

Poetika chaosu v poľskej próze druhej polovice 20. storočia na príkladoch „detektívneho románu“ Gombrowicza a Lema

ARKADIUSZ KALIN, Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań

Pojem chaosu napriek slovníkovým definíciám oplýva takými rozmanitými významami, že bývajú opodstatnené pochybnosti o operatívosti tejto kategórie v literárnej vede, ako aj poukazy na jej úzko špecializované poňatie, ako ho chápe napr. matematická teória chaosu.¹ No napriek tomu, ako sa nazdávam, stojí za to rekonštruovať sémantické pole tohto slova, pretože je to jeden z kľúčových pojmov v západoeurópskej tradícii. Vtedy, keď prijímame historickú perspektívu a budeme pozorovať fungovanie tohto pojmu v tradícii, získame prehľad o komplikáciách chaosu v próze 20. storočia. Cieľovým bodom je pre mňa uchopenie problému chaosu v literatúre v rámci komunikačnej perspektívy, chápanej ako spisovateľské stratégie akceptujúce chaos, vpisujúce rôznorodo chápaný chaos tak do diela, ako aj do štýlov recepcie. „Poetiky chaosu“, ktoré ma zaujímajú, sa vzťahujú k rôznym inšpiráciám v myslení o chaose a k rôznym významovým oblastiam tohto slova, a preto je tiež vhodné ukazovať ich základné kultúrne kontexty. Najdôležitejšie „mutácie“ chaosu v našej kultúre sa odvolávajú na jeho mýtické, axiologické, filozofické i umelecké interpretácie (disharmónia, groteska, chaos výrazu i recepcie), čo sa prekladá do jeho rozličného chápania v exaktných vedách, sociológii, teológii, filozofii, historickej a literárnej vede. Tento skratkový poukaz na sémantický rozsah pojmu chaosu ukazuje, že v 20. storočí sme mali do činenia s dielami čerpajúcimi z mnohých rozmanitých chaotickej tradícií, navrstvujúcich sa na seba a vytvárajúcich texty, ktoré musíme vnímať v kategóriách zložitosti (*complexity*) problematiky chaosu.²

Poetiky chaosu

Objektom môjho záujmu sú poetiky chaosu prítomné v poľskej povojnovej próze, tvoriace „chaotický“ smer poľskej literatúry, ktorý v 20. storočí iniciovala *Figurina* Karola Irzykowského a bol reprezentovaný o. i. tvorbou Witkacyho, dielami Leopolda Buczkowského, románom *Kozmos* Witolda Gombrowicza, románmi i esejistikou Stanisława Lema (*Vyšetrovanie*, *Nádcha* a priekopnícka *Filozofia náhody*), víziou histórie Andrzeja Kuśniewicza (*Kráľ oboch Sicílii*), *Miazgou* Jerzyho Andrzejewského, antiiniciačným románom (napr. *Dávidko Weiser* Pawła Huelleho) či tiež postmodernistickými *Fractale* Nataszy Goerke – aby sme spomenuli aspoň tie najzaujímavejšie realizácie.

¹ Porov. SOKAL, Alan – BRICMONT, Jean: Intermezzo: Teoria chaosu i „postmodernistyczna nauka“. In: *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*. Prcl. P. Amsterdamski. Warszawa, 2004, s. 135 – 143.

² Chaos tu chápem širšie než v teórii chaosu prevzatej z exaktných vied. Námietyky vzbudzujúca arbitrárnosť a ľubovôľa doterajších aplikácií tejto teórie v literárnej vede ma tiež nútiť odvolávať sa na teóriu chaosu len v obmedzenom rozsahu a skôr si všímať „spoločné miesta“ literárnej problematiky chaosu a tejto teórie – a to predovšetkým vo filozofickej rovine.

Každé z týchto diel poníma problém chaosu inak, každé vyrastá z inej tradície myslenia o chaose – avšak problém chaosu je tu napriek tomu spoločným menovateľom, ktorý formuje rôznorodé poetiky chaosu. Pokus preskúmať uvedenú problematiku musí zohľadňovať tieto poetiky chaosu v komunikačnom kontexte. Rezignácia na fabulu motivovanú príčinno-dôsledkovými súvislosťami alebo ich teleologickým charakterom, ako aj na koncepciu textovej koherencie, ktoré majú korene v starých estetických teóriách, boli hlavnou príčinou vnímania diel 20. storočia ako domény chaosu. Chaos v literatúre však nie je len záležitosťou problematiky diela, fabulárnej organizácie a konštrukcie textu, ale aj istých spisovateľských stratégií (určovaných autorovým svetonázorom) a štýlov recepcie.

Chcel by som v krátkosti prediskutovať dva príklady poetík chaosu, ktoré vychádzajú z podobných predpokladov – budú to Gombrowiczov *Kozmos* a *Výšetrovanie* (Śledztwo) a *Nádcha* (Katar) od Stanisława Lema, ktoré sa púšťajú do rafinovanej hry so silno skonvencionalizovaným žánrom kriminálneho (detektívneho) románu.

