

## „Niekedy sa vracajú.“ Transformácia baladickéj lenórskej témy v modernizme

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

*Ach, čo to máš za podobu?  
„Žena moja, ako z hrobu.“  
Ani uši, ani zraky –  
„Hja, pod zemou je svet taký.“*  
Ján Botto: *Žltá ľalia*

HORVÁTH, T.: “They Sometimes Come Back.” Transformation Of The Balladic Lenore Theme In Modernism  
SLOVENSKÁ LITERATÚRA 59, 2012, No 4, p. 324 – 337.

The study analyses the reinterpretation of Bürger’s ballad *Lenore* (1774) in terms of intertextuality, genre and literary movement in the modernist short story by the Polish writer Antoni Lange *Lenora* (1912). According to Lange, his short story “tries to explain the ‘balladic’, spiritist phenomena by rational means”. Lange’s modernist reinterpretation modifies the motif of the return of the dead: in Bürger’s poem it is a physical return of the dead – a spectre having physical features, in Lange’s short story it is Konrad’s revelation interpreted as a metapsychic phenomenon when a telepathic transmission occurs at the moment of Konrad’s death. The syuzhet of the story does not contain a contact with the afterlife and a crossing of the borderline between the opposite semantic territories, being life and death. Therefore Konrad does not act as a diabolical revenant as opposed to all the other balladic variations of the theme.

**Key words:** ballad, intertextual reinterpretation, revenant, metapsychics

„Stephenkingovský“ názov môjho príspevku má na svedomí nezriedkavý výskyt mŕtvych, vracajúcich sa na svet zo záhrobia (čiže revenantov), v žánri balady. Revenanti sa v ľudových, preromantických a romantických baladách vyskytujú ako motív nespochybného *nadprirodzeného*, ktorý ako reakciu vyvoláva pocity údesu, hrôzy. (Fenomenologickú analýzu hrôzy v žánri balady cez pojem numinózneho a jej ambivalentné spojenie strašného s príťažlivým podáva Peter Zajac.<sup>1</sup>) Mnohé balady možno preto situovať aj v neostrom žánrovom teritóriu „hrôzostrašných rozprávání“, ktoré počas historického vývinu prekonalo množstvo transformácií, rozvetvovalo sa do rozmanitých odrôd, napr. duchárskych príbehov (žáner *ghost story*), aj dnešných hororov. Za jeden z prvých takýchto umelých, literárnych príbehov o revenantovi (v tomto prípade ide o duchársky

<sup>1</sup> ZAJAC, Peter: Tak jasne žiaria hviezdy, tak ľahko plynie Rýn... In: *Šibeničné piesne*. Zost. P. Zajac. Bratislava : Tatran, 1990, s. 277.

príbeh s typickým rinčaním reťazi) možno v európskom kultúrnom okruhu pokladať rozprávanie Plínia Mladšieho (61 – 113) *Strašidelný dom*<sup>2</sup> z jeho listu. Do žánru balady mohli tieto motívy vplynúť rozmanitými kanálmi a z rozličných kultúrnych kódov a žánrov. Jednou takouto oblasťou je určite ľudová kultúra s jej „obavou z mŕtvych a z ich návratu, s prvotnou vierou, podľa ktorej mali mŕtvi údajne viesť svoj vlastný život v hrobch, ktoré sa z tohto dôvodu stavali ako svojho druhu obytné domy“.<sup>3</sup> Zápornú konotáciu mŕtveho možno vystopovať aj v samom etymologickom sémantickom pohybe jazyka (ak sa chceme gadamerovsky spytovať jazyka na to, čo „jazyk sám už vie“): „Slovo *bosorka* je prevzato z maďarštiny; srov. maďar. *boszorkány* = pův. ‚duch zemřelých, strašidlo‘, pak čarodějnice, ježibaba a pod.“<sup>4</sup> Totižto mŕtvy – ako uvidíme v baladách Bürgera, Mickiewicza i Bottu – sa vracia ako *iny*. Revenant už nie je tým Lenóriným milým ako za života, ale je prejavom diabolského *zla* a zákernosti.

Proti tejto ľudovej viere v zjavovanie sa oživených mŕtvych musela, samozrejme, mať výhrady kresťanská vierouka: napríklad sv. Augustín sa snažil vyvrátiť možnosť komunikácie živých s mŕtvymi. Bolo to úsilie oddeliť svet živých od zászvetia neprestupnou bariérou. Na základe zjavení bol Augustín nútený len pripustiť, že sa mŕtvi môžu zjavovať vo sne.<sup>5</sup> „Paralela zjavení mŕtvých se sny, které mají též živí o sobě navzájem, mu umožňuje vyvrátiť, že by se mŕtví mohli pohybovat v duchu živých a zasahovat do jejich myšlení“<sup>6</sup> – zjavuje sa len „obraz“, „zdzanie človeka“. Ako však Schmitt konštatuje, príbehy o revenantoch od čias stredoveku budú túto Augustínovu teóriu o „duchovných obrazoch“ mŕtvych vytrvalo popierať – pretože revenanti sa budú „jevit až kupodivu tělesně“.<sup>7</sup> Všimnime si len umrlcov v baladách! Nejavia sa ako duchovia v obraze svojej podoby za života, ako by to chcel Augustín,<sup>8</sup> ale ako telesné *mátohy*: oživené mŕtve telá, už postihnuté rozkladnými procesmi. Evka v Bottovej *Žltej ľalii* sa pýta svojho mŕtveho Adama: „*Len čis'to ty, Adam ľúby? / Tvár bez nosa, dlhé zuby*“ (s. 42).<sup>9</sup> V tejto balade dokonca nachádzame až upírsky názvuk: keď Evu Adam „*pojme do náručia – on rume nie, ona bl'adne*“ (s. 42). Podobne v Bürgerovej balade sa milý odhalí ako kostlivec. Revenanti, mátohy zo záhrobia sú – v kóde ľudovej kultúry, zdedenom z pohanských čias – *telesné*. Až pod vplyvom kresťanského výkladu „od 12. stoley je strašidlo určitým druhem démona, ztrácí svou tělesnost a stává se přízrakem, obrazem, klamným zdáním těla, proměňuje se v potrestanou nebo zatracenou duši. Stále to musíme mít na paměti, chceme-li rozlišit lidové a křesťanské tradice, více či méně zamaskované“.<sup>10</sup> Tieto dve vrstvy sa môžu prejavovať aj pri konštrukcii jedného „strašidla“ v jednom texte.

<sup>2</sup> PLINIUS mladší: *Strašidelný dům*. In: *Fantastické povídky*. Praha : Svoboda, 1968.

<sup>3</sup> PΕΤΟΙΑ, Erberto: *Wampiry i wilkolaki*. Kraków : Universitas, 2004, s. 35. Porov. tiež KLÁTIK, Zlatko: *Slovenský a slovanský romantizmus*. Bratislava : VEDA, 1977, s. 38 – 39.

<sup>4</sup> VÁŽNÝ, Václav: *O jménech motýlů v slovenských nářečích*. Bratislava : Vydavatel'stvo SAV, 1955, s. 92.

<sup>5</sup> SCHMITT, Jean-Claude: *Revenanti*. Praha : Argo, 2002, s. 31.

<sup>6</sup> Tamže, s. 32.

<sup>7</sup> Tamže, s. 37.

<sup>8</sup> Porovnaj tamže, s. 30.

<sup>9</sup> Citáty použité z vydania BOTTO, Ján: *Žltá ľalia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1981. Ďalej uvádzam len stranu.

