

## Subjekt a šialenstvo

### Román Petra Kompiša *Bludná púť veľikého čarodeja*

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

(2. časť)

V jednom sa však motívická línia halucinácií v texte Kompišovho románu odlišuje od psychiatricky opísaných prípadov halucinovania. Halucinačné motívy spolu s Rojkovými bludmi spôsobujú v texte *rozštiepenie* fikčného sveta na dve disparátne oblasti – na svet vonkajší a svet halucinačný, pričom literárny subjekt, Rojko, tieto dva svety nedokáže rozlišovať. Jednoducho povedané, halucinácie – zrakové i sluchové (napríklad apokalyptickú víziu rozvalín mesta, ako aj hlasy, čo k nemu hovoria) vníma ako skutočné (v poriadku percepcie) a považuje ich za skutočnosť (v poriadku usudzovania). Psychiatrický diskurz však hovorí niečo iné. Maurice Merleau-Ponty pripisuje kapitálny význam práve skutočnosti, že „chorí vo všeobecnosti rozlišujú svoje halucinácie od svojich vnemov. (...) Ak pacienti tak často hovoria, že hlasy, ktoré počujú, vychádzajú z telefónu alebo rádia, chcú tým povedať práve to, že chorobný svet je umelý a že mu niečo chýba k tomu, aby sa mohol stať ‚skutočnosťou‘“.<sup>1</sup> Halucinácie síce chorí „vidia“ a „počujú“, ale *inak*: ináč ako normálne vnemy. Merleau-Ponty navrhuje intelektualistické aj empirické spôsoby vysvetlenia tejto fenomenálnej oblasti. Oproti tomu ponúka vysvetlenie fenomenologicke: „Halucinácie sa odohrávajú na inej scéne, než je scéna vnímaného sveta.“<sup>2</sup> Halucinačný fenomén teda nie je súčasťou sveta – a to znamená: intersubjektívne skonštituovaného sveta, pretože „nejestvuje určitá cesta, ktorá by viedla od halucinačného fenoménu k všetkým ostatným skúsenostiam subjektu alebo k skúsenosti iných, zdravých ľudí“.<sup>3</sup> Kým normálny vnem je v spoločnom svete zakúsiteľný kýmkoľvek a na svoju perspektívu vnemu predmetu *nadväzujú* perspektívy druhých subjektov, ktorí sú *možným* „predĺžením“ tejto mojej perspektívy – s mojou percepciou koexistuje nekonečné množstvo percepčných reťazcov, ktoré ju potvrdzujú –, „halucinácia sa neodohráva vo svete, ale ‚pred‘ svetom, pretože telo človeka, ktorý ju zakúša, stratilo svoju zakotvenosť v systéme javenia sa. Každá halucinácia je predovšetkým halucináciou týkajúcou sa vlastného tela“.<sup>4</sup> preto si Rojko môže poletovať vesmírom (lietacie motívy), ako aj môže byť napojený na všakovaké stroje a vysielacie „telegrafné“ mechanizmy. „Halucinácia rozbíja skutočnosť nachádzajúcu sa pred našimi očami a nahrádza ju kvázi-skutočnosťou“<sup>5</sup> – chorý však vie, že charakter tejto kvázi-skutočnosti je *iný* než charakter spoločného sveta. Bleuler píše, že „projekcia navonok, napr. ako ‚hlasy‘, ktoré by mali počuť aj ostatní, nie je obsiahnutá v symptóme samotnom, ale v jeho interpretácii pacientom; často potom nevedia povedať, či prežívajú zmyslové pocity, živé predstavy alebo myšlienky“.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenologia percepcji*. Warszawa : Fundacja Aletheia, s. 358.

<sup>2</sup> Merleau-Ponty, c. d., s. 363, por. aj strany 359 – 361.

<sup>3</sup> Tamže.

<sup>4</sup> Tamže.

<sup>5</sup> Merleau-Ponty, c. d., s. 358.

<sup>6</sup> BLEULER, Eugen – BLEULER, Manfred: *Učebnica psychiatrie*. Trenčín : Vydavateľstvo F, 1998, s. 43.

V kontraste voči tejto klinickej skúsenosti a jej teoretickému uchopeniu je však pre literárny diskurz značne prítlačivé (ako ukazuje nielen Kompišov román, ale množstvo „halucinačnej“ literatúry) pri výstavbe fikčného sveta zmiešavať dva svety – svet vnemov a halucinačný svet – až k ich nerozlišiteľnosti. Rojko sa nachádza v „akútnom delirioznom stave“, pri ktorom „je halucinované celé okolie: raj, jaskyňa, zámok, väzenie, všetko s jednajúcim osadenstvom“.<sup>7</sup> Halucinácia však podľa psychiatrie predovšetkým „nie je nezávislým symptómom s vlastnou etiológiou, skôr je dôsledkom zrútenia vnútorných usporiadaní“<sup>8</sup> psychického života – napríklad rozlišovania vnemov od predstáv a spomienok. „Ak sú pacientovi cudzie časti jeho vlastného ja, musia sa nutne rozmazávať i hranice medzi vnímaním zvonka a identifikovaním vnútorných psychických pochodov v odcudzených častiach osobnosti.“<sup>9</sup>

Vyššie sformulovaný princíp Rojkovej duševnej choroby – princíp časopriestorovej dezorientácie a pretržitosti – má dopad na kompozíciu a naratívnu štruktúru textu (pretože „dej“ románu je predovšetkým halucinačným predstavením, ktoré sa odohráva v Rojkovej hlave), ktorá je vytváraná *priradovaním*, juxtaopozíciou rozličných halucinačných chronotopov, ktorými Rojko bludne putuje (prezidentský palác, vzducholoď, boje s Teutónmi, podsvetie, nakrúcanie filmu, v ktorom hrá Rojko hlavnú úlohu atď.). Spôsob literárnej reprezentácie zmenených stavov vedomia, resp. šialenstva vyvíja teda v celkovej ekonómii štruktúry románového textu „tlak“ aj na naratívnu štruktúru a kompozíciu textu (pretržitosť chronotopov a príbehových útržkov – halucinácií), ako aj na jeho obraznú štruktúru. Tento tematický komplex (zmeneného stavu vedomia) funguje v celku štruktúry textu ako *dominanta*, „ktará ovláda, určuje a transformuje ostatní složky. Právě dominanta zajišťuje jednotu a soudržnost struktury“.<sup>10</sup>

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

Tento opačný motivický pohyb naznačuje v syntagmatickej štruktúre sujetu progres Rojkovej psychózy. Vonkajší chronotop, ne-ja, tu už nekoriguje Rojkovo halucinovanie, ale naopak – Rojko sa zahľadí *von* (s. 107) a projektuje svoje fantómy do vonkajšej reality. Vonkajšok mu už vracia len to, čo má Rojko vo svojom vnútri: „V psychóze sa najprv vytvára prerušenie medzi Ja a realitou, pre ktoré zostáva Ja pod vplyvom Ono; v druhej etape, v období delíria, by si Ja vybudovalo ďalšiu realitu, podobnú prianiam Ono.“<sup>11</sup> Sujet románu bude sledovať práve toto delirantné budovanie (halucinačnej) reality u subjek-

<sup>7</sup> Bleuler, c. d., s. 255.

<sup>8</sup> Bleuler, c. d., s. 47.

<sup>9</sup> Bleuler, c. d., tamže.

<sup>10</sup> JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Jinočany : H & H, 1995, s. 37.

<sup>11</sup> LAPLANCHE – PONTALIS: *Psychoanalytický slovník*. Bratislava : VEDA, 1996, s. 397.

tu – aj s jeho blúzneniami o národoch, štátoch a svojej vlastnej genialite. Apokalyptické vízie budú od tohto ich prvého výskytu sprevádzať Rojka ďalej počas celého jeho šíalenstva. Zástupne uveďme: „*Zem sa otvára, veľmesto sa prepadáva, a bloky domov a ulice klesajú v hlbiny zostávajú väčšinou neporušené*“ (s. 124). Literárno-smerovo je to apokalypsa v jej dekadentnej redakcii, pôvodom z literatúry *fin de siècle*, a dočasným liekom na ňu je *intenzita* erotických rozkoší a ich narkotizujúca funkcia:

„*Život prepádajúceho sa mesta či ríše začína zaváňať peklom. Ludstvo odsúdené k neodvratnej záhube roztančilo sa divokým kankanom pohlavnej bezuzdnosti. Z vyprázdňujúceho sa kalicha života chceme piť už len závrat rozkoše!*

(...) *Omamný horkosladký jed zaháňajúci dusivé múry šíaleného zúfalstva a panického strachu pred neodvratným koncom. Opojný hašíš uspokojenia, zabudnutia! Geniálne chorobný nápad: spiť sa telom a krvou vo chvíli, keď z útrov zeme už-už počínajú vyšľahovať oheň a síra, aby spálily, čo nezhyulo v prvých hrúzach božieho dopustenia.*“ (s. 128)

Uvedený citát je typickou ukážkou štýlu modernistickej dekadentnej prózy spolu s jej motívmi a štylistickým postupom zvolaní (Július Noge v súvislosti s týmto románom hovoril o „KOMPIŠOVOM KOKETOVANÍ S MODERNIZMOM“<sup>12</sup>). Aj charakter deja celého textu románu, keďže od nástupu Rojkovho halucinovania podáva vlastne len záznamy halucinácií, je blízky modernistickým halucinačným prózam, ako ich písal napríklad Stanisław Przybyszewski. Práve odtiaľto v prípade tohto románu vychádza onen „ťažkopádny, ornamentálny štýl“ KOMPIŠOVEJ TEXTÚRY, ktorý v ňom našiel recenzent Milan Pišút: z potreby obrazného jazyka, ktorým sa text usiluje zachytiť halucinačné obrazy. A tiež z parodického vektoru tohto románu – keď totiž Rojko o sebe uvažuje (v pasážach vnútornej „polopriamej“ reči), môže tak robiť len pompéznym, „vozvýšeným“ štýlom, aký sa hodí pre takú vysokú tému, ktorou je on – velikán, božstvo. Ba dokonca, „v istých momentoch môže jazyk schizofrenika pripomínať archaický jazyk, niekedy zasa jazyk biblický“.<sup>13</sup>

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

Dekadentný kód je teda v texte podrobený dištancovanému odcudzeniu: Rojkove šíalené vízie dekadentný kód skôr *citujú* – podobne ako sú literárno-estetickým kódom dekadencie generované Rojkove erotické predstavy (keď na manželku hlavného účtovníka natierajú nánosy Rojkových lektúr – v podobe štýlu a obrazného kódu: žena je prirovnávaná k mačkovitej šelme, tigrici). Rojko – pomocou psychologického mechanizmu prevrátenia rolí – projektuje predstavu vlastnej mužskej neodolateľnosti na svoj objekt túžby, ženu účtovníka:

<sup>12</sup> *Dejiny slovenskej literatúry V*. Bratislava : Veda, 1984, s. 226.