Prvý prípad – Gombrowiczov *Kozmos*

Kľúčové slovo románu, ktorým je „chaos“, v zásade neprovokovalo ku komplexným prečítaniam v rámci teórie chaosu, hoci konštatovania na tému chaosu, ktoré nachádzame v doterajších výskumoch, obyčajne zdôrazňujú filozofický rozmer románu. Chaos je však späť nielen s autorským svetonázorom a s filozofickým posolstvom diela, ale vzťahuje sa aj na otázku konštrukcie diela, ktorá je výsledkom autorskej stratégie. *Kozmos* využíva žánrovú konvenciu, ktorú Gombrowicz použil už skôr (*Úkladný zločin*, v origináli Zbrodnia z premedytácia), avšak až tu sa stane prostriedkom slúžiacim na vyjadrenie problematiky chaosu.³

S uvoľnením koherencie diela sa stretávame už na jazykovo-štylistickej úrovni, kde môžeme spozorovať (nasledujúc Ryszarda Nycza) – v kontexte interpretačnej stratégie hrdinu-rozprávača *Kozmu* i Gombrowiczovej praxe brikoláže – „slobodnú hru“ znakov, nekonečnú semiózu, uvoľňovanie pút medzi znakmi a kontextom a vytváranie nových významových konfigurácií.⁴ Záhade obeseného vrahca a neprehľadnosti skutočnosti zodpovedá v románe taktiež aj jazyk-šifra: záhadné slovo „berg“ a z neho odvodené formy. Zvyklo sa tiež upozorňovať na štylizáciu do hovoreného jazyka, dominanciu parataxy, eliptickosť, anakolúty, ekvivalenty viet, rozvité enumeratívne vety, zaznamenávajúci protokolárny štýl – všetky tieto postupy majú vytvoriť dojem mnohosti, „prepychu chaosu“, aby sme použili formuláciu rozprávača *Kozmu*, a dezorientovať prijímateľa.⁵ Tieto postupy vyjadrujú antinómiu chaosu a kozmu, neporiadku a formy, prítomných v románe, striedavé formovanie zmyslu a prepádanie sa do chaosu. Majú význam predovšetkým pre

³ „To dílo rád nazývám ‚románem o vytváření se skutečnosti‘. A protože detektivka je právě tím – pokusem o organizaci chaosu – má *Kozmos* tak trochu formu kriminálního románu“ (GOMBROWICZ, Witold: *Dziennik 1961 – 1966*. Kraków, 1989, s. 203; GOMBROWICZ, Witold: *Denik II, III*. Prel. Helena Stachová. Praha : Torst, 1994, s. 384).

⁴ Porov. NYCZ, Ryszard: Gombrowicz: Bio-grafia struktury. In: *Sylwy współczesne*. Kraków, 1996, s. 84 – 112.

⁵ Porov. BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: „Kosmos“ i antynomic. In: *Teoria i interpretacja*. Warszawa, 1985, s. 283 – 284.

vyjadrenie energie textu – **entropickej funkcie** narácie, ktorú rozprávač opisuje ako „ustavičné (...) zoskupovanie a rozpad (...) elementov“⁶ – autor neskôr vo svojom komentári konštatuje: „každú chvíľu sa neobratná konštrukcia prepadá do chaosu.“⁷ Naráciu v tomto diele navyše charakterizuje aj stieranie hranice medzi ústnou, hovorenou naráciou a vnútornou rečou. Rozprávania v niektorých okamihoch nadobúda charakter prúdu vedomia – bezprostredného záznamu skutočnosti a psychických reakcií hrdinu-rozprávača na túto skutočnosť. Situáciu registrov narácie však komplikuje metanaratívna úroveň – reflexia rozprávania z takej časovej perspektívy, ktorá je prúdu vedomia protichodná:

„Nedokážem to vyrozprávať... ten príbeh... lebo rozprávam *ex post*. (...) A ako rozprávať, ak nie *ex post*? Vari teda nemožno nikdy nič naozaj vyjadriť, postihnúť vo svojom anonymnom stávaní sa, nikto nikdy nedokáže postihnúť bľabot rodiacej sa chvíle, ako to je, že – z chaosu zrodení, nemôžeme sa s ním nikdy stretnúť, sotva sa pozrieme, a pod naším pohľadom sa už rodí poriadok... a tvar...“⁸

Tento citát obracia pozornosť na problém genézy⁹ – problém návratu subjektu k prapríčine, ktorá je tu predstavená podľa mýtického modelu („na počiatku bol Chaos“). Nemožnosť ukázať genézu – stav chaosu – tak spochybňuje genetické úsilie rozprávača, snažiaceho sa postrehnúť chaotický „nulový stav“ skutočnosti, znemožňuje určiť hranicu medzi subjektom a skutočnosťou, formou a chaosom. Chaos sa takýmto spôsobom stáva **utópiou**¹⁰ – nedosiahnuteľným oslobodením sa od zákonov Formy. Vnímanie skutočnosti je teda vždy zaťažené potenciou vytvárania zmyslu.