<sup>10</sup> LECOUTEUX, Claude: *Přízraky a strašidla v středověku*. Praha : Volvox Globator, 1997, s. 50.

Pochmúrna a desivá atmosféra preromantických a romantických balád, v ktorých vo fikčných svetoch konajú nadprirodzené mocnosti a kde postavami zmietajú divoké vášne, súvisí aj s gotickým románom a „hrôzostrašnou romantikou“: desať rokov pred publikovaním Bürgerovej *Lenóry* vychádza gotický román Horacea Walpolea *Otrantský zámok* (1764). Neskôr sa autorom balád stáva aj kráľ romantickej hrôzy Edgar Allan Poe.<sup>11</sup>

Už veľmi konkrétny výpočet historických antecendentov Bürgerovej balady *Lenóra* (1774), o ktorej bude ďalej ešte reč, podáva – na úrovni fabuly a toposov – Julian Krzyżanowski: „Hrôzostrašný motív návratu mŕtveho milého nachádzame už v starovekom Grécku v povesti o Protesilaosovi a Laodamii a útek dievčaťa pred príznakom, ktorý ju prenasleduje, je odvodený z talianskej novely už z polovice 16. storočia, čo má v poľskom folklóre ekvivalenty v podobe zhruba dvadsiatich variantov rozprávok či povestí (variantov bajkowych).“<sup>12</sup> Je tiež možné, že „Bürger využil motívy z viacerých ľudových balád“<sup>13</sup> – Orest Zilynskyj, ktorý robil interetnický komparatívny výskum ľudových balád, uvádza, že v slovanskom prostredí sa výlučne v karpatskom a podkarpatskom areáli vyskytuje balada s témou „Mŕtvy navštívi svoju milú“:<sup>14</sup> dve ľudové balady, slovenská z Pohorelej a moravská zo Strážnice (okres Hodonín), sú variantami lenórskej látky, avšak – podobne ako Erbenova *Svatební košile* – s dobrým koncom.<sup>15</sup> Celkovo „v českých předlohách, podobně jako v Erbenově básni, oběť, tedy dívka, uniká pomstě revenanta, obživlé mrtvolý, kdežto v cizích předlohách jí podléhá“.<sup>16</sup> A tak v balade z Pohorelej milá revenanta *odhalí*: „*aňi si ti ně moj mili, ale si duch opravdĭvi*“<sup>17</sup> – a nejde s ním na „lenórsku“ nočnú prechádzku. Nuž a dobre urobila, ako jej vraví duch: „*Chcel som ťa ja naučiť, jak zomretim maš čariti*“.<sup>18</sup> Bürgerovská *Lenóra* je z hľadiska deja a predovšetkým motívov rozpoznania/nepoznania *inverznou transformáciou* voči ľudovej balade, dochovanej od 16. storočia vo svojich variantoch vo viacerých európskych kultúrach (gréckej, talianskej, francúzskej, španielskej, portugalskej, nemeckej, maďarskej a i.) o dievčine, čakajúcej (zväčša sedem rokov) na návrat svojho milého z vojny. Ten sa vracia zamaskovaný, dievča ho nespoznáva, a nespoznávaný milý podrobí dievčinu skúške vernosti, v ktorej dievča obstojí.<sup>19</sup> Dievča tu nespoznáva svojho milého a obstojí v skúške vernosti, zatiaľ čo v Bürgerovej *Lenóre* svojho milého spoznáva, avšak ide o motív *falošného*

<sup>11</sup> Por. analýzu Poeovej baladickej tvorby z tohto hľadiska WNUK, Agnieszka: *Reforma formy. Poematy Poeo w kontekście powieści poetyckiej i ballady*. In: KASPERSKI, Edward – NALEWAJK, Żaneta: *Edgar Allan Poe – niedoceniony nowator*. Wrocław : Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2010, s. 51 – 65.

<sup>12</sup> KRZYŻANOWSKI, Julian: *Sztuka słowa*. Warszawa : Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1972, s. 108 – 109.

<sup>13</sup> Klátik, c. d., s. 40.

<sup>14</sup> Por. ZILYNSKYJ, Orest: *Slovenská ľudová balada v interetnickom kontexte*. Bratislava : VEDA, 1978, s. 53.

<sup>15</sup> Por. tamže, s. 113 – 115.

<sup>16</sup> HAMAN, Aleš: *Trvání v proměně. Česká literatura devatenáctého století*. Praha : Nakladatelství ARSCI, 2010, s. 106.

<sup>17</sup> Cit. podľa Zilynskyj, c. d., s. 114.

<sup>18</sup> Tamže.

<sup>19</sup> Por. VARGYAS, Lajos: *Researches into The Medieval History of Folk Ballad*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1967, s. 96 – 105.

spoznania, pretože je to jej milý ako iný (revenant) – a preto Lenóra v skúške neobstojí. Dievča unikne revenantovi a záhrobiu iba v tých lenórskych variantoch, v ktorých dôjde k pravému rozpoznaníu – dievča rozpozná, že prišelec nie je už jej milý, ale je to revenant (u Erbena a vo vyššie citovanom variante ľudových balád).

Bürgerov vzťah s ľudovou baladou však nebol len pramenný, ale aj zámerne imitatívny, resp. štylizovaný: „Bürger tvoril Lenoru podľa zásad platných i pro lidovou poezii“<sup>20</sup> – a to z toho dôvodu, že „na prelome 18. a 19. storočia sa ľudová balada začala pokladať za jednu z najpodstatnejších foriem literárneho folklóru a za jeden z pravzorov a základov básnickej tvorivosti (o. i. J. G. Herder, J. W. Goethe, A. W. Schlegel, bratia Grimmovci)“.<sup>21</sup> Súviselo to s predstavou, že „pravým tvůrcem poezie je nevyčerpatelný génius lidu, poezie je jeho řečí (Hamann: Poezie je mateřskou řečí lidského pokolení)“.<sup>22</sup> Romantici mali zároveň predstavu o *starobylosti* ľudovej poezie a týmto predstavám najlepšie vyhovoval práve žánr balady – „stal se tak téměř reprezentativním žánrem nového hnutí romantického“.<sup>23</sup>

V sujete balady sa umrlec zvykne vracat' zo záhrobia vtedy, keď niekto prestúpi pravidlo, a revenant je vykonávateľom trestu (tak ako v baladách, o ktorých bude reč). Umrlec si však môže aj len tak posedkávať na náhrobnom kamení – ako v balade Janka Kráľa *Križ a čiapka* – a až po narušení normy (akou je krádež jeho križa a čiapky z čírej samopaše) vstupuje do sveta živých zjednať si poriadok.