<sup>13</sup> MADEJSKA, Noemi: *Malarstwo i schizofrenia*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975, s. 19.

„Cíti (údajne účtovníková manželka – pozn. T. H.) jako sa búri mučivou túžbou za jeho prudkým objatím, pri ktorom sa ztají dych, pružná, vášňou žiariaca hrud' plavovlasej tygrice, ženy hlavného účtovníka. Fascinujúce zelenavé oči šelmy vpíjajú sa dychtíve do jeho hlbokých zrakov, lesklobiele lasičie drobné biele zúbky zatnú sa mu do rtov alebo svalnatého krku, mŕštne hadité oblé ružové ramená otočia sa okolo neho, aby ho sovrelly pevne, nevymaniteľne do svojho zajatia (...) Pani Oľga je stelesnený symbol rozkoše. Každý jej pohyb, každý jej pohľad (...) zasahujú vyhladnutú obeť na dištanciu a podlamujú jej schopnosť odporu (...).“ (s. 116)

V Rojkovej projekcii je „pani Oľga“ modelovaná pomocou typického dekadentného kódu *femme fatale*: pri predstave ich ľúbostného ošiaľu sa vyskytujú motívy trhania, ba i upírsky náznak (jej pery, zatínajúce sa do jeho krku), motívy zotročenia ženou – zdôrazníme, že všetky tieto masochistické predstavy, prvky z dekadentného kódu osudovej ženy (ktorá požíera svojho mužského partnera ako modlivka) si vybavuje práve Rojko s velíkášskym bludom! Ten, kto sa cíti byť nadradený nad celé ľudstvo, nad „stádo“ – si predstavuje svoje zotročenie kolegovou manželkou. Práve z dôvodu tejto *nekoherencie* dvoch fantaziem (velikášstva a masochistických predstáv) hodnotíme Rojkovo erotické snenie ako ozvenu literatúry dekadencie (podobne ako sú ozvenami lektúr filozofických a publicistických textov aj jeho bludy) – a práve preto môžeme konštatovať v Kompišovom texte aj istú *dištanciu* voči tomuto literárno-estetickému kódu. Kompišov román tento kód citačne využíva, ale nie je s ním bezvýhradne stotožnený.

Pri svojom rozťahnutí subjektu sa Rojko manifestačne stáva priam absolútnym subjektom, bytím pre seba aj osebe: „Preč so stupidným dualizmom, rozlišovaním ducha a hmoty. Oboje jedno jest. Veď od okamžiku, v ňomž si uvedomil svoju duchovnú mohutnosť, potencujú sa priamo zázračne jeho telesné energie!“ (s. 109.) Na rozdiel od Kompišovho dobového súputníka Gejzu Vámoša, ktorého „atómy Boha“ sú striktné materiálne a biologické,<sup>14</sup> Kompišov hrdina sa stáva zástancom spiritualistického monizmu, v modernizme inak dosť častého: duch je stotožnený s hmotou – všetko je duchom.<sup>15</sup> V uvedenom citáte manifestačne, a vo svojich astrálnych letoch (keď sa jeho duša vznáša svetom bez ohľadu na materiálne obmedzenia), ktoré sú zrejme psychopatickými stavmi, aj prakticky: „Celú noc vyplnil univerzálny filozof hviezdnyimi lety, shliadajúc na zem z nadoblačných výšiek. Mapa Europy ožila, zelená barva nížín a hnedý odtieň hôr splynuly v čierne mrákavy hmýriaceho sa ľudského hmyzu“ (s. 113). Krajiny sú v jeho pohľade schizofrenicky personifikované: „Kráľovský tátoš (t.j. Nemecko, pozn. T. H.) vykročil prudko proti ruskoslovanskému lvu, obrátenému hlavou k severu, a zaryl sa mu hlboko do obnaženého chrbta“ (s. 114).

Svoje „astrálne lety“ uskutočňuje Rojko, zrejme poučený dobovými voluntaristickými filozofiami, pomocou *vôle*: „Ohromnou silou svojej zázračnej vôle a či prudkosťou hromu vymrštil sa k nadoblačným výškam. Prešľahol ligotnými myriadami hviezd, vŕtajúc kľukate zbesilou čiarou blesku éterné závoje nových a nových oblôh“ (s. 133). Ba dokon-

<sup>14</sup> K Vámošovmu biologizmu a biologickému materializmu por. OKÁLI, Daniel: *Burič Gejza Vámoš*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1971, s. 24, s. 27 a s. 47.

<sup>15</sup> Por. HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959, s. 198.

ca vo svojom „titanskom“ lete prenikne až k sídlu Boha: „Hrozný, rozbesnený k šialenej extáze živelnéj pomsty a odboja vrazil – oslepený zázračne prudkým svetlom – do žiarivého nadhviezdného centra kozmickej prasilý, oblačnehviezdného jadra (...): k vírive krúžiacemu a predsa ocelove pevnému piedestálu Neznámeho, Nekonečného, Najvyššieho“ (s. 133). Tieto lety duše, zbavenej príťaže tela, subjekt zakúša pri stavoch zmeneného vedomia – u Rojka má však toto zmenené vedomie charakter šialenstva. Tento motív kozmických letov duše, presvedčenej o svojej všemohúcnosti, nachádzame aj v snoch – konkrétne svoje lietacie sny opísal napríklad nemecký romantik Jean Paul.<sup>16</sup>

Stáva sa takto, podobne ako Londonov hrdina – väzeň v cele smrti píšuci denník – „tulákom po hviezdach“. Pokiaľ však Londonov text indikuje, že jeho hrdina zažíva tieto lety reálne (a síce v *inej realite*), Kompišov text dáva pomerne jasne najavo, že Rojkove lety sú blúznivými vidinami: v schizofrenických svetoch totiž „možno cestovať len pomocou svojho ‚ducha‘ a prekračovať hranice času“.<sup>17</sup> Napriek tomuto zásadnému rozdielu však oba romány – keďže oba opisujú lietacie vízie – majú značne podobnú epickú štruktúru. Určite by sa vďaka tejto príbuznosti textov z literárnohistorického hľadiska dalo uvažovať o Londonovom románe *Tulák po hviezdach* (*The Star-Rower*, 1914) ako o dosť podstatnom inšpiračnom zdroji Kompišovho textu (mimochodom, český preklad Londonovho románu vyšiel v Prahe roku 1922), alebo aspoň hovoriť o značnej intertextuálnej filiacii oboch textov. O tomto Londonovom románe Daniela Hodrová píše, že „líčí de facto zážitky holotropního vědomí, kterého vězeň nabývá ve svěrací kazajce; toto vědomí mu umožňuje cestovat prostorem (dokonce i vesmírem) a časem (prožívá své minulé životy)“.<sup>18</sup> Aj Kompišov Rojko zažíva *zmenené stavy vedomia* – i keď ich autorský rozprávač výrazne interpretuje ako šialenstvo (napokon, aj motívom Rojkovho precitnutia v blázinci), je treba interpretovať ich aj samé osebe, ich epický a obrazný charakter: ako lety po „vnútornom svete“. Je potrebné interpretovať ich charakter, ich štruktúru (napríklad chronotopovú, ako sme to už naznačili), ich tkanivo.

Takéto lietacie motívy pri zmenených stavoch vedomia nachádzame v literatúre aj na tých najnečakanjších miestach: tak napríklad hrdina nášho detstva, mayovský Kara ben Nemsí, potom, ako ho zloduch zozadu ovalí po hlave, tiež absolvuje svoj duchovný let vesmírom: „Zemřel jsem. Nebyl jsem žádné tělo, byl jsem duch. Procházel jsem plameny (...), proplouval jsem oblaky a mlhou vysoko nad zemí, stížen hroznou závratí. Pak jsem se jen vznášel a kroužil jako měsíc kolem Země, bez své vůle.“<sup>19</sup>

Rozdiel oproti Londonovmu „tuláctvu po hviezdach“ je predovšetkým už vo *východiskovom bode* Rojkových nemateriálnych letov: jeho lety sa uskutočňujú až po nástupe jeho „fixnej idey“ (Pišút), jeho velikášskeho bludu, a realizujú sa akosi samovoľne – zatiaľ čo Londonov väzeň nadobúda svoju schopnosť astrálnych letov po svojich intencionálne projektovaných činnostiach: po násilnom udržiavaní sa v bdelom stave (robí druhé a tretie mocniny číselných radov, imaginárne hrá šachy sám proti sebe a pod.) a praktizu-

<sup>16</sup> Por. BÉGUIN, Albert: *Dusza romantyczna i marzenie senne*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2011, s. 207, s. 212.

<sup>17</sup> Madejska, c. d., s. 18.

<sup>18</sup> HODROVÁ, Daniela: Vězení jako místo přístupu k bytí. In: *Poetika mist*. Praha : H & H, 1997, s. 123.