Odcitovaný metanaratívny fragment je, ako sa zdá, kľúčový pre uchopenie špecifickej narácie *Kozmu*. Priebeh rozprávania „tu a teraz“ je takto narušený redigujúcim, usporadúvajúcim pohľadom a takýmto spôsobom vzniká podvojný, **chiazmatické** zapletenie narácie. Chiazmus (v derridovskom zmysle ako figúra podvojných príslušností) ukazuje vzťah subjektu a skutočnosti v ich vzájomnom zapletení.¹¹ Subjekt, strácajúci možnosť artikulovať genézu („z chaosu zrodení, nemôžeme sa s ním nikdy stretnúť“), stráca takto predmetné videnie sveta a rozprávania o tom je výsledkom zmazania hranice – nemožnosťou vytýčiť ju. Mýtická (metafyzická) opozícia chaosu a kozmu teda definitívne zaniká – obe sféry sa navzájom prenikajú a podmieňujú. Prezentovaný je predovšetkým spôsob artikulácie sveta, čiže chaoticky usporadujúce sily rozumu (mechanizmy „pnutia

⁶ GOMBROWICZ, Witold: *Kosmos*. Kraków, 1988, s. 136. (GOMBROWICZ, Witold: *Kosmos*. Prel. Tomáš Horváth. Bratislava : Slovart, 2006, s. 141.)

⁷ GOMBROWICZ, Witold: *Testament*. Warszawa, 1990, s. 92. Kniha *Testament* je dostupná aj v českom preklade (pozn. prekl.).

⁸ Gombrowicz, c. d. 2, s. 24 (s. 25).

⁹ Na tému „nemožnosti genézy“ v *Kozme* pozri KASPERSKI, E.: Istota geneczy – idiom tekstu i redakcja przeszłości. In: *Ecriture/pisanie*. Red. Z. Mitosck, J. Z. Lichańskiego. Warszawa, 1995, s. 77 – 80.

¹⁰ O utopickosti idcy chaosu pozri PAWŁOWSKA-JĄDRZYK, B.: *Sens i chaos w grotesce literackiej*. Kraków, 2002, s. 150.

¹¹ Na tému derridovského chápania chiazmu pozri MARKOWSKI, M. P.: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz, 1997, s. 115 a 374 – 377. Figúru chiazmu v rámci literárnomednej teórie chaosu využíva KUBERSKI, P.: *Chaosmos. Literature, science, and theory*. New York, 1994.

ku zmyslu“), čo oslabuje nemožnosť paralyzujúcu naráciu. Jedinou možnosťou sa stáva tvorivá koexistencia chaosu a poriadku – sféra *chaosmosu*. Tento joyceovský termín môže poslúžiť na charakterizovanie „chiazmatickej koncepcie sveta ako poľa vzájomnej a simultánnej interferencie a konvergencie, zjednotenia toho, čo je subjektívne i objektívne, neobmedzenej sféry náhody, ktorá však napriek tomu vykazuje neustále smerovanie k vzorcu a poriadku“.¹²

Fabula je generovaná žánrovými modelmi, ktoré v *Kozme* vystupujú v reziduálnej alebo zárodočnej forme, čím práve zintenzívňujú labilitu významov románu a tiež – ako interpretačný ukazovateľ – dezorientujú prijímateľa. Zoznam možných žánrových paradigiem je pomerne rozsiahly: detektívny román, ktorý je východiskovým bodom, ako aj kompozičnou dominantou, sentimentálna romanca, psychologický (psychoanalytický) román, hrôzostrašný gotický román i horor, filozofická poviedka.¹³ Toto je často nastoľovaný problém gombrowiczovskej paródie románovej formy, ktorá vedie – a to by som chcel zdôrazniť – k nárastu entropie diela. Čitateľ sa ocitá v genologickom labyrinte a proces čítania o to viac začína pripomínať pátranie – stopovanie nutných podmienok Formy aj na úrovni žánrových štruktúr. Gombrowicz v celej svojej tvorbe rozvíjal „chaotické“ motívy: budú nimi predovšetkým téma nevyzretosti a deštrukcie Formy, avšak s problémom chaosu *par excellence* sa stretávame až v *Kozme*, kde sa stane niečím viac než len antitézou Formy.

Úlohu náhody a chaosu predznamenáva už prvé stretnutie s románovými hrdinami – keď rozprávač stretáva Zelenáča (Fuksa). Ťažko rozhodnúť, či tu ide o priezvisko, alebo o čudné meno či prezývku – podstatné je to, že je to *nomen omen*. „Fuks“ znamená (v poľštine – pozn. prekl.) jednoducho „šťastnú náhodu“. Vedomie Witolda bude od tejto chvíle charakterizované kyvadlovým pohybom medzi uchopením skutočnosti v kontexte determinizmu („ukrytej logiky“, utajených príčinnno-dôsledkových súvislostí, šifry skutočnosti) a indeterminizmu (slobodnej hry významov, náhodnosti spojení). Gombrowicz vníma túto dilemu v spojitosti so subjektivismom a objektivismom, prítomnými v človeku ako nevyliciteľná rana.¹⁴ Je to jedna z hlavných ideí románu – vo filozofii vyjadrená Williamom Jamesom ako „dilema determinizmu“, hoci ju nastolili už predsokratici.