Zhrňme tu veľmi stručne dej Bürgerovej balady *Lenóra*: dievčina Lenóra sa obáva o svojho milého, ktorý sa nevracia z vojny. Kladie svoju lásku nado všetko, rúha sa Bohu, ktorý jej nepomáha (s. 49),<sup>24</sup> praje si radšej smrť než život bez milého („*Chci smrt, vse ostatní je klam!*“, s. 50) – a želá si návrat milého za akúkoľvek cenu. Ten napokon uprostred noci naozaj aj prichádza a berie si Lenóru so sebou. Mnohé indikačné motívy počas ich hrôzostrašného nočného cvalu však napovedajú skutočnosť, ktorá sa napokon odhalí v pointe: Lenórin milý je už mŕtvy – je to revenant, ktorý si po ňu prišiel zo záhrobia. Ich cesta sa končí na cintoríne pri hrobe. Pred užasnutými zrakmi Lenóry absolvuje jej milý v hororovom motíve nadprirodzeného strašidelnú premenu – a pred Lenórou sa ocitne „*kostlivec s kosou v pěsti*“ (s. 56). Záhrobie, do ktorého milý Lenóru stiahol, má pekelný charakter, čo indikuje *síra* (konotujúca peklo), sršiaci z nozdier jeho koňa. Lenórin strašný koniec sa vo volaní, ktoré vydáva tanečný zástup mŕtvol, „*skučící strašná směsice*“ (s. 57), interpretuje ako *trest* za Lenórinu reptanie na Boha – za to, že neprijala pokorne osud, aký jej bol súdený. Mátohu z hrobu vyvoláva „bezmedznosť lásky a zúfalstva dievčaťa“<sup>25</sup> – istá *hybris* jej lásky, jej nemiera. Paradoxne sa všetky jej deštruktívne želania splnia: priala si návrat milého za akúkoľvek cenu, aj proti Božej vôli, a volila

<sup>20</sup> KAFKA, František: Gottfried August Bürger, básník znovu nalezené lidovosti. In: BÜRGER, Gottfried: *Balady*. Praha : SNKLU, 1964, s. 17.

<sup>21</sup> GŁOWIŃSKI a kol: *Słownik terminów literackich*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum, 1998, s. 50.

<sup>22</sup> Kafka, c. d., s. 10.

<sup>23</sup> KREJČÍ, Karel: Goetheho balady. In: GOETHE, Johann Gottfried: *Balady*. Praha : Odeon, 1976, s. 196.

<sup>24</sup> Citované podľa vydania BÜRGER, Gottfried August: *Balady*. Praha : SNKLU, 1964.

<sup>25</sup> KAYSER, Wolfgang: O wartościowaniu poezji (Na przykładzie „Lenory“ Bürgera). In: *Sztuka interpretacji*. Ed. H. Markiewicz. Wrocław : Ossolineum, 1971, s. 329.

radšej smrť než život bez milého. V balade totiž vždy prichádza *trest* – v tomto prípade príchod mŕtveho a únos Lenóry do priepasti záhrobia – trest za baladický čin, ktorým je priestupok: *porušenie pravidiel*, normy.<sup>26</sup> Lenóra totiž prekračuje hranicu noriem sveta – a odpoveď na toto jej prekročenie hranice je striktne izomorfná: aj jej mŕtvy milý *prekračuje hranicu*, oddeľujúcu život a smrť, tento svet od záhrobia, a *spoza* sveta si prichádza po Lenóru. Keďže však revenant vtŕha do nášho sveta spoza jeho hranice, je z definície zlovestný, diabolský: „Ak svet vnútrajšku reprodukuje kozmos, z druhej strany jeho hranice sa rozprestiera chaos, antisvet, mimoštrukturálny ikonický priestor, obývaný príšerami, infernálnymi silami a ľuďmi s nimi spätými“.<sup>27</sup> práve z tohto antisveta prichádza revenant. A práve preto prichádza ako zmenený, iný. Psychoanalytický výklad pre túto jeho „posmrtnú“ zmenu znie, že mŕtvy sa „dílem smrti stal tajemnne proměněnou bytostí. (...) do něj vstoupilo něco z onoho hrůzyplného, nepochopitelného a naprosto jiného (tremendum) anebo – a to je pravděpodobnější – že on sám ‚je‘ realitou, která se prezentuje v podobě smrti. Jakmile mrtvý člověk získá podíl na tajemném a zlověstném, může se stát démonem“.<sup>28</sup> V revenantovi sa kondenzuje naša hrôza zo smrti – on je jej reprezentáciou.

Bürgerova *Lenóra* sa v období romantizmu dočkala viacerých intertextových „ozvien“ aj v baladách slovanských romantikov, ktoré oscilujú od voľného prekladu cez parafrázu až k svojbytným transformáciám (Žukovskij, Mickiewicz, Erben, Botto, Subotić). Štrukturálnej komparatívnej analýze zo sémantického hľadiska (ako skúmaniu invariantu a variantov) ich podrobil vo svojej prenikavej štúdií *Premeny lenórskej témy v slovanskej romantikej balade* Zlatko Klátik.<sup>29</sup> Na toto komparatívne stanovisko by som chcel nadviazať analýzou jedného trošku vzdialenejšieho nadväzujúceho intertextu (vzdialenejšieho rovnako po stránke historickej, ako aj druhovej i žánrovej).

Poviedka poľského modernistického básnika, jedného z prvých propagátorov symbolizmu v Poľsku, prozaika fantastiky, prekladateľa a kritika **Antona Langeho** (1861 – 1929) *Lenóra* z poviedkovej zbierky *V štvrtom rozmere* (*W czwartym wymiarze*, 1912) už svojím rovnomenným názvom dáva nepokryte najavo, že tu ide o ďalšiu intertextuálnu reinterpretáciu baladického lenórskeho príbehu. Reinterpretáciu v dvoch smeroch: jednak prozaickú (na úrovni literárno-druhovej transpozície) a zároveň reinterpretáciu modernistickú (na úrovni literárno-smerovej). Svoju motiváciu, prečo Lange vôbec Bürgerovu *Lenóru* prepisuje, podáva vo svojom predslve k druhému vydaniu poviedkovej zbierky z roku 1924: „(...) *Lenóra* sa snaží ‚baladické‘, špiritistické fenomény vysvetliť racionálnym spôsobom.“<sup>30</sup> Na určitej úrovni abstrakcie je dejová schéma Langeho *Lenóry* iden-

<sup>26</sup> Por. KRAUS, Cyril: *Slovenská romantická balada*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1966, s. 22; por. tiež Zilynskyj, c. d., s. 14.

<sup>27</sup> LOTMAN, Jurij: *Uniwersum umysłu*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008, s. 218 – 219.

<sup>28</sup> HERZOG, Edgar: *Psyché a smrt*. Brno : Emitos, 2012, s. 26.

<sup>29</sup> Pozri c. d., s. 35 – 84.

<sup>30</sup> Citáty použité z vydania LANGE, Antoni: *W czwartym wymiarze*. Kraków : Universitas, 2003, s. 5. Ďalej pri odkazoch na toto vydanie budem uvádzať len stranu.

tická so svojim prototextom. Ponecháva bürgerovskú sekvenciu naratívnych syntagiem: Lenórino trúchlenie – nočný návrat milého – nočná cesta na cintorín, zároveň ju však rozširuje o dve naratívne syntagmy, ktoré budú potrebné pre sémantickú reinterpretáciu bürgerovského prototextu z hľadiska modernistickej poetiky: o *Vorgeschichte* (prehistoriu) – sekvenciu zoznámenia sa Lenóry s (langeovským) Konrádom a o Konrádovo zjavenie preklenujúce priestorovú vzdialenosť. Langeho modernistická reinterpretácia predovšetkým pozmeňuje charakter motívu návratu mŕtveho: u Bürgera ide o fyzický návrat mŕtveho – mátohy s jej telesným charakterom, ako som už ukázal, u Langeho je zasa toto zjavenie Konráda interpretované (a podľa Langeho predslovu „rationálne vysvetlené“) ako metapsychický fenomén. Tomuto vysvetleniu kliesni cestu práve *Vorgeschichte*, ktorú Lange dodáva k bürgerovskému príbehu: osudové stretnutie Konráda a Lenóry aj s „metapsychickým“ iskrením medzi nimi.

