako Salomé, verbálny odkaz na zelenú vílu absintu a pod.).¹³ Zdôrazňovanie extratextuálnych súvislostí románu niektorých viedlo k domnienke, že napriek proklamácii konečného návratu k Stokerovmu románu (*Bram Stoker's Dracula*) je Coppolov film v skutočnosti „adaptáciou“

7 Na tento aspekt Stokerovho románu ako jeden z prvých upozornil Stephen D. Arata (Arata, 1990, s. 621 – 645).

8 Prípád filmu *Dracula v Istanbuli* je však zaujímavý aspoň z hľadiska teórie prekladu. Ide o adaptáciu románu Ali Rizu Seyfího z roku 1928, ktorý je sám osebe čímsi medzi voľným prekladom a adaptáciou Stokerovho pôvodného diela a reprezentuje tak tú časť balkánskych a ďalších literatúr v stave začínajúcej modernizácie, ktoré ešte na konci 19. či dokonca na začiatku 20. storočia mali posunuté chápanie pojmu adaptácia (k tejto téme v rumunskom kontexte porov. Vajdová, 2010, s. 69 a nasl.). V spomínanom filme nakoniec chýba postava Renfielda a postava zodpovedajúca Mine je kabaretnou tanečnicou.

9 Upírska alebo zombie téma ako súčasť populárnej kultúry, spoločenskej kritiky a neskôr aj kritiky politického režimu bola pomerne častá od osemdesiatych rokov (a počas takmer celej prvej polovice rokov deväťdesiatych) napríklad v srbskej kinematografii a kinematografiách, ktoré sa ňou inšpirovali. Upírska téma charakterizuje Zberné stredisko podľa hry Dušana Kovačevića, komédiu *Upíri sú medzi nami*, urbánny film *Spln nad Belehradom* aj dokumentárny film o undergroundovej rockovej scéne v Belehrade *Zombietown*. Latentná metafora pokračuje napr. v „nočných“ urbánnych filmoch ako *Čierny bombardér*, *Temná noc* (s leitmotívom srbskej coververzie piesne Marka Bernesa) a nakoniec sa objavuje aj v chorvátskom filme *Duch maršala Tita*.

10 Dôraz na (rýchlu a efektívnu) konzumáciu je v románe mimoriadne silný. Harker totiž cez danú krajinu len prechádza a okrem zbežných poznámok o krásach divokej prírody či malebných krojoch obyvateľov rozmanitých národností, ktoré čerpajú z dobových predstáv o východnej Európe ako skanzene (a užšie o Balkáne ako neprehľadnej zmesi neznámych etník), ho zaujíma hlavne jedlo. Jedlo je aj jedinou atrakciou, ku ktorej sa po tejto čisto pracovne vnímanej ceste má v úmysle vrátiť, a tak si do denníka poznamenáva: „obstarat recept pro Minu“ (s. 9).

11 K podrobnejšiemu rozboru obrazov kníh v draculovskom mýte pozri Málek, 2010, s. 115 – 120.

12 Obraz novinových výstrižkov je kompromisom medzi mnohosťou moderných textových médií z románu (denník, telegram, novinová správa, reportáž) a od tridsiatych rokov v kinematografii udomácneným, a teda významovo pomerne neutrálnym obrazom novinového výstrižku. Napriek neutralite však v obidvoch prípadoch novinový výstrižok zastupuje modernitu ako proces, ktorý umožnil rýchle a objektívne zaznamenávanie reálnych udalostí v podobe informácií, ktoré môžu byť nielen šírené, ale najmä archivované, a teda aj použiteľné ako referenčný bod v budúcnosti.

13 Podľa Thomasa Elsaessera má vplyv výtvarnej dekadencie spolu s expresívnymi farbami, symbolizmom i secesnými ornamentmi v Coppolovom filme aj dodatočnú úlohu: pomáha prekonať perspektívnu reprezentáciu a presunúť sa k taktilejšiemu a telesnejšiemu modom vnímania, resp. „promeniť podmienky subjektívnej pozície diváka“ (Elsaesser, 2004, s. 336), čím vlastne dochádza k metaforickej vampirizácii samotného filmu.

Anotovaného Dracula Leonarda Wolfa. Vďaka kombinácii deja románu s dobovými súvislosťami jeho vzniku sa však do filmu dostáva aj technologická novinka, ktorá s románom priamo koincidovala a neskôr sa stala súčasťou jednej línie filmového draculovského mýtu. Dracula totiž u Coppolu prichádza do Londýna s túžbou navštíviť kinematograf.¹⁴ Jeho videnie hypermodernity Londýna, do ktorého sa pokúša integrovať, je takýmto spôsobom radikálne prepísané, keďže namiesto túžby stratiť sa v dave veľkomesta a následne vysať jeho „život“ Dracula ovláda túžba po intimite a temne kinematografickej projekcie, na ktorú sa snaží zvieť svoju lásku Minu.¹⁵

Práve Stokerovo zachytenie zložitej otázky zrýchľujúcej sa modernizácie a jej rovnako rýchlo sa rozvíjajúcich literárnych žánrov a diskurzov je možné interpretovať ako súčasť jeho ambivalentného postoja k vampirizmu. Modernitu samú je totiž na základe jeho indícií v románe možné čítať ako upírsku. Geopolitické aspekty pôvodnej Stokerovej lokalizácie upíra Dracula sú teda len jednou z obetí redukcie a následnej reinterpretácie vampirizmu moderného sveta. V dobovom kontexte románu sa Transylvánia, dlhodobo sa nachádzajúca na hranici dvoch výrazne etnicky heterogénnych ríš (Rakúsko-Uhorska a Osmanskej ríše), z ktorých ani jedna „nenaškočila“ na modernú vlnu kolonializmu, viaže k viacerým dobovým strachom upadajúceho britského impéria.

14 Prvé kinematografické predstavenie sa odohralo 28. decembra 1895, krátko pred vydaním románu (1897). Do románu sa tak stihli dostať len staršie vynálezy, ako napríklad pár desiatroči starý fonograf, ktorý však v románe zastupuje relatívnu novinku v každodennom živote strednej triedy. *Dracula* však začal byť asociovaný s dobou vzniku filmu až pod vplyvom populárneho spiritualizmu a jeho väzby na fotografiu a neskôr film. Línia, ktorá zdôrazňuje príbuznosť Dracula a filmu ako média, sa objavuje po prvý raz v Murnauovom filme *Upír Nosferatu*, neskôr na ňu upozorňuje film *V tieni upíra*. Príbuznosť upíra a filmu však nastolili už predchádzajúce upírske filmy „nemej“ éry. K bližšej analýze tejto príbuznosti pozri Abbott, 2007, s. 43 – 60.

15 Kinematograf je vo filme predstavený ako séria premietacích miestností, medzi ktorými sa diváci môžu voľne pohybovať. Tým Coppola pripomína voľnosť a neviazanosť raných modov filmového diváctva, vzápätí Minu s Draculom presúva do dobového *chambre séparée* (porov. Elsaesser, 2004, s. 332) a evokuje ním neskorší koncept intimizujúceho účinku filmu. Tomuto presunu zodpovedajú aj citácie z filmov, ktoré sekvenciu sprevádzajú. Prvý filmový obraz, ktorý sa objaví v pozadí Dracula, pokúšajúceho sa zvieť Minu, je „lumiérovský“ vlak (jeho falická symbolika sa ešte miňa účinku, keďže túto časť sekvencie Mina sprevádza ironickými poznámkami o „vedeckej“ povahe filmu, a spochybňuje tak jeden z raných spôsobov teoretickej konceptualizácie nového média). Ďalší obraz „v pozadí“ je už ukážkou dobového erotického filmu. Presunutý do *chambre séparée*, film je tematizovaný ako erotizujúce médium zblížujúce dvojicu ľudí. Zároveň si zachováva povahu projekcie „svetla a tienov“, takže Coppolova voľba raného erotického filmu iba radikalizuje Murnauovo gesto a pripomína koncept filmu ako „ekrán“ túžby.

Ako pripomína Vesna Goldsworthy (Goldsworthy, 1998), Balán sa nikdy nestal stabilnou súčasťou britských kolónií, získal však status pseudokolónie či sčasti utopického miesta, do ktorého bolo možné projektovať imperiálne túžby a predstavy bez nároku na konfrontáciu s reálnym vzťahom kolonizátor-kolonizovaný. Kolonizovaný iba prostredníctvom imaginácie (ktorú môžeme pochopiť nielen v doslovnom význame, ale aj vo význame konštruovania, resp. vymýšľania obrazov) pôsobil často ako nezdolateľné Iné, ktoré si zaslúži obdiv, no rovnako je schopné vyvolávať strach. Nemožnosť reálneho dobytia mohla vyvolávať práve strach z imaginárneho obsadenia opačným smerom. Pri čítaní Stokerovho románu nie je ťažké všimnúť si narábanie s týmto strachom ako so strachom z opätovného útoku „Východu“.¹⁶

Mimoriadne učenlivý Dracula je totiž po niekoľkých konzultáciách s Harkerom schopný bez problémov sa integrovať do hypermoderného Londýna bez typickej mimikrie či používania pigeon – jazyka kolonizovaných a imigrantov, a tým sa v 20. storočí stáva prítiažlivou figúrou aj pre americké publikum. Jeho pôvodné vsadenie do koloniálneho kontextu totiž neskôr začína korešpondovať aj s otázkou imigrantov, ktorú americká kinematografia spopularizovala už v tridsiatych rokoch. Hoci sa správa skôr ako flâneur než ako londýnsky úradník, Stokerov Dracula je na rozdiel od filmového schopný nebadane sa pohybovať vo svete profesionálov, ktorého vonkajšie prejavy, jazyk i právny systém si pozorne naštuoval (Abbott, 2007, s. 23 – 24). V takejto maske nastavuje modernej spoločnosti jej vlastnú, vytesnenú predmodernú tvár i jej vlastné potlačené vášne, a postupne ju mení na kolóniu jemu podobných, hraničných bytostí.

Nielen schopnosť Draculovej adaptácie, ale aj geopolitické konotácie inverznej kolonizácie sa pri „kolonizovaní“ mýtu filmom postupne menili. U Stokera je dôležitá tenzia medzi sebavedomým

16 Pomerne vtípne a výstižne popisuje druh strachu, tematizovaný v Stokerovom románe, Laurence Rickels: „nie sme to my, ktorí aktívne kolonizujeme (a prakticky kanibalizujeme) Východ: je to Východ, spolený so zvieratami a neludskými bytosťami, ktorých pudenie k Západu musíme zastaviť v našich stopárskych výpravách späť na Východ“ („it is not we who are actively colonizing /and in effect cannibalizing/ the East: it is the East that is packed with animals and subhumans whose drive Westward we must stop in our tracks back East“; Rickels, 1999, s. 12).

správaním Harkera v úvode románu a nebezpečenstvom, ktoré predstavuje pre neho samého i pre jeho krajinu upír. V mnohých filmoch je, naopak, naratív invázie síce zachovaný, no Draculova cesta na západ nie je vždy konfrontovaná s (predchádzajúcou) cestou Harkera na Východ. Ak áno, charakter počiatočnej cesty na Draculov zámok je obvykle reprezentovaný v medziach boja dobra so zlom a predstavuje východiskový stav idyly, ktorá má byť postupne narušená.

