

Modernistická melanchólia

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

HORVÁTH, T.: Modernist melancholy
SLOVENSKÁ LITERATÚRA 61, 2014, No 5, p. 372 – 409.

The first chapter of the paper provides a selective overview of the modern concepts of melancholy (e.g. S. Freud, J. Kristeva, S. Žižek, L. Földényi) as well as some of its literary forms (e.g. Chateaubriand, Amiel, Baudelaire etc.). The concepts contain a certain invariant of an existential melancholy mood, which is the state of a subject being attached (often unconsciously) to a certain historical idea of death seen as the ultimate end of an individual, nothingness. This attachment leads to the loss of meaning. For a melancholic person, the „benefit“ from a finite ephemeral life as, for example, once formulated by V. Jankelevitch, is just unacceptable. On the contrary, the ultimate end *deletes* the lived life in reverse order: if an individual autobiographic memory of this life ceases to exist, this life is deleted as if it had never existed – and the end deletes it as a life being lived rather than one already been lived, past, finalized. Therefore life cannot be lived at present any more. And because life has an inevitably ultimate end, it becomes unbearable, *always already* lost for a melancholic person.

The next two chapters analyse the modalities of Modernist melancholy in two pieces of writing by Slovak Modernist authors.

Key words: melancholy, Modernism, death, the loss of meaning

Novodobá melanchólia ako pripútanosť k smrti

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

I keď, ako ukazuje monografická esej Lászla Földényiho *Melanchólia* (1984), fenomén označovaný názvom „melanchólia“ je historicky premenlivý a v priebehu histórie kultúry sa ukazuje v rozmanitých fazetách a ocitá sa v mnohorakých väzbách, azda možno nájsť aj istú invariantnú štruktúru – a to práve v striktne protipólnom napätí medzi kladnou a zápornou konotáciou tohto slova (pričom raz sa aktivizuje jeden pól, inokedy zasa druhý, alebo sa spolu preplietajú): v napätí medzi slávnou Aristotelovou otázkou „Prečo sú všetci tí, čo vynikajú vo filozofii, alebo v politike, alebo v básnictve či v iných umeniach, melancholickí?“¹ a označovaním melanchólie za duševnú chorobu pri jej „skrotení“ (napríklad medikalizáciou), keď sa daru melanchólie môže dostať každému, i priemernému človeku;² melanchólia vtedy stráca svoj elitársky charakter, aký mala napríklad ešte pre romantikov.³ Protipózne sú aj dva stavy, medzi ktorými sa podľa Aristotela melancholik zmieta: exaltácia kontra sklúčenosť, reflexia kontra nehybnosť, strnulosť.⁴ Melancholik je preto „rozpoltený“, psychicky nevyvážený, prechádzajúci z jedného extrému do druhého, čo „se prejavuje v nestálosti charakteru, na ktorý najviac pôsobí smíchání teplého a chladného v černé žluči. Tím se vysvětlují protiklady smutné a veselé nálady, které zdánlivě nemají žádný důvod“;⁵ ako znie ešte aristotelovský výklad.

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

Földényi píše, že „renesančné chápanie dodnes určuje našu predstavu o melanchólíi. Charakteristickým prejavom melanchólie sa stali smútok a hlboká záдумčivosť; melanchólia je existenciálny postoj, ktorý si nárokuje na všeobecnú platnosť, je to nespochybniteľný zdroj posudzovania sveta, a zároveň aj číra nálada“;⁶ takže ak aj je melanchólia choroba, je to „filozofická choroba“. Tak ako romantický šialenec, aj melancholik je *vidiaci*, má prístup k pravde bytia, k absolútnu, ktorým je – ničota. Ničota, do ktorej sa neúprosne prepadá všetko na svete, celý svet, aj melancholik sám (sám, to znamená aj sám za seba, bez pomoci, „metafyzicky osamelý“).⁷ Vinou svojej „náklonnosti k smrti“,⁸ ktorá však nemusí byť reflektovaná, či vôbec uvedomelá (ak melancholik nie je práve existenciálny filozof, ale pacient), preňho všetko vo svete, keďže je pominuteľné, stráca zmysel, rovnako ako stráca zmysel celý svet, i vlastná melancholikova pominuteľná existencia: melancholik má to prekliatie, „uvidieť v sebe nič“.⁹ Toto prekliatie si však on sám nevolí, nerozhoduje sa preň, ale táto základná *naladenosť*, naopak, „má“ melancholika ešte pred akoukoľvek jeho voľbou (taký je podľa Heideggera charakter naladenosti: „vždy už“ sme naladení,

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

² Por. tamže, s. 53.

³ Por. ŚNIEDZIEWSKI, Piotr: *Spojrzenie melancholijne*. Kraków : Universitas, 2011, s. 50.

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

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

⁶ Földényi, c. d., s. 147.

⁷ Por. tamže, s. 204.

⁸ Tamže, s. 146.

⁹ Śniedziowski, c. d., s. 125.

„ešte skôr“, než sa nejaké „niečo“ objaví v našom „zornom poli“ – práve naladenosť toto zorné pole, aj pole pocitové a taktilné, vopred konštituuje – ešte skôr, než čokoľvek začneme my sami). Ako to výstižne formuluje portugalský esejista Eduardo Lourenco: „Ve skutečnosti nemáme my stesk, ale stesk má nás, z nás si dělá svůj předmět.“¹⁰ „Nefilozofický“ melancholik si však túto príčinu svojej naladenosti, ktorá akékoľvek dôvody *a priori* predchádza, vôbec nemusí uvedomovať: hovorí sa vtedy o akomsi „bezodôvodnom smútku“, pocite sklúčenosti, ktorý nemá presne identifikovateľnú príčinu a pod.

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

Túto psychoanalytickú teóriu melanchólie je však potrebné doplniť existenciálnou analýzou melanchólie, ako ju sformuloval László Földényi: totiž to, že melancholik stráca svoju túžbu a že každý objekt túžby stráca svoju príčinu, pre ktorú by mohol byť vytúženým, tkvie práve v melancholikovom (explicitnom či implicitnom) *vzťahu k smrti*: keďže sám melancholik je budúcou ničotou, nedokáže túžiť; a keďže každý objekt túžby je pomimutelný, nemôže byť preňho vytúžený. Sénancourov Obermann (1804) hovorí: „*Co mi záleží na tom, co může skončiti?... Nemiluji to, co se připravuje a co se blíží, přijde, a už zas není.*“¹⁵ Keďže sa melancholik odvracia od všetkého vo svete, čo je pomimutelné, odvracia sa aj od ľudí a utieka sa do samoty. Ved' len rozprávať, artikulovať, vydávať zo seba hlásky mu spôsobuje takú námahu... Aj jeho samota a osamelosť je už „predohrávaním“ smrti – lebo i keď človek môže vykonávať spolu s druhými takmer všetko, zomrieť, ako nás presviedčajú filozofi existencie, môže len sám za seba. Tento melancholikov

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

¹¹ Földényi, c. d., s. 175.

¹² Tamže, s. 178.

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

¹⁴ Tamže, s. 94.

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

vzťah k smrti možno teda charakterizovať ako *pripútanosť* k nej, nemožnosť „odtrhnúť“ sa od smrti – či už takým spôsobom, že by sa s ňou dokázal (napríklad heglovsky) vyrovnáť, camusovsky „mužne“ jej čeliť, alebo že by mohla upadnúť do zabudnutia. Môže ju vytesňovať, no ona sa navracia (ako „návrat vytesneného“) v zdanlivo bezdôvodných stavoch sklúčenosti, zádumčivosti, smútku, depresie, katatónie...

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

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

Preto melancholik, naopak, *odmieta* akceptovať stratu objektu, a vinou toho ho nemôže opätovne nájsť v symbolickom poriadku. Melancholik sa cíti byť pozbavený akéhosi najvyššieho dobra. Odmietnutie tejto akceptácie straty objektu a jeho pretransformovania do symbolického poriadku „spôsobuje zúfalé prilnutie k Veci, fantazmatickému objektu uloženému v krypte subjektu, ktorý kvôli nemožnosti symbolizácie spočíva tam, v hlbine psychiky, nepomenovaný, nepredstaviteľný, zahrnutý mlčaním“.²² „Človek

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

¹⁷ Tamže.

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

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

²⁰ Tamže, s. XXIX.

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

²² Markowski, c. d., s. XXIX.

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

Táto melancholikova zakladajúca *strata*, o ktorej hovoria psychoanalytické teórie, však podľa nášho názoru nie je akýmsi ďalším „druhom“ melanchólie (popri melancholicom vzťahu k smrti, o ktorom bola reč vyššie), ale striktne sa viaže so smrťou, ako ukazuje Földényi: „Stratená vec nie je predmetom, ale časťou mňa samého (...) Melancholik je melancholikom preto, lebo v strate aj toho najmenšieho predmetu odhaľuje *osobnú* smrť, ktorá ho čaká.“³⁰ Melanchólia lásky, o ktorej obsiahlo vo svojej *Anatómii melanchólie* píše Robert Burton (súženie, muky, smútok zamilovaného), je tiež modalitou možnej alebo budúcej nevyhnutnej straty (žiarlivosť, netrpezlivé vyčkávanie milovaného), alebo už definitívnou stratou milovanej bytosti, ktorá vedie k znechutenosti životom, smútku, zúfalstvu, chorobe – cituje Terentia: „*Je koniec, je koniec s dívkou i se mnou, ztratila se mi.*“³¹ „*Láska nezná ani míry, ani jiného úniku než smrt*“³² – odtiaľ vychádza samovražednosť nešťastne zaľúbených. So stratou objektu – milovanej bytosti, povýšenej na absolútno, stráca svet a existencia „postihnutého“ akýkoľvek zmysel – Goetheho Werther a jeho nasledovníci

²³ Kristeva, c. d., s. 47.

²⁴ Markowski, c. d., s. XXIX.

²⁵ Por. Kristeva, c. d., s. 39 – 40.

²⁶ Kristeva, c. d., s. 47.

²⁷ Kristeva, c. d., s. 46.

²⁸ Por. Kristeva, c. d., s. 57.

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

³⁰ Földényi, c. d., s. 293 – 294.

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

³² Tamže, s. 268.

volia samovraždy. Jeden „wertherovec“, Ramondov d'Olban (1777) po sklamaní v láske hovorí: „*Je po všem, hledím kolem sebe, svět je pouští. Smrt! Smrt!*“³³

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

Novodobý melancholik je spútaný svojím (historicky podmieneným) vzťahom k smrti, chápanej ako absolútny zánik, koniec seba samého ako individua konštituovaného individuálnou, „autobiografickou“ pamäťou: teda ako zánik tejto pamäti, všetkých jej obrazov, evokovaných vôní, vášní, lásky, privolávaných citov a toho „ja“, ktoré ich všetky spája a zároveň o tom vie – zánik sebareflexívneho vedomia a koniec všetkého, aj zánik sveta, prepadnutie sa do ničoty. Ako píše László Földényi, „v novoveku smrť nepoukazuje na nič iné, len na seba: znamená telesný a duševný zánik, nič viac. Smrť sa stala ‚prízemnou‘ – už nemá nič spoločné s nebom, s druhým svetom.“³⁵

Ba dokonca, aj keď je novoveká smrť konceptualizovaná ako telesný a duševný zánik, je to ešte stále istým „skrotením“ smrti, jej vpísaním do symbolického poriadku, kultúrneho kódu (konceptuálneho rámca). Kritizujúc konštrukty náboženstiev, ktoré smrť „krotia“, filozof Vladimir Jankélévitch hovorí, že radikálna inakosť smrti spôsobuje, že „jazyk dokonca ani nie je zodpovedajúcim nástrojom, aby bolo smrť možné vyjadriť. Všetky pojmy, ktoré používame, sú empirickými pojmami: druhý svet – je to iný svet, t. j. nesmierne odlišný od toho nášho, ale predsa len svet“.³⁶ V smrti „nie je nič, čo by bolo možné myslieť, nič, o čom by bolo možné čokoľvek povedať“,³⁷ smrť (ako ničota) sa nevzťahuje k ničomu, čo je – „všetky svoje predstavy o smrti čerpám zo života, patria k životu“.³⁸ A netýka sa to len náboženských inšancií „druhého sveta“ (prenesením empirického pojmu na radikálnu inakosť), ale aj snahe myslieť ničotu: „smrť vedomia je zároveň koncom vedomia smrti.“³⁹ Preto je nemožné ničotu myslieť. Ani Jankélévitch s istotou neafirmuje smrť iba ako ničotu, ale práve ako *radikálnu inakosť* – a preto je tu potrebné prijať agnostický postoj: *Nevieme*. Albert Camus vo svojom zázname v zápisníku z roku 1951 reflektuje aj *historický* charakter takéhoto postoja k smrti, čo tento postoj však nerelativizuje, pretože ho človek v danom dejinnom okamihu musí na seba *prevziať*, inak bude zbabelo utekať pred svojím údelom: „Za poslední dvě staletí vyvolal zánik tradičních mýtů v historii zmatky, protože smrt byla zbavena naděje. A přitom není lidské pravdy, dokud člověk nepřijme smrt bez naděje. Je to přijetí meze bez slepé rezignace v jakémsi vypětí celé bytosti, splývající s rovnováhou.“⁴⁰ Azda to neznamená, že by

³³ Cit. podľa Jelínek, c. d., s. 67.

³⁴ Földényi, c. d., s. 295.

³⁵ Földényi, c. d., s. 160.

³⁶ JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *To, co nieuchronne*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005, s. 85.

³⁷ Tamže, s. 86.

³⁸ Tamže, s. 35.

³⁹ KWATERKO, Mateusz: Śmierć i filozof. In: JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *To, co nieuchronne*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005, s. 13.

⁴⁰ CAMUS, Albert: *Zápisníky III*. Praha : Mladá fronta, 2000, s. 19.

Camus s istotou vedel o smrti *viac* než svätý Pavol alebo trebárs mystici či budhisti, hinduisti alebo niektorí, čo „zažili klinickú smrť“ (t. j. že by Camus pozitívne s istotou vedel, že smrť *je* bez nádeje), ale je to skôr – v danej kultúrnej a historickej situovanosti, ktorá je aj situovanosťou našou – akousi anti-pascalovskou stávkou: teraz je treba staviť na tú *najhoršiu* možnosť a opýtať sa, ako – a či vôbec – s takouto najhoršou možnosťou žiť. Práve táto existenciálna „stávka“, zbavená všetkej nádeje, plodí tú slávnu radikálnu a provokatívnu otázku zo samého začiatku Camusovho *Mýtu o Sifyfovi*: „Existuje iba jeden skutočne vážny filozofický problém, a tým je samovražda. Posúdiť, či život stojí, alebo nestojí za to, aby sme ho žili, znamená dať odpoveď na základnú filozofickú otázku.“⁴¹

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

Melanchólia teda nie je *jedinou* možnou odpoveďou na smrť, „chápanú“ ako totálny zánik – nie všetci smrteľníci (ktorí svoju smrť tušia či priam inštinktívne vycítia) sú melancholici. Patologickou odpoveďou, *obranou* proti smrti môže byť napríklad paranoja: „Paranoidní pacient napríklad v bludech velíkáštví a všemohoucnosti ukazuje jeden z hlavných spôsobů vyhýbání se smrti – víru ve vlastní jedinečnost a nesmrtnost“⁴² – rovnakú obranu pomocou produkovania „mýtov o nesmrteľnosti“ si vytvárajú aj deti.⁴³ Workoholik sa zasa neustále projektuje smerom dopredu do budúcnosti, ktorú naplňa stále novými svojimi činmi, vo falošnom „blude na pokorenie smrti“,⁴⁴ že v takto plne „obsadenej“ budúcnosti nezostane na smrť miesto, pretože po nových činoch budú nahusťtene nasledovať vždy ešte ďalšie a ďalšie.

Jednou z odpovedí na smrť, ktorá je myslená ako ničota, je napríklad Heglov pán, v *jedinom* okamihu mužne čeliaci smrti, pričom ju afirmuje ako svojho absolútneho pána. Ďalšou zasa Heglov rab, v ktorom je – podľa psychoanalýzy inšpirovanej interpretácie Agaty Bielik-Robsonovej – ľudská „negativita istým spôsobom prefiltrovaná cez obranný mechanizmus ‚absolútneho údesu‘, ktorý jej kladie ‚odpor‘ (*Eigensinn*); práve preto sa prejavuje čiastočne ‚zabrzdeným‘ spôsobom, čiže vo forme práce, aktívne pretvárajúcej skutočnosť, ktorú Hegel nazýva ‚zadržávaným zánikom‘, čiže, inými slovami, odloženou deštrukciou. (...) [Rab] prijíma do seba smrť, ale zároveň ju ‚zapuzďuje‘, neutralizuje jej silu desiť (...), takmer zomiera, uniká smrti o vlások, alebo – ešte ináč povedané – prežíva svoju vlastnú smrť. Jeho život je oteraz prežívaním (*Überleben*)“.⁴⁵ Celý jeho život je potom *kľúčovaním* pred smrťou, „fixľovaním“ s ňou, pokusom oklamať ju, odsunúť jej príchod na neskôr, „ešte chvíľu“ žiť, *ešte* chvíľu pracovať, *ešte* chvíľu milovať, *ešte* niečo vytvoriť, napísať *ešte* jednu báseň – s definitívnou prehrou na konci. Je neustálym pokusom odkladať smrť na neskôr, pokusom o donekonečna pretrvávajúce „ešte nie“. No *práve* táto kľukatá (meandrovitá) cesta úniku pred smrťou (ktorú by kryptoteológ smrti Heideg-

⁴¹ CAMUS, Albert: *Mýtus o Sifyfovi. Pád. Caligula*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993, s. 7.

⁴² Yalom, c. d., s. 159.

⁴³ Por. Yalom, c. d., s. 118.

⁴⁴ Yalom, c. d., s. 133.