V druhovej literárnej transpozícii – z baladickej poézie do prozaického textu – sa, samozrejme, Langeho text vzdáva lyrického postupu opakovania (princípu simultánnosti),<sup>31</sup> onej bürgerovskej piesňovej refrénovosti, ktorej opakovaný motív indikuje, že Lenórin milý prichádza zo záhrobia („*Hoj, mrtví, ti jsou střelbití!*“, s. 54 – táto zlovestná formula – „*Pretože mŕtvi jazdia rýchlo*“ – je citovaná aj v Stokerovom *Draculovi* s explicitným odvolaním sa na Bürgerovu *Lenóru*<sup>32</sup>). Langeho indikatívne motívy (pripravujúce pointu, osvetľujúcu dej poviedky v metapsychickom kóde) sú, naopak, epicky sukcesívne rozosiata pozdĺž rozvíjajúceho sa sujetu. Langeho nadväzujúci intertext, ktorý je prozaickou formou, sa totiž opiera predovšetkým o *epický podklad* baladického prototextu (t.j. o lenórsky príbeh) – epický živel je totiž v balade prítomný vždy, tvoriac jej druhový základ, na ktorý sa môžu potom ďalej navrstviť fakultatívne druhové vlastnosti. Ireneusz Opacki v tejto súvislosti píše: „Epický činiteľ tvorí v balade základný stavebný materiál. Práve on buď určuje druhovú podobu balady – vtedy vzniká epická balada, alebo vytvára pôdu, na ktorej sa v zrážkach, ktoré pretvárajú štruktúru, objavujú zvyšné druhové činitele, lyrický a dramatický.“<sup>33</sup>

V úvodných partiách Langeho textu sa počas zoznámenia Poliaka Konráda (čo je *nomen omen*, meno priam mickiewiczovské) s Poľkou Lenórou v Akadémii umení v Benátkach (čiže cudzine) exponuje ich vzťah aj na inej než vedomej úrovni – na úrovni pôsobenia javov kryptestézie, jasnozrenia, čo je podľa dobovej literatúry „poznávací schopnosť odlišná od normálnych smyslových poznávacích schopností“.<sup>34</sup> Konrád, lámuci si hlavu, odkiaľ pozná obraz, ktorý ho fascinuje – obraz madony od Lorenza Veneziana, „práve vtedy, keď jeho pamäť pracovala na plné obrátky, odrazu pocítil, ako ho preniká akési cudzie fluidum: vycítil, že už nemyslí on sám, ale že mu ktosi v tom myslení pomáha“ (s. 110). Pojem *fluidum* pôvodne používala fyzika 18. a 19. storočia a pomenúvala ním „hypostazovanou neviditeľnou a nezvažiteľnou látku“.<sup>35</sup> zhruba v tomto význame prevzal tento termín okultizmus pre životné fluidum (živočišny magnetizmus). Fluidom sa môže

<sup>31</sup> Por. MIKO, František: *Od epiky k lyrike*. Bratislava : Tatran, 1973, s. 45.

<sup>32</sup> Por. STOKER, Bram: *Dracula*. Bratislava : Európa, 2003, s. 19, s. 444.

<sup>33</sup> Cit. podľa Wnuk, c. d., s. 55.

<sup>34</sup> RICHERT, Charles: *Pojednání o psychice*. Praha : Volvox globator, 2005, s. 46.

<sup>35</sup> NAKONEČNÝ, Milan: *Lexikon magie*. Praha : Nakladatelství Ivo Železný, 1993, s. 87.

„působit na ‚vnitřní pohyb‘ věci a bytostí, t.j. na jejich vývoj a vnitřní transformaci“,<sup>36</sup> je pôsobiacou energiou.

A v okamihu, keď konečne v záblesku iluminácie dôjde Konrád k poznaniu, toto poznanie nahlas sformuluje – rytmicky presne do taktu jeho slov – ktosi za ním. Až keď sa otočí, uzrie Lenóru po prvý raz. Vzťah medzi Konrádom a Lenórou je teda od samého začiatku založený na vzájomnom telepatickom spojení ich duší, ktoré *predchádza* aj ich reálnemu fyzickému stretnutiu v trojrozmernom priestore: „*Konrád nepochybne vycítil jej prítomnosť ešte skôr, než začul jej hlas – a nevedomky, mimovoľne s ňou vstúpil do procesu duchovnej komunikácie*“ (s. 111). Lenóra Konrádov pocit potvrdí – sama cítila to isté: u oboch akoby bola tá istá myšlienka „podsunutá“ tým druhým. Takto je teda v úvodnom motíve stretnutia exponovaný vzájomný vzťah Konráda a Lenóry ako vzťah *metapsychický*, ktorý predznamenáva aj spôsob „vysvetlenia“ Konrádovho zjavenia sa Lenóre v okamihu jeho smrti. Konrád Lenóre vraví: „*Ešte kým som vás uvidel, cítil som okolo seba atmosféru, ktorá určite vyplývala z vášho fluida a ktorá svedčí o tom, že vo vás tkvie akási nadhmotná bytosť, prameň akejsi neznámej sily...*“ (s. 112).

Z hľadiska intelektuálneho dobového kontextu treba upozorniť, že práve *neznámy* charakter týchto metapsychických síl sa usilovala podržať Richetova teória z jeho *Pojednania o metapsychike* (1922). (Inak, Lange vo svojom predslove rád upozorňoval na svoje anticipácie či už vedeckých, alebo aspoň špekulatívnych teórií.) Charles Richet sa vo svojej dobe snažil o vedecký prístup k skúmaniu paranormálnych fenoménov – tvrdil, že to, že seriózná veda tieto fenomény len *ignoruje*, akoby nejestvovali, jednoducho nestačí a kompromituje to vedu ako takú. Vymedzil oblasť metapsychických fenoménov: „Pro každý metapsychický jev je charakteristické, že se zdá být vyvolán neznámou (lidskou nebo nikoli lidskou) inteligencí.“<sup>37</sup> Na rozdiel od teórií špiritistov Richet tieto javy nevysvetľuje jediným spôsobom, ale naopak – ponecháva miesto pre doposiaľ nevysvetlené. (Richet sa pre svoj racionalistický prístup k danej fenomenálnej oblasti dočkal ostrého zatratenia zo strany pravoverných špiritistov.) Aj pre onen špecifický vzťah medzi Konrádom a Lenórou platí Richetova definícia: „Vše probíhá, jako bychom měli nějakou tajemnou poznávací schopnost, *jasnozřivost*, kterou klasická fyziologie vnímání dosud nedokáže vysvětlit. Navrhují pro tuto novou schopnost název *kryptestezie*, t.j. citlivost, jejíž podstata nám uniká.“<sup>38</sup> Práve tu sa situuje *hranica* aj Langeho „racionálneho vysvetlenia“ „baladických a špiritistických fenoménov“: v Langeho naratívnej interpretácii lenórskeho príbehového archetypu nejde o návrat mŕtveho, ale o pôsobenie kryptestézie medzi hypersenzibilnými postavami v okamihu umierania jednej z nich, pričom však charakter tohto metapsychického javu je zatiaľ nevysvetlený, „jeho podstata nám uniká“. Richet sa snaží o odmysticizovanie tejto oblasti metapsychických javov – sú síce nevysvetlené, avšak potenciálne vysvetliteľné – kladie ich do analógie s normálnymi fyzikálnymi javmi: „Metapsychické jevy nejsou o nic více či méně tajemné než elektřina, oplodňování nebo teplo. Rozdíl je pouze v tom, že *nejsou tak obvyklé*.“<sup>39</sup> Zároveň – čo je

<sup>36</sup> Tamže.