Po tom, ako sa (filmový) draculovský mýtus ustálil, bolo totiž možné prvé stránky románu, kde Stoker opisuje Harkerov príchod do Transylvánie a jeho postupné objavovanie hrôzy z upíra, úplne vypustiť. Badhamova verzia *Draculu* začína dramatickou plavbou Draculovej lode počas búrky, čím do popredia vystupuje naratív invázie a Dracula je od prvých záberov identifikovaný ako zloduch. V niektorých adaptáciách je však divák ešte jednoznačnejšie situovaný in medias res, keďže sa predpokladá, že mýtus pozná. Britská verzia z roku 1958 (s pôvodným, symptomatickým názvom *Horror of Dracula*) začína statickým záberom na kamenného orla pred Draculovým zámkom, pozerajúceho sa priamo na dvere do jeho hrobky.¹⁷ Obraz je sprevádzaný úvodnými titulkami a jeho potenciál budiť hrôzu vyvoláva žánrová hudba. Až po skončení titulkov a symbolickom pokropení Draculovej rakvy krvou (ktorej zdroj ostáva mimo obraz), nasleduje záber na prvú stranu Harkerovho denníka a následne aj takmer idylický obraz Harkera na horskej ceste do upírovho sídla.

Otupenie geopolitického sporu, naznačeného v Stokerovom románe, je prítomné aj vo filmoch, ktoré úvodnú cestu do Transylvánie zachovávajú ako metaforu stretnutia s hraničnou bytosťou. V Murnauovom i Herzogovom filme je Hutter/Harker do Transylvánie vyslaný svojim zamestnávateľom Knockom/Renfieldom so slovami, že ide o krajinu vlkov, zbojníkov a duchov. Už v tejto chvíli postava Hutterovho/Harkerovho nadriadeného svoje slová sprevádza šialeným škodoradostným smiechom a podriadeného varuje, že sa zapotí a možno aj preleje „pár kvapiek krvi“. Príbeh o hraničnej až transgresívnej bytosti je tak znova rámcovaný jasným stanovením hraníc dobra a zla.

17 Záber z pohľadu je statický, dynamiku mu dodáva len hudba, uhol pohľadu a striedanie titulkov. Neskôr sa vďaka rotácii kamery záber rozpohybuje a vďaka pomalému švenku (na dvere do miestnosti s Draculovou rakvou) vzniká aj spomenutá ilúzia o smere pohľadu oživenej sochy.

Herzog od Murnaua preberá, okrem uvedených metafor spojených s tradičnou reprezentáciou východoeurópskych národov i s interpretáciou upíra ako bytosti sajúcej krv, aj obraz dvoch mužov nakláňajúcich sa nad mapou, ktorá zdanlivo legitimizuje Transylvániu ako skutočne existujúcu krajinu. Ani v jednom z filmov však obraz nedovoľuje divákovi celkom presne vidieť, kde sa krajina nachádza, u Murnaua Hutter neurčito blúdi prstom v ľavom dolnom rohu, akoby hľadal smer, ktorým pôjde, u Herzoga už Renfield priamo mieri prstom kamsi „za Karpaty“, na východný okraj mapy či až *za mapu*.¹⁸ Transylvániu materializuje strach postosvietenského Nemecka z nedostatočne popísaných a preskúmaných slovanských krajín za jej hranicami. Obidva filmy boli čiastočne nakrúcané na Slovensku, domorodé obyvateľstvo nosí slovanské kroje, hoci jeho presná etnicita nie je tematizovaná. V Herzogovom filme Harkera víta skupina Rómov a neskôr sa vo filme objaví scéna, kde vidiečanka v kroji pri obdarúvaní Huttera ružencom hovorí poľštinou. Okrem tohto detailu však pôvodné obyvateľstvo zodpovedá opisom zo Stokerovho románu, kde sa Slováci objavujú hlavne ako pltníci.¹⁹

Transylvániu je Harkerovi predstavená ako krajina kdesi za Karpatmi, no loď, ktorá vezie Dracula do mestečka Wisborg, začína rovnako ako u Murnaua svoju cestu vo Varne. V oboch filmoch dochádza k prepojeniu slovanského sveta na východe s balkánskymi krajinami na juhovýchode, nie však k jasnej tematizácii Balkánu. Zá-

18 Hneď v úvode románu Stoker slovami „Harkerovho denníka“ poznamenáva: „Mapu nebo knihu, udávající přesnou polohu zámku hraběte Draculy, se mi nepodařilo nalézt, protože o této zemi neexistují dosud žádné mapy, které by se podobaly našim generálkám“ (s. 10; zvýr. J. D.). Ide totiž o jednu „z nejdívočejších a nejméně známých oblastí Evropy“ (s. 9), čo znamená, že Draculov zámok supluje nielen hororové nemiesto, ale naplnia aj predstavu o akomsi poslednom útočisku postosvietenských fantázií o východnej Európe ako neprebádanej, nezmapovanej, divokej, fascinujúcej svojou nedobytnosťou i štruktúrnou podobnosťou s nedostatočne prebádanými európskymi kolóniami v Ázii, Južnej Amerike či Afrike.

19 Na túto indíciu rovnako u Murnaua, ako i u Herzoga nadväzujú zábery pltníkov v zakarpatskom kroji, vezúcich Orlokove/Draculove rakvy. V oboch prípadoch zábery posilňujú tajomnú auru pltníkov, ktorých remeslo z nich robí ďalšiu metaforu bytosti pohybujúcich sa na hranici. Ako súčasť známej Stokerovej záľuby v symbolickej onomastike (reprezentovanej rovnako voľbou Transylvánie, ako aj mien väčšiny postáv – pozri príklad Lucy Westenra, ktorej meno obsahuje zároveň pojmy svetla a Západu) však Slovákov môžeme ťažko chápať ako skutočné etnikum, ešte menej ako národ. Podľa Stokerovho vzoru aj ich obraz u Herzoga i Murnaua zodpovedá regresu do herderovsko-hegelovskej paradigmy uvažovania o Slovanoch ako o jednom z etník, ktoré zostali historicky „mumifikované“ na predmodernom a prednárodnom štádiu hodnom podceňovania (v prípade Hegela), ale aj velebenia (v prípade Herdera a jeho uznania folklórnych zvláštností, či dokonca dôvery v budúce osamostatnenie).

roveň z nich miznú indície, ktoré u Stokera poukazujú na Harkerovu turistickú pýchu. Zbavený viny, Západ sa vo väčšine adaptácií, ktoré nesú názov Stokerovho románu, stáva obeťou.

Vo verzii Universal Studia z roku 1931 sa Harker (premenovaný na Renfielda) v prvom obraze vezie pomedzi „monumentálne“ kaširované kulisy hôr, predtým než sa ocitne v miestnom hostinci. Miestni hovoria po maďarsky, exotické maďarské nápisy ako „sör“ a „pálínka“ zdobia aj vstup do hostinca. Výber obrazov, ktoré reprezentujú jeho cestu k Draculovmu zámku, je príbuzný výberu z Murnauovho a Herzogovho filmu. Zastupuje skratkovité opisy divokej prírody a malebných krojov miestneho obyvateľstva z Harkerovho denníka, ktorým začína román.²⁰ Kým u Stokera sú obrazy produktom Harkerovho subjektívneho vzťahu ku krajinám, cez ktoré prechádza, v spomínaných adaptáciách je jeho pýcha zamlčaná a obrazy sú podané ako súčasť naturalizovaného – teda aj neutralizovaného – exotizmu. V prípade Murnaua a Herzoga exotizmus zodpovedá prepisu deja do biedermeierovského obdobia, v druhom prípade je doplnený o náznaky modernizácie niektorých vrstiev obyvateľstva.²¹ Etnicita miestnych obyvateľov je vo všetkých troch prípadoch odvodená od Stokerových indícií, pričom vo verzii Universal Studia zodpovedá voľba maďarského jazyka (ako jazyka miestnych) poznámke z prvých viet Harkerovho denníka, ktorými začína román, a ktorú omnoho neskôr cituje Coppola. Podľa nej už v Budapešti Harker získa dojem, „jako bychom opouštěli Západ a přijížděli na Východ“ (s. 9). Maďarsky hovoriace obyvateľstvo je v adaptácii Universal Studia lokalizované stále na východe a Harkerova cesta sa nespája s pohybom smerom na juh, ako by to bolo v prípade, že by jeho východiskom bol u Murnaua Wisborg.²²

Vnímanie Transylvánie ako balkánskej krajiny je teda v rámci filmového mýtu Dracula dlho neznáme. V Stokerovom románe

20 Tento druh exotizmu je však doplnený o „politicky korektné“ detaily, poukazujúce na to, že daná oblasť už začína byť infikovaná modernitou. Jedna z postáv, ktoré Renfielda vitajú, je mladé, moderne oblečené a anglicky hovoriace dievča, no lámanou angličtinou dokáza hovoriť aj krčmár a jeho manželka.

21 Porov. s predchádzajúcou poznámkou.

22 Lokalizácia Draculovho zámku do prostredia obývaného Maďarmi nereprodukuje ďalšie konotácie, spojené v románe s maďarskými bojmi o nezávislosť, a exotizmus spojený s týmto etnikom prepisuje do mierumilovnej podoby.

je cesta k Draculovmu zámku opísaná predovšetkým ako prechod cez sériu hraníc, pričom samotný zámok je lokalizovaný priamo na hranici medzi tromi provinciami – v „nejvýchodnejší časti země“, „uprostřed Karpat“ (s. 9). Takáto charakteristika kraja, ktorý sa Harker chystá navštíviť, naznačuje, že ide o koncepciu extrémneho Východu ako nemiasta, nachádzajúceho sa priamo na hranici rozumom uchopteľného sveta.