⁴⁵ BIELIK-ROBSON, Agata: „Na pustyni“. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków : Universitas, 2008, s. 58.

ger azda nazval „upadaním“, neautenticnosťou pobytu) vytvára kultúru; práve *meandrovitá* „okľuka“ k smrti vytvára – podľa Agaty Bielik-Robsonovej – *idiom* (meandre jedného individuálneho života) „arabesku, okružnej cesty k smrti“.⁴⁶ *Idiom*, ktorý umožňuje, povedané Freudovými slovami, danému individu „umrieť svojím vlastným spôsobom“.⁴⁷ Agata Bielik-Robsonová tejto Freudovej formulácii z jeho práce *Za princípom slasti* odníma jej striktné biologické vyznenie (že okľuka života umožňuje zložitejšiemu organizmu, aby zanikol vďaka svojmu vlastnému biologickému predprogramovaniu) a dáva mu – pre človeka – vyznenie apelatívne etické – je apelom pre plnosť tvorivého života: keď biblický Jákob bojuje s anjelom smrti, nebojuje o večný život svojej duše, ale „o blahoslavenstvo skutočne vlastného mena“;⁴⁸ keďže sa postavil na odpor proti smrti, dostáva od anjela požehnanie, čo neznamená nesmrteľnosť, ale „viac života“, plnší život. V týchto intenciách hovorí postfreudovský vitalista Harold Bloom o konečnej existencii, ktorej budúcnosťou je síce len a len smrť, ale ktorá „vytvára vlastný protiprúd v toku smerujúcom priamo k smrti“.⁴⁹ Ten proti pravde smrti kladie životodarné zámerné klamstvo – „obránný mechanizmus fantázie, ktorý zároveň uchováva aj zakrýva svoje traumatické jadro“.⁵⁰

Agata Bielik-Robsonová kladie afirmatívne túto silu života, „erros“ (ako ju nazýva), oproti súčasným „kryptoteológiám smrti“ (napríklad Lacanovej), ktoré smrť ako nevyhnutnosť afirmujú až príchotne. Freudov pud smrti pracuje v živom individu poza jeho chrbát ako ten najsilnejší „ťah“, prúd, pretože individuum v sebe nesie biologicky naprogramovanú svoju vlastnú smrť. Všetky vitálne sily – pudy života, sebazáchovné a mocenské pudy, sú len čiastkové: určené len k ochrane pred vonkajšou, neimanentnou deštrukciou individua, aby to mohlo zomrieť svojou imanentnou smrťou, „na svoj vlastný spôsob“.⁵¹ „Ak by sme mohli považovať za bezpodmienečne platnú skúsenosť, že všetko živé umiera z *vnútorných* dôvodov, vracia sa späť do anorganického stavu, potom môžeme povedať len jedno: *Cieľom všetkého života je smrť*, a smerom do minulosti: *Neživé tu bolo skôr ako živé*.“⁵²

Lacan v tejto Freudovej úvahe kladie kapitálny dôraz práve na Freudovu tézu „Cieľom všetkého života je smrť“ – ako vyvodzuje vo svojom gnostickom kréde, „celý svet je len chybou v čistej prázdnote nejestvovania“.⁵³ Sformuje sa totiž túžba, „ktorá sa začína pádom do zlej nevyhnutnosti života bezprostredných túžob a skončí ju oslobodenie, ktorým je smrť“.⁵⁴ Subjekt už vtedy netuší po ničom, respektíve: túži práve po *ničom*.⁵⁵ Terapeutickým cieľom jeho psychoanalýzy je práve primäť subjekt, aby túto skutočnosť prijal a podvolil sa jej bez strachu. Mystické nahliadnutie reálna – ničoty, ktorá je základom všetkého a do ktorej sa všetko naspäť prepadá, oslobodzuje subjekt od túžby, strastí

⁴⁶ Tamže, s. 308.

⁴⁷ FREUD, Sigmund: *Za princípom slasti*. Bratislava : Kalligram, 2005, s. 80.

⁴⁸ Bielik-Robson, c. d., s. 159.

⁴⁹ Cit. podľa Bielik-Robson, c. d., s. 278.

⁵⁰ Tamže, s. 279.

⁵¹ Freud, c. d. 2, s. 80.

⁵² Tamže, s. 79.

⁵³ Cit. podľa Bielik-Robson, c. d., s. 248.

⁵⁴ Tamže, s. 249.

⁵⁵ Tamže.

životného pnutia, keď túžba sama odhalí, že to, po čom vždy túžila naozaj, je „dokonalá čistota nebytia“⁵⁶ – že bola vždy skrytým pudom smrti.

Ako pripomína Agata Bielik-Robsonová, na Lacanovu kryptoteológiu smrti mal veľký vplyv Kojéov výklad Heglovej *Fenomenológie ducha*. Lacanova odpoveď na „volanie vzdialeného boha“ ničoty je odvodená od postoja k smrti u Heglovho *mudrca*: „Keďže je človek zo svojej podstaty konečný, môže dosiahnuť plné sebauvedomenie len tak, že si uvedomí svoju vlastnú smrť. Teda len takým spôsobom, že o sebe vie, že je nevyhnutne *smrteľný*, môže Mudrc dosiahnuť plnú satisfakciu.“⁵⁷ Mudrc *len* prostredníctvom uvedomenia si svojej smrteľnosti dosahuje dokonalé poznanie seba a sveta – čiže svoju vlastnú dokonalosť.

No zasa kľukatý únik „raba“ pred smrťou vytvára *okľuku k smrti*, ktorou je práve život – pričom *vitalistický* postoj, pre ktorý argumentuje Agata Bielik-Robsonová, kladie dôraz práve na onú *okľuku*, zatiaľ čo tanatologický, či – povedzme – *melancholický* postoj kladie dôraz práve na smrť, vymazáva onú *okľuku* ako nezmyselnú, ničotnú. V tomto zmysle afirmuje efemérny život aj Jankélévitch: „Lepšie prežiť hoci aj jeden večer tak ako podenka. Tu sa totiž to, čo je dlhé, a to, čo je krátke, navzájom vyrovnáva. Poznal som chuť života. Dokonca aj keď mám zomrieť a som na to odsúdený, aspoň môžem povedať, že som zakúsil život.“⁵⁸ Toto „prežitie života“ mu už nikto nezoberie, pretože minulosť (o čom vie veľmi dobre aj – a predovšetkým – nostalgický melancholik) sa nedá vrátiť späť. Minulosť sa neodstane, ani Boh teológov nemá takú moc: raz prežitý život, i keď skončil, sa nevymaže. Freud proti „svetabôľu“, vyvierajúcemu zo zániku všetkého, čo je krásne a dokonalé – proti melancholickému devalvovaniu hodnoty všetkého zato, že zanikne – kladie vo svojom texte *Pominuteľnosť* práve opačnú tézu: „Popieral som však pesimistický názor básnika, že pominuteľnosť krásneho vedie k strate jeho hodnoty. Naopak, nesie so sebou nárast jeho hodnoty! Hodnota pominuteľnosti je zriedkavá hodnota v čase. Obmedzenie v možnosti pôžitku zvyšuje jeho hodnotu.“⁵⁹ Ak podľa Hegla smrť individualizuje, tak Freud vlastne hovorí čosi podobné: práve smrť umožňuje *singularitu* („zriedkavú hodnotu v čase“).

Smrť ako zánik zároveň život *umožňuje* – neguje život, aby život práve vďaka nej mal práve taký charakter, aký má: „bez smrti by nebol život taký, ako ho poznáme.“⁶⁰ Podľa Hegla práve smrť je „mocou separácie: ako novoveké *principium individuationis* oddeľuje a vytvára jednotlivca. Zotrvávajúc mužne tvárou v tvár smrti, využívajúc jej moc, je človek schopný udeliť zmysel konečnosti svojho života – ktorá je tým, čo je možné, nové, ešte nejestvujúce, dýchajúce sviežim duchom jeho individuality“.⁶¹ Smrť *individualizuje*, konštituuje jednotlivca, pretože je to vždy „jeho vlastná smrť“.

Podľa Kojéovovej interpretácie Heglovej *Fenomenológie ducha* je to práve smrť ako totálny zánik, ktorá vôbec umožňuje *slobodu* individua: „Takže práve smrť – tým myslíme dobrovoľnú smrť, akceptovanú s plným vedomím – je tou najvyššou manifestáciou slobody“.

⁵⁶ Tamže, s. 250.

⁵⁷ KOJÉVE, Alexandre: *Wstęp do wykładów o Heglu*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 1999, s. 568.

⁵⁸ Jankélévitch, c. d., s. 35.

⁵⁹ FREUD, Sigmund: *Umenie a psychoanalýza*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2000, s. 46.

⁶⁰ Jankélévitch, c. d., s. 50 – 51.

⁶¹ Bielik-Robson, c. d., s. 37.

dy, prinajmenšom „abstraktnej“ slobody *izolovaného* jednotlivca. Človek by nemohol byť slobodný, ak by nebol smrteľný – zo samotnej svojej podstaty a v závislosti od svojej vlastnej vôle. Sloboda je nezávislosťou vo vzťahu k tomu, čo je bezprostredne dané, t. j. je možnosťou negácie toho, ako je to dané – a jedine vďaka dobrovoľnej smrti môže človek uniknúť dôsledkom *akejkoľvek* fakticky danej (nadiktovanej) životnej situácie.⁶² Človek je bytosťou, ktorá si je vedomá svojej vlastnej smrti. Zároveň má možnosť si svoju smrť *dobrovoľne* zvoliť – povedať „nie“ svojej situácii (čiže má možnosť negovať danosť, svoju situáciu). Práve vďaka tomuto fundamentálnemu významu smrti v Heglovej filozofii Kojéve nazýva Heglovu filozofiu „filozofiou smrti“.⁶³ Práve z kojéovského čítania Hegla vychádzajú moderné „kryptoteológie smrti“, ako je tá vyššie spomenutá Lacanova.

Všetky tieto „umožňujúce“ aspekty smrti, samozrejme, vôbec neznamenajú, že by ničota smrti bola pre nás „dobrá“, „žiaduca“ a podobne: naopak, práve z prepletenia jej umožňujúceho, no aj násilne negujúceho aspektu vyviera jej paradoxnosť, jej „škandálnosť“ pre túžiacu, cítiacu, strachujúcu sa, úzkostnú a reflektujúcu bytosť, ktorou je každý z nás ako „ja sám“. Samotný Freud, ktorý – ako sme už videli – mal tú odvahu vyriechnúť, že cieľom života je smrť a že práve smrť zhodnocuje efemérnu chvíľu, pripomínal, že svoju vlastnú smrť nikdy neakceptujeme, pretože na nevedomej úrovni (v našich fantáziách) sme presvedčení, že práve my sme výnimkou z tohto temného pravidla.⁶⁴

Samozrejme, naše existenciálne porozumenie smrti je možné (a potrebné) *historizovať* a kultúrne relativizovať. Tak napríklad naše kultúrne (kojéovsko-heglovské) *spojenie smrti a ničoty* nie je ničím samozrejým: trebárs u Kanakov – v radikálne odlišnej kultúre – nejestvuje žiadna idea zničenia smrťou, idea smrti sa u nich nijako nespája s ideou ničoty.⁶⁵

V nesmierne radikálnej reflexii Jeana Baudrillarda dokonca nejde len o ukázanie historickej podmienenosti nášho vzťahu k smrti. Dejiny takéhoto vzťahu človeka (ako historicky situovanej bytosti) k smrti napísal francúzsky historik Philippe Ariés vo svojej práci *Človek a smrť* (1977). Baudrillard však nehistorizuje iba náš vzťah k smrti, ako to urobil Ariés, ale dokonca aj smrť samu (ako kultúrnu jednotku), a ukazuje mechanizmus jej kultúrnej konštrukcie. Tu musíme z priestorových dôvodov veľmi zjednodušovať a schematizovať: novoveká forma smrti, podmienená cirkevnou ekonómiou osobnej spásy, ktorá vyvoláva samotu tvárou v tvár smrti a strach z nej, sa zrodila v 16. storočí.⁶⁶ Kapitalistický systém vytvára fantazmu neustále odkladanej smrti, „akumuláciu času ako hodnoty“.⁶⁷ Naša kultúra teda musí smrť oddeliť od života a produkovať fantazmu prekorenia smrti, pričom sa dostáva do apórie. Dalo by sa povedať, že práve z tohto *oddelenia smrti od života* a z jej vytesnenia sa vynára kultúrne podmienený melancholický subjekt: „bláznivá fantazma zrušenia smrti (ekonomická fantazma) je synonymná s tým, že (smrť – pozn. T. H.) je zapojená do samého centra života – teraz však ako temná a nekonečná

⁶² Kojéve, c. d., s. 577.

⁶³ Tamže.

⁶⁴ Por. Bielik-Robson, c. d., s. 429.

⁶⁵ Por. BAUDRILLARD, Jean: *Wymiana symboliczna i śmierć*. Warszawa : Wydawnictwo Sic!, 2007, s. 322.

⁶⁶ Por. Baudrillard, c. d., s. 184.

⁶⁷ Tamže, s. 186.

ničota.“⁶⁸ Život sa potom stáva smrťou za života, životom vymazávaným smrťou, bytím k smrti.

Dokonca aj Freudov pud smrti sa v Baudrillardovej interpretácii javí ako *produkt* európskej vedeckej racionality – umožňuje ho totiž apriórna konštrukcia opozície organickej/anorganickej (živej a neživej) prírody, vzhľadom na ktorú Freud *musí* pud smrti konceptualizovať.⁶⁹ Freud totiž konštruuje vo svojom diskurze sémantickú jednotku „smrť“ podľa vzoru anorganickej prírody, ako sa historicky skonštitovala v európskej biologickej vede. A práve v tomto momente argumentácie prichádza radikálny odcudzujúci efekt pomocou kultúrnej relativizácie: „No nie všetky kultúry majú pojem samostatného neživého sveta: produkuje ho iba naša kultúra pomocou biológie.“⁷⁰ Takže to, že si naša kultúra nevie dať rady so smrťou, že produkuje melancholické a zúfalé subjekty, vyplýva zo spôsobu, akým táto kultúra konštruuje smrť ako kultúrny fenomén: „Nezvratnosť biologickej smrti, jej objektívny a bodový charakter je dielom novovekej kultúry v jej súčasnej podobe. Vo všetkých iných kultúrach sa uznávalo, že smrť sa začína už počas života, že život trvá dokonca aj po smrti, a teda je nemožné ich navzájom od seba odlíšiť, a už vôbec nie oddeliť.“⁷¹ Spomeňme si na Hegla, ktorý hovoril, že smrť individualizuje: smrť získava nezvratný charakter iba vo sfére skonštituovaného *subjektu*, jednotlivca, vedomia, pričom „dokonca ani nie je udalosťou, ale mýtom, zakúšaným prostredníctvom anticipácie. Na skonštituovanie svojej identity potrebuje subjekt mýtus svojho konca, podobne ako aj mýtus počiatku“.⁷²

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

Totíže, ako budú písať niektorí biológovia a s nimi neskôr aj Gejza Vámoš vo svojom *Princíp krutosti* (1932), smrť nie je zvrchovaným vládcom nad všetkými organizmami: jednobunková bytosť je (údajne) nesmrteľná,⁷³ omladzuje sa štepením – táto jej nesmrteľnosť vyplýva z neexistencie individuálnej identity tejto „bytosti“. Až vámošovský „princíp súdržnosti“, tvoriaci formácie viacerých buniek (organizmy), vedie k onej životnej tragédii, akou je smrť organizmu (mnohobunkového). No základná tragédia „princípu krutosti“ (jedny organizmy vždy prežívajú len na úkor druhých) platí nielen pri mnohobunkových, ale aj pri jednobunkových organizmoch,⁷⁴ je zásadou *kozmogonickou*, riadiacou všetko bytie. Vámošova tragika všetkého bytia vyplýva potom nie z toho, že

⁶⁸ Tamže, s. 197.

⁶⁹ Tamže, s. 194.

⁷⁰ Tamže.

⁷¹ Tamže, s. 203.

⁷² Tamže, s. 204.

⁷³ VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosti*. Bratislava : Chronos, 1996, s. 31.

⁷⁴ Por. tamže, s. 28.

individuum je smrteľné (tak je to len z obmedzenej perspektívy ľudského individua vo Vámošovej poviedke *Paranoik*, 1925), ale práve naopak – zato, že život je *večný*: životné pnutie (vôľa, či, psychoanalyticky povedané, túžba) sa nikdy lacanovsky neukojí vnorením do ničoty, nepohasne, ale neustále bude – v schopenhauerovských intenciách – produkovať útrpný boj organizmov o prežitie na úkor druhých organizmov, večné utrpenie – večné neukojenie vôle.

Samozrejme, Freud vo svojom texte *Za princípom slasti* musí túto teóriu nesmrteľnosti bunky zamietnuť, pretože by rúcala koncepciu pudov smrti: „Ak je smrť niečo, čo živé tvory získali až neskôr, potom pudy smrti, ktoré sa odvodzujú od začiatku života na Zemi, už neprichádzajú do úvahy.“⁷⁵ Poukazuje na protikladný výsledok iných výskumov: „Podľa toho by jednobunkové organizmy umierali po fáze stareckého úpadku celkom ako vyššie živočíchy (...)“⁷⁶

Napriek spomenutej Baudrillardovej kultúrnej relativizácii smrti ono smerovanie k smrti ako individuálne subjekty zažívame a prežívame *zvnútra* seba samých vo svojom individuálnom časovom vedomí. Analyzuje ho Max Scheler: „Avšak s každým kouskom života, ktorý je prožit a jako prožitý dán ve svém bezprostředním následném působení, zužuje se citelně toto pole působnosti života, jenž ještě má být prožito. (...) A tento směr je stálým *stravováním* toho, co může být prožito, života daného v budoucnosti, životem žitým a jeho následnou působností.“⁷⁷ Smrť teda nie je faktom zvonka induktívne vyvedeným a predvídaným na základe skúsenosti, „nýbrž tvoří nutnou a evidentní součást každé možné vnitřní zkušenosti životního procesu“.⁷⁸ Toto vnútorné vedomie smrti na základe stravovania života a zužovania poľa budúcich možností však podľa Schelera ešte nič nehovorí o osude individuality v okamihu smrti a po smrti – tu Scheler už vyvodzuje možnosti čisto filozoficky.