Podstatnou vlastnosťou skutočnosti vnímanej ako chaos je v *Kozme* jej prezentácia v určitej **škále** – prostredníctvom opozície pólův časť – celok. Svet strácajúci obvyklý, bežný každodenný význam podlieha atomizácii, rozpadu na elementy a zjavuje rozprávačovi znamenia nového zmyslu. Podobne Witold občas vníma ľudské telo ako združenie mikroforiem: úst, nosa, uší, rúk atď., obdarených svojím vlastným lokálnym významom, emancipujúcich sa od celku. Poriadok a celok sa preto v románe manifestujú nielen prostredníctvom štruktúrovania spojení elementov skutočnosti – vytvorenia siete vzájom-

¹² Kuberski, c. d., vlastný preklad, s. 3.

¹³ Porov. ZIELIŃSKI, J.: „Pod naszym spojrzaniem rodzi się kształt“. In: *Odra*, 1972, č. 12, s. 59; JARZĘBSKI, J.: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa, 1982, s. 490 – 492; Bartoszyński, c. d., s. 305 – 308; NEUGER, L.: „Kosmos“ Witolda Gombrowicza. Genologiczne podstawa hipotez sensowności. In: *Teksty Drugie*, 1999, č. 6.

¹⁴ Porov. Gombrowicz, c. d. I, ako aj fragment Gombrowiczovej prednášky z cyklu *Przewodnik* po filozofii w sześć godzin i kwadrans. Prel. B. Baran. In: *Gombrowicz filozof*. Red. F. M. Cataluccio a J. Illg. Kraków, 1991, s. 104.

ných významových vzťahov –, ale sú tiež záležitosťou typickej škály pre normálnu ľudskú percepciu.

Prvý chaotický incident – narazenie na obeseného vrabca – je zobrazený ako vniknutie do mikrokozmu: kriky odhaľujú svoju zložitosť. Rozprávač vtedy vyjadrí poznámku, ktorá sa týka aj otázky škály:

„my s tým vrabcom, obeseným v krikochoch... a začalo sa mi mariť niečo v zmysle narušenia proporcie (zvýr. A. K.) či netaktnosti, nevhodnosti z našej strany...“¹⁵

Spozorovanie šípky na plafóne, ktorá nasmeruje vyšetrowanie hrdinov, týkajúce sa vešania, bude taktiež vyplývať z rozpadu plochy plafóna na komplikovaný súbor elementov – prekročenie istého percepčného prahu znamená vstúpiť na „druhú stranu“:

„Zahľadený, pohrúžený v tom všetkom a vo vlastných spleťostiach, upieral som pohľad a upieral, bez nejakého zvláštneho úsilia, a napriek tomu tvrdošijne, až to nakoniec bolo tak, ako keby som prekračoval nejaký prah – a už som bol trochu ‚na druhej strane‘ (...“¹⁶

Podobnú mikroškálu percepcie nájdeme v scéne pozorovania Leninej ruky, keď si Witold všima „embryá pohybu“; Lena sa mu javí ako „veľký štát, plný vnútorných pohybov, nekontrolovateľných, akiste podriadených zákonom štatistiky...“¹⁷ Mikroškála skutočnosti generuje kombinatoriku zmyslov prerastajúcu ľudské možnosti, od ktorej možno utiecť prostredníctvom opätovného zavedenia normálnej makroškály percepcie:

„Ohromná hojnosť spojitostí, asociácií... Koľko viet možno vytvoriť z dvadsiatich štyroch písmen abecedy? Koľko významov možno vyvodiť zo stoviek burín, hrudiek a iných maličkostí? Z dosiek búdky, z múru, tiež vytryskoval bezpočet a prival. Omrzelo ma to. Narovnal som sa a pozrel som na dom a záhradku – tie veľké syntetické tvary, obrovské mastodonty sveta vecí, obnovovali harmóniu –, odpočíval som.“¹⁸

Možnosť ľubovoľných spojitostí rozprávačovi znemožňuje dospieť k zmyslu zašifrovanému kombinatorikou chaosu:

„Kombinácie rúk, komplikované, trýznivé, podobné kombináciám na strope, na stenách... všade... (...) keď ma stále, bez prestávky, jedno odkazovalo na druhé, za jedným sa ukryvalo druhé, za rukou Ludwika ruka Leny, za šálkou pohár, za šmuhou na plafóne ostrov, svet bol naozaj svojho druhu pláštikom a nedával sa inak, len tak, že ma odkazoval neustále ďalej – veci sa so mnou hrali ako s loptou!“¹⁹

¹⁵ Gombrowicz, c. d. 2, s. 7 (s. 7).

¹⁶ Tamže, s. 22 (s. 23).

¹⁷ Tamže, s. 35 (s. 37).

¹⁸ Tamže, s. 29 (s. 30).

¹⁹ Tamže, s. 46, 47 (s. 47, 48).