<sup>19</sup> MAY, Karel: *V balkánských roklínách*. Praha : Olympia, 1993, s. 102.

je – podobne ako napríklad Ignác z Loyoly – „duchovné cvičenia“, ibaže trošku iného rázu: sám seba hypnotizuje. Všetky tieto duchovné cvičenia robí – podobne ako Kompišov hrdina – pomocou svojej *vôle*.<sup>20</sup> Pri cvičeniach v bdení sa naučí, „*jak ovládnouti tělo duchem*“.<sup>21</sup> To mu umožňuje „*túlat' sa po životech*“<sup>22</sup> – totiž svojich minulých životech – a v chronotopovej štruktúre textu to má výsledok v *simultánnosti* chronotopov, ktoré obdaruje jedno „ja“ (oproti chronotopovej príľahlosti a – ako ešte ukážeme – chronotopovej pretržitosti Kompišovho textu). Dôležité v Londonovom texte je, že väzeň si podrží vedomie odlišnosti oboch chronotopov, v ktorých sa simultánne nachádza, zatiaľ čo v Kompišovom texte sa Rojkovi, naopak, v sekvencii v blázinci chronotopy *miešajú*: „*Zde jest příklad mého toulání po životech: V pouhé prostoře patnácti minut podvědomého stavu svíjel jsem se a plazil v pěnách prvotního světa a současně jsem seděl vedle Haasfurthera a brázdil jsem dvacátým stoletím ve vzduchu monoplánem poháněným plynem*“.<sup>23</sup> Vláda ducha nad telom (a nad hmotným svetom) je presne to, čo spočiatku zažíva aj Rojko: keďže však táto „moc“ vychádza z jeho velikášskeho bludu, text ju demaskuje ako šialenstvo. Naopak, duchovné exercície „umŕtvovania tela“<sup>24</sup> Londonovho väzňa mu umožňujú (v pokračovaní prastarého metafyzického dualizmu), aby jeho duša vystúpila z tela: „*Kamenné zdi a železné dveře zadržují pouze tělo. Ale nemohou v sobě udržeti ducha. (...) Budete dlítí duší vedle těla*“.<sup>25</sup> Väzenie sa tak stáva, ako píše Daniela Hodrová, „miestom prístupu k bytiu“.<sup>26</sup> A potom už Londonovmu väzňovi nič nebráni, aby – rovnako ako neskôr Kompišov hrdina – *lietal* ponad dimenziu hmoty a času: „*A pak mžiknutím světla i já jsem se rozplynul. Rázem přskočil jsem na střechy vězení a pod širé nebe kalifornské a octnul jsem se mezi hvězdami. (...) letěl jsem meziplanetární prostorou (...)*“.<sup>27</sup> Napokon dospieva k nazretiu, že „*hmota jest pouze illusí. (...) Duch, toť jsem já, to jest vše*“<sup>28</sup> – stáva sa podobne absolútnym subjektom, akým sa chce stať Rojko. Na konci románu sa nebojí ani smrti, pretože si je istý, že sa znovu prebudí v ďalšom živote. „Ja“ väzňa sa neskrýva v žiadnom orgáne, žiadnom kúsočku jeho tela, ako to ukazuje imaginárnym experimentom amputácie všetkých častí svojho tela<sup>29</sup> – na rozdiel od londonovského absolútného materialistu Vlka Larsena z románu *Morský vlk*, ktorý je na záver uväznený v schránke svojho nehybného tela, no na otázku o nesmrteľnosti duše píše svojimi poslednými pohyblivými prstami svoje materialistické vyznanie: „*Žvást!*“<sup>30</sup>

Z hľadiska komparatívnej sémantickej analýzy Londonovho románu s Kompišovým možno skonštatovať, že na Kompišovho Rojka, naopak, vonkajšie prostredie blázin-

<sup>20</sup> LONDON, Jack: *Stopami minulých životů (The Star-Rower)*. Zv. I. Praha : Nakladatel B. Kočí, 1922, s. 92.

<sup>21</sup> London, c. d., s. 79.

<sup>22</sup> London, c. d., s. 57.

<sup>23</sup> London, c. d., tamže.

<sup>24</sup> London, c. d., s. 81.

<sup>25</sup> London, c. d., s. 82.

<sup>26</sup> Hodrová, c. d., s. 101.

<sup>27</sup> London, c. d., s. 95.

<sup>28</sup> London, c. d., zv. 2, s. 25.

<sup>29</sup> Por. London., c. d., zv. 2, s. 25 – 26.

<sup>30</sup> LONDON, Jack: *Morský vlk*. Praha : Státní nakladatelství, 1959, s. 336.

ca (vonkajší chronotop) *dolieha* tak gniavivo, že postupne schopnosť svojich „astrálnych letov“ stráca. Londonov hrdina má proti Kompišovmu Rojkovi tiež neustále vedomie väzenia ako „archimedovského bodu“ – východiskového chronotopu (a práve to mu umožňuje ho astrálnymi letmi opúšťať), zatiaľ čo kompišovská „*púť veľikého čarodeja*“ naprieč rozmanitými chronotopmi je vskutku „*bludná*“ – Rojko stráca svoju základnú telesnú orientovanosť. Skôr sa ocitá v akomsi veľkom predstavení, ktoré inscenuje (poza jeho chrbát) jeho šialená myseľ.

Diskontinuita chronotopovej výstavby textu – diania, nazeraného cez prizmu postavy Rojka – začína ešte „na slobode“, pred sekvenciou Rojkovho pobytu v blázinci: napríklad Rojko navštívi svoj objekt túžby, pani Oľgu v jej byte. Chronotopová ruptúra (označená aj graficky rozdeľovníkmi) signifikuje výpadok Rojkovho vedomia:

*„Pokročil k nej odhodlane a vtisol jej na ružovú teplú rúčku horúci bozk.*

*Zatočil sa s ním svet. Nastaly divoké závody lásky, bláznivá behačka okolo okrúhleho stolu salónu.*

-----

*Tvár ovial mu čerstvý vánok. Našiel sa jakoby zázrakom zase na Karlovom námestí. Jeho žena, bľadá a smutnovážna viedla ho pod pazuchu rozvíjajúcim sa parkom (...).“ (s. 119)*

Práve už spomínaná výstavba časopriestoru v Kompišovom texte je jedným z epických indikátorov, že Rojkove „lety“ majú charakter blúznenia: „Časopriestorová koherencia, porádajúc sa okolo ‚zde‘, se zhroutil a zostal len chaos následných ‚zde‘ a izolovaných ‚nyní‘.“<sup>31</sup> Takáto výstavba časopriestoru v texte je vytváraná *pretržitým* chronotopovým charakterom, keď sa Rojko z jedného chronotopu odrazu – nevediac ako – ocitne v úplne odlišnom chronotope. Indikuje pretržitý spôsob Rojkovho vnímania (keďže dej je podávaný z jeho perspektívy), jeho dezorientáciu v mieste a čase i situácii,<sup>32</sup> duševný život v chaose „následných ‚tu‘ a izolovaných ‚teraz‘“. Táto pretržitosť chronotopovej výstavby sa najvypuklejšie realizuje práve v sekvencii Rojkovho pobytu v blázinci. Napríklad Rojko zažíva v pivniciach kruté boje „zrupných Germánov“ so Slovanmi, po čom nasleduje ruptúra medzi chronotopmi: „*A zrazu zmenilo sa kúzlom všetko. Kozmický pútnik našiel sa na palube akejsi obrovskej vzducholodi (...)* Vzducholod' brázdila závratnou rýchlosťou svišťači vzduch, vrhajúc do oblačných priestorov – kozmický pútnik videl to zreteľne, dívajúc sa von zamrežovaným oknom – nádherné široké pásy svetelnej žiary“ (s. 164). Syntagmaticky nasleduje ďalšia chronotopová ruptúra: „*A razom stíšilo sa všetko, nastala hlboká tma, v ktorej zasvitlo tlumené svetielko. A na príšerných hrobových ložiacach počaly sa dvíhať jedna za druhou osmahlé a žlté i bezkrvne biele hlavy umrlcov*“ (s. 165). A ďalšia ruptúra: „*Našiel sa v tmavej sieni. Okolo drevených stolov na dlhých laviciach sedely záhadné postavy*“ (s. 165). Tieto ruptúry indikujú transformáciu Rojka z údajne božského absolútneho subjektu (keď iba s pomocou vlastnej vôle lietal vesmírom), ktorým sa cíti byť, na subjekt „vrh-

<sup>31</sup> FOUCAULT, Michel: *Psychologie a duševní nemoc*. Praha : Dauphin, 1997, s. 26.

<sup>32</sup> Por. Bleuler, c. d., s. 79.

nutý“, ktorý sa odrazu niekde bez vlastnej vôle *ocitá* („*Našiel sa v tmavej sieni*“). Ne-ja sa tu už bezvýhradne nepodriaďuje Rojkovej vôli: práve k tomuto poznaniu (a jeho akceptácii) mieri jeho ozdravný pobyt v blázinici – k akceptácii, prijatiu reality, nezávislej od jeho vôle. Keďže sa *ocitá* v chronotopoch, ktoré si sám vlastnou vôľou nevolí, nemôže byť absolútnym subjektom. Skôr, než že by bol režisérom svojich kozmických letov (kam sa chcel svojim „nadčlovečenstvom“ spočiatku situovať), stáva sa užasnutým divákom šialeného predstavenia. Pretržitosť chronotopovej výstavby, náhlosť Rojkovho „ocitania sa“ v rozmanitých chronotopoch indikuje jeho priestorovú dezorientovanosť. Prostredie blázinca naňho *dolieha* – a text ukazuje, ako sa Rojkovo šialenstvo snaží „prepisovať“ chronotop blázinca: Rojko síce letí kozmickou vzducholoďou, pazerá však z nej von cez *zamrežované* okno (tie mreže akiste patria oknu blázinca). Podobne hrobové postele s umrlcami, ktoré Rojko „vidí“, sú pravdepodobne postele s pacientmi – práve takto býva v psychiatrickej literatúre opisovaný fenomén dezorientácie pacienta: „Pacienti napr. nevedia, že sú alebo prečo sú držaní v nemocnici, nepoznajú ošetrojúcich lekárov ako takých a domnievajú sa, že majú dočinenia s farármi, richtármi alebo starými známymi.“<sup>33</sup>