Pre melancholika je však „benefit“ z konečného, efemérneho života, ako ho formuloval napríklad vyššie citovaný Jankélévitch, neprijateľný: naopak, konečný zánik práveže *vymazáva* prežitý život – a vymazáva ho retrográdne: ak zanikne individuálna autobiografická pamäť na tento život, znamená to, že sa tento život vymaže, akoby nikdy ani nebol – a zánik ho vymazáva nie ako minulý, už prežitý, zavŕšený, ale potiera ho ako *práve prežívaný* život. Život už nemôže byť žitý, pretože tieň nevyhnutného budúceho zániku ho už práve vymazáva. Práve zato, že život nevyhnutne absolútne skončí, stáva sa pre melancholika neznesiteľným, *vždy už strateným*: tento život sám je práve tou hlavnou stratou. Eduardo Lourenco hovorí: „Stesk (...) je pouze toto: vědomí esenciální časovosti naší existence, tělesné existence (...)“.⁷⁹ „Stesk“ je práve „ta obtížnost ‚existence ve světě‘ pro každou bytost učiněnou z času“.⁸⁰ Slavoj Žižek s byľkou irónie hovorí, že „melancholik truchlí po tom, čo ešte neztratil“⁸¹ – dovolili by sme si teda vysloviť hypotézu (opäť takto dopĺňajúc

⁷⁵ Freud, c. d. 2, s. 87.

⁷⁶ Tamže, s. 88.

⁷⁷ SCHELER, Max: *Řád lásky*. Praha : Vyšehrad, 1970, s. 144.

⁷⁸ Tamže, s. 149.

⁷⁹ Lourenco, c. d., s. 56.

⁸⁰ Tamže, s. 54.

⁸¹ ŽIZEK, Slavoj: *Mluvil tu někdo o totalitarismu?* Praha : tranzit.cz, 2007, s. 144.

psychoanalytickú teóriu „straty objektu“ Földényiho existenciálnou analýzou „straty zmyslu“, že tým základným „objektom“, ktorý melancholik síce ešte nestratil v empirickom „fyzikálnom“ čase, ale *vždy už* stratil v poriadku ontologickom, je jeho vlastný život, ktorý nie je ničím iným než budúcou ničotou. (Pripomeňme tu Földényiho slová, že strata akéhokoľvek drobného predmetu je pre melancholika šifrou jeho vlastnej smrteľnosti.)

Pominuteľnosť všetkého pre melancholika a priori zničotňuje aj každý vnútrosvetový objekt – melanchólia lásky nevyviera len z reálnej straty objektu, ako sme to videli v Burtonovej *Anatómii melanchólie*, ale aj z *budúcej* straty vášnivej lásky, z jej odsúdenia na zánik *už* počas jej šťastného naplnenia.⁸² Amiel vo svojom *Dôvernom denníku* v zápise z roku 1874 pregnantne pomenúva tento zárodok rozkladu v pominuteľnom objekte: „*Láska obsahuje v sobě prvek rozkladu. Jakmile se přistihneme opět ve své jednotce, ve svém já (...) pocítíme, že život ve dvou jest jen zatímní, vedlejší, pomíjející, a že láska skončí. To jest melancholická stránka lásky.*“⁸³

Konečný údel definitívneho zániku otriasa každým melancholikovým projektom, aký by kedykoľvek mohol mať, a preto sa mu každý projekt, akékoľvek konanie ukazuje ako nezmyselné. Sénancourovmu Obermannovi sa celý jeho život javí ako *zbytočná* a neúžitková príhoda.⁸⁴ Odtiaľto potom plynie oná údajná „lenivosť“ melancholika, ústiaca do existenciálnej katatónie, keďže nič vo svete nemá zmysel (a preto všetko vo svete je *nudné*). Práve tu sa situuje Oblomovova „letargia vôle“, jeho neschopnosť vstať z postele, pretože akt vstania z postele sa rozkladá do myriady ďalších a ďalších drobných činností (ako napríklad nájsť ponožku), ktoré pred akt rozhodnutia vstať neustále kladú prekážky a *ad infinitum* ho odkladajú. Robert Burton vo svojej *Anatómii melanchólie* spomína Augustína, hovoriaceho o strachu, aký vzbudzuje smrteľný život, a tento strach zaháňa Boh. A cituje tiež svätého Pavla, ktorý hovorí o „nádeji nesmrteľnosti, jedinej úteche v našej biede“: „*vždyť* jinak, jak praví svatý Pavel, bychom byli mezi všemi ostatními tvory nejzoufalejší, avšak tato naděje nás činí šťastnými a ulevuje našemu srdci ve všech strážnících.“⁸⁵ Spomeňme si na Augustínovo zúfalstvo zo smrti priateľa, o ktorom píše vo svojich *Vyznaniach*, keď všetko na svete, aj jeho vlastný život, preňho stratilo zmysel. Augustín sa tu na čas prepadá do tej najhlbšej melanchólie: „*Jak strašnou bolestí bylo zarmoučeno mé srdce! Mé oko vidělo všude jen smrt. (...) všechny předměty, jichž jsem s ním společně užíval, působily mně bez něho bezměrná muka. Všude ho hledaly mé oči a neobjevoval se jim. Nenáviděl jsem každou věc, kde on nebyl, poněvadž mně žádná nemohla říci: ‚Za chvíli přijde‘ (...).*“⁸⁶ Všetky veci sa viažu na vyšší účel – k milovanému človeku, ktorý ich „užíva“, a keď ten zomrie, strácajú akýkoľvek zmysel (žiadna z nich „*nemohla povedať*“, žiadna z vecí po zomretom už Augustína neoslovuje dôverne známou rečou): ten zmysel sa vyjavoval práve v tom, že veci ohlasovali milovanú bytosť, jej príchod.

Augustín vo svojich *Vyznaniach* takto dokazoval nedostatočnosť všetkého svetského vrátane druhého človeka aj lásky k nemu (ktoré patria do rádu stvoreného) – svet,

⁸² Por. tamže, s. 144.

⁸³ AMIEL, H. Frédéric: *Z důvěrného deníku*. Praha : Nakladatel Bohuslav Hendrich, 1929, s. 52.

⁸⁴ Por. Jelínek, c. d., s. 131.

⁸⁵ BURTON, Robert: *Anatomie melancholie*. Praha : Prostor, 2006, s. 291.

⁸⁶ AUGUSTINUS, AURELIUS: *Vyznání*. Praha : Kalich, 1990, s. 97.

stvorenie, bez obrátenia sa k Bohu, stvoriteľovi (tomu, čo svet transcenduje), uvrháva napokon človeka do zúfalstva: „*Byl jsem nešťasten, jak nešťastno jest každé srdce spontané náklonností k pozemským věcem.*“⁸⁷ Zato spisovateľ 20. storočia Witold Gombrowicz, ktorý túto vieru v transcenciu už nenávratne stratil, hovorí, že pre človeka „niet inej božskosti než len tá, čo sa rodí z ľudí“⁸⁸ – keďže „človek je podriadený tomu, čo sa tvorí ‚medzi‘ ľuďmi“.⁸⁹

A z nezmyselnosti „naháňania“ (či privlastňovania si) nových objektov vo svete, ako aj nových zážitkov, ďalších „čiasočiek“ života, vyplýva *melancholikov vzťah k času*: „melancholik a priori všetko prepásoľ“,⁹⁰ takže budúcnosť (ktorá je len tieňom, čo na ňu vrhá budúca smrť) už preňho neotvára žiadne možnosti. Sénancourov Obermann je „*lhostejný vůči budoucnosti, od níž ničeho nečekám, a ztrácím bez lítosti minulost, z níž jsem se netěšil*“.⁹¹ toto je už variant hlbšej, priam nihilistickej fázy melanchólie, už aj bez sladkobôľneho potešenia nostalgie. A predsa Obermann po niečom túži – po nemožnom: po tom, čo nezaniká, „*větší než to, co miji...*“.⁹² Nie je to preto ešte stav absolútnej ľahostajnosti, „anorganického“ necítienia bez túžby – „protézy“, oddelenosti od sveta, akým je stav literárnej postavy Seeborna zo záverečných strán Hrušovského románu *Muž s protézou* (1924).

Život je teda pre melancholika vždy už minulý, preto ho prepadá *nostalgia* a obracia sa k minulosti, k minulému citovému miestu, väzba s ktorým sa u človeka už pretrhla: „teprve tehdy, když se k prožívané, fyzické nepřítomnosti připojí pocit, že se přetály svazky s oním místem, jež bylo naší součástí, pocítíme v plném smyslu nostalgii, tuto hořkou směsici smutku a melancholie.“⁹³ Môžem sa na tom mieste *fyzicky* ocitnúť, stáť pred domom starých rodičov, kráčať po svojom „detskom dvore“ – fyzicky sa tam *nachádzam*, no zároveň *tam nie som*: som síce na *tom istom* fyzickom mieste, ale v *inom* čase, v „inom svete“ (z existenciálneho hľadiska – situovaný v iných medziľudských väzbách, v inej životnej fáze svojej existencie). Ak toto konkrétne citové miesto pre mňa vytvárali druhí ľudia, ktorí už nie sú, ono ešte stále jestvujúce fyzické miesto sa stáva náhrobným kameňom, spúšťačom spomienky na nenávratnú minulosť. Kristeva parafrázuje Kanta, ktorý tvrdil, že nostalgikova túžba sa netýka miesta, ale *času*: „nostalgik netuži po mieste svojej mladosti, ale po tejto svojej mladosti samotnej.“⁹⁴ To, po čom túži, je „psychický objekt“, „subjektívna konštrukcia“, „závislá od pamäti“⁹⁵ – melancholik (ako osoba v depresii) „sa nevyhnutne usídľuje vo fantázii“.⁹⁶ Melancholický nostalgický subjekt preto nedokáže žiť v prítomnosti, ale môže len *spomínať*, „pretože prítomnosť je preňho dôležitá len natoľko, nakoľko dovoľuje neustále reprodukovanie minulosti“.⁹⁷ Toto roz-

⁸⁷ Tamže, s. 99.

⁸⁸ GOMBROWICZ, Witold: *Dramaty*. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1988, s. 91.

⁸⁹ Tamže.

⁹⁰ Földényi, c. d., s. 310.

⁹¹ Cit. podľa Jelínek, c. d., s. 131.

⁹² Tamže, s. 132.

⁹³ Lourenco, c. d., s. 56.

⁹⁴ Kristeva, c. d., s. 67 – 68.

⁹⁵ Tamže, s. 66.

⁹⁶ Tamže.

⁹⁷ Śniedziowski, c. d., s. 152.

pamätávanie sa na minulosť je spojené so *spomalením*: melancholik, Baudelairov lyrický subjekt, sa pri svojej prechádzke neponáhľa.⁹⁸ Pomalosť a t'archa patria (aj vo výtvarnom umení) k ikonografickým atribútom melanchólie: podopretá hlava, „brada v dlani“.⁹⁹

Nostalgická spomienka nám kladie pred oči, vovedie do uší a do nosa, *sprítomní* to, čo je minulé, *pri súčasnom* zachovaní vedomia toho, že to, na čo spomíname, je ničotou, ktorá sa nikdy nenavrátí späť (čo vyplýva z časového charakteru bytia „toho súcna, ktorým sme my sami“). Ono vytúžené minulé (slastný objekt) my ako časové bytosti rekonštituujeme v mode imaginárneho, čiže neskutočného (neskutočné má v tomto prípade negatívny príznak): práve preto je pre nás nostalgická clivota aj sladká, aj bolestná – jednoducho, ambivalentne *sladkobôľna* – Eduardo Lourenco cituje (pre Portugalcov čítan-kové) verše Almeida Garrettta: „*hořká sladkobolnost žalostnění / slastné bodání krutého ostnu*.“¹⁰⁰ „Vzpomínka nám tak nabízí to, co minulo, jako by to dosud existovalo“.¹⁰¹ tá ponuka, ktorú nám spomienka dáva (jej „noéma“), je sladká, slastná, ale onen modus, intencionálny akt, v *akom* nám to predkladá, je bolestný. To, čo sme stratili, nám spomienka nikdy neprinavrátí.

Slastnou sa však môže stať i melanchólia, hovenie si v nej: Musset „cítí ve své duši ‚celou rozkoš melancholie‘. Rád se jí poddává, dává se unášet měkkými vlnami snivě a neurčité bolesti: je v tom kus rozkošnictví“.¹⁰²

Nostalgia znamená byť „mimo domova“,¹⁰³ čiže má s melanchóliou spoločnú práve onú zakladajúcu *stratu*. Nostalgická spomienka teda nie je proustovským „oživením minulosti“: to nie je dosiahnuteľné úsilím rozumu, ale „*skrýva sa tam, kde jeho moc už neplatí, v dajakom hmotnom predmete (v pociť, ktorý by v nás tento predmet vyvolal)*“¹⁰⁴ – napríklad v onej slávnej proustovskej magdalénke namočenej v čaji. Tento pocit oživenia minulosti je však bezo zvyšku slastný, bez prímеси bôľu, ba dokonca v okamihu epifánie minulosti zahládza bolestné pociťovanie časovosti a pominuteľnosti existencie: „*Ten slastný pocit náhle spôsobil, že sa mi vrtkavosť života zdala ľahostajná, pohromy neškodné, prchavosť života zdanlivá, podobne ako na človeka účinkuje láska*.“¹⁰⁵ V takomto mystickom *zjavení minulosti* táto minulosť priam prekrýva prítomný okamih a rozprávač Marcel váha, či sa nachádza v prítomnosti alebo priamo v minulosti.¹⁰⁶ Tieto „blažené dojmy“ prežíva Marcel vďaka ich analógii *zároveň* v prítomnom okamihu aj vo vzdialenej minulosti.¹⁰⁷

Z melanchólie môže vyvierať aj umenie – „namiesto smrti a preto, aby človek sám neumrel kvôli smrti druhého, vytvára (...) umenie, ideál, ‚niečo odinakial‘, čo vytvára

⁹⁸ Tamže, s. 211.

⁹⁹ Por. Starobinski, c. d., s. 17.

¹⁰⁰ Lourenco, c. d., s. 54.

¹⁰¹ Tamže, s. 55.

¹⁰² Jelínek, c. d., s. 95.

¹⁰³ Por. Lourenco, c. d., s. 56.

¹⁰⁴ PROUST, Marcel: *Hľadanie strateného času I. Na Swannovej strane*. Bratislava : Kalligram, 2001, s. 53.

¹⁰⁵ Tamže, s. 53.

¹⁰⁶ Por. KONÚPEK, Jiří: *Proust a jeho románový svět*. Praha : Pulchra, 2012, s. 120.

¹⁰⁷ Por. tamže, s. 120.

moja psyché, aby zo seba vykročila: ex-tasis“.¹⁰⁸ Môže ňou byť vyvolané, alebo dokonca byť priamo utkané z jej látky, a preto nečudo, že tá doň nezriedka vkláza.

Melancholicou môže byť literárna postava, no niekedy sa melanchólia premieta aj do samotného aktu písania rozprávača – Piotr Śniedziwski ukazuje, že v prípade Sénancourovho *Obermana* má písanie terapeutický účinok, text „zabraňuje dezintegrácii subjektu“,¹⁰⁹ je mu smutno a chce sa z toho „vypísať“, čiže „je to imperatív písania, ktoré vyplýva z melancholickej skúsenosti ničoty“.¹¹⁰ Text zároveň istým spôsobom „konzervuje“ svoj subjekt vypovedania, necháva ho pretrvávať – prostredníctvom štýlu – aspoň v takejto forme. Umelecká tvorba môže byť – napríklad u Witkacyho – útek pred depresiou,¹¹¹ Nietzsche zasa nazýval „útek pred nudou“ „matkou všetkých umení“.¹¹²

Erbovým dielom preromantickej melancholickej senzitivity je Chateaubriandov krátky román *René* (1801), identifikujúci tzv. „chorobu storočia“, ktorou je práve znudenosť životom a svetom. Ako prvý identifikoval obraz „choroby storočia“ Sainte-Beuve v texte o Sénancourovom *Obermanovi* v roku 1832.¹¹³ „Choroba storočia“, ktorou je nuda, spleen, sa stala určujúcou nielen pre následných romantikov, ale pre celé 19. storočie, vrátane jeho „koncových“ dekadentov. *René* mal rozhodujúci vplyv na (literárnu) podobu melanchólie celého 19. storočia – napríklad pätnásťročný Byron po prečítaní *Reného* napísal Chateaubriandovi nadšený list.¹¹⁴ Samotný Chateaubriand neskôr v *Pamätiach zo záhrobia* ironizoval následnú módu mladých byť nešťastným, ktorú iniciovala práve jeho próza.¹¹⁵ Jeho korešpondencia i pamäti totiž ukazujú, že sám ťažkou melanchóliou trpel po celý život. Próza nemá epickú dejovú líniu, celá sa ponára do introspekcie hlavnej postavy, napísanej v žánri spovede.

Mladík René je zasvätencom smrti už od narodenia: ved' samotný svoj život dostáva výmenou za smrť – za jeho príchod na svet jeho matka zaplatila životom a otec mu po chorobe ešte ako chlapcovi skoná v náručí. Melanchólia Reného je znakom jeho *výlučnosti*, ako mu hovorí starý divoch, ktorému sa René spovedá: „*Trpíš-li životem více nežli kdo jiný, nesmíš se tomu diviti: velká duše má obsáhnouti více bolesti nežli malá.*“¹¹⁶ Jeho romantickej túžbe nemôže dostať nič, čo je *obmedzené* – to totiž preňho nemá žiadnu cenu.¹¹⁷ Odtiaľ, rovnako ako aj z jeho lásky k samote (dištancovania sa od nízkosti davu), ale aj osamelosti, prýšťa jeho životné ochabnutie, „únava životom“, nuda: „*Jsa bez příbuzných, bez přátel, takřka samotěn na světě, nemilovav dotud, byl jsem zmožen nadbytkem života.*“¹¹⁸ Už od detstva pociťuje René „*hmus k životu*“.¹¹⁹ Udivuje ho, ako smrteľní ľudia

¹⁰⁸ Kristeva, c. d., s. 102.