Opakovanie konceptu hranice, ktoré je prítomné pri popisovaní Harkerovej cesty na zámok, sa prenáša aj do charakteristiky samotného Dracula. Je totiž isté, že fascinácia upírom, ktorá pretrváva stáročia, súvisí s jeho postavením hraničnej a/alebo transgresívnej bytosti. Hraničnosť Draculovej existencie Stoker okrem iného vymedzuje aj jeho nedostatočnou ľudskosťou, ktorá má, ako pri mnohých moderných monštrách, latentne tragický rozmer. Na ten upozorňujú aj mnohé filmy z universalovskej série o monštrách, vrátane jedného z prvých – adaptácie *Frankensteina* –, no len málo adaptácií *Dracula*. Stokerov Dracula nie je ani živý, ani mŕtvy, nie je zvieratom, a predsa má niektoré zvieracie vlastnosti, je abnormálne učenlivý, no stále prezentovaný ako nedospelý. Aj jeho zámok sa nachádza na hranici medzi svetmi, zároveň však „uprostřed Karpat“. Je (nezmapovanou) súčasťou Európy, ale aj medzou západného sveta, bránou Orientu, kde mŕtvi ožívajú, drožky sa pohybujú samé od seba a niektoré fyzikálne zákony prestávajú platiť (takže Dracula sa celkom bežne plazí ako jašter po múroch vlastného hradu). Vo filme *Upír Nosferatu* zdôrazňuje použitie filmového negatívu rovnako inverziu svetov, ako aj tieňovú povahu upíra, ktorú, ako som spomínala, môžeme vidieť ako súčasť stratégie porovnávania statusu upíra so statusom filmového obrazu. V Coppolovom filme je zas Dracula schopný morfovať do rôznych, často monštruóznych podôb, tie však fungujú aj ako citácie a odkazy na dejiny filmových monštier (hlavne vlkolakov a zombie), pričom samotná premena zastupuje svet technologických inovácií v kinematografii, vo svojom klasickom období obmedzenej na triky, masky a prelínačky,²³ a vstupuje tak do inter-

23 Z pohľadu vplyvu technologických inovácií na zmeny v interpretácii monštier, ako sú upíri, vlkolaci a zombie, ponúka zaujímavé postrehy opäť Abbott, 2007, s. 107 – 121.

textuálnej a intermediálnej hry s románom, charakteristickej (ako uvidíme ďalej) pre celý Coppolov film.

Vonkajšie znaky Draculu ako hraničnej bytosti sa vo filme menili v súvislosti so zdôrazňovaním rôznych aspektov metafory upíra, z ktorých mnohé upozorňujú na akt selekcie spomedzi indícií naznačených v románe. V Murnauovom filme je maska Nosferata navrhnutá tak, aby pripomínala potkana (s rukami predátora), zároveň však dva vysunuté predné zuby nevdojak pripomínajú tvár dieťaťa, čo ešte viac zdôrazňuje výraz tváre Kinského z Herzogovho remake tohto filmu. Detská tvár Draculu zodpovedá pasážam zo Stokerovho románu, v ktorých sa lovcovia upíra utešujú, že ide o bytosť s detským mozgom,²⁴ i keď Draculova hrozba u Stokera takéto naivné predstavy prekračuje a vo veľkej miere súvisí s jeho schopnosťou absorpcie nových poznatkov, ktoré dokáže takmer okamžite aplikovať v praxi. Ako bolo spomenuté, figúra upíra u Stokera čerpá okrem iného práve z jeho schopnosti rýchleho prispôsobenia, ktorá preskakuje fázu nedokonalého imitovania, zvyčajne pripisovanú kolonizovaným národom, a zodpovedá tak jeho ďalším schopnostiam premeny (napr. na zvieratá či hmlu). Dracula sa teda stáva moderným, tak ako sa stáva zvieratom – na deleuzovskej molekulárnej úrovni.

Hrôza z možnosti, že národy meškajúce v modernizácii, na ktoré moderný Západ nahliada so zmesou blahosklonnej tolerancie, pohŕdania a exotizmu, sú v skutočnosti oveľa schopnejšie okamžitej invázie, splynutia a následnej premeny ľudstva na svoj obraz, sa však z filmového mýtu vytratila v podobe trestu za hriechy moderného Západu. Zostali skôr naratívy upírskej invázie a reinterpretácie jednotlivých poznámok o výzore či povahe upíra ako hraničnej bytosti, o atrakciách východnej Európy či o umiestnení Draculovho bydliska. Znova môžeme zopakovať, že Stokerov Dracula zavola Harkera na svoj zámok kvôli zdokonaleniu sa v angličtine a britskom práve, tak aby mohol splynúť

24 Obmedzenosť Draculovho intelektu je raz pripísaná času, ktorý strávil „v hrobe“, inokedy sa zvrháva na paródiiu románov o zločincoch. V obidvoch prípadoch však zapadá do Stokerovho balkanizmu a je možné chápať ju ako metaforické vyjadrenie povahy balkánskych národov, čo výborne ilustrujú nasledujúce citáty: „naše mozky (...) predčí jeho detský mozok, ktorý po stáletí ležal v hrobě, nás nedorosli a je schopný jen sobecké, a tedy omezené činnosti“ (s. 429) alebo: „takový zločinec nemá tak vyvinutý mozok jako normální dospělý člověk. Je zchytralý, lstivý a vynalézavý; ale duševně vyspělý není“ (s. 431).

a nebadane sa pohybovať medzi ostatnými profesionálnymi hypermoderného Londýna.²⁵ Dracula Bélu Lugosiho, naopak, hovorí s výrazným prízvukom, pohybuje sa dôstojne a pomaly, pričom je nasvietený a obľečený tak, aby sa zvýrazneným kontrastom čiernej a bielej aj vizuálne vymykal z uponáhlaného sivého davu. Na jeho schopnosť prekračovať hranice upozorňujú len oči, uhrančivé a v detailoch nasvecované z osobitného zdroja svetla, čo poukazuje na uprednostnenie hypnózy spomedzi všetkých schopností pôvodnej Stokerovej postavy.²⁶

Spomenuté príklady pripomínajú, že každá z adaptácií interpretuje postavenie Draculu ako hraničnej bytosti svojším spôsobom. Nie vždy si jednotlivé verzie vyberajú prvky, ktoré nadväzujú priamo na román – ako som spomínala, filmové a divadelné adaptácie *Dracula* sa vo väčšej miere opierajú jedny o druhé než o pozorné čítanie Stokerovho diela. U Stokera je pojem hranice v súvislosti s upírom a jeho „vlastou“ evokovaný vo viacerých navzájom sa dopĺňajúcich podobách. Dracula prebýva v krajine mimo mapy, pamätá si dávno uplynulé storočia, je schopný telepatie, hypnózy či transformácie na hmlu a do rôznych, hlavne zvieracích podôb. Niektoré zo spomenutých vlastností je možné ľahko rozpoznať ako prvky postupne sa kryštalizujúceho balkanistického mýtu, spolu s opismi divokej prírody a malebných krojovaných domorodcov, tak výrazne kontrastujúcich s postavou nemŕtveho šľachtica.²⁷ Do balkanistického mýtu ne-

25 Porov. Stoker, 2004, s. 23 – 24.

26 Stoker, 2004, s. 95. Výraznosť Draculu v tomto filme je inšpirovaná štúdiom Murnauovho *Upíra Nosferatu*, no výrazný „imigrantský“ akcent Bélu Lugosiho súvisí s faktom, že film vznikol ako pokus o zopakovanie úspechu rovnomennej broadwayskej inscenácie, kde Lugosi hral Draculu ako svoju prvú anglicky hovorenú rolu (k tomuto akcentu bol nútený aj v čase, keď už angličtinu ovládal lepšie). Na upresnenie, Stokerov román pôvodne adaptoval Hamilton Deane v roku 1924 pre britské divadelné publikum. V roku 1927 bola jeho hra prerobená Johnom L. Balderstonom a inscenovaná na Broadway. Nielen Lugosi, ale aj predstaviteľ Van Helsinga Edward Van Sloan na nepokoj obsadený aj v rovnomennom filme Universal Studia. Autorstvo námety je v tituloch filmu priznané všetkým trom autorom, Bramovi Stokerovi, autorovi prvej divadelnej adaptácie aj autorovi jej americkej verzie (doslovne sa v nich uvádza: „Dracula“ by Bram Stoker. From the Play adapted by Hamilton Deane & John L. Balderston“).

27 Stokerova Transylvánia čerpá zo vznikajúceho balkanizmu práve v zdôrazňovaní nepochopiteľných kontrastov, pričom jedným z najvýraznejších je kontrast vyplývajúci z predpokladu feudálneho charakteru karpatských krajín: kontrast domorodého obyvateľstva, prebývajúceho vo verzii herderovského folklórneho skanzenu, a aristokracie, ktorá svojím vzdelaním upomína na dejiny modernity a svojou charizmou dokonca konkuruje moderným typom zvodcov. V obidvoch prípadoch je možné hovoriť o dvojitom vývoji Európy po vzniku Byzantskej ríše, ale ešte viac o nostalgickom obraze vlastných hodnôt, ktoré z hypermoderného britského veľkomesta miznú, dokonca až o nostalgickom obraze vlastnej (britskej) minulosti, čomu zodpovedá dokonca aj pôvodný Harkerov dešpekt k málo moderným zvykom a predsudkom katolíckeho obyvateľstva Transylvánie, akým je napr. nosenie ruženca.

sporne patrí najmä pasáž, v ktorej gróf Dracula vysvetľuje Harkero-
vi dejiny svojho slávneho rodu – rodu *hraničiarov*, bojujúceho proti
Turkom.²⁸ Táto pasáž korešponduje aj s novodobými interpretáciami
„balkánskej krízy“ v deväťdesiatych rokoch, čerpajúcimi z vnímania
balkánskych národov ako nepochopiteľne ponorených vo vlastnej
stredovekej minulosti, závislých od vojen a neschopných progresu.
Niet sa čo čudovať, že práve Coppolova adaptácia románu z roku
1992 ako jedna z mála nadväzuje na spomenutú pasáž a na aspekt
uväznenia v minulosti vtipne odkazuje napríklad aj obrazom dlhé-
ho červeného pláštá, ktorý Dracula vlečie za sebou pri zoznámení
s Harkerom.