Celkovo, opis blázinca cez Rojkovu naratívnu (a epistemologickú) prizmu je dôsledne budovaný metódou ozvláštnenia (Šklvskij), z Rojkovej *nerozumejúcej* perspektívy. Temná izba blázinca, ako sme už citovali vyššie, sa mu zdá byť desivým podsvetím s katafalkmi, na ktorých spočívajú kvíliaci umrlci:

*„Jeho užaslému zraku zjavil sa gigantický obraz hrúzy.  
Nad komôrkou svojho hrobu týčilo sa do výšky, jako by chcelo dosiahnuť hlavou  
firmament, telo v bielom rubáši, blýskavých očí, so strhanými rysmi vo voskovežltej tvári.  
(...)*

*S bľadého vysokého firmamentu žiarilo na umrlcov, namáhajúcich sa márne opustiť  
lože hrobu, jakési veľiké podzemné slnce, žiariace jasne, ale nehrejúce, osvetľujúce do  
posledných kútov príšerné javište hrobových hrúz.*

*Kozmický pútnik sa striasol desom strašného poznania.*

*Veď je to nový obraz Golgaty! – svitlo mu v hlave v tej velebnej dramatickej chvíli.“*  
(s. 155)

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

Práve vtedy, keď sa vonkajší svet prestáva podriaďovať Rojkovej vôli a začína naňho *doliehať*, k Rojkovmu halucinovaniu sa pridáva aj paranoja: keď ho prehlíada jeho známy lekár (ktorého spoznáva), dr. Kopečný, upodozrieva ho, že ho lekár s nečistými zámermi hypnotizuje. Rovnako upodozrieva aj svoju manželku, že je spriahnutá s lekárom a spoločne chcú Rojka zničiť:

<sup>33</sup> Bleuler, c. d., s. 79.



„Starý lišák ho hypnotizuje. Už-už ho uspával?! Prečo a načo?! (...) Zimnične tekavé oči Miloslava Rojku shliadly u stolu – ženu, vlastnú ženu, milovanú družku života, ktorá sa prizerá nečinne k jeho mukám! Stojí a prizerá sa pokojne k tomu, jako ho premáha, uspáva vychytralý šalbciar či zločinec!! (...) Čo sa s ním deje?! Chcú ho umŕtviť, či mu pomáhajú?!“ (s. 137)

Začína nadobúdať presvedčenie, že tváre jemu známych ľudí sú len *masky*, pod ktorými sa skrývajú nepriatelia: „(...) *nepopudzoval proti sebe toho, čo stojí nad ním: smrtiteľa v maske lekára-priateľa*“ (s. 138). „*To k tebe, môj milý, neprichodia ľudia, iba príšery s ľudskými maskami*“ (s. 146): „Každá tvár, ať cizí nebo dôveryne známá, je jenom maska, maska pronásledovateľa.“<sup>34</sup> Splytuje sa sám seba, či je jeho žena obeťou zločinného lekára, alebo je s ním aj ona spriahnutá (por. s. 139). Neskôr už svoju manželku pokladá za mŕtvu a tá, ktorá za ním prichádza, je podľa neho „*šalobný prelud, vykúzený tvojimi odporcami, ktorými ťa lákajú do temného podsvetia*“ (s. 147).

Paranoja ho úplne odtrhá od reálneho druhého, deštruuje v subjekte jeho apriórnu otvorenosť voči druhému, jeho dialogickú štruktúru ja-ty. Celkovo, „*blud sa týka vlastného postavenia medzi ľuďmi*. V blude je toto postavenie groteskne zdeformované a vzťahy k druhým ľuďom sú zásadným spôsobom otrávené. V blude sa chorý do značnej miery vylučuje zo spoločenstva s druhými“.<sup>35</sup> Keď Rojka v blázinci lekári, samozrejme, nútia piť vodu a užívať lieky, v duši Rojku sa ozve varovný hlas: „*Chcú ťa otráviť!*“ (s. 179). Počiatočný euforický stav „*geniálneho*“ „*absolútneho subjektu*“, lietajúceho len vďaka svojej vlastnej vôli, sa takto mení na permanentne prežívané peklo, *boj s ne-ja*, vonkajškom – s ne-ja, ktoré chcel Rojko do seba plne vstrebať a učiniť poslušným svojej vôli. Paranoja ako bludné presvedčenie sa totiž striktnie viaže s veľikáštvom, ako ukázal Freud na prípade predsedu senátu Schrebera: „(...) väčšina paranoických prípadov prejavuje znaky veľikáštvu a (...) veľikášstvo samo môže tvoriť paranoju“<sup>36</sup> – v Rojkovom prípade platí práve táto druhá alternatíva. Paranoja „*krystalizuje v pseudologické jednotě témata veľikáštvu, pronásledovania a odškodnenia*“.<sup>37</sup> Znamená to, že „*pronásledovací manie je tuiž sekundárnym klamem, jehož účelem je vyložití a odstraniti spor mezi šalebnou domněnkou a tlakem faktů*“.<sup>38</sup>

Rojko však predovšetkým „*rojčí*“, čiže halucinuje – v „*chronickej halucinačnej psychóze*“ však tiež „*téma veľikáštvu nakonec pohltí všechna témata ostatní v jakési dětinské exaltaci vlastní osoby; tato psychóza je udržována především halucinacemi*“.<sup>39</sup> V paranoji sa tiež nezriedka vyskytujú vízie o konci sveta, ako Freudovi ukázal prípad sudcu Schrebera<sup>40</sup> – takto môžeme vidieť, ako sa množstvo dielikov Rojkovho šialenstva pekne

<sup>34</sup> Foucault, c. d., s. 69.

<sup>35</sup> Bleuler, c. d., s. 63.

<sup>36</sup> FREUD, Sigmund: *Chorobopisy*. Bratislava : Danubiapress, 1994, s. 317.

<sup>37</sup> Foucault, c. d., s. 11.

<sup>38</sup> FORSTER, Vilém: *Duševní poruchy a jich léčení. Psychopatologie a psychoterapie*. Praha : Nákladem Gustava Voleského, 1926, s. 137.

<sup>39</sup> Foucault, c. d., s. 11.

<sup>40</sup> Por. BHABHA, Homi K.: *Miejsca kultury*. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, s. 98.

skladá a zapadá do seba aj z hľadiska ich psychiatrického opisu a vytvára spolu istý mechanizmus.

Pomerne presnú predstavu o vnútornom prežívaní paranoje mohla v tej dobe okrem iného poskytnúť aj v práci *Genius a šialenstvo* Cesareho Lombrosa *in extenso* citovaná výpoveď paranoika Farinu, ktorý zavraždil istú starenu a vyrozprával tento príbeh zo svojej vlastnej, paranoidnej perspektívy: túto ženu „pokladal (...) za hlavnú veliteľku svojich neviditeľných nepriateľov, ktorých hlasy ho neustále prenasledovali“.<sup>41</sup>

Tento boj „veľkého čarodeja“ so silami temna je vo svojej obraznej textúre tiež hojne dotovaný kultúrnymi odkazmi. Hľa, Rojkovo apokalyptické proroctvo: „*Nad priepasťou živajúceho inferna zahučia čarodejné melodie, zažiaria a zaligotajú sa kúzelné svetlá, zavíri omamný tanečný rej tisícov svodných strídžat (...)*

*Univerzálna, Walpurgisnacht' na velejavišti sveta!*“ (s. 144).

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

Ďalší progres Rojkovho šialenstva sa ubera po cestách klasických motívov šialenstva: napríklad začína nadobúdať podozrenie, že je mŕtvy (s. 151) a ocitol sa v pekle. Neskôr sa v texte tento motív desivo reinterpretuje v skrytom odkaze na Poeovu poviedku *Zaživa pochovaný* a Dostojevského poviedku *Bobok* – oproti Poeovej poviedke je v Kompišovom texte tá transformácia, že Rojko je pochovaný ako *mŕtvy*, no so stálou prítomnosťou vedomia, „*ztýraného Ja*“ (s. 176):

„*Premokne do niti, cítil to. Premokne a bude hniť tu, pod Olšanmi, kam ho pochovali. Oplače ho žena, dcérka, i uspokoja sa, čas zahojí rany ich srdca, zabudnú naň priatelia, známi. Iba on sa bude zožierať pod žltou olšanskou prstou, pri plnom vedomí, bezmocný (...)*

*Bude hniť, rozkladať sa s páľčivou túžbou v srdci za životom a jeho radosťami, trpiac nad pomyslenie hrozne.*“ (s. 176)

Neskôr sa ocitá pred zborom „*vel'duchov-čarodejov*“ (zrejme pred lekárskeym konzíliom), v ktorých spoznáva Einsteina, Dostojevského či Nietzscheho... Opäť sa objavuje motív pozvánky od prezidenta – Rojko zdanlivo precitá a jasne si uvedomuje: „*Áno, je na Hrade, prezidentovým hosťom. A produkuje sa pred ním a jeho družinou*“ (s. 173). Mimochodom, tento iniciálny motív pozvánky od prezidenta sa v románe nijako nevysvetlí: či išlo o nejakú rutinnú audienciu úradníkov u prezidenta alebo trebárs o žart...

V ďalšom prograse šialenstva už Rojko schizofrenicky blúzni o rasách a národoch, ocitá sa v zajatí Teutonov a všade sa rozlieva „*smrtonosná nemecká záplava*“ (s. 177). Následne sa zemetrasením prepadne „*do garážnej pivnice pod svojím bytom a upadol tam do rúk nemeckých záškodníkov, vrtajúcich sa podzemnou cestou jako jedovaté červy do útrov Slovanstva*“ (s. 180). Rojko sa takto vo svojich predstavách stáva „*titánskym strážcom Slovanstva*“ (s. 190), Titánom (s. 184), zápasiacim „*s celým Germánskym svetom*“

<sup>41</sup> LOMBROSO, Cesare: *Geniusz i obłąkanie*. Warszawa : PWN, 1987, s. 158.