¹⁰⁹ Śniedziwski, c. d., s. 69.

¹¹⁰ Tamže, s. 79.

¹¹¹ Por. MARKOWSKI, Michał Paweł: *Polska literatura nowoczesna*. Kraków : Uniwersitas, 2007a, s. 360.

¹¹² Tamže, s. 360.

¹¹³ Por. Śniedziwski, c. d., s. 61.

¹¹⁴ Por. VODÁK, Jindřich: Literárně-historická poznámka. In: CHATEAUBRIAND, François René de: *Atala. René*. Praha : Tiskem a nákladem J. Otty, 1904, s. 16.

¹¹⁵ Por. Śniedziwski, c. d., s. 46, tiež Jelínek, c. d., s. 109.

¹¹⁶ CHATEAUBRIAND, François René de: *Atala. René*. Praha : Tiskem a nákladem J. Otty, 1904, s. 126.

¹¹⁷ Tamže, s. 130.

¹¹⁸ Tamže, s. 136.

¹¹⁹ Tamže, s. 133.

vo svete veľmi viažu svoj osud k pominuteľným veciam. No túžbu, ktorá je neurčitá, ktorá túži po neznámom, nedokáže ukojiť žiaden vnútrosvetský objekt. Naopak, keď René dosiahne to, po čom túžil, pociťuje len nudu – keďže to, čo dosiahol, je obmedzené. (Ako sme už spomínali, Žižek hovorí, že melancholik stráca samotnú *schopnosť túžiť* po objekte.) Neskôr nemecký romantik Jean Paul hovoril o tom, že človek má v sebe veľkú *túžbu*, ktorá sa nikdy nenaplní: nie túžbu po čomsi konkrétnom, ale táto túžba si sama hľadá svoj objekt, no žiaden z týchto objektov ju nedokáže uspokojiť.¹²⁰

I keď René trpí aj kvôli hriechnej láske ku svojej sestre Amálii, jeho utrpenie nemá len takúto empirickú, „vnútrosvetskú“ príčinu, ale je predovšetkým jeho apriórnu, základnou *naladenosťou*: „(...) *jest mé srdce od přirozenosti uhněteno z žalu a bídy*.“¹²¹ O takomto srdci sa v 19. storočí dočítame prvý raz práve v *Reném* – René si ako jeden z prvých v tomto storočí povšimne, že „jeho nešťastie a smútok nemajú nijakú jasne určenú príčinu“,¹²² jeho túžba zasa žiaden presne určený predmet.¹²³ René trpí len tými bolesťami, ktoré si spôsobuje on sám. Krajina, ktorú vidí (napríklad sediac na okraji Etny), je už – dlho pred Amielom – „stavom duše“¹²⁴ Amiel tomuto fenoménu len našiel trefné pomenovanie. Piotr Śniedziwski, zameriavajúci sa vo svojej monografii na fenomén *melancholického pohľadu*, píše o Reného pohľade z vrcholu ako o „stratenom v prázdnote, ktorá nie je len prázdnotou krajiny, ale azda predovšetkým projekciou prázdnoty, ktorá vládne v duši hrdinu“.¹²⁵ Typickým melancholickým pohľadom je pre Śniedziewského *druhý* Orfeov pohľad. Melancholikov pohľad je prázdny rovnako ako jeho duša.¹²⁶ Jestvujú melancholické krajiny – pre Obermana sú to Alpy, hmlistá škótska krajina v *Ossianovi* či jesenná krajina alebo kras-kovská večerná krajina – no krajina v danom okamihu je melancholická predovšetkým zato, že na ňu pozerá subjekt naplnený (ba či skôr vyprázdnený) melanchóliou.¹²⁷

Madame de Staël postavila proti sebe modely literatúry juhu a literatúry severu, kde odčarovaný svet, v ktorom človek zakúša samotu (ale aj pochmúrna hmlistá nehostinná krajina a surové podnebie), ho vháňa do zádumčivosti, uzatvárania sa do seba, a vzbudzuje v ňom súženie a smútok¹²⁸ i to, že sa pohružuje do minulosti, „žije len vďaka spomienkam“.¹²⁹ Všetky tieto okolnosti vplývajú podľa madame de Staël na melancholický charakter severnej poézie.

Spomedzi literárnych postáv, ktorých melanchólia je trochu skrytejšia, možno spomenúť hrdinku románu Gustava Flauberta *Pani Bovaryová* (1857) s jej pocitmi neurčitého smútku (bez konkrétneho predmetu) a nostalgie, clivoty za nenávratne uplynutým, a s vysnívaným priestorom nerealizovateľných túžob (akýmsi „inde“), ktorý sa nezriedka vynára v motíve, keď sa Emma pozerá z okna, no nevidí z neho vonkajší svet, len svoje fantázie, v ktorých vidí samu seba na inom mieste (tento motív okna vo Flaubertovom texte podrob-

¹²⁰ Por. DZIEKOŃSKI, Józef Bohdan: *Sendivoj*. Bratislava : Európa, 2013, s. 91.

¹²¹ Chateaubriand, c. d., s. 147.

¹²² Śniedziwski, c. d., s. 48.

¹²³ Jelínek, c. d., s. 108.

¹²⁴ Por. Śniedziwski, c. d., s. 46.

¹²⁵ Tamže, s. 52.

¹²⁶ Tamže, s. 53.

¹²⁷ Por. tamže, s. 72.

¹²⁸ Por. tamže, s. 112.

¹²⁹ Tamže, s. 113.

ne analyzuje Śniedziewski).¹³⁰ Jules de Gaultier, ktorý vytvoril taký populárny termín „bovaryzmus“, ho definoval práve ako schopnosť človeka vnímať sa ako niekoho iného,¹³¹ t. j. situovať seba samého do vysnívaného „inde“, ktorého hlavným benefitom je, že nie je tu.

Znáмым príspevkom do pokladnice dejín novodobej európskej melanchólie je *Denník* H. Fréderica Amiela (1821 – 1881). Amiel svojich sedemnásttisíc strán denníkových záznamov doviedol doslova až po prah svojej smrti. Silne pociťoval prázdnotu sveta (svet bol preňho len fantóm projekcií subjektu) a pomínutelnosť všetkého, predovšetkým seba samého – on sám ako „*nicota, která sebe pozoruje*“,¹³² bez nádeje. Život zo zásady nemôže naplniť túžby individua: „*Jsem sklamaná tužba a pochybený život*.“¹³³ Popisuje svoje stavy melanchólie, „*stesk z neznáma*“,¹³⁴ „*pocit nesmyslnosti a nenapravitelnosti, dojem pošetilosti a hlouposti, únavy ze života, omrzlosti ze sebe sama*“.¹³⁵

Modernista Baudelaire už spraví z melanchólie súčasť krásy – „pro mne alespoň (...) téměř není krásy, v níž by nebylo neštěstí“.¹³⁶ Modernistická krása – v protiklade k platónskej večnej ideii, k nemennej kráse – je práve v tom, čo je individuálne, premenlivé, náhodné¹³⁷ – a teda *dočasné*, pomínutelné: kvet je krásny práve preto, lebo čoskoro zvädne (Mácha miloval kvetinu zato, že sa pomínie), krásny je plameň, ktorý sa strávi... či navždy stratený „starý Paríž“ v básni *Labuť*. A zároveň až zúfalstvo z pomínutelnosti, z neodvratného vlastného zániku vôbec človeku umožňuje, aby žil („klúčoval“ pred smrťou), aby vytváral krásu.

Modernistická melanchólia Zlomenej duše

Melanchóliu takpovediac v laboratórne vydestilovanom stave môžeme v (aj slovenskej) literatúre nájsť obzvlášť u autorov moderny, keďže pre ňu bola melanchólia ako tematický element textu doslova súčasťou literárno-smerovej poetiky. Aj autorov *fin de siècle* a hrdinov ich textov zasahovala oná slávna „choroba storočia“, ktorú po prvý raz v roku 1833 identifikoval Sainte-Beuve v predhovore k Sénancourovmu *Obermanovi* a ktorej najvypuklejším symptómom bola ochromujúca nuda, čo hrdinu pozbavovala vôle k akejkoľvek činnosti.¹³⁸ Dekadentným pokračovaním tejto choroby bola aj „preanalýzovanosť“ hrdinu (spomeňme programovú poviedku F. X. Šaldu *Analýza*, 1891), ktorá mu odoberala spontánnosť, impulzívnosť a nútila ho všetko kritizovať až do – ako to formuloval Sienkiewiczov dekadent v románe *Bez dogmy* – „úplného bezvládí duše“.¹³⁹

¹³⁰ Por. tamže, s. 202.

¹³¹ Por. tamže, s. 184.

¹³² Amiel, c. d., s. 59.

¹³³ Tamže, s. 43.

¹³⁴ Tamže, s. 41.

¹³⁵ Tamže, s. 43.

¹³⁶ Cit. podľa Starobinski, c. d., s. 21.

¹³⁷ Śniedziewski, c. d., s. 237.

¹³⁸ Por. tamže, s. 61.

¹³⁹ SIENKIEWICZ, Henryk: *Bez dogmatu*. Praha : E. Beaufort, 1903, s. 149.

z čoho vyviera absolútna životná ochabnutosť, „*neschopnosť životná*“, ¹⁴⁰ ochromenie hrdinu. ¹⁴¹ Aj Amiel si ťažkal na svoju prehnanú reflexívnosť, ktorá mu problematizovala život – negovala jeho spontánnosť, inštinkt, odvahu. ¹⁴² Tento sklon k analýze v „duši“ (psyché) modernistického hrdinu bol pokladaný nie za akúsi brilantnosť analytického intelektu, ale bol prenesený až na úroveň psychickej dispozície individua, a tam bol patologizovaný – chápaný ako prekliatie duše hypersenzitívneho individua, u Šaldy doslova ako choroba: „*Analýza byla Schlaagova nemoc. (...) U mne to nebude tyfus ani soucho-tiny..., zemru analýzou*“. ¹⁴³

Len kontextovo pripomeňme, že lyrický subjekt poézie Ivana Krasku, hľadiaci na melancholické krajiny kúpajúce sa v západe slnka, je subjektom par excellence melancholickým. Jeho existenciálnu situáciu najvýstižnejšie charakterizuje kraskovské „pozde“ – to, že melancholický subjekt vždy už prepásol ten správny okamih, *kairos*, ktorý nikdy nebol prítomný, na ktorý *nikdy* nenastal ten správny čas. Spojenie situácie „pozde“ spolu so stajomňujúcou poetikou sú charakteristické nielen pre Kraskovu poéziu, ale celkovo pre poetiku symbolizmu: ich spojenie nachádzame hoci aj v básni Karla Hlaváčka *Pršelo v noci: „Je pozdě již... (...) Kdov zašeptal...“*, ¹⁴⁴ prvé spojenie ako refrén na začiatku sloh, druhé v paralelnej, sémanticky zaťaženej pozícii na začiatku poslednej slohy.

V Kraskovej básni *Askéti* je veľmi presne opísané melancholické „časovanie“ (samozrejme, v heideggerovskom, nie gramatickom zmysle slova) existencie, v ktorom „*Minulost' mřtva je, budoucnost' prázdná a nemá*“. ¹⁴⁵ Naplniť životné nádeje nemôže kraskovský lyrický subjekt nie z dôvodu nejakých vonkajších prekážok, ale vinou svojho vnútorného uspošobenia, vinou svojej životnej ochabnutosti, že sa mu nedostáva síl („*Ky-plniť nádeje nebolo síly*“).

Krátka próza Kosorkina (pseudonym Sama Cambela) *Zlomená duša* (1910) je priam čítankovou introspektívnou analýzou melanchólie v modernistickom literárnom kľúči – Ivan Kusý o nej hovorí, že „predstavuje pól osudovej melanchólie“. ¹⁴⁶ Naša literárna história už tento text spoľahlivo smerovo zaradila – *Zlomená duša* „sa priznáva k tvorbe Slovenskej moderny“ – „k tomu najviac symbolistickému a dekadentnému v nej“. ¹⁴⁷ Toto literárno-smerové zaradenie tejto prózy sa pokúsime potvrdiť a demonštrovať pri jej konkrétnej analýze a tiež „vytriediť“ a jemnejšie rozlíšiť prvky symbolistické a dekadentné. Toto však bude len, takpovediac, „bočný produkt“ tejto analýzy, ktorá bude parciálna, pretože bude zameraným čítaním predovšetkým z perspektívy tematiky melanchólie.

¹⁴⁰ Tamže.

¹⁴¹ O modernistickej variante „choroby storočia“ podrobnejšie hovoríme In: HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : SAP, 2008, s. 16 – 18.

¹⁴² Por. Śniedziowski, c. d., s. 126.

¹⁴³ ŠALDA, František Xaver: Analýza. In: *Vteřiny duše*. Praha : Odeon, 1989, s. 42.

¹⁴⁴ HLAVÁČEK, Karel: *Budu snit marně*. Praha : Mladá fronta, 1998, s. 33.

¹⁴⁵ Cit. podľa ŠMATLÁK, Stanislav: Poézia Ivana Krasku. In: *Litteraria III*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1960, s. 176.

¹⁴⁶ KUSÝ, Ivan – ŠMATLÁK, Stanislav: *Dejiny slovenskej literatúry IV*. Bratislava : Veda, Vydavateľstvo SAV, 1975, s. 254.

¹⁴⁷ Tamže, s. 253.

Samo Cambel-Danielovič (Kosorkin), síce súputník autorov Slovenskej moderny, bol autorom viacerých tvárí: písal texty v intenciách viacerých literárnych smerov – od kalendárových próz cez realistické črty s dedinskou tematikou (nezriedka bol autorom epigónskym: napríklad text *Z tmavej zápače* je v podstate parafrázou Tajovského *Mamky Pôstkovej*), až po texty písané v kóde modernizmu (pričom *Zlomená duša* je ich najvýraznejším reprezentantom). Jeho vzťah k autorom Slovenskej moderny vyjadruje Ivan Kusý označením „autor most i súbežec“:¹⁴⁸ „V jeho tvorbe sú už pred nástupom Slovenskej moderny umelecké postupy, príznačné pre prózu Slovenskej moderny, i keď v nevykryštalizovanej podobe“.¹⁴⁹ Obráťme sa teraz k melanchólíi prózy *Zlomená duša*.

Melancholickou je postava – rozprávač tejto nedejovej reflexívnej prózy (Michal Gáfrík ju – v súvislosti s literárnym smerom symbolizmu – nazýva básňou v próze¹⁵⁰), ktorá pri absolútnej redukcii dejovej zložky tejto prózy je aj jej postavou jedinou: postava sa nachádza v samote so svojimi existenciálnymi otázkami, týkajúcimi sa bytostne jej vlastnej existencie (predovšetkým jej vlastnej smrteľnosti), je existenciálne osamelá, je to jej *vlastná* smrť, existenciálne neodňateľná, keďže „(...) na té nejvíce fundamentální rovině je umírání tím nejosamělejším lidským prožitkem“.¹⁵¹ Jedinými sujetovými transformáciami v texte sú premeny vnútorných poryvov, myšlienok a hlavne pocitov rozprávača, ktorý robí typickú modernistickú sebaanalýzu, „vivisekciu duše“ (povedané termínom samotných modernistických autorov¹⁵²) – tej jedinej, ku ktorej môže mať prístup, čiže svojej vlastnej.

Takéto tvarovanie prózy, ako aj skutočnosť, že pre túto prózu „je príznačné využívanie výrazových prostriedkov lyriky“,¹⁵³ je presne v súlade s intenciami poetiky symbolizmu – už v programovom manifeste symbolizmu Jean Moreas hlásal, že symbolistická próza „sa vyvíja analogicky k poézii“.¹⁵⁴ Jedným z typov symbolistickej prózy je typ prózy takpovediac s jednou postavou, keď sa „jedna postava pohybuje v prostrediach deformovaných prostredníctvom jej vlastných halucinácií – táto deformácia obsahuje v sebe všetko, čo je *skutočnosťou*“.¹⁵⁵ K tomu pripočítajme postulát absolútnej interiorizácie prózy, ako ho formuloval Rémy de Gourmont v eseji o Villiersovi,¹⁵⁶ dekadentný „odvrat od sveta“, či – slovami súvekeho modernistu Arnošta Procházku – „nejeví se již vnější realita než pod titulem znaků niterných stavů, pokud může sloužiti k jich obraznému vyjádření“.¹⁵⁷

¹⁴⁸ Tamže, s. 256.

¹⁴⁹ Tamže, s. 253.

¹⁵⁰ GÁFRIK, Michal: *Próza slovenskej moderny*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993, s. 128.

¹⁵¹ YALOM, Irvin D.: *Existenciální psychoterapie*. Praha : Portál, 2006, s. 363.

¹⁵² Por. SADLIK, Magdalena: „*Konfesje samotnych*“. *W kręgu prozy spowiedniczej*. Kraków : Universitas, 2004, s. 174.

¹⁵³ Kusý – Šmatlák, c. d., s. 254.

¹⁵⁴ MOREAS, Jean: Symbolizm. In: MAKOWIECKI, Andrzej Z.: *Młoda Polska*. Warszawa : Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne, 1980, s. 148.

¹⁵⁵ Tamže, s. 149.

¹⁵⁶ Por. BEDNÁŘÍKOVÁ, Hana: *Česká dekadence*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2000, s. 13.

¹⁵⁷ Cit. podľa KUDRNÁČ, Jiří: *Drobná próza české secese*. In: *Vteřiny duše*. Praha : Odeon, 1989, s. 14.