O lokalizovaní Draculovej vlasti na Balkáne sa však nie vždy dá
hovoríť priamo. Filmové adaptácie *Draculu*, či už Stokerovho, alebo
rovnomennej divadelnej hry, spravidla nezdôrazňujú ani rumunský
„pôvod“ Draculu. Ten je nakoniec abstrahovaný (z rôznych indícií
v románe i z rozpoznania príbuznosti Stokerovej postavy s Vladom
Napichovačom) až v 20. storočí, hlavne však po začiatku studenej
vojny. Pojem „východu“ zo Stokerovho románu sa menil hlavne
v súznení s premenami politickej klímy, počnúc už známou koreš-
pondenciou Murnauovho filmu s dobovou módou tematizovania
strachu zo slovanského obyvateľstva, na ktorú nadviazalo mnoho
nemeckých expresionistických filmov dávno pred ním. Na to, aby
sa stal Stokerov „východ“ Balkánom, však potreboval zvýšenie ve-
domia o vnútornej štruktúrovanosti Východného bloku, či presnej-
šie – popularizáciu idey strednej Európy, dištancujúcej sa od krajín
Sovietskeho zväzu rovnako ako od krajín balkánskeho polostrova,

28 Pasáž je plná nesúrodých odkazov na etnickú príslušnosť Draculovho rodu, okrem iného na srbský mýtus porážky na Kosovom poli, maďarskú porážku pri Moháči či pokorenie novým rodom Habsburgovcov, ruské pretenzie na dané územia, lásku balkánskych národov k slobode, ale aj na potenciálny vampirizmus ich túžby po vojnách. Zdá sa teda, že Draculov rod supluje viacero etník naraz (len niektoré z nich sú pomenované a mnohé by mali byť v skutočnosti znepriatelené), resp. že má nadetnický charakter, pričom zároveň bez problémov prechádza storočiami: „Kdo jiný než příslušník mého rodu překročil jako vojvoda Dunaj a porazil Turky na jejich vlastní půdě, aby tak odčinil onu strašnou pohanu mého národa, pohanu Kosova pole, kdy se praporce Valachů a Maďarů sklonili před půlměsícem?“ (s. 42 – 43); „A když jsme po bitvě u Moháče svrhli uherské jho, opět jsme my Draculové byli mezi vůdci, protože náš duch nesnesl pomýšlení, že nejsme svobodní“ (s. 43); „Ach, mladý pane, Šekelové – a s nimi Draculové jako krv jejich srdce, jejich mozky a jejich meče – se mohou pyšnit minulostí, jaké novopečení jako Habsburkové nebo Romanovci nikdy nemohou dosáhnout. Dny válek skončily. V těchto dnech potupného míru je krev nečím příliš drahocenným a slavné činy mocných rodů zní spíš jako báchorky“ (s. 43).

k čomu došlo až v priebehu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov
minulého storočia. Už v prvých rokoch studenej vojny sa pritom
objavil jeden z prvých príkladov (filmového) asociovania Draculu
s Rumunskom, pozoruhodný aj svojráznym prepísaním povahy Dra-
culovej invázie na Západ. Ide o film *Návrat Draculu* s príbehom zo
súčasnosti, z ktorého je aj tentoraz vypustená epizóda počiatkovej
cesty predstaviteľa modernity na východ. Film začína, podobne ako
Badhamov *Dracula*, Draculovou cestou západným smerom, tentoraz
do Kalifornie. Medzi prvými obrazmi, reprezentujúcimi jeho príchod
do novej zeme, sa ocitá záber na Sochu slobody. Dracula je tak aso-
ciovaný s problémom imigrantov, ktorých príchod do Spojených
štátov býva už tradične označovaný práve týmto vizuálnym emblé-
mom, ale na druhej strane je od iných imigrantov odlišený ako mý-
tický reprezentant zla, ktoré v tomto prípade ohrozuje najmä slobodu
ako pilier americkej spoločnosti. Film nezabúda ani na politickú
korektnosť, keďže do boja s Draculom vstupuje okrem amerických síl
aj rumunská polícia. To však nebráni vidieť regionálny pôvod Dracu-
lu ako súčasť ideológie studenej vojny (Abott, 2007, s. 71 – 72). Ani
v tomto prípade teda postava Draculu nenadväzuje na balkanistickú
paradigmu a jeho rumunský pôvod je jednoducho asociovaný s ko-
munistickým „východným“ blokom.

Rumunský pôvod má aj Badhamov *Dracula* (Frank Langella),
ktorého interpretácia je postavená na kombinácii aristokratického
šarmu „východného šľachtica“ s charizmou „balkánskeho zvodcu“
s prenikavými tmavými očami, havraními vlasmi a tmavou pokožkou.
Symbolika Rumunska ako balkánskej krajiny – na hranici civilizácií
– je však naznačená až v Coppolovom filme, kde tvorí časť hetero-
génnej a eklektickej symboliky Transylvánie (asociovanej napríklad
aj s krajinou za Da Vinciho portrétom Mony Lisy, pričom Mona je
v tomto prípade evokovaná Winouou Ryder ako Minou).

Kvôli eklektickému štýlu a rýchlemu asociatívne mu striedaniu
navzájom často kontradiktických symbolov a odkazov je však Cop-
polov postoj k balkanizmu znejasnený. Dracula je striedavo inter-
pretovaný ako obeť aj ako démon, hroziaci inváziou do moderného,
teda „zmapovaného“ sveta (ako výstižne ilustruje obraz obrovského
Draculovho tieňa nad mapou Európy – kompresia Stokerovho, Mur-

nauovho a Herzogovho obrazu Transylvánie „mimo mapy“ s mýtom o upírovej invázii). Ambivalentnosť Draculovho hriechu je neustále kladená do súvislosti s jeho potenciálnou úlohou vykupiteľa západných hriechov, na čo upozorňuje už citácia Dürerovho autoportrétu v podobe Krista, ktorú Coppola umiestňuje na Draculov hrad ako reprezentáciu jeho vlastného portrétu i ako narážku na jeho ďalšiu podobu – zatrateného génia. Do istej miery je však spomínaná ambivalentnosť narušená v závere filmu, kde je úloha Draculu ako obeť znova podčiarknutá zdvojenou biblickou asociáciou: s Kristom aj s Jánom Krstiteľom.²⁹

Ako však pripomína Thomas Elsaesser, Coppolov *Dracula* nie je klasickým filmom a Stokerov román si vyberá ako vhodnú látku aj preto, že mu umožňuje načrtnúť paralelu medzi vampiristickým mýtom a postklasickou kinematografiou: „Drákulovský mýtus posloužil Coppolovi tím, že již sám o sobě vyjadřuje onu odlišnou kauzalitu kontaminace a vzájemné závislosti, stejně jako ‚kauzalitu‘ mediálních událostí (...). Vysoká schopnost těchto mediálních epidemií pronikat do všech oblastí státu a veřejné sféry, společně s jejich příznačnou absorbcí minulosti v přítomnosti a jejich virovou schopností multiplikace, se zdá být emblematická pro nestabilitu postbinární, postantagonistické a post-studenováleční (ne)uspořádanosti světa“ (Elsaesser, 2004, s. 338). Coppola teda nenakrútil len adaptáciu románu, ale (postklasický) film o statuse (postklasického) filmu. Práve skutočnosť, že sa od klasického kódu vzdďaluje, napríklad tým, že pred lineárnym naratívom a monokulárnou perspektívou uprednostňuje priestorové hry a aurálny perspektivizmus (tamže, s. 337), alebo aj tým, že nabúrava „konzistenciu postavy“ a predpokladá premeny postáv mimo kauzálnych motivácií klasického filmu (tamže, s. 333), vzbudila u mnohých kritikov rozhorčenie. Elsaesser

29 Pred smrťou sa zranený Dracula pýta Boha, prečo ho opustil („Where is my God? He has forsaken me!“), o chvíľu neskôr mu však Mina utne hlavu podobne ako Salomé Jánovi Krstiteľovi, a oslobodí ho tak od kľatby upíra. Celý film je založený na asociatívnej kompilácii odkazov, ktoré sú niekedy prebraté aj z nesúrodých mýtov či nesúrodých symbolizačných tradícií. Záverečná scéna je však prekvapivo monotextuálna, založená na hromadení odkazov prebratých takmer výlučne z Biblie a z kresťanskej náboženskej malby. Napriek tomu ide o heterogénne odkazy, spojené len na základe asociatívnej metódy do jednoliateho naratívu o porazení síl temnôt prostredníctvom lásky „silnejšej ako smrť“ („There, in the presence of God, I've understood at last how our love can release us from (...) powers of darkness. Our love is stronger than death,“ hovorí Mina predtým, ako Draculovo telo zbaví hlavy).

preto navrhuje uvažovať o *Draculovi* a iných postklasických filmoch ako o súčasť kinematografie pohltienia, nie zrkadlenia. Spomínané priestorové hry, často pracujúce aj s „nekonzistentnou“ zvukovou perspektívou, totiž nesúvisia len s narušením kauzálnych väzieb, typických pre výstavbu príbehu a motivácií postáv v klasickom filme, ale aj s návratom postklasického filmu k ranej prednaratívnej kinematografii – kinematografii atrakcií. *Dracula* z ranej kinematografie čerpá inšpiráciu pre niektoré postupy (napr. clona), vizuálne motívy i priame citácie (v podobe raných filmov v „kinematografe“, kam *Dracula* zavedie Minu). Raná kinematografia na jednej strane pripomína dobu, v ktorej vznikol Stokerov román, na druhej strane však funguje ako metafora pohltienia a zvädzania, podobná metafore upíra.

Paradoxne, do tejto koncepcie pohltienia a vírovej infekcie, odlišnej „kauzality kontaminace a vzájemné závislosti“ zapadajú aj okolnosti, ktoré by mohli vysvetliť jeden z ďalších mätúcich aspektov Coppolovho filmu. Je to znova Elsaesser, kto pripomína, že dojem spreneverenía sa voči draculovskému mýtu môže súvisieť s rámcujúcim príbehom o stratenej láske, doplneným o „politicky korektný ťah“ stotožnenia Draculu s historickou postavou Vlada Napichovača. Tým má však na mysli práve vrátenie do hry rétoriku, ktorá je obšiahnutá aj v románe, rétoriku vychádzajúcu z predpokladu stretu civilizácií, „pri němž ortodoxní křesťanství ‚zachránilo‘ Západ před islámem a Turky“ (Elsaesser, 2004, s. 339). Tento nedostatok nemôže byť teda čítaný ako vzdialenie sa od draculovského mýtu, keďže ho legitímuje sám román. Mätúcejšia je skutočnosť, že rámcujúci príbeh umožňuje stotožnenie Miny a Draculovej mŕtvej manželky Elizabety, kvôli ktorej sa vzdal kríža a stal sa upírom. Tým sa na jednej strane *Dracula* poľudšťuje, na druhej sa Mina sexualizuje a bigamizuje, no predovšetkým balkánska aura Draculu sa dostáva do kontextu mýtu o hriechu a rozhrešení, ktorého prostredníkom je bezhraničná láska.