(s. 184). V rámci tohto politického blúznenia začína aj *počuť hlasy* – a to hlasy súvekých slovanských politických dejateľov, ktorí sú mu nápomocní pri jeho misii: „začul jasne a zreteľne hlasy Kramára, Hodžu, Švehlu, Pilsudského:

„Sme na stráži! Počujeme!“

A do priateľsky teplých hlasov zapadaly celým sborom ďalšie:

„Poču-je-je-me-e-e-e!“ (s. 215.)

Gilles Deleuze opisuje tento typ schizofrenického delíria na príklade už spomínaného predsedu senátu Schrebera – a je symptomatické, že práve túto zložku Schreberovho delíria Freud vo svojej (samozrejme, oidipovskej) analýze obchádza: „Memorandum prezidenta Schrebera, ať už byl paranoik, či schizofrenik, je cosi jako rasové, rasistické, historické delirium. Jeho blouznění zahrnuje celé kontinenty, kultury a rasy. (...) jsme se nikdy nesetkali se schizofrenickým blouzněním, které by v první řadě nebylo rasové, rasistické, politické, které nezabíhá do dějin (...) Skutečným problémem deliria jsou mimořádné přechody mezi pólem takřkajíc reakčním, dokonce fašistickým typu ‚patřím k nadřazené rase‘ – což se objevuje ve všech paranoidních bludech – a pólem revolučním: Rimbaud, který říká ‚jsem podřadné plemeno na věky‘.“<sup>42</sup> Opäť môžeme konštatovať, že Kompišov spôsob reprezentácie šialenstva sa značne zhoduje s reprezentáciou šialenstva v špecializovaných diskurzoch.

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

Transformuje sa i jeho spôsob lietania: z čisto voluntárnych hviezdnych letov (len za pomoci Rojkovej vôle) sa lety menia na kombinované, vôľové s podporou technického prostriedku – vzducholode. Nie je to tak, že by Rojko vo svojej halucinácii nasadol na vzducholod', ale spolu s touto halucinovanou vzducholod'ou vytvára kyborgovský systém telo-stroj – Rojko sa fantazmaticky svojím telom doslova napája na vzducholod':

„A namontujúc si na svaly, nervy, ba i drôtenú vložku vlastného loža šnôry a drôty a vpíjajúc sa do svetelných pruhov a drôtených konštrukcií, vyplňujúcich vzdušné priestory, zmocnil sa veľiký čarodej razom ohromného balónu. S istotou hlavného kormidelníka počal drnkať prsty zprvu celkom ľahúčko, potom čoraz energetickejšie na okraje postele a konce drôtenej vložky, pociťujúc s absolútnou istotou báječný vzájomný kontakt s súhrou jednotlivých súčiastok celého toho komplikovaného mechanizmu“ (s. 187)

– mechanizmu, ktorého súčasťou je on sám. Podobne ako sa v počiatkových fázach šialenstva jeho „ja“ rozlievalo aj do ne-ja, v tejto fáze sa vylieva za svoje hranice jeho telo, Rojko sa cíti byť *telesne* súčasťou mechanizmu stroja.

Neskôr sa zasa jeho „ja“ začína *prevteľovať*, obsadzovať iné identity (samozrejme, v súlade s veľikášskym bludom to budú identity géniov): „*tvoje ‚ja‘ poletí závratnou rýchlosťou v dial', vteľujúc sa v géniov (...), prechádzajúc mozgom a srdcom kráľov, Michal Angelov, Juliov Caesarov, Platonov, Dostojevských i vlezločincov, – Antikristov.*

<sup>42</sup> DELEUZE, Gilles: *Pusté ostrovy a jiné texty*. Praha : Herrmann & synové, 2010, s. 265.

*Tvoja prapodstata, tvoje životné fluidum preletí äonmi a miliony existencií (...)*“ (s. 191). Rojkovo prevteľovanie sa (resp. jeho fantazma) je teda striktne podriadené organizačnému princípu jeho psychiky – velikášskemu bludu, na rozdiel napríklad od Londonovho *Tuláka po hviezdach*, ktorý sa vteľuje do svojich minulých životov a *epicky* ich zažíva, alebo na rozdiel od hrdinu iného Londonovho románu *Pred Adamom* (1906), v ktorom súčasný civilizovaný človek snáva o živote svojho vzdialeného predka z prvo-bytných čias (čo je úkaz vysvetliteľný iba dedičnou pamäťou).

V ďalšej fáze – posadnutý fixnou ideou vlastného znovuzrodenia (čo opäť treba pripísať na vrub velikášskemu bludu), stáva sa neľudskou entitou, zrnom: „*Prechádzal závratne skvelou metamorfozou, prepádajúc sa s plochy na plochu, pociťujúc znovu a znovu velebne jásavú slasť zrodenia.*

*Prežíval existenciu zrna (...)* A zrazu cítil, že je jedným z bujných zelených stebiel obilného lánu (...)

“ (s. 194). Takáto strata „ja“ a vnímanie súzáležitosti so všetkým, s celkom univerza, sa vyskytuje v zmenených stavoch vedomia. No aj táto Rojkova predstava stávania sa zrnom je generovaná hlavným organizačným princípom jeho šialenstva, velikášskym bludom – v kultúrnom symbole semena/zrna je totiž prítomný význam *znovuzrodenia*: „Zrno musí najprve zemŕieť, aby sa mohlo promeniť v nový život.“<sup>43</sup> Rojko teda podľa svojej fantazmy tak ako zrno bude znovuzrodený.

Literárna reprezentácia šialenstva v Kompišovom románe značne korešponduje s tým, ako takýto typ šialenstva opisovala dobová psychologická a psychiatrická veda. Jedným z hypotetických zdrojov či prameňov – v každom prípade však nespochybniteľnou paralelou – je zvnútra opísaný prípad nervovej choroby od bývalého predsedu saského senátu dr. Daniela Paula Schrebera *Pamäti nervove chorého* z roku 1903. Prípad dr. Schrebera podrobne analyzoval z hľadiska svojej psychoanalytickej teórie Sigmund Freud vo svojom chorobopise *Psychoanalytické poznámky k autobiograficky popísanému prípadu paranoje (Dementia Paranoides)* z roku 1911. Mnoho motívov zo Schreberovho prípadu nachádzame aj v Rojkových blúzneniach. Aj Rojko si podobne ako Schreber (avšak s menšou dôslednosťou a invenciou) vybudoval „teologicko-psychologický systém“ s jeho prvkami „v ich zdanlivej (bludnej) súvislosti“.<sup>44</sup> Rojko má tak ako Schreber spasiteľský blud, i keď v menšom meradle: Schreberov spasiteľský blud sa odohráva na kozmologickej úrovni spasenia sveta, zatiaľ čo Rojko má svet spasiť skôr na úrovni politicko-filozofickej (tým, že odhalí svetu svoju geniálnu „filozofiu“). Aj Rojko, tak ako Schreber, schizofrenicky blúzni o národoch a rasách,<sup>45</sup> má tiež apokalyptické vízie, presvedčenie o zániku sveta, súvisiace s paranojou<sup>46</sup> – a s motívom zániku sveta súvisí práve spasiteľský komplex, presvedčenie o svojej povolanosťi tento svet zachrániť. Vyžarovanie, pôsobenie lúčmi je tiež ďalším častým motívom šialenstva: Rojko sám pôsobí svojimi lúčmi, u Schrebera je to zasa oplodnenie božími lúčmi.<sup>47</sup>

<sup>43</sup> HERZOG, Edgar: *Psýché a smrť*. Brno : Emitos, 2012, s. 92.

<sup>44</sup> Freud, c. d., s. 276.

<sup>45</sup> Por. Freud, c. d., s. 278.

<sup>46</sup> Por. Freud, c. d., s. 314 – 316.

<sup>47</sup> Por. Freud, c. d., s. 275.

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

-----

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

Modelový čitateľ to vie vďaka literárnej metóde reprezentácie týchto motívov. Indikuje to predovšetkým rozprávačská pozícia – trhlina medzi rozprávačom a postavou Rojkom: práve táto ruptúra je tým priestorom, odkiaľ do textu vniká prúd šialenstva. Dištancia rozprávača od postavy Rojka sa dosahuje predovšetkým figúrou irónie – tento „pohyb irónie“ totiž štruktúru výpovede „zdvojuje a rozpoľuje“.<sup>48</sup> Rozprávačská pozícia je subjektívna er-forma, ktorá podáva dianie predovšetkým z perspektívy Rojka: z tohto dôvodu ani nemôže rozlišovať medzi jeho vnútrom a vonkajškom, medzi jeho halucináciami a reálnym svetom. Že však postava Rojka nie je čistým reflektorom (Stanzel), z ktorého perspektívy by bolo bezo zvyšku podávané všetko dianie, naznačujú predovšetkým na ploche celého textu neustále opakované ironické autorské perifrázy, prívlastky Rojka – vyberáme len námatkovo: „mudrc“ (s. 115), „univerzálny filozof“ (s. 98), „nastávajúci prorok-filozof“ (s. 44), „geniálny filozof, najskvelejší básnik, zázračný mysliteľ“ (s. 129), „prorok-kúzelník“ (s. 129), „nadčlovek“... Jemná irónia presvitá aj z motívu, keď sa velikášsky ctibažný Rojko prechádza po Prahe a posledný raz (podľa neho) si vychutnáva anonymitu – práve on, ktorý vyjst' z anonymity tak veľmi túži!

„Posledný raz prechodí sa večerne krásnou Prahou jako neznámy človek, nebudiaci na uliciach verejnej pozornosti. Naposledy saje do seba nerušene vzduch voľnosti súkromníka, ktorý je dosiaľ uchránený špinavého bodavého dotyku širšieho sveta. Ach, ostatná intímna chvíľka nepovšimnutosti, jaká si blaživá, krásna!“ (s. 101)

Táto dištancia medzi rozprávačskou pozíciou a postavou dobre vynikne pri konfrontácii Komišovho románu s takým textom, ako je Strindbergovo *Inferno*. *Inferno* je text písaný v prvej osobe, v ktorom sa konštituuje autobiografický subjekt – v závere totiž pisateľ vlastný text verifikuje vo vzťahu k iným svojim textom:

<sup>48</sup> FOUCAULT, Michel: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 1999, s. 76.