Svet sa v mikroškále javí ako plný vnútornej energie, dynamiky – bohužiaľ, sú to však skôr chaotické pohyby Brownových častíc, neobdarené teleológiou, sporadicky a **náhodne** organizované do lokálneho poriadku prostredníctvom Witoldovho vedomia, ktoré sa domáha zmyslu. Román teda ukazuje „zotročenie intelektu imperatívom zmysluplnosti“.²⁰

Hlavným problémom *Kozmu* však je otázka rozprávačského vedomia, ktoré v mnohých prečitaniach diela prerastá do úrovne „obrazu“ epistemológie človeka vo všeobecnosti (súhlasne s univerzalizujúcou sugesciou titulu). Namiesto toho je nám prezentované vedomie vykokoreného človeka, ale nie ani natoľko zo spoločnosti, ako skôr predovšetkým z obvyklého spôsobu vnímania skutočnosti (bývalo to do istej miery – v menej vyhrotenej forme – vlastnosťou aj predchádzajúceho kreovania postáv-rozprávačov u Gombrowicza). Abnormálne, periférne (ex-centrické), schizofrenické vedomie – možno využiť takéto termíny. Je to konštrukcia subjektu v narácii v prvej osobe, dobre známa prinajmenšom od čias dekadencie, aby sme pripomenuli aspoň predmladopol'ských neurotikov u Dąbrowského, Mańkowského, Belmonta či Sienkiewicza (*Bez dogmatu*). Ale nie je to šialenstvo – pomätenosť, čo sugeruje časť interpretátorov románu. Ako to lapidárne sformuloval Ryszard Nycz v interpretácii tvorby Gombrowicza, „paródia formy je jej sebauvedomením“;²¹ podobnú funkciu plní neuróza – precitlivosť psychiky. Totižto až odchýlka od normálnej percepcie, opustenie návykov, poznávacích konvencií (silne formovaných kultúrou) dovoľuje vôbec si povšimnúť fenomén chaosu. Je to teda prejav **paralogického** myslenia – rovnako v zmysle psychologickom,²² ako aj v zmysle širšej kultúrnej diagnózy, formulovanej autorom *Kozmu*, ktorá zodpovedá lyotardovskej *paralógii* – opusteniu „veľkých príbehov“, príklonu k „lokálnosti“, antimetóde a k hľadaniu nestabilnosti postmodernou vedou.²³ Tento spôsob myslenia pobadáme i v autorských komentároch:

„nemáme už spoločný svet, jestvuje zo desať oddelených svetov, ktoré si našich čitateľov odtrhávajú pre seba. Ako nájsť jazyk, ktorý by prehovoril zároveň ku konzervatívci-katolíkov, k neveriacemu existencialistovi, k normálnemu ‚realistovi‘, k niekomu, koho vedomie je preorané Husserlom alebo Freudom, k niekomu, kto si svoju vnímavosť formoval na surrealizme? Rôzne skutočnosti, iné videnie, iné pociťovanie. (...) Pominul čas obvyklého čítania.“²⁴

²⁰ Pawłowska-Jądrzyk, c. d., s. 164. Autorka tento problém presvedčivo uchopuje v kontexte paródie vlastností ľudskej mysle v *Kozme*.

²¹ Nycz, c. d., s. 86.

²² Encyklopédia PWN tento pojem definuje takto: „PARALÓGIA (gr.), symptóm psychických porúch, používanie ‚privátnej‘ logiky v myslení, formulovanie pojmov, súdov a viet spôsobom, ktorý je zjavne v rozpore s prijatými zásadami logiky, napr. stotožňovanie protikladov, tvorenie súborov a množín na základe nepodstatných podmienok, používanie ťažko vysvetliteľných neologizmov a konglomerátov pojmov; vedie k nezrozumiteľným, občas výstredným výpovediam; je typická pre poruchy formy myslenia pri schizofrénii.“

²³ Porov. LYOTARD, J.-P.: *Kondycja ponowoczesna*. Prel. M. Kowalska, J. Migasiński. Warszawa, 1997, s. 149 – 178; LYOTARD, J.-P.: Postmoderní situace. In: LYOTARD, J.-P.: *O postmodernismu*. Prel. J. Pechar. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993, s. 162–169, kde autor zdôrazňuje úlohu Thomovej teórie chaosu a teórie katastrof pri preformulovaní paradigmy vedeckého poznania.

²⁴ Gombrowicz, c. d. 3, s. 90.

Vrabc sa pre hrdinu románu stane „ostrovom zmyslu“ – bodom signalizujúcim nejaký význam, ktorý zatiaľ zostáva tajomstvom:

„Kto ho obesil, za čo, aký mohol byť dôvod?(...) rozmýšľal som spleťto, v tomto prebujnení oplývajúcom miliónom kombinácií, a drkotavá jazda železnicou, noc hučiacia vlakom, nevyspatosť, vzduch, slnko, tento pochod s týmto tu Zelenáčom a Jaša, matka, škandál s listom, moje ‚zmrazovanie‘ starého, Roman, napokon aj Zelenáčove problémy so šéfom v kancelárii (o ktorých rozprával), koľaje, zem, opätky, nohavice, kamienky, listie, všetko vcelku zrazu priskočilo k tomu vrabcovi, ako dav na kolenách, a on sa stal kráľom, on, excentrik... a kraloval v tomto zákutí.“²⁵