Termín „duša“ v literárno-smerovom kóde symbolizmu pomenúva ľudskú psychiku. „Duša“ bývala v literárnych textoch tohto smeru nezriedka dokonca aj personifikovaná, pričom sa stávala postavou.¹⁵⁸ Rovnako aj samotné spojenie „zlomená duša“ má v dobových textoch častejší výskyt. Konkrétne Hanuš Jelínek vo svojej eseji *Melancholikové* (1908), historicky i štýlovo situovanej práve v období moderny, používa spojenie „zlomené duše“¹⁵⁹ ako synonymum pre titulných melancholikov. Michal Gáfrik zároveň upozorňuje, že spojenie „zlomená duša“ je frekventovaným titulom „symbolisticko-novoromantickej poézie, i prózy“ (napr. rovnomenná zbierka Antonína Sovu),¹⁶⁰ v Šaldovej poviedke *Analýza* nájdeme zasa napríklad spojenie „nemocná duše“,¹⁶¹ kde sa ešte vypuklejšie prejavuje estetizácia *patologickosti*, psychickej lability a ochromenia, charakteristická pre literárny smer dekadencie. Ešte je potrebné poznamenať, že spomenutá Jelínkova esej nie je literárnokritickou prácou o jeho súčasníkoch – dekadentoch, ale esejou literárnohistorickou o predchádzajúcich vývinových obdobiach literatúry: jeho „*truchlivý průvod zlomených duší*“¹⁶² začína zhruba obdobím madame de Sévigné a končí Stendhalom.

Kosorkinova poviedka sa začína vetou: „Dnes očakával som, že bude pekne, a obloha je zase taká mračná, taká bezútešne chmúrna ako tvár sivej kovovej rakvy.“¹⁶³ Častica „zase“ označuje *opakovanie* atmosférického deja, ktorý má negatívnu konotáciu (odporuje očakávaniu rozprávača, že bude „pekne“). Už prvá veta navodzuje emblematickú melancholickú krajinu, ktorej všetky atribúty konotujú beznádej, pochmúrnosť („*bezútešne chmúrna*“) a koniec, smrť, ako naznačuje obraz kovovej rakvy v *comparate*. Keďže *comparandum* rakvy je obloha, celý priestor nadobúda príznak klaustrofobickej uzavretosti, tiesnivosti: obloha gniavivo dopadá na subjektívny obraz krajiny ako veko rakvy a uzatvára ju.

Nasledujúci obraz hmiel, valiacich sa krajinou, vytvára – z hľadiska literárnych toposov – emblematickú melancholickú krajinu s odkazom na skoršie (preromantické) reprezentácie priemetu psychického fenoménu melanchólie do krajiny: konkrétne na madame de Staël s jej tézou vplyvu geografických (a spoločenských) odlišností na „mentalitu“ literatúry a s jej modelom literatúry severu, rodiacej sa uprostred hmiel s hmlistými melancholickými krajinami (za otca tejto literatúry sa pokladá MacPhersonov *Ossian*).¹⁶⁴ Aj v samotnej poetike symbolizmu – aby sme uviedli len zástupné príklady – napríklad v Kraskovej básni *Na cimiteri* motív hmly funguje ako metaforizácia smútku,¹⁶⁵ v básni v próze Karla Hlaváčka *Subtilnost smutku* (1896) zasa myšlienky „*jdou v mlhavé kraje, v zoufalství půlročních noci*“.¹⁶⁶ (U Hlaváčka je sémantická *neurčitost* melancholickej

¹⁵⁸ Por. PODRAZA-KWIATKOWSKA, Maria: *Literatura Młodej Polski*. Warszawa : PWN, 1997, s. 63.

¹⁵⁹ Jelínek, c. d., s. 134.

¹⁶⁰ Gáfrik, c. d., s. 128.

¹⁶¹ Šalda, c. d., s. 44.

¹⁶² Jelínek, c. d., s. 134.

¹⁶³ CAMEL, Samo: *Zlomená duša*. Bratislava : Tatran, 1972, s. 108. Ďalej v tejto kapitole pri citáciách z tejto knihy budeme v texte štúdie uvádzať len stranu.

¹⁶⁴ Por. Śniedziwski, c. d., s. 106 – 107.

¹⁶⁵ Por. Šmatlák, c. d., s. 174.

¹⁶⁶ HLAVÁČEK, Karel: *Subtilnost smutku*. In: *Vteřiny duše. Drobná próza české sesede*. Praha : Odeon, 1989, s. 179.

naladenosti vyjadrená ako „*neskonálny smutek po něčem nevyjádřeném, co viděl stále unikati*“.¹⁶⁷ Azda aj v tomto zmysle môžeme prečítať atribút týchto hmíel, že sú to „*dávne, staré hmly*“ (s. 108) – z hľadiska striktné empirického by totiž takýto ich atribút bol nezmyselný. Mohlo by ísť iba o dlhotrvajúce hmly, no ich entita, „hmota“, masa nemôže byť „stará“, dávna, pretože podlieha neustálej výmene. Sú to teda hmly do značnej miery aj literárne, nesúce v sebe literárnu (intertextuálnu) pamäť ako emblém melanchólie. Sú to tiež aj „dávne hmly“ v tom zmysle, že vyjavujú a vyvolávajú v subjekte čosi dávne – čo ho zrejme oddávna prepadáva (pretože obloha je *opakovane*, „*zase*“ mračná), a to práve melanchóliu.

Kosorkinovská hmlistá krajina spočiatku duševný stav rozprávača akoby navodzovala, nástojčivo naň pôsobila – vyvoláva v ňom melancholické pocity stiesnenosti a sklúčenosti (s. 109), pretože hmly ho gniavia, „*ľážko visiac nad hlavou*“ (s. 108). Sú „*tiesnivé*“ (s. 108) – v tomto ich atribúte sa simultánne preplietajú ich fyzická charakteristika (fyzicky tesne obklúčujú) i charakteristika psychická: „*zvierajú srdce ako temný neodbytý tieň predtuchy smrti, vtierajúci sa odkiaľsi z neznáma*“ (s. 108). To, čo v melancholickom subjekte spôsobuje stav sklúčenosti, je teda aj v tomto texte v konečnom dôsledku smrť – nie však stojaca bezprostredne pred subjektom (hoci trebárs len konceptuálne artikulovaná), ale subjekt ju udržuje vo viacnásobnej dištancii (nie je to smrť, dokonca ani predtucha smrti nie, ale – vyjadrený vo forme rozvitého prívlastku – „*tieň predtuchy smrti*“). Spôsob, akým prichádza, je nenápadne plazivý, ako býva pohyb samotnej hmly („*vtierajúci sa*“). A odkiaľ tento tieň predtuchy smrti prichádza? „*Odkiaľsi z neznáma*“: tu už na lexikálnej úrovni vidíme „v akcii“ iniciatívu poetiky symbolizmu s jej mnohovýznamnou neurčitou symbolikou, nezriedka produkovanou neurčitými zámenami (všetky tie kraskovské „*ktos*“, „*kdes*“, rovnako tak aj u Karla Hlaváčka či Karla Babánka¹⁶⁸). „*Neznámo*“ ako mnohознаčný lexikálny symbol môže indikovať – v intenciách symbolizmu – inú, tajomnú transcendentnú skutočnosť.

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

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

Literárna krajina Kosorkinovej prózy sa ocitá *na pomedzí* medzi vonkajšou krajinou, pôsobiaceou na subjekt, a vnútornou krajinou ako „stavom duše“, ktorú samotný subjekt projektuje navonok: totižto dolina, ktorá teraz „*cudzo, ľahostajne hľadí na mňa a mne sa tiež zdá, akoby som nikdy nebol zrodencom jej lona – tak veľmi mi je ďalekou, tak nedotýkavou*“ (s. 108), predtým „*bývala plná rozkošných, pútavých farieb, keď hľádieval som na veci s ľahkou, bezstarostnou myslou a s prostou, všetko rovnako prijímajúcou vierou decka*“ (s. 108). Z toho možno vyvodíť záver, že pošmúrna tiesnivá krajina s gniavivou hmlou je skôr rozprávačovým „stavom duše“; stav stiesnenosti a sklúčenosti vychádza *zvnútra* neho samého, odhaľujúc mu jeho existenciu ako ťaživé bremeno. Fun-

¹⁶⁷ Tamže, s. 180.

¹⁶⁸ Por. Bednaříková, c. d., s. 45, 46, 48.

guje tu modernistická kategória tranzitívnosti pri reprezentácii priestoru – „Vnější je zaměnitelné s vnitřním, subjektivní se objektivizuje“:¹⁶⁹ preto napríklad u Karla Babánka nachádzame „komnatu duše“ či „dom duše“ a „*Myšlénky černé tlumy táhnou k lesům Zapomnění*“.¹⁷⁰ Hmly zvierajúce srdce vychádzajú z neznáma smrti a v modernistickom subjekte navodzujú melancholický stav.

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

Myšlienky, tiahnuce hlavou, sa vymykajú vedomej vôli subjektu – on sám jednak nedokáže kontrolovať ich zrod, ich smerovanie, ani nedokáže zastaviť ich plynutie: „*Odkiaľ idú, prečo sa tisnú a kam ma chcú zaviesť – neviem. Ale je také zúfalé, také žalostné, že vychádzajú, že ma vedú, vedú...*“ (s. 109). Skôr sa dá povedať, že to v ňom „myslí“, dokonca aj proti jeho vôli – subjekt konštituovaný textom je typicky *modernistickým neautonomným subjektom*.¹⁷¹ Niektoré jeho elementy (prúdiace myšlienky) sa vymykajú jeho vedomej vôli. Michal Gáfrík skonštatoval všeobecnejšie o Kosorkinových postavách: „Koná za ne a v nich ktosi iný, čosi neodvislé od ich rozumu a vôle.“¹⁷² V symbolizme „duša už býva identifikovaná s podvedomím“¹⁷³ a „penetráciou tohto podvedomia možno dospieť predovšetkým k absolútnu“.¹⁷⁴ Smerovanie týchto myšlienok postavy je – proti jej vôli – zamerané *jediným* smerom, akoby hrdina trpel monomániou: „*Hlavou tiahnu myšlienky vleklé, upäté jedným smerom ako tichý pochod trůchliacich, čierno odevných ženských*“ (s. 109): metaforické prirovnanie týchto myšlienok k pohrebnému sprievodu dostatočne naznačuje, aká hlavná myšlienka, monoidea, spôsobuje to nutkavé myslenie subjektu jediným smerom, jeho melancholickú záдумčivosť: je to myšlienka smrti. Smrti, ponechávajúcej si aj „neskrotený“ atribút „*čohosi neznámeho*“, spôsobujúceho *hrôzu*. Ďalšia veta poviedky totiž znie: „*I duša sa mi chveje, zapadá v hrôzu pred čímisi neznámym, ale predsa v mojom vnútri jestvujúcim*“ (s. 109). Toto „volanie smrti“ (zároveň je to však aj volanie *čohosi* „neznámeho“, čo naznačuje jej nepredstaviteľnosť) neprihádza teda z vonkajšieho sveta, ale *zvnútra subjektu samého* (ako „hlas svedomia“, povedal by Heidegger), ba dokonca toto „hrôzostrašné neznáme“ jestvuje *vnútri* subjektu (ako jeho smrteľnosť, bytie-k-smrti, predprogramovanosť smrťou). „*Aké hrozné je, keď sa duša chveje...*“ (s. 109). Toto chvenie duše od hrôzy (pred čímisi neznámym, čo jestvu-

¹⁶⁹ Bednaříková, c. d., s. 45 – 46.

¹⁷⁰ Cit. podľa Bednaříková, c. d., s. 46.

¹⁷¹ O neautonomnosti modernistického subjektu podrobnejšie píšeme In: HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*, c. d., s. 61 – 67.

¹⁷² Gáfrík, c. d., s. 135.

¹⁷³ Podraza-Kwiatkowska, c. d., s. 57.

¹⁷⁴ Tamže, s. 57.

je v jej vnútri – ktoré je *aj* smrťou, zároveň je však tiež nie bezo zvyšku vyložiteľným symbolom) vychádza z jej vnútra, lebo „Ona [duša] sa ani vtedy neutišuje, keď zavrieš oči pred vonkajším svetom, keď pokúsiš sa vrhnúť v prudkú vášeň, keď opojiš zmysly“ (s. 109). Nič, čo prichádza zvonku zo sveta, neutiši chvenie z neznámeho (prípadne smrti), ktoré prichádza zvnútra duše.

Stav, ktorému subjekt *podlieha*, je pomenovaný ako *skľúčenosť* „z ktorej, zdá sa ti, niet východu, niet vyslobodenia“ (s. 109). Hypersenzitívny modernistický subjekt je totiž v texte modelovaný aj s príznakmi postavy „dekadenta“, čiže je ochabnutý, vyčerpaný,¹⁷⁵ s „chorým, nezdravým srdcom“ (s. 108), ktoré „chvejno-slabo“ bije (s. 108), *slabý* – nedokáže sa sám zo svojej skľúčenosti vyslobodiť (a práve preto jej, ako neautonómny modernistický subjekt, *podlieha*): „Vzoprieť sa? Nie, mne nemožno. Som bezvládny ako v silách zámrljej muchy, a niet opory“ (s. 109). Jeho duša je dekadentne „chorá duša“ (s. 110), trpiaca jednak chorobou storočia („preanalýzovaním sa“ a skľúčenosťou), jednak aj svojimi vlastnými chorobami monománie (vydania napospas nutkavým myšlienkam na smrť, vychádzajúcim z nevedomia) a melancholickej skľúčenosti. Ako sme už ukázali, spojenie „zlomená duša“ v dobovom diskurze môže prenesene označovať „melancholika“, v rámci tohto textu sa však okazionalne viaže aj s čiastočne synonymným spojením „chorá duša“, a celkom iste znamená aj človeka podliehajúceho zúfalstvu (zúfalstvu ako konečnej fáze melanchólie), tak ako aj hovorovo hovoríme o „zlomenom človeku“. Zlomený človek nemá v sebe žiadnu životnú energiu, žiadne životné pnutie – jeho žitie je smrťou zažíva, či ako keď niekto žije, prežívajúc svoju smrť.

Pokiaľ sme však v textovej zložke plánu postavy identifikovali elementy dekadentného kódu, treba povedať, že motivický plán prostredia (modernisticky interiorizovaný, oscilujúci na pomedzí medzi krajinou duše a vonkajším prostredím) nie je modelovaný literárno-smerovým kódom dekadencie s jeho pozitívnym forsírovaním antifyzis,¹⁷⁶ artificialnosti a kultivovania – v Kosorkinovom texte motivický plán prostredia totiž vytvárajú práve *prírodné* fenomény: obloha, hmly, dolina, ktoré sú interiorizované a podliehajú procesu symbolizácie (ako sme to už ukázali). Tento redukovaný motivický plán prostredia by sme preto pokladali najskôr za neoromantický. (Dekadentné zdôrazňovanie artificialnosti nájdeme, naopak, v poviedke Ivana Minárika *Cesta ku koncu*, ako na to poukážeme v nasledujúcej časti.)

V ďalšej rozprávačovej existenciálnej reflexii možno prečítať ozvuky Schopenhauera a Nietzscheho: „(...) človek je *votrelcom pozemského sveta a za tú opovážlivosť odpýkať musí smrťou*“ (s. 109). Takto myslia vzťah človeka k smrti všetky kryptoteológie smrti, ako ich vymedzila Agata Bielik-Robsonová: život, a predovšetkým ten ľudský, je výsledkom *náhody*, a teda chybou kozmickej ekonómie, ontologickým anakolútom, výchylkou anorganického súcna – a smrť túto odchýlku iba napraviť: človek musí smrťou splatiť svoju daň za vytrhnutie z nebytia.¹⁷⁷ V pozadí tu zaznieva Goetheho mefistofelovská negácia: Mefistofeles, duch čistej negácie, nevidí žiaden dôvod, aby bolo radšej niečo, a nie nič – odpovedajúc

¹⁷⁵ Por. Bednaříková, c. d., s. 12.

¹⁷⁶ Por. tamže, s. 56, 61 – 62.

¹⁷⁷ Por. KLOSSOWSKI, Pierre: *Nietzsche i błędne koło*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 1996, s. 96; tiež SCHOPENHAUER, Arthur: *O smrti*. Brno : Zvláštní vydání, 1996, s. 78.

takto na známu Leibnizovu metafyzickú otázku, vyslovuje sa pre ničotu: „*Isem duch, jenž stále popírá! / A právem; neb co vzniká, vše, / by zahynulo, hodno je; / proto by bylo líp, nic kdyby nevznikalo.*“¹⁷⁸ Stvorenie sveta bolo chybou, a preto by bolo lepšie, keby nevzniklo (nebolo) nič. Keďže však už niečo vzniklo, racionálnej bytosti nezostáva nič iné, než „sa oddať aktom deštruktívnej negácie bytia, ktoré napokon skorigujú ten strašný omyl“.¹⁷⁹

Veď pre rozprávača Kosorkinovej prózy sú to práve *anorganické* (čiže mŕtve) súcna, ktoré afirmujú večné trvanie smrti: „*Snáď cítia i skaly i brehy i zem, ktorá mi je pod nohami, čo cítim ja a užasli i ony onou hroznou myšlienkou, že iba smrť má večné trvanie, ona je oprávnená a nad všetkým jedine víťazná – akoby ona bola cieľom, a nie život?*“ (s. 109). Smrť je tu, podobne ako u Freuda, chápaná ako návrat života do skoršieho anorganického stavu, z ktorého život vyšiel, a teda smrť je už doslova freudovsky pomenovaná ako „cieľ života“. Z hľadiska literárnohistorického však treba poznamenať, že Kosorkinov text je o desať rokov starší než Freudova štúdia *Za princípom slasti*, preto tu nemôže ísť o realizáciu procesu, ktorý by klasická literárna história nazvala vplyvom, ale v oboch týchto textoch sa prejavujú solidárne dobové kultúrne kódy: smrť, konceptualizovaná podľa vzoru anorganickej prírody v intenciách súvekej biologickej vedy.