Rámcovanie príbehu odkazmi na stret civilizácií, na orfické či dokonca biblické mýty však v skutočnosti celkom dobre korešponduje so samotným draculovským mýtom znázorňujúcim zase onú „odlišnou kauzalitu kontaminace a vzájemné závislosti, stejně jako ‚kauzalitu‘ mediálních událostí“. Navyše, rámcovanie zapája do hry druh mediálnej udalosti, ktorý Elsaesser opomenul, keďže v jeho

inak brilantnej analýze sa pod pojmom mediálnej udalosti rozumie skôr produkcia a fungovanie blockbusterov, akým je aj sám *Dracula*. Je totiž možné predpokladať, že Coppola bol pri voľbe logiky „stretu civilizácií“ inšpirovaný šírením rétoriky, ktorá od čias rumunskej revolúcie v roku 1989 čoraz častejšie revitalizovala balkanizmus v jeho doslova vampiristickej podobe. Umocnenie pozície tzv. desk managerov oproti reportérom priamo prítomným na mieste deja viedlo totiž na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov k viacerým pozoruhodným deformáciám dejín, a to aj (alebo najmä) v rámci pôsobenia renomovaných spravodajských staníc. Mediálni analytici Gina Stoiciu a Dov Shinar v súvislosti s týmto procesom upozornili na prípad spravodajského krytia rumunskej revolúcie z roku 1989. Francúzsky prvý program v tom čase emitoval fámy o Ceaușescuovej leukémii, ktorá ho údajne viedla k vyžadovaniu pravidelných mesačných transfúzií krvi, či dokonca „správy“ o bezkrvých telách nájdených v karpatských lesoch (Stoiciu – Shinar, 1990, s. 60). Príklad spomína aj Dina lordanova (lordanova, 2001, s. 71), ktorá zároveň dodáva, že niektoré spravodajské relácie o vojnových konfliktoch na území bývalej Juhoslávie namiesto aktuálnych ilustračných záberov používali pri vysvetľovaní príčin konfliktu ukážky z fikčných filmov. Britský Chanell 4 použil sekvenciu „stretu civilizácií“ z filmu *Boj na Kosove* v rámci ilustrácie komentárov kosovskej krízy z roku 1998.³⁰ Zábery dvoch proti sebe sa rútiacich vojsk, pravoslávneho a moslimského, mali v protiklade k neutrálnemu komentáru navodiť dojem bremena dejín a odvekej medzináboženskej nenávisťi (porov. lordanova, 2001, s. 75).

Práve takýto typ mediálnej epidémie viedol k revitalizácii balkanistického mýtu v súdobej kultúre a rétorike a na začiatku deväťdesiatych rokov priviedol aj Coppolu k objaveniu Stokerovho vlastného balkanizmu i k jeho postklasickej, asociatívnej reinterpretácii, poukazujúcej zároveň na celé dejiny filmovej draculovskej mytológie. Klasické draculovské filmy, ako sme videli, selektovali z románu jednotlivé prvky a prispôbovali ich zmenenej povahe

modernity či aktuálnym spoločenským a politickým trendom, čo pri priamom porovnávaní môže viesť k dojmu zjednodušenia, redukcie či deformácie. Na rozdiel od nich, Coppola si vybral skôr princíp amplifikácie daných prvkov, charakteristický aj pre Stokerov text. Jednotlivé prvky či motívy sú teda nielen zvýrazňované, ale aj neustále posúvané do nových sémantických kontextov, čím pripomínajú princíp tvorivej, ireverzibilnej amplifikácie Rolanda Barthesa. Coppola sa vďaka svojmu autoreferenčne postklasickému statusu dostal na úroveň Stokerovho románu aj v zmysle multiplikácie intertextuálnych odkazov. To všetko však nebráni dojmu, že upír je práve v dôsledku zmeneného statusu modernity a klasickej v tomto filme celkom výnimočne rozpoznávaný ako obeť, prinesená na oltár koloniálneho sveta a očisťujúca jeho hriechy. Vedľa množstva odkazov na ďalšie súdobé mýty vrátane toho o smrti filmu, odpovedá aj na dobovú mediálnu vampirizáciu Balkánu a poukazuje na jej vyše storočné korene. Namiesto obhajoby Balkánu teda Coppolov film skôr rozpoznáva a interpretuje ambivalentnú paralelu medzi ním a Západom, akú objavil už Stoker.

³⁰ Film *Boj na Kosove* vznikol takmer desať rokov pred spomínaným vysielaním, k päťstoročnici rovnomenného boja, ktorý stojí v centre stále aktuálneho srbského etnomartýrskeho mýtu.

Pramene:

STOKER, Bram: *Dracula*. Praha : KMA, 2004 (reprint prekladu Tomáša Korbařa z roku 1970).

WOLF, Leonard: *The Annotated Dracula*. New York : Ballantine Books, 1976.

Literatúra:

ABOTT, Stacey: *Celluloid Vampires. Life After Death in the Modern World*. Austin : University of Texas Press, 2007.

ARATA, Stephen D.: The Occidental Tourist: *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonisation. In: *Victorian Studies*, roč. 33, 1990, č. 4, s. 621 – 645.

ELSAESSER, Thomas: Zrcadlovoť a pohlčení. Francis Ford Coppola a *Dracula*. In: *Nová filmová historie*. Texty vybral, editoval, úvodnú štúdiu a medailóny o autoroch napísal Petr Szczepanik. Praha : Herrmann & synové, 2004, s. 323 – 341.

GOLDSWORTHY, Vesna: *Inventing Ruritania: the Imperialism of the Imagination*. New Haven and London : Yale University Press, 1998.

GRIFFIN, Gail B.: „Your Girls That You All Love are Mine“: *Dracula* and the Victorian Male Sexual Imagination. In: *International Journal of Women´s Studies*, roč. 3, 1980, č. 5, s. 462.

IORDANOVA, Dina: *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*. London : British Film Institute, 2001.

MÁLEK, Petr: Adaptace jako „čtení proti srsti“. *Stokerův Dracula*. In: *Illuminace*, roč. 22, 2010, č. 1, s. 101 – 127.

RICKELS, Laurence: *Vampiric Lectures*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1999.

STOICIU, Gina – SHINAR, Dov: Reality-Construction in Socio-Political Crisis: The Coverage of the Romanian Revolution in Western Media. In: *Communications*, roč. 17, 1992, č. 1, s. 60.

TODOROVA, Maria: *Imagining the Balkans*. New York : Oxford University Press, 1997.

VAJDOVÁ, Libuša: *Sedem životov prekladu*. Bratislava : VEDA, 2010.

Citované filmy:

Upír Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922; r. Friedrich Wilhelm Murnau)

Dracula (1931; r. Tod Browning)

Frankenstein (1931; r. James Whale)

Dracula (1979; r. John Badham)

Noc oživených mrtvol (Night of the Living Dead, 1968; r. George A. Romero)

Martin (1977; r. G. A. Romero)

Dracula (Horror of Dracula, 1958; r. Terence Fisher)

Dracula (Bram Stoker´s Dracula, 1992; r. Francis Ford Coppola)

Dracula v Istanbulu (Drakula Istanbul´da, 1953; r. Mehmet Muhtar)

Dracula v Pakistane (Zinda Laash, 1967; r. Khwaja Sarfraz)

Zberné stredisko (Sabirni centar, 1983; r. Goran Marković)

Upíri sú medzi nami (Vampiri su medju nama, 1989; r. Zoran Čalić)

Spln nad Belehradom (Pun mesec nad Beogradom, 1993; r. Dragan Kresoja)

Zombietown (1995; r. Marc Hawker)

Čierny bombardér (Crni bombarder, 1992; r. Darko Bajić)

Temná noc (Tamna je noć, 1995; r. D. Kresoja)

Duch maršala Tita (Maršal, 1999; r. Vinko Brešan)

V tieni upíra (Shadow of the Vampire, 2000; r. E. Elias Merhige)

Návrat Draculu (The Return of Dracula, 1957; r. Paul Landres)

Boj na Kosove (Boj na Kosovu, 1989; r. Zdravko Šotra)

Michal Havran

Idea hriechu a hrôzy v Prírode – Machenova tvorba vo svetle mystérií Isis

Anglicko-waleský spisovateľ Arthur Machen je slovenskej a českej verejnosti známy z knihy francúzskych novinárov Bergiera a Pauwelsa *Ráno kúzelníkov* (*Le matin de magiciens*, sl. 1991). Kniha podáva populárnym spôsobom obraz paralelného sveta na hranici konšpiračných teórií, v ktorom politické udalosti, nové umelecké smery, Yaetsovu poéziu a nacizmus riadia a inšpirujú okrem všeobecne známych a prípustných faktov aj neviditeľné sily. Arthur Machen sa autorom hodil do mozaiky marginálnych okultných spisovateľov, ktorí, podobne ako Edward Bulwer Lytton, slávnejší skôr ako autor románu *Posledné dni Pompejí* (*The Last Days of Pompeii*, 1834) ako iniciačného románu *Zanoni* (1842), hľadali v štúdiu okultných vied nové zdroje inšpirácie.

Machen sa narodil 3. marca 1863 v Caerlon-on-dusk vo Walese, v miestach, kde malo byť jedno z hlavných sídiel mýtického kráľa Artuša. V sedemnástich rokoch odišiel do Londýna, kde sa živil systematizovaním okultnej literatúry v kníhkupectve Redway. Okrem *Anatómie tabaku*, precízneho katalógu okultnej literatúry, vďaka ktorému si ho všimol E. A Waite, zakladateľ rádu Golden Dawn (Zlatý podvečer) a prekladu dvanástich zväzkov Casanonových spomienok, vydal v decembri 1894 novelu *Veľký Boh Pan* (*The Great God Pan*, česky 1905), ktorú súdobá kritika označila za jedno z „najneprijemnejších a vedome zlo šíriacich kníh, napísaných v angličtine“. Kritik *Manchester Guardianu* ju označil za „prekliatu knihu“. Veľké britské knižnice ju odmietli zaradiť do svojich fondov. No knieža belgického symbolizmu Maeterlinck autorovi zablahoželal, podobne aj francúzsky autor Pierre Louÿs. Dielo bolo prijaté s väčším nadšením v kontinentálnej Európe. Netreba zabúdať, že Huysmanov okultný román *Tam dole* (*La-bas*, česky 1919) vyšiel iba desať rokov pred novelou *Veľký Boh Pan*.

Francúzsko-belgická spoločnosť symbolistov a dekadentov v tom čase zvädza jeden z posledných romantických zápasov proti racionalizmu moderného mechanizmu. V roku 1888 mág Stanislas de Guaita, majiteľ jednej z najvzácnejších európskych zbierok hermetickej a okultnej literatúry, obnovil kabalistický rád Rose Croix. Jeho spolupútnikom bol Joséphin Péladan, autor desaťzväzkovej *Latinskej dekadencie*, ktorý o niekoľko rokov predbehol okultistu Aleistera Crowleyho a vyhlásil sa za Sára Mérodaka, žijúcu tarotovú postavu, veľkňaza nového kultu umenia. Sériu umeleckých salónov Rose Croix vystavuje okrem iných belgického dekadenta Féliciena Ropsa. A Peladan, podobne ako Huysmans a celá plejáda katolíckych legitimistov, ktorá potrebuje do vône kadidiel pridávať okultné ingrediencie, sníva o obnove magickej jednoty pôvodného človeka.