Obesený vrabc je prvou anomáliou („excentrickosťou“) – odchýlkou od prúdu skutočností – tajomstvom, a teda šifrou nesúcou v sebe potenciú zmyslu. Tento drobný fakt (prvý záhadný zločin) provokuje vyšetrowanie a zároveň generuje paralogickú sériu (obesený vrabc, šípka na plaťone, oje, zabodnuté predmety v Katašinej izbe), ktorá vedie k zlomu, katastrofe – obeseniu kocúra, a tento fakt bude zlomový v rozvoji fabuly a bude viesť k mŕtvole Ludwika. Takáto začiatočná nepatrná anomália, vytvárajúca vážne následky, je v teórii chaosu známa pod názvom „efekt motýľa“, citlivosti nelineárneho systému – takto možno chápať spleť skutočností a vedomia²⁶ – na nepatrnú odchýlku, začiatočnú anomáliu, prinášajúcu katastrofálne následky (hoci v kontexte analyzovaného románu by vhodnejším termínom bol „efekt vrabca“). Vyšetrowanie, ktoré vedie rozprávača, rýchlo prechádza od tajomstva série záhadných udalostí viažucich sa s vešaním k stopovaniu zmyslu skutočností vôbec. Záverečné Witoldovo vloženie prsta do úst Ludwikovej mŕtvy a jeho zámer obesiť Lenu znamená bytie „na druhej strane“, „prekročenie hraníc normálnosti“²⁷ – akceptáciu nemožnosti Zmyslu, a tým aj rezignáciu na príčinnno-dôsledkovú spojitosť a na teleológiu páchatel'ovho zámeru, ktoré sú konštitutívne pre detektívny román.²⁸ Sugestívny obraz takejto existenciálnej situácie môžeme nájsť v denníku spisovateľa:

*„Není nic otřesnějšího než pohled na to, jak lidstvo v posledních dvou stoletích utr-
hává všechny kotvy, aby od statiky přešlo k absolutní dynamice – od člověka daného
k člověku a světu podléhajícímú ustavičnémú formování (...). Tím, že jsme si zbořili nebe,
že jsme v sobě zbořili vše konstantní, jevíme se sami sobě jako nevypočítatelný živel,
a naše osamělost a ojedinečnost ve vesmíru, to neslýchané rozběsnění našeho člověčenství
v prostoru nenaplněném ničím kromě nás, může leckoho přivádět v úžas a děsit.“²⁹*

²⁵ Gombrowicz, c. d. 2, s. 6 (s. 6).

²⁶ Treba upozorniť na obmedzenie, že je to len metaforické chápanie matematického pojmu „nelineárnosti“.

²⁷ Porov. Gombrowicz, c. d. 3, s. 38.

²⁸ Narastajúce anomálie vyvolávajú efekt interferencie iných žánrových modelov, napr. hrôzostrašného románu – porov. Bartoszyński, c. d., s. 292 – 303.

²⁹ Gombrowicz, c. d. 1, s. 136 (GOMBROWICZ, Witold: *Deník I. (1953 – 1956)*. Prel. Helena Stachová. Praha : Torst, 1994, s. 118).

Jediným zjavením, ktoré môže Witold zakúsiť, je teda paralogická epifánia chiazmatického chaosmosu.

Druhý prípad – *Vyšetrovanie a Nádcha* od Stanisława Lema

Lem, podobne ako Gombrowicz, siaha po poetike detektívneho románu vo svojich dielach *Vyšetrovanie* (1959) a *Nádcha* (1976). Dôležitým svedectvom Lemovho záujmu o tento žáner je prenikavá esej z roku 1960 *O detektívnom románe*,³⁰ ktorá obširne pojednáva o dvoch tradíciách detektívneho románu – európskej a americkej. Lema dráždi šablónovitosť fabuly detektívky, rýchla konvencionalizácia variantov, znepokojuje ho jej axiológia (rozšírenosť čítania tohto žánru vysvetľuje temnými stránkami psychiky prijímateľa, ktoré sa dožadujú zločinu a krvi). A zároveň je to typ literatúry pre autora *Filozofie náhody* natoľko fascinujúci, že sa k nemu ešte raz vráti v *Nádche*. Práve tu Lem zbadá šancu-výzvu uviesť do literárneho diela problematiku náhody, chaosu (ktorej venuje rozsiahle esejistické fragmenty o. i. v *Summe technologiae* a vo *Filozofii náhody*):

„Element chaosu, premiešania dôležitých, otrasných faktorov s nedôležitými a bezvýznamnými, ktoré však – v onom kritickom, jedinom okamihu – s rovnakou, rovnocennou silou rozhodujú o nejakom ‚byť či nebyť‘ hrdinu, deja, plánu, sa prejavuje so zvláštnou naliehavosťou práve v nevratných a intenzívnych situáciách, situáciách definitívnych, ako sú poprava či spáchaná vražda; a uviesť túto vlastnosť do umeleckého diela, do romance, do detektívneho románu, obdariť ich drsnou faktúrou skutočnosti – to je úloha, ktorá je spomedzi diskutovaných úloh azda tá najťažšia. Treba tu konať (samozrejme, stále hovorím o písaní, nie o vraždení) intuitívne, inštinktívne, plaviac sa medzi Scyllou mŕtvo narodenej dejovej kostry, ktorá býva príliš vedená na nitkách, a Charybdou totálneho chaosu, absurdného nadbytku náhodných ťahov, slepej lotérie, do ktorej ponorená ľudská vôľa sa redukuje na nulu.“³¹

V tejto skici je znegovaná „rozprávková nemožnosť“, ktorú pripisuje detektívnemu románu, čiže nereálnosť fabuly, motivácie zločinu, zákonitostí psychológie hrdinov i fyziológie obetí. Tento žáner sa autorovi *Masky* javí ako intelektuálna šaráda, hravé rozptýlenie („hra pre dospelých“). Oba Lemove detektívne romány sú teda pokusom napísať „umeleckú detektívku“, príležitosťou pozdvihnúť nízky, zábavný žáner (podobne ako sa to má s rôznymi typmi *science fiction* v jeho tvorbe) pre vyjadrenie problematiky „vysokej literatúry“.³²

Základným rozdielom vo fabule oboch románov je charakter zločinu – v oboch prípadoch máme konštitutívne prvky: sériu úmrtí, kriminálnu záhadu, vyšetrovateľa.