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

Takýto charakter života k smrti, ktorý je nemožné žiť a ktorý so sebou nesie len neznesiteľnú bolesť, otvára pred subjektom priepasť straty zmyslu života, jeho absurdnosti: „*Kam uniká, kam uniká... a aký v tom zmysel?*“ (s. 110).

V Kosorkinovom texte sme teda dešifrovali dva atribúty modernistickej textovej reprezentácie smrti: smrť ako neznámo (tento atribút sme prečítali ako iniciatívu literárneho kódu symbolizmu) a smrť ako návrat k anorganickému stavu (necítienia, absencie vedomia) a ako napravenie „chyby“, „omylu“ kozmickej ekonómie, akým je život (v tomto motíve sme identifikovali schopenhauerovské, freudovské a nietzscheovské intertextuálne konexie). Modernistické literárne reprezentácie smrti vyzdvihujú práve tieto jej atribúty, ktoré v sebe nesie aj v Kosorkinovom texte – strach človeka z neznáma,¹⁸⁰ ako aj

¹⁷⁸ Cit. podľa FISCHER, Otokar: *Stručné uvedení do Goethova Fausta*. Praha : Státní nakladatelství, 1931, s. 26.

¹⁷⁹ Bielik-Robson, c. d., s. 160.

¹⁸⁰ KURKIEWICZ, Marek: *Symbole, narracje, eschatologie*. Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek, 2007, s. 241.

„údes z ničoty, nevyhnutného konca života po fyzickej smrti“.¹⁸¹ Vo víziách Posledného súdu v poľskom modernizme (v literatúre tzv. Młodej Polski) desí osamoteného človeka ani nie tak Boží hnev, ako skôr pasivita Boha, ktorý ponecháva svet na seba samého¹⁸² – solidárne s tým znie zúfalý výkrik Vámošovho *Paranoika* (1925), vrhnutý Bohu do tváre: „*Načože ich stvoril, keď ich potom ako muchy pozabíja*.“¹⁸³

Ďalšou modernistickou modalitou reprezentácie smrti, odvodenou zo Schopenhauerovej filozofie (a čiastočne solidárnou s freudovským pudom smrti), je smrť chápaná ako nirvána, ako oslobodenie od pnutia životnej vôle. Nachádzame ju v závere Hrušovského prózy *Muž s protézou*, no aj vo Vámošovej poviedke *Paranoik*: „*Výtrhli ma z blaženého nebytia, áno, teraz cítim, že je to blažený stav nebytí, a urobili ma prostriedkom, uspokojovateľom svojho egoizmu*.“¹⁸⁴

Kosorkinovsky subjekt sa vo svojich pochybnostiach rozplýva v množstve protichodných myšlienok, ktoré sa mu proti jeho vôli roja v hlave („*Schytávajú ma so sebou a ja sa im neviem ubrániť a ani neviem, ktorej sa pridať, ktorej dôverovať*“, s. 110), a ostáva stáť bez oporného bodu, v úplnej zmätenosti: „*(...) nenachádzam sústredujúceho bodu ani v sebe, ani mimo seba*“ (s. 110).

Predzáverečná fáza nedejového sujetu ukazuje subjekt vzývajúci – nie Boha (ktorého meno je jednoznačné, *jediné*), ale – v intenciách poetiky symbolizmu – transcendentnú Neznámu Moc, urovnávajúcu neriešiteľné protivenstvá subjektu (onú nezmyselnosť života k smrti, ktorý nemožno žiť): „*Oh, kde je cesta, kde chodník k Neznámej Moci, vyputnávajúcej z ťažkých oŕaží a všetko urovnávajúcej? Sviťnite, zjasňujúce lúče a povzneste srdce v Jej éterový azúr!*“ (s. 110) Je to invokácia vo forme otázky, v neistote pýtajúceho sa – vzyva „ozmyselnujúcu“ Moc preto, aby mohol opäť „*ožiť a znovu horúce prilpnúť k životu*“ (s. 110): aby jeho život vďaka transcendentálnej garancii opäť získal zmysel, aby prestal byť umieraním k smrti, aby prestal byť nemožnosťou žiť. Rozprávač v extatickom stave roztvára „*ramená v šíalehom úpenlivom očakávaní a upieram do neba napnuté hľadajúce zraky*“ (s. 110). Roztvorené ramená môžu znamenať otvorené náručie (otvorenosť voči tomu, čo nadíde, voči transcendentnej sile – „*Chcem sa vám otvoriť do najhlbšieho vnútra*“, s. 110). V ruskej ezoterickej próze z éry prelomu 19. a 20. storočia napríklad takáto póza rozpažených rúk – za predpokladu, že by transcendentná moc odpovedala (čo, ako vieme, prípad Kosorkinovej prózy nie je), niesla okultný význam, že „vyvolený dosiahol taký stupeň (duchovného) rozvoja, v ktorom sa jeho duch stal identický s božským duchom“.¹⁸⁵ ide konkrétne o obraz, ktorý maľuje maliar Roebich v románe Olgy Forš *Rytier z Norimbergu* (1907), v ktorom zasvätenec hľadá priamo do slnka a zároveň k nemu vysielá lúče zo svojho „vnútorného slnka“.

V modernisticko-dekadentnom kóde však zároveň môže ísť aj o mesianistickú stylizáciu, gesto ukrižovania¹⁸⁶ – ako Neumannovo „*Tady ležím s rukama rozepjatýma*“.¹⁸⁷

¹⁸¹ Tamže, s. 241.

¹⁸² Por. tamže, s. 241.

¹⁸³ VÁMOŠ, Gejza: *Editino očko*. Bratislava : Tatran, 1968, s. 61.

¹⁸⁴ Tamže, s. 60.

¹⁸⁵ RZECZYCKA, Monika: *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX – początku XX wieku*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2010, s. 224.

¹⁸⁶ Por. Bednářiková, c. d., s. 43.

¹⁸⁷ Por. tamže, s. 43.

A aká odpoveď prichádza z neba? Žiadna. Nebo mlčí. Jediné, čo rozprávačovi ostáva, je melanchólia, gniavivo naňho dopadajúca prostredníctvom svojich emblematických atribútov – hmly a temného mračna: „*Na čelo padá mi hustá drobná rosa hmlí a temný nočný mrak spúšťa sa mlčky vôkol mňa*“ (s. 110). Text na začiatku vychádza z melancholického naladenia subjektu, do ktorého sa ten – po okamihu skrsnutej nádeje na odpoveď transcendentnej sily – na konci opätovne hrúži, už po nesplnení tejto nádeje. Toto je aj skromným „hateným“ sujetom (povedané termínom Františka Miku, čiže sujetom lyrickým) tejto básne v próze, totiž sujetovou transformáciou, opisujúcou kruh melanchólia – záblesk nádeje – melanchólia.

Aká je to tá „Neznáma Moc“, ku ktorej rozprávač hľadá cestu? Signifikantné je už to, ako na to upozornila Dana Hučková, že to nie je kresťanský Boh, ale tento „abstraktný ženský princíp, ktorý preberá na seba funkciu očistnej sily, sa viac ako ku kresťanskej tradícii približuje k dobovému teozofickému učeniu či k módnjej ezoterike“.¹⁸⁸

Dôležitý z hľadiska smerového poetického kódu je práve atribút tejto moci: že je *neznáma*. Takáto textová výstavba robí z onej moci pravý *symbol* v intenciách literárneho smeru symbolizmu: neurčitý, tajomný a nie bezo zvyšku dešifrovateľný, zato však opalizujúci v množstve simultánne pôsobiacich konkurenčných významových plánov, ktoré sa nedajú plne integrovať. Symbol v literárnoestetickom kóde symbolizmu mal vyjadriť „nevyjadriteľné“¹⁸⁹ – v konečnej inštancii pravdivé, ideálne bytie, ktoré je večné.¹⁹⁰ Materiálny svet je pre idealizmus symbolistickej proveniencie len ilúziou, Májiným závojom, je len symbolom skutočného, ideálneho bytia.¹⁹¹ Preto Jean Moreas vo svojom programovo manifeste symbolizmu v roku 1886 píše, že „v tomto umení (t. j. symbolizmu, pozn. T. H.) preto obrazy prírody, ľudské činy či akékoľvek konkrétne fenomény nemôžu ukazovať samé seba; sú to len zmyslové figúry, ktoré majú predstavovať svoje ezoterické príbuzenstvá s prvotnými Ideami“.¹⁹² Zároveň však upozorňuje, že táto Idea, ktorú symbolistická poézia vyjadruje, sa nesmie dať vidieť priamo, „pozbavená nádherného rúcha vonkajších analógií: podstatnou vlastnosťou symbolistického umenia je totiž to, že sa nikdy neuchýľuje k pojmu Idey osebe“.¹⁹³ Odtiaľ vyplýva oná nejasnosť, mnohovýznamovosť symbolistického umenia. Mnohoznačnosť symbolu má takúto príčinu: „keďže ‚nevyjadriteľné‘ elementy nemajú presný jazykový resp. pojmový ekvivalent, tak ani symbol, ktorý má zastupovať onen chýbajúci jazykový ekvivalent, nemôže mať jednoznačný charakter“.¹⁹⁴

Symbolistické texty často využívali práve atribút „neznámy“ – napríklad v spojení s nesmiernymi diaľkami, ktoré sú tiež neobsiahnuteľné gnozeologicky, ako napríklad „*Neznámá slunce v nesmierných dálkách*“¹⁹⁵ Stanislava Kostku Neumanna či neznámo evokujúci titul Brezinovej básnickej zbierky *Tajemné dálky*. Kraskovská symbolistická poetika dosahovala svoj efekt tajomnej neurčitosti aj pomocou neurčitých zámen a prislo-

¹⁸⁸ HUČKOVÁ, Dana: *Hľadanie moderny*. Bratislava : Ars Poetica – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2009, s. 140.

¹⁸⁹ Por. Podraza-Kwiatkowska, c. d., s. 58.

¹⁹⁰ Tamže, s. 56.

¹⁹¹ Tamže.

¹⁹² Moreas, c. d., s. 148.

¹⁹³ Tamže.

¹⁹⁴ Podraza-Kwiatkowska, c. d., s. 59.

¹⁹⁵ Cit. podľa Bednaříková, c. d., s. 44.

viek („*ktos*“, „*kdes*“). Atribúty, pripisované tejto Neznámej Moci, sú tiež rozporuplné: už sme upozornili na jej zmysel dávajúci charakter – táto Neznáma Moc má vysielat’ „*ozdravujúce vánky*“ (s. 110) hladiace „*chorú dušu*“ (s. 110) a umožniť človeku opätovné ožitie a prilipnutie k životu, čiže spôsobiť, aby jeho duša prestala byť zlomená, bez životnej energie, melancholická. Táto séria atribútov onej Neznámej Moci je teda životodarná, mohla by podmieniť azda evokovať princíp lásky. No iné jej atribúty ako moci „*vyputnávajúcej z ťažkých oŕaží a všetko urovnávajúcej*“ (s. 110) popri ich kladnom kódovaní (utíšujú, zbavujú utrpenia) sa spájajú s druhým atribútom „*neznáma*“, o ktorom sme hovorili (a ktorý v subjekte vyvoláva hrôzu a ono „*chvenie duše*“) – so smrťou, modernisticky myslenou (v schopenhauerovských intenciách) ako *nirvána*, ako vyslobodenie z „*ťažkých oŕaží*“ schopenhauerovskej vôle, životného pnutia, a „*všetko urovnávajúcej*“ až do kamennej nehybnosti anorganického života, redukcie všetkých napätí na nulu (ako znie freudovská definícia pudu smrti – na takúto freudovsky „anorganickú“ koncepciu smrti v Kosorkinovom texte sme už upozornili pri skoršom textovom fragmente).

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

Ak však budeme sledovať „ženskú“ stopu (je to predsa len jedna z možností, ako *neúplne* dešifrovať tento symbol), stáva sa dôležitým ďalší atribút tejto Neznámej Moci, a síce, že umožňuje „*piť božské elixíry Poznania*“ (s. 110). Je teda spojená s poznaním aj s Bohom, umožňuje absolútne poznanie. Z hľadiska literárno-smerového dobového kontextu tu treba pripomenúť, že práve tieto atribúty (ženstvo, poznanie a božské) v sebe spája – v ruskom symbolizme – duša sveta vtelená do Sofie, nositeľky Ducha Božieho.¹⁹⁶ Táto koncepcia sofiológie vychádza z filozofie Vladimira Solovjova (z jeho práce *Zmysel lásky*, 1892) a v jeho stopách sa ďalej vydali Pavel Florenskij, Bulgakov a ďalší, zo spisovateľov napríklad Blok a Belyj. Hlása primát ženského prvku vo svete¹⁹⁷ a v mužskosti a ženskosti vidí „metafyzicko-kozmičké zásady“.¹⁹⁸ Sofia je zároveň „symbolickou konkretizáciou Večne ženského“,¹⁹⁹ ako aj „zosobnením večnej pravdy“.²⁰⁰ Ako kosorkinovská „Neznáma Moc“ by teda mohla subjektu priniesť poznanie. To, že je vyjadrená neostro, prostredníctvom symbolu, vyplýva zo skutočnosti, že „ako pravda zároveň duchovná aj univerzálna môže byť Božia Múdrost’ vyjadrená *len* pomocou symbolov“,²⁰¹ pričom jedným z nich, v ruskom symbolizme často využívaným, je práve symbol ženy.²⁰² Sofia je „emanáciou energie sveta, ktorej darcom je Boh“.²⁰³ Jej koncepcia bola solidárna s kresťanským náboženstvom, ba dokonca v ruských sofiologických úvahách na prelome storočí zohrávala dôležitú úlohu aj „idea identifikácie Sofie s Kristom“.²⁰⁴

¹⁹⁶ Por. MALEJ, Izabella: *Eros w symbolizmie rosyjskim*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008, s. 255.

¹⁹⁷ Por. tamže, s. 130.

¹⁹⁸ Tamže.

¹⁹⁹ Tamže, s. 133.

²⁰⁰ Tamže.

²⁰¹ Tamže, s. 135.

²⁰² Por. tamže, s. 137.

²⁰³ Tamže, s. 139.

²⁰⁴ Tamže, s. 136.

Samozrejme, takýto odkaz na príbuzný dobovo-literárny kontext ponúka len jednu z ciest pokusov o dešifrovanie Kosorkinovho symbolu, ktorý pred nami stojí nedotknutý vo svojej mnohovýznamovosti. Napokon, Neznáma Moc v Kosorkinovom texte subjektu *neodpovedá* – z jeho melancholickej naladenosti preto niet úniku.

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

Popri modalite „melanchólie zo smrti“ z prózy *Zlomená duša* nachádzame zasa inú modalitu melanchólie – modernistickú analýzu melanchólie lásky v rozsiahlejšej poviedke *Cesta ku koncu* od Ivana Minárika, autora, ktorého Michal Habaj vo svojej práci *Druhá moderna* literárno-smerovo oprávnené zaraďuje k autorom „druhej moderny“. Obe tieto modalitty melanchólie spája invariant vzťahu melancholického subjektu k *pominuteľnosti* všetkého (v prvom prípade seba samého, v druhom zasa lásky).

Poviedka vyšla v autorovej zbierke próz *Smaragdový amulet* (1946), z hľadiska literárno-smerového, tvarovo i tematicky, však organicky prináleží k Minárikovej tvorbe z konca dvadsiatych a začiatku tridsiatych rokov 20. storočia. Má aj svoj dlhší variant z roku 1931 – románovú skladbu *Vášeň*. V románe *Vášeň* je textovo „vložená“ veľká časť textu *Cesty ku koncu*, čo dokazuje datovanie jej vzniku (resp. aspoň väčšej časti textu) rokom 1931. Nechceme sa však púšťať do genetických špekulácií, ktorý z týchto dvoch textov je starší – budeme vychádzať iba z ich *štrukturálneho* vzťahu, a ten je taký, že z rozsiahlejšieho kaleidoskopického, kompozične rozbitejšieho textu *Vášne*, organizovaného skôr biograficko-galériovou parataktickou kompozíciou (Oskár Čepan hovorí o jeho „spretfhanej sujetovej línii“²⁰⁵), poviedka *Cesta ku koncu* je svojho druhu „výňatkom“ z *Vášne*, kompozične zovretejším a rafinovanejším skonštruovaným (s využitím retrospektívy po úvodnej epizóde), pričom kladie dôraz na peripetie ľubostného vzťahu hlavného hrdinu a Eleny Rujanovej (mená postáv v oboch prózach sú identické, rovnako ako sú identické celé textové pasáže) a predovšetkým na melancholickú modalitu tejto lásky.

Text *Cesty ku koncu* je tiež implicitnejší než text *Vášne*, s viacerými otvorenými miestami – napríklad vo *Vášni* sa explicitne hovorí o škandálnosti incestného vzťahu, pretože Elena je hrdinovou sesternicou. V *Ceste ku koncu* však táto motivácia explicitne pomenovaná nie je – spomína sa len hrozba vydedenia od starého otca: „Škandál, za jeho čias bolo by to bývalo nemožné. Ale teraz, to všetko tie krátke sukne, voľnosť, ostrihané vlasy, moderné tance, fuj, kam to vedie.“²⁰⁶

Onou „cestou ku koncu“ z titulu poviedky je tu samotná láska. Ako sme už ukazovali pri Amielovej formulácii melanchólie lásky, tá vychádza z toho, že každá láska je nevyhnutne odsúdená na zánik. Z toho pre hrdinu vyviera charakteristické melancholické „časovanie“ subjektu (jeho vzťah k času): nemôže lásku prežívať v prítomnosti, pretože nevyhnutnosť budúceho konca lásky túto lásku už počas jej prítomnosti vymazáva. Melancholická láska je takto len cestou ku koncu lásky, rovnako ako je melancholická existencia iba cestou k smrti. Minárikov rozprávač je rozprávačom komplikovaným, seba-

²⁰⁵ ČEPAN, Oskár: *Literárne dejiny a literárna veda*. Bratislava : Veda, 2002, s. 87.