Arthur Machen mal s kontinentálnymi salónnymi okultistami spoločnú nechuť k rodiacemu sa modernému svetu a počas celej svojej tvorby intenzívne pracoval na zviditeľňovaní sveta neviditeľného. Na rozdiel od nich ale nevidel nebezpečenstvo v zmenách mentálnej infraštruktúry nových spoločností, ale v návrate starých bytostí a národov, ktoré obývajú hlboké lesné údolia Európy.

Pre Péladana, Guiatu, Papusa aj Éliphasa Léviho, ktorý bol pokrstený podobne ako Baudelaire, Markiz de Sade a Huysmans v parížskom kostole St. Sulpice, vyzdobenom obrazmi Delacroix, bol rozchod s prírodou definitívny. Dynamika prírodných síl sa stala iba trpenou súčasťou cyklických tabuliek trónov, anjelov a mocností, ktoré na počiatku renesancie vypracoval Agrippa z Nettesheimu. Budúcnosť nového ľudstva bola v liturgizácii umeleckej tvorby a v postupnom ovládnutí všetkého verejného života metaforou nového človeka. Zahmlené rána v lesoch okolo Paríža slúžili už iba na to, aby Papus, inak výborný šermiar, bránil svoju česť v súbojoch s novinármi *Le Figara*, ktorí ho obvinili, že v Paríži spustil sériu magických útokov na svojich protivníkov.

Machenova novela rozpráva príbeh Dr. Raymonda, chirurga, ktorý pozmenil mozog svojej pacientky Mary tak, že dokáže vidieť svet v jeho úplnosti. Pan, ako vieme, znamená v starej gréčtine všetko. Inými slovami povedené, svet vo svojej úplnosti. „Všetko má svoj pôvod v opustenom dome na úbočí, pod veľkým lesom, nad riekou,

v kraji, kde som sa narodil," vysvetlil Machen niekoľko desiatok rokov po tom, ako jeho novelu verejne pochválil aj T. S. Eliot a autor sa stal slávnym vďaka mystickej poviedke *Lukostrelci (The Bowmen)*, kde opisuje bitku pri belgickom Mons v roku 1914. Podľa Machena záchranil britské jednotky sv. Juraj – patrón Anglicka, ktorého nebeské vojsko zaútočilo na nepriateľa. Niekoľko týždňov po jej vytlačení začali do redakcie prichádzať listy z frontu potvrdzujúce Machenov príbeh.

Nemecký romantický básnik Novalis v eseji *Učedníci Sajtí (Die Lehrlinge zu Sais)*, 1802) napísal o bohyni Isis: „Jeden z nich to dokázal, zdvihol závoj bohyně Sais, a čo uvidel? Zázrak nad zázrak, samého seba“ (Samuel – Mähl – Schulz, 1960 – 2006). Podobne ako Goethe aj Novalis vyznával filozofiu prírody – ezoterické učenie rozšírené v Európe vďaka spisu *Aurea Catena Homeri (Homérova zlatá reťaz)*, ktorý v roku 1723 vydal v Nemecku údajný rosenkruciánsky autor brat Homerus. Podobne ako Schiller a ďalší nemeckí romantici aj Novalis videl v priestore od Porta Nigra v Triere, v rímskych pamiatkach v Čiernom lese, cez chrám Isis v Mainzi až po prameň Dunaja pôsobenie pohanských prírodných kultov.

Lotyšsko-francúzsky historik umenia Jurgis Baltrušaitis v diele *Hľadanie Isis (La quête d'Isis)*, 1960) presvedčivo ukázal, že kult bohyně Isis bol v mnohých európskych regiónoch základom všetkej posvätej geometrie. A práve vďaka nej kult Prírody prežil na kontinente aj teologické perzekúcie zo strany cirkevných otcov a rano-stredovekej cirkvi, ktorá považovala Prírodu za sprznenú prvotným hriechom. *Physis kruptesthai philei* – Príroda sa rada ukrýva, povedal Herakleitos, čím otvoril pre celé generácie priestor na interpretáciu reprezentácie bohyně Artemis/Isis. Podľa tradície tak Herakleitos urobil v roku 500 pred našim letopočtom, keď do slávneho chrámu Artemis v Efeze uložil knihu bez názvu s výrokom, ktorý zhrnul celé jeho poznanie.

Pierre Hadot, francúzsky honorárny profesor na College de France a jeden z najvýznamnejších svetových znalcov novoplatonizmu, vo svojej štúdií *Isidin závoj – esej o histórii prírody (Le voile d'Isis – Essai sur l'histoire de la nature)*, 2004) dôkladne zdokumentoval 2 500 rokov hľadania ukrytého významu Physis, ktorej počiatky na-

chádzame v gréckej filozofii. Hadot, opierajúc sa o prelomové štúdiu amerického historika myslenia Williama Eamona *Veda a tajomstvá prírody (Science and the secrets of the Nature)*, 1996), tvrdí, že celá história Okcidentu je výsledkom krehkej rovnováhy a metafyzického napätia medzi prométheovským pokusom stať sa pánom a majiteľom Prírody, čo, nakoniec, obsahujú biblické prísľuby, a prístupom orfickým, podľa ktorého nikto, okrem básnikov a umelcov, nemôže odhaliť a odhrnúť závoj Artemis/Isis. Proti snahám odhaľovať okultné, neviditeľné sily sa ohradil aj anglický fyzik a virtuóz Sir Thomas Browne v diele *Pseudodoxia Epidemica* (1646), keď vo svojom katalógu vulgárnych chýb spomenul aj autorov, „ktorí predstierajú, že píšú o tajomstvách, aby šírili sympatie, antipatie a podobné okultné veci“. Podľa Eamona bolo Browneovo varovanie reakciou na sapientálnu literatúru kníh tajomstiev prírody, ktoré sa v Európe rozmohli pod vplyvom renesančného talianskeho hermetizmu. Snahy európskych špekulatívnych filozofov o nájdenie Prisca theologia – teda pôvodného Poznania, ktoré malo byť uložené v Zjavení, nevedlo k alternatívnemu mysleniu, postavenému na odmietaní recyklovanej scho-lastiky, ale k šíreniu povier a nepráv.

Konflikt spojený s poznaním Prírody, jej poznávaním a definovaním, čo je tajomné, čo je zakryté a čo má byť odhalené, sa prirodzene musel vrátiť k pohanskému dedičstvu. Renesanční autori ako Marsilio Ficino či Pico della Mirandola videli v Prírode poetickú oporu v ich ťažení proti mocenskému pragmatizmu teológie. Príroda začala pomaly strácať svoju hriešnu tvár a tresty pre zvieratá, zdokumentované francúzskym historikom Michelom Pastoureauom, ktoré sa vo vrcholnom stredoveku prevínili spásaním susedovej úrody, začali byť nižšie ako za čarodejníctvo. Aj napriek obnoveniu záujmu o antické dedičstvo ostávali najznámejšie epizódy gréckej a rímskej mytológie naďalej iba v úlohe prefigurácií biblických príbehov podľa interpretačného mechanizmu, ktorý vo svojich mystických eklogách predstavil Publius Vergilius Maro.

Arthur Machen sa však v tomto prostredí nejaví ako jeden z predstaviteľov takzvaného frenetického romantizmu, ktorého najznámejšími autormi sú William Beckford a jeho *Vatek (Vathek)*, 1778) – príbeh o zostupe bagdadskeho kalifa do Pekla, a poľský

šľachtic Jan Potocki s románom na spôsob *Tisíc a jednej noci* s názvom *Rukopis nájdený v Zaragoze* (*Manuscrit trouvé a Saragosse*, česky 1973). Nie je ani typickým autorom viktoriánskej fantastickej hystérie, ktorá ovládla od Shellyho cez Byrona niekoľko tvorivých generácií. A nakoniec nie je a nikdy nebol rímskym legitimistom, aj keď priznáva, že postavy faunov a nýmf v jeho rodnom Walese, pochádzajúce z víl rímskych legátov, boli bežnou súčasťou vidieckej architektúry.

Machen vo svojej pohanskej trilógii – *Veľký boh Pan*, *Vnútorne svetlo* (*The inmost light*) a *Kopec snov* (*The hill od dreams*) nenačrtol láskavý návrat bytostí neviditeľného sveta rímsko-keltských lesov a údolí, ale hrozné podoby neskrotných démonov, strašnejších ako ich helénske predlohy, pretože boli vystužené melanchóliou Albionu. Machenov Pan nie je rozkošným spoločníkom z televíznych seriálov Xena a Herkules. Pôvodom z Arkádie sa premenil z ochrancu pastierov a stád na inkarnáciu Všetkého Sveta.

Ako pôsobivo ukázal nedávny film mexického režiséra Guillerma del Toro *Faunov labyrint* (*El laberinto del fauno*), Pan neznáša, keď ho niekto prebudí. Niekto, kto chce ako v prípade jeho filmu ochutnať z hostiny, alebo ako z Machenovho príbehu – pozeráť sa na svet pohľadom Stvorenia. Motív panického strachu, ktorý provokuje Pan svojim desivým krikom, keď ho vyrušíme, je v Machenovi zručne nahradený pocitom panického strachu z toho, keď sa na Svet pozrieme pohľadom sveta.

Príroda rada ukrýva svoje tajomstvá. Machen nás varuje pred pocitom metafyzickej hrôzy pri pozorovaní Sveta v jeho Celistvosti. Podobný pocit zažívali adeпти Isidinych mystérií pri kontemplácii vlastného vnútra. Náhly prienik neviditeľnej Prírody do neúplného sveta mohol okrem panického strachu vyvolať aj okamžitú smrť alebo šialenstvo. Je pozoruhodné, že veľmi podobný motív nájdeme v 2. storočí v príbehu z cyklu *Sad granátových jabĺk* (*Pardes Rimonim*, 16. stor.) od Rav Mošeho Cordovera, v ktorom sa hovorí o výprave štyroch rabínov – Elišu ben Avouja, Šimona ben Azaj, Šimona ben Zomu a rabiho Akivu z 2. storočia do Pardesu – sadu, ktorého rozličné úrovne predstavujú Raj. O tejto talmudistickej legende nás neskôr informuje aj Zohar a Tikunen Zozar. Podľa kabalistickej tradície

došlo počas výpravy k náhlej smrti, šialenstvu a oslepnutiu troch zo štyroch mystických cestovateľov.