<sup>37</sup> Richet, c. d., s. 56.

<sup>38</sup> Tamže, s. 57.

<sup>39</sup> Tamže, s. 62.

dôležité – situuje pôsobenie metapsychických síl na nevedomú úroveň.<sup>40</sup> Lenóra s Konrádom na seba vzájomne pôsobia nezámerne.

Ďalšia podstatná Langeho transformácia: oproti Bürgerovmu prototextu, ktorý je podávaný z perspektívy postavy Lenóry, kde si rozprávač len spočiatku zachováva istú dištanciu, aby mohol vyjadriť bezbožnosť Lenórinho šialenstva, avšak rýchlo sa stotožní s udalosťou – Bürger vytvoril nový typ zaujatého rozprávača, ako ukázal vo svojej interpretácii Lenóry Wolfgang Kayser,<sup>41</sup> Langeho text rozvíja dvojité fokalizáciu: spočiatku je reflektorom práve postava Konráda, a až po jeho odchode do vojny do Mandžuska, keď o jeho osudoch nevedno nič, začína byť text fokalizovaný z pozície postavy Lenóry. Tento prienik do psychiky oboch postáv podstatne transformuje sémantiku celého príbehu: nejde tu už o jednostranný príbeh Lenórinho trúchlenia a rúhania sa ako u Bürgera, ale o *vzájomný vzťah* lásky oboch postáv. Čitateľ akosi „vycíti“, že ak mu je text v začiatočných partiách daný cez prizmu postavy – reflektora Konráda, ten sa v závere predsa nemôže vrátiť ako Iný, ako mátoha, strašidlo zo záhrobia. Vzájomné kryptestézické spojenie duší Konráda a Lenóry tiež akosi vylučuje zlé intencie voči Lenóre zo strany Konráda, ako je tomu v Bürgerovej balade či v Bottovej *Žltej Talii* (tam sa však mŕtvy Adam má Evke za čo pomstiť aj z osobného hľadiska...).

Navyše, aby toto metapsychické spojenie oboch postáv bolo v texte ešte zintenzívnené, Konrád sa zaoberá hypnózou – „*vyvolávaním obrazov*“ (s. 113), a dokáže svojou „*sugestívnou schopnosťou*“ (s. 113) takto pôsobiť i na dial'ku (uvádza sa ako príklad jeho vyvolanie vidiny levov u kniežat'a Z.). Toto je ďalší indikačný motív, napomáhajúci metapsychickému vysvetleniu záverečného motívu zjavenia sa Konráda. Pri Lenóre je však tento metapsychický vzťah po prvý raz obojstranný (je láskou): Konrád „*si nebol celkom istý, či to on pôsobí na Lenóru, alebo, naopak, ona naňho: či je ona médiom, alebo či naopak on podlieha jej magnetickej sile*“ (s. 114). Ich láska typicky modernisticky *predchádza* empirický čas, a preto je „od pravekov“, osudová: „*Fluidum tohto citu krúžilo vo vzduchu – tam, v galérii umenia – pred obrazom Lorenza Veneziana, ešte kým sa obaja dozvedeli o svojej vzájomnej existencii*“ (s. 114, zvýr. T. H.). Je to láska v langeovskom „štvrtom rozmere“, klenúca sa ponad čas a priestor: „*v tom istom okamihu pocítili, že je v tej láske čosi, čo nepodlieha ani času, ani priestoru, že budú vždy a všade spolu, hoci by sa aj nachádzali na opačných koncoch zemegule*“ (s. 114). Dochádza k splynutiu ich duší (s. 114).

Krivka príbehu sa láme do krízy v naratívnej syntagme, keď Konrád musí narukovať na vojnu do Mandžuska. Príde sa rozlúčiť s Lenórou a v kaplnke neďaleko jej príbytku v N. uvidí Venezianov obraz Madony: je to druhý motív v anticipačnom rade, zovretý Venezianovým obrazom.

Lenóra – verná svojmu bürgerovskému predobrazu – prosí Boha, aby sa Konrád vrátil (s. 117). Lenže aj z jeho strany je vyvinutá aktivita k návratu, hoci aj zo záhrobia: „*A hoc by ma aj zhltol chladný hrob, hoci by som aj kdesi padol zabitý, tak premôžem temnotu hrobu a vyhrabem sa na svet – a tu pod tvojím oknom si zastanem a uprostred nočného ticha budem volať mocným hlasom tvoje meno, ó, Lenóra! Ver mi, počuj ma,*

<sup>40</sup> Tamže, s. 66.

<sup>41</sup> Por. Kayser, c. d., s. 327 – 328, s. 330.



*Lenóra: v tom poslednom okamihu budeš ty jediná žiť v mojich myšlienkach, Lenóra!*“ (s. 119). V Langeho poviedke to nie je Lenóra, kto sa rúha najviac... Lenóra chce za Konrádom vyslať svoj *duchovný zrak*, aby ho mohla sprevádzať – opäť je to motív „iného zraku“ dosahujúceho za tento empirický trojrozmerný svet: „*Ak chceš, tak pošlem za tebou do sveta svoje oči, sivé vtáky, aby som bola stále s tebou, aby som bola v tebe a pri tebe*“ (s. 118). Milenci sa takto vzájomne utvrďujú vo svojom telepatickom spojení.

Až od istého bodu sujetu – od fázy motívu Konrádovho odchodu do vojny – text „naskakuje“ do prefabrikovanej „lenórskej“ naratívnej schémy: správy od Konráda prestanú prichádzať, Lenóra zmiera úzkosťou. Text exponuje ono langeovské „racionálne vysvetlenie“ aj tým spôsobom, že Lenóra dôrazne odmietne ponuku magických, čarodějníckych praktík svojej pestúanky starej Maciejowej, ktoré by mali údajne zaistiť Konrádov návrat (ten potom nemá na svedomí Maciejowej bosoráctvo). Tento motív čarov sa nevy-skytuje v Bürgerovom prototexte, ale intertextuálne odkazuje k inému prototextu, Mickiewiczovej lenórskej parafráze – jeho balade *Útek (Ucieczka, 1832)*: v nej sú to práve dedinské magické praktiky, ktoré zabezpečujú návrat milého – avšak, samozrejme, mŕtveho: „*Dievča hreší – jazdec sa náhli / zaklínali ducha – a ten to zaklínanie vyslyšal.*“<sup>42</sup> V Mickiewiczovom texte je teda aj precizovaný status záhrobného host'a – je to duch. (V Mickiewiczovej skoršej balade *Lalia/Lilije z Balád a romanci*, príbuznej Bottovej *Žltej lalii*, je zasa prichádzajúci zavraždený manžel striedavo pomenovaný ako „*mŕtvola*“ – s. 119; „*prizrak/mara*“, tamže; a „*upír*“, s. 121.) Dievčina milého doslova vyvoláva z mŕtvych. K tejto motivácii návratu mŕtveho v nadprirodzenom režime u Mickiewicza prispievajú aj refrénovité motívy odhadzovania posvätných predmetov, talizmanov (knihy – azda spevníka či biblie, škapuliarov, krížika), pričom po odhodení každého z nich sa cval koňa stáva rýchlejšim a divokejším. Ako píše Zlatko Klátik vo svojej analýze, oba mickiewiczovské motivické komplexy – motívy čarovania a talizmanov – „v porovnaní s predlohou (t.j. Bürgerovou *Lenórou* – pozn. T. H.) rozširujú oblasť i váhu iracionálneho a metafyzického“<sup>43</sup> ktoré je súčasťou ľudového kolektívneho vedomia – preto túto Mickiewiczovu baladu „možno označiť v typologickom rade (lenórskej témy – pozn. T. H.) ako variant, ktorý v postojí k zobrazovanej skutočnosti prizvukuje podriadenosť jedinca kolektívnemu ľudovému vedomiu“<sup>44</sup> Aj v „lenórskej“ ľudovej balade zo Strážnice mŕtveho milého k milej privolávajú jej čary: „*Ja, taks'ty mně čarovala, až se černá zem pukala*“<sup>45</sup> Práve toto romanticky „iracionálne a metafyzické“, prýštiace z „kolektívneho (dedinského) vedomia“, modernistický autor Lange – motívom Lenórinho odmietnutia magických praktík – radikálne zavrhuje. (Z hľadiska historicko-recepčného tiež predpokladáme, že poľskému čitateľskému publiku mohol byť Mickiewiczov *Útek* ešte známejší než Bürgerova *Lenóra*, preto intertextuálny vzťah Langeho poviedky s Mickiewiczovým prototextom mohol byť v čitateľskej realizácii tiež pomerne markantný.)