„Ak čitateľ zapochybuje o mojom závere a bude ho pokladať za priveľmi pesimistický, nech si prečíta moju autobiografiu *Slúžkin syn a Bláznovu obhajobu* (Paríž 1895).

Čitateľ, ktorý sa nazdáva, že som si všetko vymyslel, môže nazrieť do môjho denníka, ktorý si vediem deň čo deň už od roku 1895 – táto kniha je iba rozšíreným a usporiadaným výňatkom.“<sup>49</sup>

V Strindbergovom texte sa protagonistovi prihadzuje množstvo čudesných udalostí, zhôd a koincidencií a on im pripisuje význam. Ukážme pars pro toto aspoň tri typy takýchto udalostí. Jedným typom je signatúra Neviditeľného vo veciach a vzťahoch udalostí: „Nato sa rozpúta výstup, ktorý bez akejkoľvek pochybnosti vyvolala šikovná ruka Neviditeľného, lebo bol zosnovaný pridobre na to, aby vo mne zanechal akékoľvek podozrenie, že ide o intrigu zo strany ľudí, ktorým som bol úplne neznámy.“<sup>50</sup> Druhým je paranoidná signifikácia: „V tom istom čase však aj moji priatelia z *crémérie* zmenia voči mne správanie a v ich narážkach a kradmých pohľadoch sa prejavuje zákerné nepriateľstvo.“<sup>51</sup> Tretím sú záhadné koincidencie: „V penzióne sa dejú veci, ktoré ma znepokojujú. Deň po mojom príchode objavím na čiernej tabuli v predsieni, kam sa vešajú kľúče od izieb, list adresovaný pánu X., študentovi, ktorý sa volá rovnako ako moja manželka. Na známke je poštová pečiatka Dornachu, tak sa volá rakúska dedina, kde žije moja manželka s naším dieťaťom. Ale keďže som si istý, že v Dornachu nie je nijaký poštový úrad, zdá sa mi to záhadné.“<sup>52</sup> Závisí predovšetkým od kódu recepcie (aj historického, ako sme už ukázali), či bude čitateľ dešifrovať text ako zápis šialenstva, alebo bude udalosti v ňom opísané vnímať ako „zásah vyššieho sveta“.<sup>53</sup>

Ďalším indikátorom šialenstva je charakter postavy Rojka – jeho podriadená úradnícka pozícia a evidentné veľikáškove bludy, ktoré sujetovo *predchádzajú* jeho halucinačným letom. A potom ešte aj povaha samotného Rojkovho šialenstva: nie je to šialenstvo v jeho transgresívnom charaktere, nie je singularitou. Naopak, je to – napriek veľikášskym Rojkovým ambíciám – šialenstvo značne všedné, klinicky opísateľné: veľikášsky blud, psychóza, strata reality, schizofrénia, paranoja, erotické fantázie – tiež vychádzajúce z dobových „novopohanských“ téz o prežití sa monogamie (s. 120): spomeňme si napríklad na Jungov zástož v tejto oblasti. Je to šialenstvo, ktorého mechanizmus spočíva v bludnom poprepávaní kultúrnych kódov. Samo takto vytvára svoj vlastný kód, ako túto historickú transformáciu od čias Freuda opisuje Michel Foucault: „Od Freudových čias prestalo byť západné šialenstvo jazykom, pretože sa stalo zdvojeným jazykom (jazykovým systémom, ktorý jestvuje iba v reči; rečou, ktorá vypovedá len jazykový systém) – to znamená maticou jazyka, ktorý, v prísnom slova zmysle, nič nehovorí.“<sup>54</sup>

Celé toto Rojkovo šialenstvo, rojčenie a halucinovanie je situované v symbolickom poriadku, nikdy sa nekonfrontuje s vtrhnutím Reálna – napokon, samo je motivované túž-

<sup>49</sup> STRINDBERG, August: *Slúžkin syn. Inferno. Osamelý*. Bratislava : Tatran, 1988, s. 414. Por tiež s. 371, kde Strindberg o svojom texte hovorí, že „nie je románom“.

<sup>50</sup> Strindberg, c. d., s. 334.

<sup>51</sup> Strindberg, c. d., s. 316.

<sup>52</sup> Strindberg, c. d., s. 319.

<sup>53</sup> Por. Strindberg, c. d., s. 325.

<sup>54</sup> Foucault, c. d. 2, s. 157.

bou zaujať v symbolickom poriadku privilegovanú (spasiteľskú až božskú) pozíciu. Preto má toto šialenstvo homologický charakter s Rojkovou „univerzálnou filozofiou“ (o ktorej „pozošivanom“, intertextuálnom charaktere už bola reč) – napokon, veď práve táto „filozofia“ bola jedným z prvých krokov k tomuto šialenstvu (v spojení s presvedčením o vlastnej genialite práve na základe tejto „filozofie“). Vo svojich delirantných víziách stretáva aj mytologické postavy, napríklad Gorgonu („Staršia s haditými dlhými rusými vlasmi“, s. 132).

Zvnútra subjektu (a v prípade Kompišovho románu: z hľadiska fokalizácie postavy Rojka) sa pomätenosť dá (v rámci dobových psychiatrických teórií) identifikovať aj v onej tvrdošijnosti zotrávania subjektu pri fixnej idei, ktorá odoláva akémukoľvek racionálnemu spochybneniu. V takýchto prípadoch „pomatenosť nemocného nemôžeme hľadať v porušení jeho rozumových síl vôbec, ale v odporu, ktorý klade chorobná myšlienka rozumnému zpracovaniu“. <sup>55</sup> Rojko ani na okamih nezapochybuje o svojej genialite, svojom spasiteľskom poslaní. Pripomeňme, že vo Foucaultovej interpretácii Descarta bola práve *pochybnosť* tou procedúrou, ktorá podľa Descarta vylučovala z cogita šialenstvo; procedúrou, ktorá konštituovala subjekt ako mysliaci: „Šialenstvo je vylúčené subjektom, ktorý pochybuje. Vzápätí sa ukáže, že je vylúčené, že by nemyslel a nejestvoval.“ <sup>56</sup> „Tak teda šialenstvo zmizlo zo samotnej praxe Rozumu.“ <sup>57</sup> Rojko je šialený z hľadiska pozície racionalistického (karteziánskeho) subjektu, pre ktorý je konštitutívnu procedúru pochybovania – pretože v kontraste voči tomu, „k podstate bludu patrí jeho *neotrasiteľnosť*“, <sup>58</sup> chorý nepociťuje potrebu testovať svoj blud v konfrontácii s realitou (tamže). Rojkovo šialenstvo je – nazerané cez túto prizmu – jeho stav bez pochybnosti, bez pochybovania o vlastných bludoch. Posadnutosť jeho základnou, privilegovanou fixnou ideou, ktorá je absolútne nepochybniteľná, potom spôsobuje, že subjekt stráca zmysel pre skutočnosť (a tým aj kontakt a dorozumenie sa s ostatnými ľuďmi), a teda sa prepadá do šialenstva: „Človek ztráca zmysel pro skutočnosť a stáva sa pomäteným, ztratil-li tuto schopnost srovnati určitou domněnku s ostatními svými myšlenkami a důkazy plynoucími z celé životní zkušenosti.“ <sup>59</sup> Bránu šialenstva na tejto úrovni odomyká predovšetkým oddelenie sa subjektu od druhého (od druhého ako apriórnej štruktúry), – a tým od sveta konštituovaného druhými, je to strata spoločného sveta: svet takéhoto šialenca akoby „cele spadal do oblasti jakési patologie víry jako mezilidského postoje: společenské kritérium pravdy (‚věřit tomu, čemu věří jiní‘) ztratilo pro nemocného platnost; a tento svět, zbavený nepřítomností bližního předmětné pevnosti, se pak otevírá celému univerzu symbolů, předudů, úzkostných představ; svět, v němž uhasil pohled bližního, se stává prostupným pro halucinace a bludy.“ <sup>60</sup> Je príznačné, že Rojkovo nasmerovanie k znovuzískaniu duševného zdravia začína práve vtedy, keď zatúži po svojej manželke ako po *druhom* (a manželka vtedy prestáva byť len figúrkou jeho paranoidného predstavenia, znakom v rámci paranoických predstáv), a práve vtedy aj zatúži po konkrétnych „drobných veciach“ tohto sveta (pozri citat nižšie).

<sup>55</sup> Forster, c. d., s. 136.

<sup>56</sup> FOUCAULT, Michel: *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Warszawa : PIW, 1987, s. 54.

<sup>57</sup> Foucault, c. d. 3, s. 55.

<sup>58</sup> Bleuler, c. d., s. 63.

<sup>59</sup> Forster, c. d., s. 129.

<sup>60</sup> Foucault, c. d. 1, s. 35.