Veľký Boh Pan sa vyznačuje podobným neodvratiteľným priťahovaním hrdinov k niečomu, „čo nemali vidieť“. Moše Idel, žiak Geršoma Šolema a veľký odborník na hekalotickú ezoterickú tradíciu, videl v príbehu o Pardese motív hľadania pôvodného poznania. Idel na margo tejto skúsenosti mystického judaizmu formuloval tézu, ktorá vystihuje aj podstatu Machenovho diela: „Pardes sa stáva všeobecnou metaforou na pomenovanie nebezpečných zón náboženskej skúsenosti. V nej sú niektoré veci dobré pre vybraných a nebezpečné pre ostatných.“

Machen ako aktívny člen Zlatého podvečera veľmi dobre ovládal tradície nazerania na Prírodu ako na nositeľku hrôzy naháňajúcich tajomstiev Stvorenia. Určite zároveň poznal formuláciu epikurejskej školy, prebranú od Anaxagorasa a Démokrita – to, čo sa ukazuje, necháva ukázať, čo je ukryté.

Machenovo nazeranie na svet na ruby, oproti pravidlám stanoveným pohanskými a neskôr renesančnými filozofmi, predstavuje základ nového vnímania Prírody – nie ako láskavej živiteľky ľudstva a Múzy básnikov, ale ako desivej sily, ktorá môže mať démonické podoby. Jednou z veľkých Machenových tém je otázka hriechu v Prírode. Patristika považovala rajskú záhradu za bezhriešnu analógiu voči strašidelným lesom a húštinám rozpadávajúceho sa rímskeho impéria, opierajúc sa tak o stále intenzívnejšie špekulácie o nebeskom Jeruzaleme – meste zbavenom chorôb, zločinov a obchodu, ktorý predstavuje v očiach súčasnej anglickej novej ortodoxie najštruktúrovanejšiu verziu hriechu.

Je teda Machenova Príroda tretím nehom – rajom, o ktorom píše apokryfná *Kniha Jubilej?* Sotva. Machenova príroda, preniknutá zatrpknutou neviditeľnosťou starých, porazených bytostí a démonov, je matkou transcendentálnej hrôzy. Podľa Machenovej definície totiž nie je hriechom, ak dôjde k nejakému predstaviteľnému skutku v podobe zločinu. Ale hriechom sa stáva všetko, čo nie je, na rozdiel od zločinov, súčasťou ontologickej prirodzenosti Stvorenia. Machenov hrdina v novele *Bieli ľudia* (*The white people*, 1904) hovorí: „Čo by ste povedali na to, ak by sa vaša mačka alebo váš pes k vám prihovorili ľudskou rečou?

Prepadli by ste hrôze. Som si tým istý. A keby ruže vo vašej záhrade začali istým zvláštnym spôsobom spievať, zbláznili by ste sa... Celkom totiž zabúdate na hrôzu skutočného hriechu..." (Machen, 1997). Podľa Machena sa pokúša sociálne prípustný hriešnik iba o imitáciu niečoho, čo nikdy nemal, teda Pádu človeka. A ďalej necháva hovoriť svojich hrdinov: „*Ak Dobro a zlo nie sú prirodzene dobré pre spoločenského a civilizovaného človeka, zlo je ešte hlbšie proti prirodzenosti ako dobro.*“

Netreba sa nechať zmiast, nestali ste sa v tej chvíli básnikom, ktorý vidí a počuje harmonické štruktúry – tak o svojej tvorbe písal Paul Valéry. Neodhalila sa pred vami Artemis/Isis, aby ste spoznali seba samého. Nie, v srdci Prírody, bez toho, aby ste sa stali obeťou panickej chirurgie, stretávate sa s čírou, neskazenou podobou hriechu, takpovediac v jeho bezhriešnom stave.

Originálnosť Machenovej tvorby nespočíva ani tak v rutinnom navodzovaní okultno-viktoriánskej atmosféry, ktorú pred ním využívali ďalší autori. Ani vo vysokom jazyku, ktorého angličtina bola poznamenaná mladíckymi pokusmi o imitáciu Chaucerových *Canteburských poviedok*. Ale práve v tom, že v niekoľkých textoch dokázal presne formulovať vzťah medzi hriechom a desakralizáciou prírody bez toho, aby upadol do neokresťanského ezoterického moralizovania svojich súputníkov. Na rozdiel od Huysmansa a ďalších predstaviteľov dekadentného satanizmu sa Machen nepokúšal o liturgizáciu času ani priestoru. Jeho obyvatelia údolí a hájov stoja mimo času, mimo trvania, tak ako ho načrtli vo svojej pozorovateľskej intuícii neoplatonici. Jeho faunovia, nymfy, jeho Pan, neviditeľní obyvatelia sú predstaviteľmi skutočného hriechu, ontologického porušenia zákonov stvorenia, zlom, ktoré podľa profesora systematickej teológie Siegwalda vzniká ako odpadová energia pri Stvorení.

Tieto božské piliny, strašidelnejšie ako padlí anjeli, sú súčasťou Machenovej gnostickej tradície. Voči myšlienke božskej iskry, ktorá prebýva v ľuďoch, stavia myšlienku hrôzy. Nevaruje nás, ako to urobil Pavol v epištole Rimanom (11, 20): „Nebudte namyslení, radšej nedbajte, aby sa to nestalo aj vám.“ Taliansky historik myslenia Carlo Ginzburg v článku o zakázanom poznaní dokázal, že zmyslom tohto moralizujúceho biblického verša bolo varovanie pred Poznaním (Ginzburg, 1976, s. 28 – 41). Podobným Poznaním, ktoré vykreslil Machen vo svojej novele.

Pramene:

MACHEN, Arthur: *Tales of Horror and the Supernatural*. Horam, East Sussex : Tartarus Press, 1997.

Literatúra:

GINZBURG, Carlo: High and Low: The Theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. In : *Past and Present*, No. 73. (Nov., 1976), pp. 28 – 41.

SAMUEL, Richard – MÄHL, Hans-Joachim – SCHULZ, Gerhard (eds.) : *Historische-Kritische Ausgabe' Novalis Schriften*. Stuttgart : Verlag W. Kohlhammer, 1960 – 2006.

Marek Debnár

Katedra filozofie a dejín filozofie,
Filozofická fakulta Univerzita Komenského, Bratislava

Strach, hrôza a šialenstvo v literatúre

(Foucault – Poe – Lovecraft)

H. P. Lovecraft sa na začiatku svojej priekopníckej práce nazvanej *Nadprirodzená hrôza v literatúre* pokúsil sformulovať tézu o pôvode fascinácie z hrôzy a strachu. Kniha začína slovami: „Najstarším a najsilnejším pocitom ľudstva je strach a najstarším a najsilnejším druhom strachu je strach z neznáma“ (Lovecraft, 1997, s. 5). Na základe tohto presvedčenia sa Lovecraft technikou, ktorú Borges tak výstižne opísal v eseji o Kafkových predchodcoch, pokúša načrtnúť kontinuitné dejiny hrôzostrašného rozprávania. Pôvod hrôzostrašnej literatúry nachádza v odkazoch na fragmenty semitských textov a pokračuje cez diela starovekých autorov, Apuleia a Petrónia, až k obdobiu gotického románu, kde sa hrôzostrašný príbeh mení na žáner. Síce „v 17. a 18. storočí vzrastá množstvo temných legiend i balád; hoci vytlačáňých na okraj kultivovanej, uznávanej literatúrou“ (Lovecraft, 1997, s. 15), až vďaka gotickým románom Ann Radcliffovej zo začiatku 19. storočia sa strach a hrôza stávajú módou. Zastavme sa pri tomto období. Pokúsme sa odmietnuť historickú perspektívu, ktorú nám ponúkol Lovecraft, a predpokladajme, že strach sa v ňom objavil náhle. Musíme potom uvažovať o tom, aké príčiny umožnili strachu a hrôze presun z okraja do vnútra literatúry a aké sú dôsledky tohto pohybu.

Šialenstvo – jazyk – dielo

„Sú spisovatelia vulgárni, nebezpeční šibali, dvojtvární šašovia, temní mystifikátori a naozajstní blázni, ktorí by si zaslúžili, aby ich zatvorili do blázinca Bicêtre. Z ich kreténskych hláv, na ktorých kde-tu chýba škridla, vychádzajú ohromné prízraky, ktoré klesajú do prachu, namiesto aby stúpali do výšin“ (Lautréamont, 1967, s. 16), píše Lautréamont po dra-

matickej premene svojej osobnosti v *Poézii*. Blázinec Bicêtre, nehostinné miesto, ktorého „meno nikto nedokáže vysloviť bez pocitu odporu, hrôzy a pohrdania“ (Foucault, 1993a, s. 139), miesto, kam osvietený rozum internoval nerozum a spolu s ním aj úžasný rezervoár fantastiky. Lautréamont odhaľuje nebezpečenstvo tejto fantastiky, a zároveň odkazuje na miesto jeho koncentrácie, ktorým je internácia. Nie náhodou si hrôzostrašná literatúra všetkých čias s obľubou vyberá za svoje dejisko práve miesta internácie: zámok, usadlosť, kláštor, opustený ostrov, nemocnicu atď. Fantastika je však nebezpečná aj z iného aspektu, je totiž priestorom, kde sa zmysel slov zadržuje v prázdne, ktoré neponúka nič viac než doposiaľ nenaplnenú možnosť ich zmyslu.

Foucault o tejto uvoľnenej fantastike povie, že od konca 18. storočia je „pozoruhodnou rozpornosťou ľudských chýtok: túžba si v nich podáva ruku s vraždou, krutosť s potrebou trpieť, zvrchovanosť s otroctvom, urážka s pokorením“ (Foucault, 1993a, s. 144). Od tejto doby preniká imaginárna hrôza von z múrov internačného zariadenia a jej zmätená reč bude mať za následok radikálnu zmenu v chápaní vzťahu rozumu a sveta. V článku *Šialenstvo a absencia diela* (1964) Foucault píše o tejto reči ako o reči zakázanej. Je to „reč, ktorej slová, zdanlivo zodpovedajúce uznanému kódu, podriaďujú sa kódu inému a zároveň k nemu obsahujú kľúč (...) reč, ktorá nevypovedá cestou skrývania nejaký zakázaný význam, ale ktorá od samého začiatku spočíva v esenciálnej hĺbke jazyka“ (Foucault, 1993b, s. 169). Nie je prekvapujúce, že príklady tejto reči poskytla Foucaultovi novodobá skúsenosť so šialenstvom.