²⁰⁶ MINÁRIK, Ivan: *Smaragdový amulet*. Bratislava : Nakladateľstvo B. Buocik, 1946, s. 170 – 171. Ďalej pri citáciách z tejto knihy budeme v texte tejto kapitoly uvádzať len číslo strany.

spytným – ako hovorí postava v jeho poviedke *Na rozhraní*, ide o „demaskovanie duše“, o to, „prehrabovať sa v svojom vlastnom ja, konať akúsi autovivisekciu svojho duševného vnútra“ (s. 130) – pričom spojenie „vivisekcia duše“, ako sme už upozornili, patrilo k jazyku seba-opisu týchto analytických tendencií v modernistickej próze. V Minárikovej próze ide, ako na to poukázal Oskár Čepan, o „psychický experiment“ „v analytickej interpretácii problematického ľúbostného vzťahu“.²⁰⁷

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

Transformácia tohto stavu prichádza s konštatovaním rozprávača „*Skončilo sa všetko, všetko, všetko...*“ (s. 163). Denníkový záznam (do ktorého je próza štylizovaná) sa stáva záznamom bolesti, denníkom s „vytrhnutými listami“ zlorečenia dievčaťu, ktoré kedysi rozprávača milovalo. Po tomto konštatovaní „konca všetkého“ prepadávajú rozprávača melancholické stavy, ponajprv nuda – „*Nudím sa, strašne sa nudím. / Nič ma nezaujíma, nič nemá pôvabu*“ (s. 166). Nuda pôsobí na subjekt deštruktívne – rozprávač hovorí, že už chápe hru ruských dôstojníkov, keď po sebe potme strieľali: „*To bola hra z nudy. Unavené, vyštrbené nervy nevedelo už nič iné vzrušiť, než divá strelba na seba samého, lov po tme na volanie kamaráta: kukuk, skok na stranu a výstrel*“ (s. 167). Ďalej sú to stavy depersonalizácie: „*Prečo sa v spoločnosti kamarátov dívam na seba ako na niekoho cudzieho? / Prečo mi je všetko chladné, bezfarebné, jednotvárne?*“ (s. 164). Nuda, rovnako ako depersonalizácia sú stavy, ktoré často nachádzame aj u iných autorov „druhej moderny“, konkrétne predovšetkým v raných prózach Jána Hrušovského.²⁰⁸ U Minárika sa stav depersonalizácie na okamih premietne aj do rozprávačskej formy v zmene gramatickej osoby, keď rozprávač na začiatku 5. kapitoly odrazu o sebe začne hovoriť v 3. osobe, inscenujúc seba samého z vonkajšej perspektívy a pomenúvajúc sa zovšeobecnene „človek“. Text tu samotným svojím štruktúrovaním inscenuje proces depersonalizácie: „*Človek vstal. Kráča váhavo ku dverám. Uchopil kľučku. Potom ju bezvládne pustil a v zúfalosti padol na nízku stolicu ako niekto, kto stratil všetko na svete. Lebo vie, že izba je prázdna, že na poduškách divána rysuje sa ešte tvar jej tela, že vo vzduchu sa ešte chveje jej parfum a že sa nevráti nikdy viac. / Ten človek, to som ja*“ (s. 168).

Aj tieto ľúbostné peripetie samotné medzi rozprávačom a Elenou (láska – odchod Eleny /rozprávač nepodáva príčiny/ – návrat Eleny – definitívny koniec vinou rozprávača) sú vyrozprávané útržkovito, v momentkách, časové koordináty sa v nich prekrývajú alebo napredujú v skokoch: dochádza tu k dezorganizácii časového vedomia subjektu. To

²⁰⁷ Čepan, c. d., s. 86.

²⁰⁸ Por. HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : SAP, 2008, s. 38 – 45, s. 95 – 112.

je všeobecnejšie spisovateľská metóda, akou Minárik pracuje – napríklad v poviedke *Ghul* popri striedaní fokalizačných perspektív rozprávania (Gonzalo rozpráva o svojom ľúbostnom sklamaní; simultánne s tým sa vinú Križanove spomienky na ženy, ktoré zničil) je chronotopová štruktúra narácie organizovaná podľa princípu „skokov vedomia“: predstavený časopriestor prózy sa dezorganizuje, čo je vyvolané azda aj horúčkovitými stavmi postavy (príklad udalostných *skokov* v naratívnej štruktúre: Križan je v spoločnosti Alfara – zjavenie prízraku – cesta vo vlaku).

K motívom depersonalizácie sa viaže aj dekadentná „chvála líčidiel“, artificialnosti, antifyzis, pretože „*krása musí byť štýlová*“ (s. 171). Hrdina núti Elenu líčiť sa a nadobúdať takto premenlivé maskovacie identity: „*Za niekoľko minút vie vyčariť hocijaký vzhľad: melanchóliu, letargiu, vášeň, ból, radosť, hocičo*“ (s. 171). Elena to berie ako stratu vlastnej identity: „*Je to neprirodzené. Ja nie som viac ja. Strácam seba. Je to neúprimná hra*“ (s. 171). Hrdina z *Vášne*, naopak, Elene deklaratívne hlása apoteózu masky: „*Lele, všetko je lož (...), nepravda, iba maska na niečom, čo poznám len ja, čo tvorí moje najhlbšie a najúprimnejšie ja, moju dušu. To, čo prejavujem navonok, to je na to, aby nikto neprenikol k môjmu tajomstvu.*“²⁰⁹ Ba dokonca, ako sa ukáže, i táto jeho výpoveď je maskou („*I to je lož*“)²¹⁰ – takže je vlastne pravdivá...

Po návrate Eleny (čo by znamenalo opäť stratu epického konfliktu) vniká napätie do vzťahu už nie zvonka, ale z priestoru par excellence modernistického – z *vnútorného* uspošobenia, melancholickosti rozprávača. V radikálnej modernistickej transformácii toposu „lásky s prekážkami“ si je najväčšou prekážkou komplikovaná, „preanalyzovaná“, „sebaspytná“ postava sama. Opäť, podobne ako v Kosorkinovej próze, tu úlohu emblému melanchólie, sprostredkujúceho medzi vonkajším a vnútorným svetom, hrá literárnohistoricky zaťažený motív hmly: „*November. Hmla sa mi valí do duše. (...) Sivé nebo visí nízko nad čiernymi konármi, holými a smutnými. V hmle krákajú vrany*“ (s. 174). Motív hmly sa tu ocitá na pomedzí predstaveného vonkajšieho sveta (ročné obdobie, nebo, stromy, vrany) a vnútorného (hmla sa priamo „valí do duše“, stávajúc sa takto duševným rozpoložením melanchólie). Jesenná hmla pôsobí gniavivo: „*Potom sa opäť spustí hustá, jesenná hmla a rozvalí sa na hrud*“ (s. 176).

Azda je to práve melancholická gniavivá hmla v duši, tlačiaci na hrud', čo spôsobuje, že rozprávač začína mať pocit stiesnenosti, zadúšania sa Eleniným telom: „*Dusím sa, spím Eleniným telom. Pália ma jej pery. V jej bozku sa zalknem*“ (s. 174). Jeho priam fyzický odpor voči milenke vychádza práve z (amielovsky definovanej) melanchólie lásky, z (ešte nejestvujúceho, budúceho) faktu, že táto láska raz skončí: „*Pride raz chvíľa, keď ma nebudeš mať viac rada. Nehovorím, že ma opustiš, ale pride iný, bude sa ti páčiť, budeš jeho*“ (s. 173). V spojení so žiarlivosťou hrdinu vedie táto melancholia lásky k tomu, že sám túto „cestu ku koncu“ lásky urýchli, vyprovokuje a zinscenuje: údajne na radu kamaráta Ondra, „*životnej praktika*“ (s. 174), privedie domov známeho Paľa – a ostatné už časom urobí prirodzená príťažlivosť. Rozprávač dáva Elene príležitosť k nevere, otvára jej k nej dvere.

No aj počas scény radenia sa s kamarátom Ondrom sa odhaľuje psychická labilnosť rozprávača: „*Nahol som sa k nemu, aby som mu nalial víno do pohára a vtom som zbadal,*

²⁰⁹ MINÁRIK, Ivan: *Vášeň*. Bratislava : Tatran, 1970, s. 93.

²¹⁰ Tamže, s. 93.

že to ja sám sebe nalievam a že sám sedím v prázdnej izbe. Zľakol som sa. Strach mi padol na dušu. Studený pot mi vyrazil na čelo a nahnuté hrdlo fľaše ostro zazvonilo o okraj pohára. / *Som chorý, viem to*“ (s. 176). V tejto pozícii epickej faktúry ide buď udalostný skok (o tejto metóde sme v súvislosti s Minárikovou prózou už hovorili) a o cezúru v samotnej textúre, alebo priamo až o halucinálny stav subjektu: predchádzajúca depersonalizácia hrdinu/rozprávača sa tu potom zintenzívňuje do disociácie subjektu, jeho rozpadu, keď si sám subjekt produkuje halucinovaného dvojníka. Vnútny plán psychiky postavy totiž v Minárikových prózach expanduje, „všetky reálne deje sú v Minárikovej próze iba imaginárnym pozadím expanzie agresívneho psychična“. ²¹¹ Ako trefne poznamenáva Michal Habaj, „láska u Minárika vždy hraničí so šialenstvom“. ²¹² mali sme a budeme to mať ešte príležitosť vidieť na viacerých motívoch tejto prózy. Napríklad v poviedke *Mirjana* (1929) jej hrdina Kojs „*Skutočnosť nemohol presne odlišiť od sna*“. ²¹³ V poviedke *Arsinoe* zasa hrdina-rozprávač pod vplyvom *femme fatale* s dvojitou identitou Aničky/Arsinoe nadobúda v snoch druhú identitu, „*druhé ja*“ (s. 116): akoby v predchádzajúcom vtelení svojej duše (princíp reinkarnácie, ktorý sa v texte explicitne spomína na s. 118, tiež sa tu nachádza explicitný odkaz na Londonov román *Tulák po hviezdach* s príbuznou tematikou „obsadzovania“ rôznych životov), ponárajúc sa do historickej minulosti, stáva sa antiochijským sochárom Filiposom. Z toho na kompozičnej rovine textu vyplývajú chronotopové skoky medzi dvoma „skutočnosťami“. Tieto dve identity sa napokon začnú prelínať (motív ruže – predmetu, ktorý cestuje naprieč historickým časom, s. 118). V pointe poviedky znamená smrť v snovom svete zároveň aj smrť v „tomto“ svete – tá zastihuje rozprávača práve pri písaní denníka, keď opisuje svoju smrť v snovom živote...

V *Ceste ku koncu* hrdinov „plán“ oslobodiť sa od paradoxnej dusivej lásky, ktorá ho zabíja, no zároveň mu jeho vlastnú existenciu priam umožňuje (táto postava nie je na rozdiel od minárikovského Križana, ktorý neverí v lásku, cynikom), je napokon „úspešný“: Elena začína milovať Paľa. Hrdinom zmieta záchvatový protikladný pocit zúfalej radosti: „*Sviezol som sa pomaly na zem, bezhlučne a temne. Najprv na kolená, potom zrútil som sa na podlahu ako v bezvedomí. Nepočujem nič. Sluchy mi bijú ako na poplach. Nechty sa zaryly do dreva dverí. Potom zúfalá, krčovitá radosť ma začne pomaly dvíhať k nebesiam*“ (s. 179). Keď sa mu vinou jeho autodeštruktívneho konania začína rúcať vzťah, pociťuje zvláštny pokoj, nie nepodobný kamennému pokoji Seeborna z Hrušovského románu *Muž s protézou* (1924) – je to melancholický pokoj človeka, ktorý už stratil všetko na svete, a preto je voči svetu ľahostajný, nepociťuje nič, nemá žiadne túžby, stáva sa „kameňom“: „*Bolesť mi presekla kosti a predsa som spokojný. Aké je to čudné! Na ulici ľahostajne sa dívam na ľudí a rovnomerne vdychujem mrazivý vzduch. Zdravím známych. Niekedy postojím pred osvetleným mikulášskym výkladom*“ (s. 177). Je to – predovšetkým u Hrušovského, no aj u Minárika – situácia, akú opisuje Lacanova kryptoteológia smrti: „Odysea ľudského ducha sa u Lacana končí vo chvíli, v ktorej túžba dosahuje stav absolútnej prchavosti: definitívne sa očistiac od akejkolvek pozemskej prímеси – oslobodená od objektu, a nakoniec dokonca slobodná aj od vôle zachovať seba samu,

²¹¹ Čepan, c. d., s. 86.

²¹² HABAJ, Michal: *Druhá moderna*. Bratislava : Ars poetica, 2005, s. 198.

²¹³ MINÁRIK, Ivan: *Purpurový medveď*. Bratislava : Tatran, 1967, s. 129.

slobodná k ničomu – odtrhá sa od svojho nositeľa a mizne v pleróme čistej negativity.²¹⁴ Subjekt poslúchne výzvu, „volanie“ prvotnej ničoty, z ktorej sa zrodil, a svojím zánikom, návratom do pôvodného anorganického stavu, naprávi tú chybu stvorenia, ktorou je jeho život. Je to radikálna reinterpretácia freudovského pudu smrti; melancholická zato, že vymazáva akýkoľvek zmysel onej „okľuky k smrti“, čiže života, na ktorú práve kládol dôraz Freud. Je to tiež schopenhauerovský motív: akákoľvek vôľa (či v psychoanalytickej redakcii túžba) je v konečnom dôsledku utrpením, veď nutnosť a zároveň nemožnosť ukojiť ju vyvoláva neustálu honbu za objektom – a až spočinutie v anorganickom stave (kamenný pokoj Hrušovského Seeborna pred smrťou či anorganické oslobodzujúce necítenie subjektu Hrušovského autobiografickej prózy *Stála vojna, stála*²¹⁵) sa stáva pre subjekt oslobodením od životného pnutia, neustálej útrpnej nutnosti pohybu, aktivity... Aj Minárik pozná túto melanchóliu postavenú na ničote, tom základe všetkého – ničote, z ktorej sa na okamih vynára bytie ako vlnka na hladine, aby sa opäť rozplynulo v hlbínach ničoty – explicitne o nej hovorí už v románe *Vášeň*: „Na počiatku nebolo nič a nič raz opäť príde. To bude koniec. Zaklope na dvere. Už som tuná – povie a usadí sa do kúta. / Preto zbytočné bolo žiť, dúfať a túžiť. Raz prestane i to baviť človeka.“²¹⁶

U Minárika sa subjekt odtrhá aj od svojej situovanosti v spoločenskej sieti, od svojej spoločenskej roly, ktorú hrá automaticky, ľahostajne („Zdravím známych“).

(K skonštatovanej príbuznosti s Hrušovského prózou: odkaz na Hrušovského prózu *Muž s protézou*, či už bezprostredný, alebo ide len o filiáciu – môže totiž ísť aj o inšpiráciu prototextom Hrušovského prózy, o inšpiráciu Pečorinovou formuláciou z Lermontovovho *Hrdinu našich čias* o tom, že si „odrezal“ polovicu duše a zahodil ju²¹⁷ – nachádzame v už spomínanej Minárikovej poviedke *Ghul*. Tu Križan hovorí o amputácii citovej zložky osobnosti ako o lieku na „útrapy z citov“: „rozriešil som problém života! Vyrež dušu, vyvrhni ju, pošliap ju, vyhod' psom na smetisko, a mozog sa ti bude smiať novým, oslobodeným životom“, s. 187.)

Hrdina deštruuje svoj vzťah lásky, ktorého ťarchu nedokáže uniesť zato, že tento vzťah musí raz skončiť, a tak jeho koniec sám vyvolá, urýchli. Končí v zúfalstve, sám v prázdnom byte, mŕtvom tichu, po Elene mu zostáva len fotografia: „Plačem“ (s. 180).

Celý tento ľúbostný príbeh „cesty ku koncu“ je v kompozícii Minárikovej poviedky retrospektívou: rámcovaný je stretnutím rozprávača s dievčaťom – prostitútkou, ktorú si privedie domov. Dianie v tejto prvej epizóde je podávané implicitne: až postupne vysvitne, že ide o „Venušinu kňažku“, a cez prizmu rozprávačovho vedomia je tiež vyjadrený úžas, ako mu toto dievča kohosi pripomína: „Nie, nie, nie – chcel by som kričať a sedím meravo v klubovke a dívam sa na ňu cez obláčky dymu. Bože, ako sa jej podobá!“ (s. 155). Pre rozprávača, o ktorého horúčkovitých stavoch vedomia sa v poviedke dočítame neskôr, je to priam zjavenie jeho bývalej lásky: prostitútku totiž na okamih stotožní s Eleonou Rujanovou, je s ňou identická: „Koľko ráz som tie oči bozkával!“ (s. 156).

²¹⁴ Bielik-Robson, c. d., s. 252.

²¹⁵ Por. HORVÁTH, Tomáš: „Ja“ ako detstvo, ako mesto, ako žánr a „ja“ ako fikcia. In: *Možnosti autobiografie*. Zostavila Ivana Taranenková. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV – Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity, 2013, s. 123.

²¹⁶ Minárik, c. d. 1, s. 143.

²¹⁷ Por. LERMONTOV, Michail Jurjevič: *Hrdina našej doby*. Praha : Odeon, 1983, s. 124.

Interpretačnú možnosť, že by mohlo ísť naozaj o Eleny, ktorá sa po rozpade vzťahu ocitla na dlažbe, text zdanlivo vylúči prienikom do vedomia prostitútky (postupom vnútorného monológu vo forme polopriamej reči) pri vyrozprávaní motívu, ako tá hľadá na fotku Eleny: „*A predsa – to je jej tvár. Jej vlastná tvár. (...) Niečo jej hučí v ušiach a cíti, ako sa izba začína pomaly roztáčať. Rysy sa zahmlily. Ako sa tie obrazy dostaly sem? Ale tá bunda – takú bundu predsa nikdy nemala! Nádej ju vzpružila. Ani ten klobúčik! Pyžama? Nie, v pyžame sa ešte nedala fotografovať*“ (s. 157). Aj podobnosť Eleny s týmto dievčaťom by sa takto intersubjektívne verifikovala – nešlo by o blud rozprávačového vedomia.