³⁰ LEM, Stanisław: O powieści kryminalnej. In: *Wejście na orbitę*. Kraków, 1962.

³¹ Tamže, s. 70.

³² Esaj o detektívnom románe autor *Vyšetrovania* zakončuje takto: „Až keď zo seba zmyje červenú farbu a rozbije sadrový korzet konvencií, tak by mohol tento román vstúpiť na cesty skutočnej literatúry (zvyč. A. K.) pri hľadaní autentickej problematiky zločinu, viny a trestu – ale ktorý autor ‚detektívok‘ sa na to odváži, ak od neho zástupy čitateľov očakávajú niečo úplne iné?“ (tamže, s. 74).

Žánrovým nívom je vo *Vyšetrovaní* nevyriešenie záhady, ktorá volá po fantastickej motivácii motivickej línie čerpajúcej z hororu (motív živých mŕtvol – nestačí, že obeť len umierajú, ale navyše ešte aj „oživajú“) – nastolené sú len hypotézy. Oba romány spája vylúčenie pôvodcu zločinov (alebo prenesenie tejto problematiky na metafyzický plán – Pôvodcu zákonitosti prírody ľahostajnej voči deduktívnemu úsilíu ľudského rozumu). V oboch je to nová verzia dobre známej – taktiež aj z *Kozmu* – problematiky *l'acte gra-tuit*, zločinu bez motivácie (ale aj pôvodcu), pretože zodpovedné sú zaň neintencionálne, hoci zároveň príčinnno-dôsledkové prírodné zákonitosti (predovšetkým v *Nádche*).

V *Nádche* je východiskovým bodom tajomstvo série záhadných úmrtí postarších cudzincov – kúpeľných hostí v Neapole, ktorí vedú pravidelný spôsob života, sú osamelí, poväčšine plešatí a trpia na reumatizmus a alergiu (sennú nádchu). Máme teda do činenia s brutálnou inváziou chaosu do každodenného usporiadaného života a pokus o racionalizujúce vysvetlenie prostredníctvom vyšetrovania, ktoré začne viesť rozprávač. Hrdina sa pohybuje vo svete rozorvanom medzi dvoma krajnosťami – chaosom spoločenského života (štrajky v doprave a teroristické útoky) a úsilím o jeho maximálnu organizáciu. Symbolom totálnej spoločenskej kontroly je v románe moderné letisko v Ríme – naprojektované tak, aby bolo eliminované akékoľvek nebezpečenstvo (kamery, bezpečnostné systémy, architektonická konštrukcia), predovšetkým teroristických útokov. Tento objekt, nazývaný Labyrint, pripomína koncepciu benthamovského Panoptika, ktoré opisoval Michel Foucault – miesta dokonalej spoločenskej kontroly.³³ Už tu možno spozorovať aj problematiku dialektického zapletenia časti a celku, ktoré sú iným pomenovaním pre opozíciu chaos-kozmos.³⁴ Labyrint je usporiadaným priestorom, keď ho vnímame ako celok, avšak ak ho zakúšame zvnútra – čiastočne, lokálne – privádza nás do chaotického stavu dezorientácie. Napriek dokonalým bezpečnostným opatreniam je teroristický útok aj tak spáchaný – a superbezpečné letisko sa pre ľudí stáva smrtonosnou pascou. Žiadne prostriedky – dokonca ani panoptická technológia – nie sú schopné zadržať sily chaosu.

Vyšetrovateľ – bývalý astronaut, dokonale vycvičený a fyzicky pripravený, postupuje podľa rigorózných pravidiel logiky vyšetrovania. Stráca nad ním kontrolu v okamihu, ktorý sa paradoxne ukáže byť vyriešením záhady – začne pociťovať mentálne poruchy pod vplyvom psychotropných látok (ktoré – ako výslednica mnohých náhodných činiteľov – sú pôvodcom série záhadných úmrtí). Chaos vedomia je ukázaný prostredníctvom opisu zakúšania mysle zaskočenej halucináciami vedúcimi k autodeštrukcii – iba poznatky na tému detailov psychózy, ktorá sprevádzala predchádzajúce úmrtia, znalosť stavov po požití LSD, psylocibínu a po meskalíne a dlhoročný psychologický tréning bývalého astronauta mu umožňujú dostať sa z problémov. Vo svojom štýle witkacovská vízia deformácie skutočnosti je tu zakúšaním chaosu, smrti, aberáciou bdieťho vedomia

³³ Vo *Vyšetrovaní* sa taktiež objavuje labyrint – policajt vyšetrojúci záhadu blúdi mestom-labyrintom; tento motív Lem v plnej sláve ďalej rozpracuje v *Pamätníku nájdenom vo vani* (LEM, Stanisław: *Deník nalezý ve vaně*. Preł. Pavel Weigel. Praha : Baronet, 1999).