Freud totiž ukázal, že reč šialenstva nie je slovnou blasfemiou s neprístupným významom, ale rečou, ktorá „nad tým, čo hovorí, hovorí ešte niečo iné, k čomu je súčasne sama jediným možným kódom“ (tamže, s. 196). Táto blízkosť literatúry a šialenstva nás šokuje, pretože sa v nej stretávajú dva typy výpovedí, ktoré dovtedy spoločnosť chápala ako nezlučiteľné. Odhalenie vzťahu medzi šialenstvom a literatúrou však ešte neznamená, že by sme ich mali chápať na báze príbuznosti. Foucault nás na to upozorňuje už v závere svojej veľkej práce *Dejiny šialenstva* (1962), v ktorej píše: „šialenstvo sa neprelína do diela; je to naopak *absencia diela*, neustále zažívania tejto absencie a jej ústredného prázdna vo všetkých jeho neko-

nečných dimenziách“ (Foucault, 1993a, s. 182). Aj keď sa šialenstvo zvláštnym spôsobom priblížilo k literatúre, je iba mlčanlivou rečou, ktorá „označuje prázdnu formu, odkiaľ dielo prichádza, totiž miesto jeho trvalej absencie, kde toto dielo nikdy nenájdeme, pretože tu nikdy nebolo“ (Foucault, 1993b, s. 170). Práve táto spoločná, beztvárna oblasť ukazuje, že dvojica „dielo a šialenstvo je nezlučiteľná: je to slepý bod možnosti ich oboch a ich vzájomnej výlučnosti“ (tamže).

Spisovateľ a fikcia

Do konca 17. storočia písať znamenalo písať pre niekoho. Písalo sa z dôvodov oznámiť niečo iným, postarať sa im o zábavu alebo porozumieť sebe samému. „Spisovateľ epochy klasicizmu v istom zmysle nemôže byť šialencom a nemôže sa ani obávať, že zošalie. Dnes, počnúc 19. storočím [Foucault nevymedzuje toto obdobie vždy rovnako, raz je to 18., potom 19. storočie – pozn. autora] stále môžeme pozorovať – sprevádzajúc písanie veľkých básnikov – že sa počíta s rizikom prepadnutia v šialenstvo“ („Dans un sens, un écrivain de l'époque classique ne peut pas être fou et ne peut pas avoir peur de le devenir. Or, au contraire, à partir du XIXe siècle, on voit constamment jaillir, sous-jacent à l'écriture des grands poètes, le risque de devenir fou“; Foucault, 1994a, s. 112). Od tejto doby sa za každým spisovateľom krčí tieň šialenca, prestupuje ho, zacláňa mu vo výhľade a vyvoláva neistotu, že všetko, čo píše, je len výplodom šialenstva. Táto hrozba vyplýva zo samotnej povahy literárneho jazyka, pretože sa ukazuje, že v tom „slepom bode“, kde sa začína každé písanie, sa môže stratiť nielen identita slov, ale aj autorovo vlastné ja.

Foucault túto vlastnosť jazyka opatrne a nie bez rozpakov nazýva fikciou, ktorú definuje ako „slovnú nervatúru toho, čo neexistuje také, aké je“ („la nervure verbale de ce qui n'existe pas, tel qu'il est“; Foucault, 1994b, s. 280). Je zrejmé, že táto neúplná definícia odmieta pristupovať k pojmu fikcie z opozície reálneho a imaginárneho. Foucault celú túto psychologickú lexiku navrhoval nahradiť priestorovými výrazmi vzdialenosti. Nejde však už iba o vzdialenosť jazyka a vecí, ale aj o vzdialenosť v jazyku samom: „Fikcia nie je dôsledkom toho, že jazyk je od vecí oddelený vzdialenosťou, ale je tu preto, že jazyk je

aj vzdialenosťou vecí, svetlom, v ktorom sú, že je ich neprístupnosťou, preludom, v ktorom je daná iba ich prítomnosť; každý jazyk, ktorý namiesto aby zabudol na túto vzdialenosť, v nej zotráva, každý, ktorý hovorí o tejto vzdialenosti a postupuje v nej vpred, je jazykom fikcie“ (tamže, s. 266). Na začiatku tejto novej skúsenosti sú ešte všetky oblasti diskurzu pokope. Par excellence, v diele E. A. Poea môžeme vidieť, ako sa vysoká poézia premiešava s hororom, detektívna poviedka s metodológiou nového žánru a dobrodružné rozprávanie s literárnou kritikou. Poe reprezentuje diskurzívny trs, z ktorého sa neskôr vyformovali samostatné literárne žánre. Položme si preto otázku, akým typom autora je Poe?

Zakladatelia diskurzivity

V 19. storočí sa popri „bežných“ spisovateľoch objavujú aj ďalšie postavy. Sú nimi autori, ktorých Foucault nazval zakladatelia diskurzivity. „Títo autori sú zvláštni tým, že nie sú len autormi svojich kníh, svojich diel“ (Foucault, 1994b, s. 56). Nie je totiž pravda, že spisovateľ môže byť len autorom svojho vlastného textu. Práve pri autoroch hrôzostrašnej literatúry vyvstáva otázka, aký počet analógií umožňuje ich dielo. „Povedať, že Ann Radcliffová založila hrôzostrašný román, sa rovná výroku: v hrôzostrašnom románe sa rovnako ako u Radcliffovej stretávame s témou hrdinky, ktorá sa prepadá do pasce vlastnej nevinnosti, s obrazom tajomného zámku, ktorý vykonáva funkciu akejsi anti-obce, s osobnosťou čierneho, prekliateho hrdinu, oddaného tomu, aby priviedol svet k odpykaniu zla, ktoré bolo spôsobené jemu samému atď.“ (tamže, s. 56). Z tohto hľadiska Radcliffová prekračuje svoje vlastné dielo, avšak zakladatelia diskurzivity, akými boli podľa Foucaulta napríklad Marx alebo Freud, sú autori, ktorí neumožňujú len istý počet analógií, ako je to v prípade Radcliffovej, ale taktiež istý počet rozdielov. Otvorili priestor nielen pre seba, ale aj pre niečo, čo patrí k tomu, čo založili. Foucault odmieta, že by Ann Radcliffová bola zakladateľkou diskurzivity, avšak na základe jeho vlastných kritérií môžeme predpokladať, že Poe by k zakladateľom diskurzivity patril. Preto sú aj strach a hrôza, ktoré sa u Poea objavujú, celkom iného druhu než v gotickom románe.

Poe a Lovecraft

Téza o strachu z neznáma, ktorú nám Lovecraft podsúva ako prapôvodný a najsilnejší druh strachu, nadobúda v prípade Poea celkom nový význam. To, čo sa pred nami defiluje v jeho hrôzostrašných poviedkach, nie je neznáme. Je to hrôza z návratu, strach z opakovania, ktorý sa dramaticky stupňuje v jeho očakávaní. Napríklad hrôza z kataleptického spánku (*Zaživa v hrobe*) alebo návrat neživých (*Waldemar, Čierny kocúr*), či rodinné prekliatie, ktoré sa musí naplniť (*Berenice*). Poe situuje strach do nášho sveta, do temných zákutí našej bytosti plnej protikladov, do človeka, ktorý sa objavuje v 19. storočí a ktorého tak výstižne opísal Foucault. A práve v tomto človeku treba hľadať aj pôvod Lovecraftovej hrôzy z neznáma.

Neznámo je vzhľadom na rozum neuchopiteľné, preto keď Lovecraft o ňom hovorí, zjavuje sa pred nami ten ohromný rezervoár fantastiky, o ktorom sme hovorili v súvislosti s internáciou. Nie náhodou sa v poviedkach ako *Dagon*, *Dedičstvo*, *Volanie Cthulhu* a iných stretávame s rozprávačom, ktorý balansuje na hrane šialenstva, či aspoň opakovane spochybuje svoj zdravý rozum. Navyiac, tento rozprávač až príliš často nenachádza vhodné slová, ktorými by opísal svoju skúsenosť. V poviedke *V horách šialenstva* sa rozkol rozumu a šialenstva zobrazuje explicitne. Loď plná vedcov, profesorov a študentov Miskantonickej univerzity sa vyberá na expedíciu do Antarktídy. Ich účelom je preskúmať niektoré oblasti a nájsť vzorky odniesť domov. Odhalia však niečo celkom iné... Lovecraft vo svojich poviedkach neustále stenčuje hranicu, ktorá oddeľuje racionálny rozum moderného človeka od šialenstva, ktoré tento rozum nikdy neobsiahne. Šialenstva, ktoré je stále ťažšie udržiavať za múrmi internácie, mimo spoločnosti.

Medzi týmito dvomi autormi je však jeden podstatný rozdiel. V poviedkach Poea je šialenstvo vysvetliteľné a predpovedateľné, takmer očakávané. U Lovecrafta je to veľké neznámo, ktoré nielen že nemožno uchopiť rozumom, ale tento rozum dokonca permanentne ohrozuje. Rezervoár fantastiky, z ktorého Lovecraftovo neznámo pochádza, tu však nie je od najstarších čias, ako sa nám to snaží nahovoriť, ale je vytvorený tým, čo novodobá racionalita systematicky

zo sveta vylučovala. Videli sme, že v 19. storočí sa zmenila povaha literatúry samej a že jedným zo znakov tejto zmeny bola aj túžba čitateľa po nadprirodzenej hrôze a strachu. Asi každému je zrejmé, že tieto hodnoty osvietený rozum nepestoval. Ešte dôležitejšie však je, že z tejto perspektívy hrôzostrašná poviedka už nie je iba analógiou, za akú ju označil Foucault, ale že za pomerne krátky čas svojho jestvovania sa vyprofilovala ako samostatná diskurzivita.

Pramene:

LAUTRÉAMONT, de Comt: *Poézia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967.

Literatúra:

FOUCAULT, Michel: Folie, littérature, société. In: *Dits et Écrits*, vol. 2, 1970 – 1975.

Paris : Gallimard, 1994a.

FOUCAULT, Michel: Co je autor? In: *Diskurz, autor, genealogie*. Praha : Svoboda, 1994b, s. 41 – 73.

FOUCAULT, Michel: *Dějiny šílenství*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1993a.

FOUCAULT, Michel: Šílenství a absence díla. In: *Světová literatura*, roč. 38, 1993b, č. 3, s. 167 – 170.

FOUCAULT, Michel: Vzdálenost, vid, počátek. In: *Znak, struktura, vyprávění*. Brno : Host, 2002, s. 257 – 271.

FOUCAULT, Michel: Distance, aspect, origine. In: *Dits et Écrits*, vol. 1, 1954 – 1969.

Paris : Gallimard, 1994b.

LOVECRAFT, Howard, Phillips: *Nadpřirozená hrůza v literatuře*. Pezinok : Agentúra Fischer & Formát, 1997.