Nuž a tak napokon sa aj v Langeho poviedke stane, čo sa v správnej lenórskej balade stať má: jednej noci Lenóra začuje zvonka Konrádov hlas, ako volá jej meno. Myslí si,

<sup>42</sup> Citáty použité z vydania MICKIEWICZ, Adam: *Wiersze*. Warszawa : Czytelnik, 1972, s. 293.

<sup>43</sup> Klátik, c. d., s. 50.

<sup>44</sup> Tamže, s. 51.

<sup>45</sup> Cit. podľa Zilynskyj, c. d., s. 115.

že Konrád musí byť niekde nablízku, a vybieha do noci. Sekvencia Konrádovho návratu je rozčlenená do niekoľkých motívov. Okrem spomenutého prvého – auditívneho – je to následné Konrádovo zjavenie sa na bojisku, ktoré vidí Lenóra: Konrád padne skosený japonskou guľkou a nad ním sa v tom okamihu zjaví Madona Lorenza Veneziana, ktorá mu požeľná. Takto sa naplňa anticipačný motivický rad, spojený s Madonou. Tretí motív sekvencie návratu: Konrád vzápätí vstane. Lenóra si na jeho krku všimne dva potôčky krvi, stekajúce z dvoch rán po japonských guľkách. Tento motív indikuje Konrádovu situovanosť v „prechodnom stave“ medzi životom a smrťou: je smrteľne zranený, avšak ešte žije, pretože krv z rán steká. Mlčky vedie Lenóru na cintorín. Je to veru zvláštny variant tohto toposu nočnej cesty na cintorín v lenórskom intertextuálnom rade: oproti desivej ceste u Bürgera a Mickiewicza či fyzicky útrpnej v Erbenovej balade *Svatební košile* je táto posledná prechádzka Lenóry s Konrádom pokojná, plná vzájomnosti: obaja neprestávajú byť *partnermi* a Lenóra z Konráda nemá strach – iba strach o Konráda, o jeho osud: „išla opierajúc sa o Konrádovo rameno, či skôr ona podopierala jeho a verila pritom, že sa jej nič zlé nemôže stať...“ (s. 123). Azda práve takáto musí byť láska, „silnejšia ako smrť“, ak už smrť nedokáže fyzicky prekonať: Lenórina láska síce holý fakt Konrádovej smrti neprekonáva (keď sa totiž na cintoríne spamätá, odrazu sa ocitne sama: Konrád jej nevedno ako a kedy zmizol), ale „vidiny“ (s. 123) svojho milého sa nedesí (na rozdiel od svojich predchodkýň z Bürgera či z Mickiewicza) – naopak, podopiera ho. Jej milý ju tiež nestiahne do hlbín hrobu: Lenóru nájdu na druhý deň omdletú ležať vedľa hrobu.

Neskôr dorazí správa, že Konrád zomrel presne onej noci, keď mala Lenóra svoje videnie a išla „opantaná vidinami“ (s. 123) na cintorín. Jeho poslednými slovami bol výkrik „Lenóra!“.

Môžeme preto konkludovať: V Langeho texte sa teda po Lenóru nevracia mŕtvy milenec (tak ako u Bürgera, Mickiewicza, Erbena či Bottu, alebo v ľudových baladách), ale práve v okamihu Konrádovej smrti dochádza medzi oboma partnermi k telepatickému spojeniu (a prenosu), presne podľa definície telepatie, ktorá je „dosud neznámymi smysly zprostředkovaná zkušenost o cizích duševních pochodech, projevuje se pocity a představami o stavu nebo situaci cizí osoby, často velmi vzdálené, prakticky např. jako ‚tušení smrti‘“.<sup>46</sup> Len a len v takomto zmysle teda možno chápať onú Langeho deklaráciu pokusu o „racionálne vysvetlenie“ „baladických a špiritistických javov“ z jeho predslovu. Lenóra má teda telepatické videnie Konrádovej smrti i Konráda – ten takto aspoň v okamihu umierania splní svoj sľub, že oni dvaja sa ešte raz musia uvidieť, aj keby sa mal vyhrabať z temnoty hrobu (zatiaľ čo v ostatných lenórskech variantoch je revenant, naopak, vykonávatelom pomsty, či už diabolskej u Bürgera alebo osobnej u Bottu). Konrád vedie Lenóru práve k jej rodinnej hrobke, ktorú si ešte predtým vyhliadol za miesto svojho posledného odpočinku (por. s. 116), kým jeho mŕtve telo zatiaľ spočíva v ďalekom Mandžusku.

Záverečná baladická tragédia teda zostala – nie je to síce Lenóra stiahnutá do záhrobia svojím milým-revenantom, ale u Langeho je touto tragickou udalosťou, ktorou baladický dej vrcholí, Konrádova smrť a Lenórina prežitie tejto smrti. Podstatnou Langeho modernistickou transformáciou tohto príbehového archetypu je, že na rozdiel od spomí-

<sup>46</sup> Nakonečný, c. d., s. 222.

naných baladických realizácií lenórskej témy nedochádza v sujete Langeho poviedky k styku so záhrobím a k prekročeniu hraníc medzi dvoma protíahlymi sémantickými teritóriami, životom a smrťou: telepatická správa totiž neprichádza zo záhrobia, ale od ešte živého (práve umierajúceho) Konráda. Azda práve preto, že v topologickej štruktúre textu nedošlo k prekročeniu hranice medzi životom a smrťou, Konrád nekoná ako diabolický revenant. Ďalšou dôležitou sémantickou transformáciou je, že oproti preromantickým a romantickým baladickým intertextom (prototextom) nie je v Langeho poviedke Konrádov „návrat“ *trestom* za Lenórinu prekročenie pravidiel – naopak, je azda posledným darom osudu, posledným stretnutím snúbencov, ktoré im je dané pred Konrádovou smrťou.

Aby sme mohli presnejšie určiť, *prečo* Lange používa motív telepatického spojenia a akú má v jeho texte funkciu, je potrebné sa obrátiť k tej paradigmaticke, ktorú možno abstrahovať z celku Langeho poviedkovej zbierky *V štvrtom rozmere*. Napriek vonkajškovej, tematickej rôznorodosti poviedok v tejto zbierke ich veľmi tesne spája konštrukčný princíp, ktorý naznačuje smelujúci názov zbierky poviedok: *V štvrtom rozmere*.