Ba dokonca, podľa Derridu (v štúdiu *Cogito a dejiny šialenstva*) a následne Žižeka je „prvkom šialenstva“ charakterizovaná už samotná karteziánska subjektivita, a tento prvok šialenstva je práve ono odštiepenie sa subjektu od sveta, „ono sebe-stažení cogita do sebe, zatemnění světa“:<sup>61</sup> „Když Hegel vymezuje šilenství jako stažení se z daného světa, uzavření duše do sebe, její ‚kontrakci‘, přetnutí jejích vazeb k vnější realitě“;<sup>62</sup> podľa Žižeka toto stiahnutie znamená „přerušení vazeb k Umwelt, konec vnoření subjektu do bezprostředního přirozeného prostředí“:<sup>63</sup> a je práve onou radikálnou pochybnosťou o všetkom (aj o svete), redukciovou na cogito, ktorou musí cogito prejsť.<sup>64</sup> Oproti heideggerovskému bytiu-vo-svete (neprekročiteľnej zakotvenosti v konkrétnom a náhodnom životnom svete), Žižek odpovedá na fenomenologickú otázku, „jak se subjekt může vymaniť ze svého konkrétního životního světa a (nesprávně) vnímat sebe sama tak, že je netělesným racionálním jednatelem: k tomuto vymanění může dojít pouze proto, že od samého začátku je v subjektu něco, co mu brání, aby se plně začlenil do kontextu svého životního světa, a toto ‚něco‘ je samozřejmě nevědomé a působí jako psychický stroj, který se neřídí požadavky ‚principu reality““.<sup>65</sup> Táto základná štruktúra subjektu *vôbec umožňuje* Rojkovi poprieť realitu, otelesniť sa a absolvovať svoje kozmické lety, netelesne („astrálne“) prelietať stenami. Paranoická konštrukcia reality a „normálna“ spoločenská konštrukcia reality sú potom analogické,<sup>66</sup> oba „druhy“ subjektu musia *prejsť* cez fázu „šialeného“ stiahnutia sa z reality a jej symbolickej rekonštitúcie.<sup>67</sup>

Pri interpretácii Rojkovho bludu treba povedať o štruktúre subjektu, že je – z hľadiska lacanovskej psychoanalýzy – ovládaný istou „základnou fantáziou“ ako „najskrýtejším jadrom subjektu, definitívnou, prototranscendentálnou schémou našej túžby, ktorá ako taká zostáva subjektu nedostupná. (...) samotné jadro našej subjektivity, schéma, ktorá garantuje jedinečnosť nášho subjektívneho univerza, je pre nás neprístupná“;<sup>68</sup> je „prvotne vytesnená“.<sup>69</sup> Rojko si nie je, *nemôže* si byť vedomý svojej fantázie o vlastnej veľkosti – *nemôže* si byť vedomý práve toho faktu, že ide o fantáziu: naopak, práve z tejto fantázie vytryskuje jeho veľikášsky blud. Rojko nevie, že fantazíruje o svojej veľkosti, spasiteľstve, božskosti – ved’ zo svojho hľadiska predsa titanom, veľikánom, absolútnym subjektom jednoducho *je*... Práve takýmto spôsobom jeho blud zachraňuje jeho seabavedomie a chráni jeho ja pred rozkladom,<sup>70</sup> ako o tom už bola reč.

A, samozrejme, v rámci fikčného sveta románu absolútnou verifikáciou interpretácie Rojkových vízií ako falošného mystického nazretia, čiže šialenstva, je záver románu – Rojkovo precitnutie do reality: „*divoké príšery*“, „*plašiace spánok*“, sú len „*splodenci chorej fantázie*“ (s. 250). To spánok rozumu plodí príšery: tie vyskakujú z Rojkovej psy-

<sup>61</sup> ŽIŽEK, Slavoj: *Nepolapiteľný subjekt*. Chomutov : Nakladatelství L. Marek, 2006, s. 73.

<sup>62</sup> Žižek, c. d., s. 41.

<sup>63</sup> Žižek, c. d., tamže.

<sup>64</sup> Žižek, c. d., tamže.

<sup>65</sup> Žižek, c. d., s. 73, pozri aj s. 72.

<sup>66</sup> Por. Žižek, c. d., s. 42.

<sup>67</sup> Žižek, c. d., s. 41 – 42.

<sup>68</sup> ŽIŽEK, Slavoj: *Lacrimae rerum*. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011, s. 263.

<sup>69</sup> ŽIŽEK, Slavoj: *Lacan*. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010, s. 78.

<sup>70</sup> Por. Bleuler, c. d., s. 65.



ché. Rojkovo precitnutie však nemôže byť radostné – pretože je to precitnutie z velikášskeho bludu do jeho triviálnej existencie: keby bol zahynul „v zúfalom zápase s ozajstnými Teutonmi“, „Bol by skončil aspoň jako hrdina-titán svoju skvelú epopeju a neležal teraz medzi biednymi troskami svojich hrdých snov, otrávený jedom sklamaní, zašľapaný do prachu všednosti, úbohosti, svlečený do naha zo svojich skvelých ilúzií“ (s. 254). K ceste z temnej ríše šialených vízií ho vedie túžba po *konkrétnom*, útek pred abstrakciami (svet šialenstva je umelým svetom, vybudovaným z takýchto abstrakcií, ideí – bludov) – opäť odkazujeme na vyššie citovaný Foucaultov popis *sveta šialenstva*:

„Miloslavovi Rojkovi zachcelo sa vymaniť z hmlistých sfér abstraktných pomyslov. Duša zatúžila za vtelením, za zelenou lučinou i ulicou bučiacou vreskotom automobilov, hrčaním tramwayí a mnohonzvukým rykom vlniaceho sa mora ľudských hláv.

(...) Zacnelo sa mu za láskou Evy, za nežným dotykom jej útlých rúk (...)

Ach, kúpať sa tak zas pohansky nahý v opojnej sladkej záplave slnečných lúčov a vrhať sa v chladivý riečny prúd spenených vln!“ (s. 269)

Túži uniknúť z umelo vytvoreného sveta, ktorý mu vracia späť len to, čo doň vopred vložil – sveta svojich predstáv –, pretože presne takáto je fenomenologická definícia predstavy,<sup>71</sup> do sveta ako *iného*, sveta ako ne-ja, ktorý mu ponúka konkrétne „živiny“ (Lévinas), slasti sveta (motív slastného zvukového vnemu hrkotania električiek, dav ľudí).

Rojkovo šialenstvo, oproti reprezentácii šialenstva v kódach romantizmu i fin de siècleovského modernizmu, je *triviálne*, neoriginálne, všedne klinické tak ako on sám. Nie je to lombrosovske „geniálne šialenstvo“. V modernizme obdobia fin de siècle, napríklad u Marie Komornickej, sa totiž „šialenstvo javí ako dôsledok výnimočnej osobnosti“,<sup>72</sup> nezriedka nadanej výnimočne senzitívnou psychikou.<sup>73</sup> Rojko, naopak, vo svojej priemernejosti byť výnimočnou osobnosťou iba zúfalo túži – a *práve* táto túžba ho ženie do vln šialenstva. V literatúre fin de siècle „šialenstvo, podobne ako v romantizme, niekedy otvára možnosť poznania, prístupného len pre vyvolených, ktoré je však vždy vykúpené samotou a osobnou drámou jednotlivca“.<sup>74</sup> Takýto typ modernistického šialenstva „obnažuje ľudskú malosť zdravej väčšiny“.<sup>75</sup> Pre S. I. Witkiewicza (Witkacyho) sa zasa práve šialenec snaží dospieť k „tajomstvu bytia“<sup>76</sup> – podobne ako sa k nemu snaží dospieť samotný Witkacy ako dramatik.

Na rozdiel od modernizmu, v romantickej koncepcii šialenstva má šialenstvo ešte navyše aj *transcendentnú* provenienciu, a teda predstavuje prielom/únik z empirického sveta, je „oním božským šílenstvom, ktoré človeka vytrháva z tohto sveta“<sup>77</sup> – javí sa tak, že

<sup>71</sup> Por. SARTRE, Jean-Paul: *Wytváranie*. Warszawa : PWN, 1970, s. 37, s. 266.

<sup>72</sup> SADLIK, Magdalena: „*Konfesje samotných*“. Kraków : Universitas, 2004, s. 98.

<sup>73</sup> Por. Sadlik, c. d., s. 101, s. 103.

<sup>74</sup> Sadlik, c. d., s. 113.

<sup>75</sup> Sadlik, c. d., s. 112.

<sup>76</sup> SKWARA, Marta: *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999, s. 218.

<sup>77</sup> POSPÍŠIL, Ivo: Žánrová funkce motivů šílenství v ruské literatuře 19. století. In: POSPÍŠIL, Ivo: *Genealogie a proměny literatury*. Brno : Masarykova univerzita, 1998, s. 52.

„jednotlivec je vyznačený vyššou mocou“.<sup>78</sup> Šialená je predovšetkým spoločnosť (motív šialeného sveta) a ostrakizovaný blázon jediný demaskuje toto šialenstvo sveta.<sup>79</sup> Presne tak je to napríklad v románe romantika Seweryna Goszczyńskiego *Král zámku* (1842). Blázon Machnicki, ktorý sa pokladá za kráľa zámku, v zmenených stavoch vedomia komunikuje so zašlou slávnou minulosťou svojej vlasti, zatiaľ čo ľahostajní, odnárodnení „normálni“ občania ho majú za blázna. Romantický šialenec má privilegovaný prístup k absolútnu a pravde.

Rojkovo šialenstvo sa, naopak, situuje skôr v kontinuuácii biblickej a antickej tradície, pre ktoré šialenstvo vyplýva predovšetkým z najt'ažšieho hriechu – *pýchy*.<sup>80</sup> Pýchu pokladal za šialenstvo ešte Pascal. Rojkovo blúznenie a halucinovanie vychádza práve z jeho „nadčlovečenstva“, povznesenia sa nad nízky svet s nízkymi ľuďmi: a práve preto so svetom i s druhými stráca kontakt.