Keď si však uvedomíme, že toto „vtrhnutie“ rozprávačskej formy do vedomia ženskej postavy môže byť len imaginárne, vyfantazirované – keďže rozprávačom v prvej osobe je hrdina (a tento vnútorný monológ dievčaťa teda môže imaginárne inscenovať len on sám na základe svojho pozorovania) – nemôžeme celkom vylúčiť ani interpretačnú možnosť „padlej Eleny“. K pádu by ju mohlo doviest' hrdinovo zničenie ich vzťahu. Potom, ako sa ten prostitútke prizná k svojej dávnej láske („*To je moja milenka... dievča, ktoré som kedysi miloval*“, s. 157), ona sa k nemu správa ľudsky utešujúco „*Ako sestra*“ (s. 157).

Ďalšou interpretačnou možnosťou je, samozrejme, aj náhodná podobnosť, ktorá je však úplne dokonalá. Táto *dokonalá* podobnosť je práve tým, čo robí túto interpretačnú hypotézu značne nepravdepodobnou: v režime žánru fantastiky je práve empirické vysvetlenie tým menej pravdepodobným (Todorov).

Z hľadiska paradigmatiky Minárikových próz tu jestvuje ešte tretia možnosť, „ghulovská“: v minárikovskom svete, občas fantastickom, v každom prípade však halucinačnom, v poviedke *Ghul* mučí Križana, ľubostného cynika, strašný ghul (démon), prevetľujúci sa do rozličných žien: do Zulejky, do Angeliny. Podobne Dolores z poviedky *Abd ar-Hišamov prsteň* v sebe obsahuje všetky ženy, ktoré Križan zničil. Prostitútka z úvodu *Cesty ku koncu* môže byť teda z hľadiska minárikovskej textovej paradigmatiky aj *vtelením* Eleny (i bez toho, že by si toho bola sama vedomá), aby naplnila hrdinov trýznivý osud. Michal Habaj vo svojich analýzach Minárikových próz ukázal, že pri minárikovských osudových ženách je vždy prítomný „princíp zdvojenia identity“²¹⁸ – tak je to v prózach *Arsinoe* a *Abd ar-Hišamov prsteň*, kde sa na ženu z prítomnosti vždy „napája“ identita ženy z minulosti, prípadne z histórie (tvár v medailóne či tvár vyrytá v očku prsteňa); rovnako tento princíp zdvojenia identity (Elena – prostitútka) rámcuje aj *Cestu ku koncu*.

Poviedku *Cesta ku koncu* sme si v rámci modernistického režimu signifikácie zvolili na analýzu s ohľadom na *transformáciu* motívov melanchólie oproti predtým interpretovanej Kosorkinovej poviedke: jednak v Minárikovom texte išlo o modalitu melanchólie lásky, zároveň sa uňho motív melanchólie stáva funkčným v epickom mechanizme narácie – *motivuje* totiž ľubostný konflikt, do ktorého sa dostáva hrdina, a následný rozpad vzťahu.

Motívy melanchólie sa však v Minárikových textoch vyskytujú aj v oveľa emblematickejšej podobe: sú tam, takpovediac, občas rozosiate ako náladové momentky, niekedy dokonca až parodované, pričom sa nemusia integrovať do epickej faktúry. Tak je to v poviedke *Bublina*: „*Narkóza ópiových cigár nervózne a vizionársky uspáva pohľad. Gramofón smutne sa rozozvučal melancholickým tangom Jesenný sen. / Žlté špirály umierania listov a strhané stromy v hmľistých večeroch, stratené nádeje, a spomienky bolestne*

²¹⁸ Habaj, c. d., s. 212.

vrývajú sa do svedomia. Zvädnuté žlté chryzantémy na obľých prsiach a vánok posledných ruží. Posledné lásky. Posledné krčovité a červené bozky.“²¹⁹ Motív využíva všetky emblémy, ba až kliše modernistického reprezentovania melanchólie: po jej explicitnom pomenovaní nadväzuje textový reťazec obrazmi jesene, secesne žltých vädnúcich listov, náhrobných chryzantém na prsiach mŕtvej (pravdepodobne milenky: veď od čias Poeovho autokomentára k básnickej skladbe *Havran* každý modernistický básnik vie, že smrť milovanej ženy je tým najtragickejším námetom), motívmi straty, zmarených nádejí, nostalgie trýznivých spomienok, konca („posledné lásky“). Parodizujúca intencia tejto klišéovitej reprezentácie melancholického „stavu duše“ vyplýva z toho, že je navodený práve melancholickým tangom a že si svoje „posledné lásky“ predstavuje dvadsaťročný panik Lev Joachim, ktorý ešte neprežil ani svoju prvú lásku... (A ktorý hynie tragicky a úplne nezmyselne – vypadne z okna, keď sa priveľmi vykloní.)

Naopak, istú príbuznosť (a to vo forme inverznej transformácie) s *Cestou ku koncu* v motivácii konca ľúbostného vzťahu vykazuje Minárikova poviedka *Stretnutie s mŕtvou*. Táto poviedka využíva v modernizme exploatovanú tému videní umierajúcich blízkyh v okamihu smrti (napríklad v poviedke poľského modernistu Antoniho Langeho *Lenóra*, 1912). Celý rad takýchto prípadov opísal v tých časoch veľmi populárny autor Camille Flammarion vo svojej knihe *Záhada smrti*. V období modernizmu vládla silná fascinácia metapsychickými javmi.²²⁰ O svojom poslednom (metapsychickom, ako vysvitne v pointe prózy) stretnutí so svojou bývalou milenkou Lolou rozpráva Peter Mereš spoločnosti po polnoci, keď príde reč na veci nevysvetliteľné z okruhu telepatie a okultizmu. Nás tu teraz – s ohľadom na našu tému, ktorou je melanchólia – bude zaujímať motivácia konca ľúbostného vzťahu: Peter Mereš sa spočiatku nazdáva, že „láska zmizne sama, práve tak, ako znenazdania prišla, práve tak nezbadane sa vytratí“.²²¹ Skrátka, presne tak ako v poviedke Janka Jesenského *Koniec lásky*. Do tohto prirodzeného behu „vecí ľúbostných“ vkladá Mereš svoje nádeje: keď však zistí, že vášň ich rozpaľuje čoraz väčšími a vzťah sa stáva pre oboch zničujúcim pre svoju šialenú intenzitu („To už nebola láska, keď sme sa schádzali, to boli nervové otrasy“),²²² rozhodne sa pre jediné možné východisko – pre rozchod. Vidíme teda, že motivácia ukončenia vzťahu je presne opačná ako v poviedke *Cesta ku koncu* – strach z neukončenia lásky, zo stále narastajúcej vášne, ktorej rastúca intenzita hrozí psychicky zničiť subjekty, ktoré ju zažívajú.

Emblematické motívy melanchólie sú tu do textu vovedené z inej strany než v *Ceste ku koncu* – netvorí motiváciu rozchodu, ale sú sprievodnými znakmi scény rozlúčky navždy. Rozchod, samozrejme, nastáva v neskorú jeseň, v opustenom parku: „Bola neskorá jeseň. Prechádzali sme sa opusteným parkom, stúlení. Kde-tu odpadol žltý list a špiráloviťo, pomaly sa znášal na zem... To malo byť naše posledné stretnutie. Vyhľadali sme zapadnutú lavičku a sedeli dlho, nepohnute, nemo. Súmrak sa spúšťal na otrhané

²¹⁹ Minárik, c. d. 2, s. 142.

²²⁰ Podrobnejšie o tom píšeme In: HORVÁTH, Tomáš: „Niekedy sa vracajú“. Transformácia baladickéj lenórskej témy v modernizme. In: *Slovenská literatúra*, roč. 54, 2012, č. 4, s. 330, 335.

²²¹ Minárik, c. d. 2, s. 206.

²²² Tamže.

koruny stromov. To bolo naše posledné stretnutie... Nemali sme sa nikdy viac stretnúť, nikdy. Nesmeli sme, lebo sme sa dopustili chyby – priveľmi sme sa milovali.“²²³

Ako odpoveď na melanchóliu lásky vyvierajúcu z jej nevyhnutného budúceho konca (*Cesta ku koncu*), ako aj na – protikladný – strach z nemožnosti lásku ukončiť a z jej stupňujúcej sa intenzity (*Stretnutie s mŕtvou*), možno prečítať minárikovskú „glorifikáciu rozkoše“, „zdôrazňovanie prítomnosti“, „absolutizáciu chvíle“,²²⁴ ako je napríklad maxima praktizujúceho životného cynika Križana z poviedky *Ghul*, ktorý o budúcom rozchode hovorí: „Nič nie je bez konca, a predzvesť je horšia než rozchod sám. Len túžba, nesplniteľná, šialená túžba trvá večne. Hlboký a sladký ból. Neverím v lásku – iba vášň a túžba môže jestvovať...“ (s. 191).

V poviedkach *Cesta ku koncu* a *Stretnutie s mŕtvou* realizuje Minárik svoju literárnu metódu „psychologického experimentu“, ako ju identifikoval Oskár Čepan v štúdiu *Psychologický experiment v próze I. Minárika*. O Minárikových postavách Čepan hovorí, že „sú nezriedka fanatikmi utkvелých predstáv o živote, ktorý si modelujú výlučne podľa vlastnej ‚miery‘. Zo zrážky reality a utopických predstáv vznikajú neriešiteľné konflikty. Osobné tragédie končia sa obvykle rozkladom osobnosti – depersonalizáciou, t. j. stotožnením sa postavy s jej fiktívnymi predstavami“.²²⁵ Týmto „utkvелými predstavami o živote“ sú v oboch poviedkach isté predstavy mužskej postavy o láske, i keď striktne protipólne: túžba po nekonečnej láske *verzus* nevyhnutný koniec lásky a z toho vyvierajúca melanchólia v *Ceste ku koncu*; oproti tomu túžba po konci lásky *verzus* jej nekonečné stupňovanie intenzity v *Stretnutí s mŕtvou*.

Štúdia vznikla ako súčasť kolektívneho grantového projektu *Autor a subjekt II. Podoby autorstva a subjektivity v slovenskej literatúre* VEGA 2/0177/13 (2013 – 2015). Vedúci riešiteľ Mgr. Ľubica Schmarzová, PhD.

LITERATÚRA

- AMIEL, H. Frédéric: *Z dôverného deníku*. Praha : Nakladatel Bohuslav Hendrich, 1929.
AUGUSTINUS, AURELIUS: *Vyznání*. Praha : Kalich, 1990.
BAUDRILLARD, Jean: *Wýmiana symboliczna i śmierć*. Warszawa : Wydawnictwo Sic!, 2007.
BEDNAŘÍKOVÁ, Hana: *Česká dekadence*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2000.
BIELIK-ROBSON, Agata: „Na pustyni“. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków : Universitas, 2008.
BURTON, Robert: *Anatomie melancholie*. Praha : Prostor, 2006.
CAMBEL, Samo: *Zlomená duša*. Bratislava : Tatran, 1972.
CAMUS, Albert: *Mýtos o Sifyfovi. Pád. Caligula*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993.
CAMUS, Albert: *Zápisniky III*. Praha : Mladá fronta, 2000.
ČEPAN, Oskár: *Literárne dejiny a literárna veda*. Bratislava : Veda, 2002.
DYKAST, Roman: *Hudba věku melancholie*. Praha : TOGGA, 2005.
DZIEKOŃSKI, Józef Bohdan: *Sendivoj*. Bratislava : Európa, 2013.
FISCHER, Otokar: *Stručně uvedení do Goethova Fausta*. Praha : Státní nakladatelství, 1932.
FÖLDÉNYI, László: *Melanchólia*. Bratislava : Kalligram, 2001.

²²³ Tamže, s. 206.

²²⁴ Všetky formulácie sú z Habaj, c. d., s. 198.

²²⁵ Čepan, c. d., s. 85.

- FREUD, Sigmund: *Vybrané spisy I. – III.* Praha : Avicenum a Universe, 1993.
- FREUD, Sigmund: *Umenie a psychoanalýza.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2000.
- FREUD, Sigmund: *Za princípom slasti.* Bratislava : Kalligram, 2005.
- GÁFRIK, Michal: *Próza slovenskej moderny.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993.
- GOMBROWICZ, Witold: *Dramaty.* Kraków : Wydawnictwo literackie, 1988.
- HABAJ, Michal: *Druhá moderna.* Bratislava : Ars poetica, 2005.
- HLAVÁČEK, Karel: Subtilnosť smutku, In: *Vieřiny duše. Drobná próza české secese.* Praha : Odeon, 1989, s. 175 – 180.
- HLAVÁČEK, Karel: *Budu snít marně.* Praha : Mladá fronta, 1998.
- HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus.* Bratislava : SAP, 2008.
- HORVÁTH, Tomáš: „Niekedy sa vracajú“. Transformácia baladickéj lenórskej témy v modernizme. In: *Slovenská literatúra*, roč. 54, 2012, č. 4, s. 324 – 337.
- HORVÁTH, Tomáš: „Ja“ ako detstvo, ako mesto, ako žáner a „ja“ ako fikcia. In: *Možnosti autobiografie.* Zostavila Ivana Taranenková. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV – Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity, 2013, s. 91 – 129.
- HUČKOVÁ, Dana: *Hľadanie moderny.* Bratislava : Ars Poetica – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2009.
- CHATEAUBRIAND, François René de: *Atala. René.* Praha : Tiskem a nákladem J. Otty, 1904.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *To, co nieuchronne.* Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005.
- JELÍNEK, Hanuš: *Melancholikové. Studie z dějin sensibility v literatuře francouzské.* Praha : Nakladatel J. Otto Knihkupec, 1908.
- KLOSSOWSKI, Pierre: *Nietzsche i błędne koło.* Warszawa : Wydawnictwo KR, 1996.
- KOJÉVE, Alexandre: *Wstęp do wykładów o Heglu.* Warszawa : Fundacja Aletheia, 1999.
- KONŮPEK, Jiří: *Proust a jeho románový svět.* Praha : Pulchra, 2012.
- KRISTEVA, Julia: *Czarne słońce.* Kraków : Universitas, 2007.
- KUDRNÁČ, Jiří: Drobná próza české secese. In: *Vieřiny duše.* Praha : Odeon, 1989, s. 9 – 34.
- KURKIEWICZ, Marek: *Symbole, narracje, eschatologie.* Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek, 2007.
- KUSÝ, Ivan – ŠMATLÁK, Stanislav: *Dejiny slovenskej literatúry IV.* Bratislava : Veda, Vydavateľstvo SAV, 1975.
- KWATERKO, Mateusz: Śmierć i filozof. In: JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *To, co nieuchronne.* Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005, s. 5 – 14.
- LACAN, Jacques: *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie.* Warszawa : Wydawnictwo KR, 1996.
- LERMONTOV, Michail Jurjevič: *Hrdina naší doby.* Praha : Odeon, 1983.
- LOURENCO, Eduardo: *Chaos a nádhera.* Praha : Dauphin, 2002.
- MALEJ, Izabella: *Eros w symbolizmie rosyjskim.* Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008.
- MARKOWSKI, Michał Paweł: Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej. In: KRISTEVA, Julia: *Czarne słońce.* Kraków : Universitas, 2007, s. V – XLIX.
- MARKOWSKI, Michał Paweł: *Polska literatura nowoczesna.* Kraków : Universitas, 2007a.
- MINÁRIK, Ivan: *Smaragdový amulet.* Bratislava : Nakladateľstvo B. Buocik, 1946.
- MINÁRIK, Ivan: *Purpurový medveď.* Bratislava : Tatran, 1967.
- MINÁRIK, Ivan: *Vášeň.* Bratislava : Tatran, 1970.
- MOREAS, Jean: Symbolizm. In: MAKOWIECKI, Andrzej Z.: *Młoda Polska.* Warszawa : Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne, 1981, s. 146 – 149.
- PODRAZA-KWIATKOWSKA, Maria: *Literatura Młodej Polski.* Warszawa : PWN, 1997.
- PROUST, Marcel: *Hľadanie strateného času I. Na Swannovej strane.* Bratislava : Kalligram, 2001.
- RZECZYCKA, Monika: *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX – początku XX wieku.* Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2010.
- SADLIK, Magdalena: „Konfesje samotnych“. *W kręgu prozy spowiedniczej.* Kraków : Universitas, 2004.
- SCHELER, Max: *Řád lásky.* Praha : Vyšehrad, 1970.
- SCHOPENHAUER, Arthur: *O smrti.* Brno : Zvláštní vydání, 1996.
- SIENKIEWICZ, Henryk: *Bez dogmatu.* Praha : E. Beaufort, 1903.
- STAROBINSKI, Jean: *Melancholie v zrcadle.* Praha : Malvern, 2013.
- ŠALDA, František Xaver: Analýza. In: *Vieřiny duše.* Praha : Odeon, 1989, s. 37 – 55.
- ŠMATLÁK, Stanislav: Poézia Ivana Krasku. In: *Litteraria III.* Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1960, s. 133 – 246.

ŚNIEDZIEWSKI, Piotr: *Spojrzenie melancholijne*. Kraków : Universitas, 2011.
VÁMOŠ, Gejza: *Editino očko*. Bratislava : Tatran, 1968.
VÁMOŠ, Gejza: *Princíp krutosti*. Bratislava : Chronos, 1996.
VODÁK, Jindřich: Literárně-historická poznámka. In: CHATEAUBRIAND, François René de: *Atala. René*.
Praha : Tiskem a nákladem J. Otty, 1904, s. 3 – 22.
YALOM, Irvin D.: *Existenciální psychoterapie*. Praha : Portál, 2006.
ŽIZEK, Slavoj: *Mluvil tu někdo o totalitarismu?* Praha : tranzit.cz, 2007.
ŽIŽEK, Slavoj: *Lacan*. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010.

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