Spojenie „štvrtý rozmer“ totiž v dobovom („modernistickom“) ponímaní znamenalo jednak čas, na druhej strane však aj to, čo je vedecky nepoznané, vedecky nevysvetlené, nemerateľné.<sup>47</sup> A Langeho fantastické príbehy (ako znie podtitul ich žánrového označenia) aktualizujú oba tieto významy. O naturalistickom románe – literárnej tradícii, voči ktorej sa modernizmus radikálne vymedzoval – modernisti odmietavo vraveli, že svet tohto naturalistického románu je trojrozmerný.<sup>48</sup> Naproti tomu každá z próz Langeho zbierky prelomuje tieto tri rozmery empirického sveta a transcenduje sa do akéhosi „iného sveta“, ktorý prekračuje trojrozmernú súradnicovú sústavu, ako aj lineárny beh času. V časovom zmysle (epických „hier s časom“) má onen Langeho štvrtý rozmer viacero fazi: jednak je to zvratnosť času a biologických procesov, i keď len dočasná (v poviedke *Babička*); potom spojenie časovej línie s priestorom a obežnou dráhou Zeme a z toho vyplývajúca možná reverzibilnosť času, spätný beh procesov a udalostí (v poviedke *Kométa*); einsteinovská relativita času – jeho závislosť od „vnútorného časového vedomia“ pozorovateľa a jeho situovanosti, a teda možnosť roztiahnutia času alebo naopak zasa jeho kondenzácie vo vnímaní subjektu (poviedka *Vládca času*); časová slučka a možnosť cesty v čase do minulosti, ktorú ešte možno zmeniť (*Rozaura*); ako aj klasický postup žánru science-fiction – časová perspektíva vzdialenej budúcnosti (*Memorandum doktora Čang-Fu-Li*).

Z typologického hľadiska v tejto zbierke existuje ešte druhá séria poviedok, v ktorých „štvrtý rozmer“ nadobúda význam „iného sveta“, ktorý jestvuje v inej dimenzii než náš empirický trojrozmerný svet. Literárny historik Wojciech Gutowski rozlišuje v textoch poľských modernistov (Przybyszewského, Micińskiego a Antona Langeho) tri modalítity existencie človeka vo svete: materiálnu skutočnosť, ďalej existenciu vo svete duše (sféra nevedomia alebo nadvedomia, fantaziem, napríklad snových ako v Langeho poviedke *Sen*, v špiritisticko-okultnej terminológii astrálny svet), a napokon treťou modalitou ľudského jestvovania je bytie v absolútne, vo svete vnútorného ja, nesmrteľného ele-

<sup>47</sup> Por. KURKIEWICZ, Marek: *Symboly, narracje, eschatologie*. Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek, 2007, s. 114.

<sup>48</sup> Por. tamže, s. 34.

mentu v človeku, duchovnej podstaty univerza, božského princípu v nás samých.<sup>49</sup> Práve takýto je charakter onoho „štvrtého rozmeru“, do ktorého sa vo výnimočných stavoch vedomia prelomujú z obvyklej materiálnej skutočnosti hrdinovia takých poviedok ako sú *Experiment, Almanzor, Nový byt, Rébus* či práve *Lenóra*.

A tak, analogicky ako niektoré poviedky inscenujú presuny naprieč časom, inscenuje poviedka *Lenóra* neempirický presun naprieč priestorom cez bránu „štvrtého rozmeru“ – prostredníctvom telepatického prenosu. Lenóra – ako už teraz vieme – totiž začuje vo chvíli Konrádovej smrti jeho volanie *vzdialené stovky kilometrov* a pred očami – akoby sa priestor presunul – jej vyvstane scéna Konrádovej smrti. Konrádovo volanie i jeho zjavenie sa Lenóre teda preklenujú priestorovú vzdialenosť. Toto preklenie priestorovej vzdialenosti prostredníctvom prielomu z trojrozmerného sveta do „štvrtého rozmeru“ telepatického spojenia, metapsychických vzťahov je – rovnako ako vzťah Konráda a Lenóry – vzájomné: najprv Konrádov hlas z ďalekého Mandžuska doľahne až k Lenórinmu oknu v Minskom okrese. No potom sa zasa Lenóra ocitne na pahorku, ktorý „*dosiaľ v okolí nikdy nezbádala*“ (s. 121) a metapsychicky sa ocitá v gaolanovom poli v Mandžusku, akoby sledovala Konráda oným už včiasšie deklarovaným vnútorným zrakom, akoby za ním poslala do sveta „*svoje oči, sivé vtáky*“ (s. 118). Nuž a napokon sa Konrádov „fantóm“ metapsychicky projektuje na cintorín, kde sa nachádza rodinná hrobka. Oba trojrozmerné fyzické priestory – ten, v ktorom sa nachádza Konrád, aj ten, v ktorom je Lenóra – sa takto „v štvrtom rozmere“ na chvíľu vzájomne *prenikajú*.

V tejto poviedke sa prejavuje fascinácia obdobia modernizmu metapsychickými javmi: Langeho poviedka by v zásade mohla rozšíriť celý rad obdobných prípadov, ktoré vo svojej knihe *Záhada smrti* uvádza v tých časoch veľmi populárny Camille Flammarion v kapitole Videnie výjavov umierajúcich a mŕtvych na vzdialenosť. Sluchové vnemy tej istej podstaty.<sup>50</sup> Flammarion uvádza takmer identický prípad „telepatického prenosu“ manželke od manžela z bojiska prvej svetovej vojny (por. Flammarion, 1922, s. 159 – 161). Hodnota tohto prípadu podľa Flammariona spočíva „v najprostom souhlasu dne a hodiny katastrofy s viděním, udavším se právě v den, kdy ubohá ta žena byla poněkud uklidněna obdrženým dopisem. Počet pravděpodobnosti ukazuje, že lze tu vsaditi milion proti jedné, že se tu jedná o určité telepatické sdělení“<sup>51</sup> a prirovnáva ho k z diaľky zachytenému elektrickému výboju.<sup>52</sup> V tejto chvíli už môžeme Langeho text aj presne žánrovo situovať v teritóriu literárnej fantastiky: je reprezentantom *paranormálneho modu* (ktorý je istou odrodou fantastiky), v ktorom sa vytráca opozícia medzi prirodzenou a nadprirodzenou oblasťou fikčného sveta, pretože prirodzená oblasť je rozšírená a „nadprirodzené“ je pouze nálepka pro podivné jevy latentně existující *uvnitř* přirozené oblasti. Jasnovidenie, telepatie a znalosť budúcnosti se berou jako fyzikálně možné stejně jako obvyklé lidské schopnosti“.<sup>53</sup> Takýmto spôsobom sme práve charakterizovali *žánrovú transformáciu* Langeho poviedky *Lenóra* oproti lenórskym baladám Bürgera, Mickiewiczza, Erbena

<sup>49</sup> Por. GUTOWSKI, Wojciech: *Mit – Eros – Sacrum*. Kraków : Homini, 1999, s. 135 – 137.

<sup>50</sup> Por. FLAMMARION, Camille: *Záhada smrti. Při smrti*. Praha : Nakladatel Miroslav Láth, 1922, s. 158 – 186.

<sup>51</sup> Tamže, s. 160.

<sup>52</sup> Tamže, s. 161.

<sup>53</sup> TRAILLOVÁ, Nancy: *Možné světy fantastiky*. Praha : Academia, 2011, s. 31.