Táto zdanlivá vláda subjektu nad svetom, absolutizácia subjektu v spiritualistickom monizme (prelomenie troch rozmerov hmotného sveta, „astrálne lety“) sa v Kompišovom románe ukazuje byť v skutočnosti stratou vlády subjektu nad sebou samým (a teda šialenstvom): zdanlivé ne-ja, vonkajšok, je totiž splodený samotným subjektom, ktorý toto robí poza svoj chrbát (v podobe halucinácii). Zdanlivo odtelený subjekt tiež čoraz častejšie zadržávajú aj kamenné múry blázince – ako písal Milan Pišút vo svojej dobovej recenzii: „Je to tragika ľudského rozumu. Mozog je predsa len hmotou a na ňu sú upútané možnosti nášho poznania.“<sup>81</sup>

Subjekt preto stráca nad sebou vládu (povedané Freudovým bonmotom, nie je pánom vo vlastnom dome) – halucinačné predstavenie, ktoré subjekt pokladá za skutočnosť, v ňom plodí niečo *iné* – niečo, nad čím nemá moc. Zdanlivý absolútny subjekt sa ukazuje byť *modernistickým* neautonómnym subjektom.<sup>82</sup> V Kompišovom texte dochádza k *transformácii* konceptu *subjektu*, pričom postupne aktualizuje oba jeho významy: autonómnosť i „pod-hodenosť“: subjekt je pojem, „ktorý znamená podklad (*hypokeime-non, subiectum*), no je aj pod-hodenosť (*subiectus*, čiže podriadený) zároveň“.<sup>83</sup> V sujetovej transformácii textu sa zo subjektu, ktorý bol centrom, základom sveta, ktorý bol priam božsky všemohúci, Rojko stáva podriadeným a manipulovaným divákom „divadelného predstavenia“ svojich halucinácií. Táto jeho podriadená pozícia vyplýva zo „zrútenia“ jeho vlastnej psychiky, psychických usporiadaní. Rovnakú sujetovú transformáciu, transformáciu z autonómneho subjektu, ktorý ovládal strategickú hru, na subjekt podriadený, subjekt, ktorý je „poddaným“ schopenhauerovskej vôle, sme interpretačne dešifrovali aj v Hrušovského románe *Muž s protézou*.<sup>84</sup> Aspoň pre tieto dva slovenské modernistické romány môžeme teda konštatovať solidárny sujetový pohyb na úrovni textovej konštitúcie subjektu postavy a jej transformácie.

<sup>78</sup> Sadlik, c. d., s. 113.

<sup>79</sup> Por. Skwara, c. d., s. 224.

<sup>80</sup> Por. Skwara, c. d., s. 38.

<sup>81</sup> PIŠÚT, MILAN, *Hodnoty a čas*. Bratislava : Tatran, 1978, s. 33. (Recenzia pochádza z roku 1929.)

<sup>82</sup> Por. NYCZ, Ryszard: *Język modernizmu*. Wrocław : Leopoldinum, 1997, s. 86 – 87.

<sup>83</sup> Peter Zima, cit. podľa KOZAK, Krištof Jacck: *Príťažlivá osudovosť: subjekt a tragédia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2012, s. 71.

<sup>84</sup> Por. HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : Slovak Academic Press, 2008, s. 45, s. 65 – 67, s. 83.

Odkiaľ prichádzajú halucinácie? Skiaľ prichádzajú tie obrazy a tie pocity lietania? Odkiaľ prichádzajú trebárs hlasy, ktoré Rojko chvíľu počuje? Hlasy v schizofrénii zväčša prichádzajú spoza steny – a v podstate to presne vyjadruje ich pôvod: pochádzajú spoza steny, bariéry, ktorá oddeľuje vedomé od nevedomého. Pozícia generátora haluciácií je analogická pozícii nevedomia, schopenhauerovskej vôle a pod. – je skrátka niečím, čomu sa subjekt podriaďuje, musí podriaďiť bez toho, aby o tom vedel. Z hľadiska psychoanalýzy totiž „subjekt nikdy nepatrí celkom do ‚sveta myslenia‘, vždy je ‚podšitý‘ nevedomím.“<sup>85</sup>

Štúdia je výstupom kolektívneho grantového projektu *Podoby autorstva a subjektu v slovenskej literatúre*. VEGA 2/0166/10. Vedúci riešiteľ Mgr. Ľubica Somolayová, PhD.

#### PRAMENE

- BARČ-IVAN, Július: *Úsmev bolesti*. Bratislava : Tatran, 1968.  
ČERVENĚ, Ján: *Modrá katedrála*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 1998.  
HRUŠOVSKÝ, Ján: *Muž s protézou*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2000.  
KAVEC, Matúš: *Nezamestnaný*. Bratislava : Nakladateľstvo Bibliotéka, 1935.  
KOMPIŠ, Peter: *Bludná púť veľkého čarodeja*. Praha : Nakladateľ L. Mazáč, 1929.  
LONDON, Jack: *Stopami minulých životů (The Star-Rower)*. Zv. I a II. Praha : Nakladateľ B. Kočí, 1922.  
LONDON, Jack: *Mořský vlk*. Praha : Státní nakladatelství, 1959.  
LONDON, Jack: *Před Adamom*. Bratislava : Mladé letá, 1969.  
MAY, Karel: *V balkánských roklínách*. Praha : Olympia, 1993.  
STRINDBERG, August: *Slůžkin syn. Inferno. Osamelý*. Bratislava : Tatran, 1988.

#### LITERATÚRA

- BÉGUIN, Albert: *Dusza romantyczna i marzenie senne*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2011.  
BLEULER, Eugen – BLEULER, Manfred: *Učebnica psychiatrie*. Trenčín : Vydavateľstvo F, 1998.  
BHABHA, Homi K.: *Miejsca kultury*. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.  
*Dejiny slovenskej literatúry V*. Bratislava : Veda, 1984.  
DELEUZE, Gilles: Michel Tournier a svět bez druhého. In: TOURNIER, Michel: *Pátek aneb luno Pacifiku*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2006, s. 205 – 226.  
DELEUZE, Gilles: *Pusté ostrovy a jiné texty*. Praha : Herrmann & synové, 2010.  
DERRIDA, Jacques: *Násili a metafyzika*. Praha : Filosofía, 2002.  
DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2003.  
FORSTER, Vilém: *Duševní poruchy a jich léčení. Psychopatologie a psychoterapie*. Praha : Nákladem Gustava Voleského, 1926.  
FOUCAULT, Michel: *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Warszawa : PIW, 1987.  
FOUCAULT, Michel: *Psychologie a duševní nemoc*. Praha – Liberec : Dauphin, 1997.  
FOUCAULT, Michel: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 1999.  
FREUD, Sigmund: *Chorobopisy*. Bratislava : Danubiapress, 1994.  
HEIDEGGER, Martin: *Budować, mieszkać, myśleć*. Warszawa : Czytelnik, 1977.  
HERZOG, Edgar: *Psyché a smrt*. Brno : Emitos, 2012.

<sup>85</sup> SZWED, Piotr: Leśmianowskie problemy z podmiotowością. In: *Wokół Freuda i Lacana*. Red. MAGNONE, Lena – MACH, Anna. Warszawa : Difin SA, 2009, s. 155.

- HODROVÁ, Daniela: Vězení jako místo přístupu k bytí. In: *Poetika míst*. Praha : H & H, 1997, s. 101 – 124.
- HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : Slovak Academic Press, 2008.
- HOWARDOVÁ, Jean E.: Nový historismus ve studiích o renesanci. In: *Nový historismus/New Historicism*. Ed. Jonathan Bolton. Brno : Host, 2007, s. 54 – 91.
- HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959.
- JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Jinočany : H & H, 1995.
- KOZAK, Krištof Jacek: *Príťažlivá osudovosť: subjekt a tragédia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2012.
- KURKIEWICZ, Marek: *Symbole, narracje, eschatologie*. Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek, 2007.
- LAPLANCHE – PONTALIS: *Psychoanalytický slovník*. Bratislava : VEDA, 1996.
- LOMBROSO, Cesare: *Geniusz i obłąkanie*. Warszawa : PWN, 1987.
- LIPSKI, Wojciech: Obraz obłędu w literaturze – mity i rzeczywistość. In: *Człowiek wobec epidemii chorób zakaźnych od starożytności po czasy współczesne w świetle literatury i medycyny, cz. IX*. Red. ŁOCH, Eugenia – WALLNER, Grzegorz – FLIS-CZERNIAK, Elżbieta. Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2011, s. 309 – 337.
- MADEJSKA, Noemi: *Malarstwo i schizofrenia*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975.
- MARKOWSKI, Michał Paweł: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków : Universitas, 2007.
- MARKOWSKI, Michał Paweł: Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej. In: KRISTEVA, Julia: *Czarne słońce*. Kraków : Universitas, 2007a, s. V – XLIX.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenologia percepcji*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 2001.
- NELSON, Victoria: *Sekretne życie lalek*. Kraków : Universitas, 2009.
- NOLL, Richard: *Árijský Kristus. Tajný život Carla Gustava Junga*. Praha : Triton, 2001.
- NYCZ, Ryszard: *Język modernizmu*. Wrocław : Leopoldinum, 1997.
- OKÁLI, Daniel: *Burič Gejza Vámoš*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1971.
- PIŠŮT, MILAN, *Hodnoty a čas*. Bratislava : Tatran, 1978.
- POSPÍŠIL, Ivo: Žánrová funkce motivů šílenství v ruské literatuře 19. století. In: POSPÍŠIL, Ivo: *Genologie a proměny literatury*. Brno : Masarykova univerzita, 1998, s. 51 – 59.
- RZECZYCKA, Monika: *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX – początku XX wieku*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2010.
- SADLIK, Magdalena: „*Konfesje samotnych*“. Kraków : Universitas, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul: *Wydobrazenie*. Warszawa : PWN, 1970.
- SKWARA, Marta: *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999.
- SZWED, Piotr: Leśmianowskie problemy z podmiotowością. In: *Wokół Freuda i Lacana*. Red. MAGNONE, Lena – MACH, Anna. Warszawa : Difin SA, 2009, s. 153 – 164.
- ŠTEVČEK, Ján: Paradox ako princíp románu. In: HRONSKÝ, Jozef Cíger: *Pisár Gráč*. Bratislava : Tatran, 1969, s. 206 – 215.
- TODOROV, Tzvetan: *Spoločný život*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1998.
- ŽIŽEK, Slavoj: *Nepolapiteľný subjekt*. Chomutov : Nakladatelství L. Marek, 2006.
- ŽIŽEK, Slavoj: *Lacan*. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010.
- ŽIŽEK, Slavoj: *Lacrimae rerum*. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011.

Mgr. Tomáš Horváth, PhD.  
 Ústav slovenskej literatúry SAV  
 Konventná 13  
 813 64 Bratislava  
 SR  
 e-mail: atomheart17@gmail.com