či Bottu, ktoré sa situujú v teritóriu žánru zázračného:<sup>54</sup> v ich *baladickom* fikčnom svete sa totiž dejú nadprirodzené (a to hrôzostrašne nadprirodzené) udalosti (takou je napr. motív návratu mŕtveho) – udalosti, o ktorých ontickom statuse v balade niet žiadnych pochybností (tak ako je to, naopak, v žánri klasickej fantastiky, ako ju definoval Tzvetan Todorov v *Úvode do fantastickej literatúry*). Mnohé Langeho poviedky priam vzorovo demonštrujú modernistickú tendenciu rozšíriť oblasť vedeckého skúmania na dosiaľ neznáme, skryté či z teritória vedy náročky vylúčené oblasti. Preto v modernistickej paradigme „v procese hľadání odpovedí na znepokojivé otázky ohľadne ‘jiné’ reality, existujúcej vedľa reality empirické, materiálnej, dochádzalo k syntéze kauzálných viednych disciplín s okultnými naukami a náboženstvom, východného učení s kresťanstvom, magie, animizmu a spiritizmu s modernými vedeckými metodami zkoumání“.<sup>55</sup> Všetky tieto spoje a prieniky sa týkajú aj Langeho poviedok.

Paranormálny modus fantastiky, ono „rozšírenie“ teritória prirodzených javov na javy doposiaľ nevysvetlené – rozšírenie prostredníctvom analógie (najobľúbenejšou sa v tých časoch stala analógia psychických síl s elektrinou), možno veľmi dobre demonštrovať vo fantastickej novele Edgara Wallhorsta *Mrtvá tanečnice* (ide o pseudonym českého autora Bernarda Kurku, 1894 – 1944), v ktorej deji dochádza k podobnému telepatickému prenosu ako v Langeho *Lenóre*. Rozprávač tejto „*novely okultně detektivní*“ tvrdí zhruba to, čo Richet: „*Vždyť já sám nechci ještě ani dnes uznat, že se jednalo o něco nadpřirozeného. Jsou tu sice jevy, které se vymykají obvyklému životu, ale to není ještě důvodem, abych se smířil s říší duchů jako s něčím nadpřirozeným. Zázrak věčerejška je všedním zjevem zítřka. Historie nás přece tomu učí.*“<sup>56</sup> A v týchto intenciách vysvetľuje „deje okultné“: „*A jakmile si uvědomíme, že myšlenka má stejné zásadní vlastnosti, jako elektrina, která rozezvučí na dálku přijímač, je vysvětlení zcela přirozené. Pepovo podvědomí rozezvučelo svým soustředěným vysíláním ke mně mé podvědomí a ono promítlo v mém vědomí celou událost do zvětšovacího zrkadla.*“<sup>57</sup> Ach, blahé časy hostí zo záhrobia, kdeže sú...

#### LITERATÚRA

- BOTTO, Ján: *Žltá ľalia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1981.  
BÜRGER, Gottfried August: *Balady*. Praha : SNKLU, 1964.  
FLAMMARION, Camille: *Záhada smrti. Při smrti*. Praha : Nakladatel Miroslav Láth, 1922.  
GŁOWIŃSKI a kol: *Słownik terminów literackich*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum, 1998.  
GUTOWSKI, Wojciech: *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*. Kraków : Homini, 1999.  
HAMAN, Aleš: *Trvání v proměně. Česká literatura devatenáctého století*. Praha : Nakladatelství ARSCI, 2010.  
HAZAIOVÁ, Lada: *Skryté tváře fantastična*. Praha : Univerzita Karlova, 2007.  
HERZOG, Edgar: *Psýché a smrt*. Brno : Emitos, 2012.  
KAFKA, František: Gottfried August Bürger, básník znovu nalezené lidovosti. In: BÜRGER, Gottfried: *Balady*. Praha : SNKLU, 1964, s. 7 – 23.

<sup>54</sup> Por. TODOROV, Tzvetan: *Úvod do fantastické literatury*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2010, s. 49 – 51.

<sup>55</sup> HAZAIOVÁ, Lada: *Skryté tváře fantastična*. Praha : Univerzita Karlova, 2007, s. 91.

<sup>56</sup> WALLHORST, Edgar: *Mrtvá tanečnice*. Praha : Nakladatelství Zápotočný a spol., s. 16.

<sup>57</sup> Tamže.

- KAYSER, Wolfgang: O wartościowaniu poezji (Na przykładzie „Lenory“ Bürgera). In: *Sztuka interpretacji*. Ed. H. Markiewicz.. Wrocław : Ossolineum, 1971, s. 321 – 332.
- KLÁTIK, Zlatko: *Slovenský a slovanský romantizmus*. Bratislava : VEDA, 1977.
- KRAUS, Cyril: *Slovenská romantická balada*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1966.
- KREJČÍ, Karel: Goethovy balady. In: GOETHE, Johann Wolfgang: *Balady*. Praha : Odeon, 1976, s. 195 – 202.
- KRZYŻANOWSKI, Julian: *Sztuka słowa*. Warszawa : Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1972.
- KURKIEWICZ, Marek: *Symbole, narracje, eschatologie*. Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek, 2007.
- LANGE, Antoni: *W czwartym wymiarze*. Kraków : Universitas, 2003.
- LECOUTEUX, Claude: *Přízraky a strašidla v středověku*. Praha : Volvox globator, 1997.
- LOTMAN, Jurij: *Uniwersum umysłu*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008.
- MICKIEWICZ, Adam: *Wiersze*. Warszawa : Czytelnik, 1972.
- MIKO, František: *Od epiky k lyrice*. Bratislava : Tatran, 1973.
- NAKONEČNÝ, Milan: *Lexikon magie*. Praha : Nakladatelství Ivo Železný, 1993.
- PETOIA, Erberto: *Wampiry i wikołaki*. Kraków : Universitas, 2004.
- PLINIUS MLADŠÍ: *Strašidelný dům*. In: *Fantastické povídky*. Praha : Svoboda, 1968.
- RICHE, Charles: *Pojednání o metapsychice*. Praha : Volvox globator, 2005.
- SCHMITT, Jean-Claude: *Revenanti*. Praha : Argo, 2002.
- STOKER, Bram: *Dracula*. Bratislava : Európa, 2003.
- TODOROV, Tzvetan: *Úvod do fantastické literatury*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2010.
- TRAILLOVÁ, Nancy H.: *Možné světy fantastiky*. Praha : Academia, 2011.
- VARGYAS, Lajos: *Researches into The Mediaeval History of Folk Ballad*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1967.
- VÁŽNÝ, Václav: *O jménech motýlů v slovenských nářečích*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1955.
- WALLHORST, Edgar: *Mrtvá tanečnice*. Praha : Nakladatelství Zápotočný a spol. (Bez vročenia.)
- WNUK, Agnieszka: *Reforma formy. Poematy Poege w kontekście powieści poetyckiej i ballady*. In: KASPERSKI, Edward – NALEWAJK, Żaneta: *Edgar Allan Poe – niedoceniony nowator*. Wrocław : Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2010, s. 51 – 65.
- ZAJAC, Peter: Tak jasne žiaria hviezdy, tak ľahko plynie Rýn... In: *Šibeničné piesne*. Zost. P. Zajac. Bratislava : Tatran, 1990, s. 275 – 281.
- ZILYNSKYJ, Orest: *Slovenská ľudová balada v interetnickom kontexte*. Bratislava : VEDA, 1978.

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