³⁴ Dialektiku chaosu a poriadku v Lemovej tvorbe, pričom ju interpretuje inak, predstavila K. Hayles v práci *Chaos jako dialektyka*: Stanisław Lem i przesterzeń pisania. Preł. J. Jarzębski. In: *Teksty Drugie*, 1992, č. 3, s. 5 – 29.

hrdinu – chaosom vedomia vyvolaným chemickým podráždením organizmu. S týmto motívom – motívom poruchy funkcie organizmu – sa stretávame už v titule románu. Smrť (chaos) prichádza z mikrosвета reakcií chemických prvkov, ktorý je ovládaný náhodou.³⁵ **Makrosvet** je narušený prostredníctvom stochasticky orientovaných procesov **mikrosвета** – podobne ako v Gombrowiczovom *Kozme*. A rovnako ako v *Kozme* tu možno spozorovať problém chaosu spojený s otázkou **škály** – vzťahu medzi časťou a celkom. Generalizujúce, komplexné poznanie je utópiou a dodať mu koherenciu v rámci teleologickej konštrukcie je abstrakciou. Rozprávač *Nádchy* spočiatku vníma svoju misiu – v súlade s pravidlami detektívneho románu – ako logický rébus, ktorý však v tomto prípade nevedie ku koherentnému riešeniu:

„Je to hlavolam (...) zložený z kúskov, z ktorých každý samostatne je zrozumiteľný, avšak dohromady sa spájajú do nepriehľadného celku.“³⁶

Je to až epifánia chaosu, akou budú halucinácie, ktorá navedie tím vyšetrovateľov na správnu stopu.

To, čo zostalo v skoršom románe *Vyšetrovanie* až do konca tajomstvom, vysvetliteľným iba čiastočne hypotézou skutočností motivovanej prostredníctvom náhody, bude v *Nádche* vyriešené práve vďaka náhode (neobvyklej zhode okolností opakujúcich scenár série úmrtí). Román, nezrušiac takto pravidlá detektívky, významne modifikuje žánrovú normu – rezignuje na dedukciu: začína sa ingerenciou chaosu a končí takisto chaotickou codou – náhodnou zhodou okolností. Skorší metodický postup – analýzy okolností úmrtí z rôznych hľadísk a napokon experiment vernej rekonštrukcie predsmrtného osudu zomretých – nemal úspech. Vedecký postup (analýza a experiment) nevedú k ničomu, príčinou smrti nie je ľudský činiteľ, ktorý by bol odhalený pri splnení určitých podmienok (bolo tu podozrenie na neznámu teroristickú skupinu testujúcu nové metódy usmrčovania). Lem teda rezignuje na – pre žáner konštitutívnu – teleológiu zámeru páchatel'a a vyšetrovacej dedukcie, ktorá mu je podriadená (úmrtia ani vyriešenie záhady sa nevyznačujú zámernosťou), ponecháva však vysvetlenie záhady – logický, hoci absurdne náhodný reťazec príčin a následkov. Poriadok teda zostane prinavrátený (čo je cieľom vyšetrovania v detektívnom rébuse), avšak iba zdanlivo. Spisovateľ-racionalista síce hovorí, že chaos, náhoda sú vpísané do štruktúry čoraz komplikovanejšieho sveta, avšak napriek tomu spochybňuje, že by sme skutočnosť mohli porozumieť. V skoršom *Vyšetrovaní* autor pokročil ďalej, negujúc nutnosť vyriešenia záhady – jej určenie neobvyklou náhodnosťou, ktorú možno obsiahnuť iba v štatistickom poňatí, je tam len hypotézou. Narušenie poriadku sveta (záhada živých mŕtvol) môže byť motivované aj iracionálnymi činiteľmi (zázrak), neracionalizovanou hrôzostrašnou fantastikou, alebo šialenstvom páchatel'a, ktoré sa vymyká poznaniu. Poriadok tu nie je prinavrátený – chaotickosť sveta znemožňuje dospieť k pôvodcovi, o ktorom sa v románe uvažuje aj v teologickom (metafyzic-

³⁵ Pozri CZAPIŃSKI, P.: Śmierć chaotyczna. „Katar“ Stanisława Lema. In: *Mikrologi ze śmiercia*. Poznań, 2001. Táto štúdia je prenikavou a jednou z mála komplexných interpretácií *Nádchy*.

³⁶ LEM, Stanisław: *Katar*. In: *Śledztwo. Katar*. Kraków, 1982, s. 250. (LEM, Stanisław: *Rýma*. Prel. Helena Stachová. Praha : Mladá fronta, 1978.)

kom) kontexte. Gregory, ktorý vedie vyšetrovanie, napokon dospeje k extrémnej koncepcii, ktorá poukazuje na mechanizmus zmŕtvychvstania, nedovoľuje však podať jeho príčinu. Vyjadrí túto myšlienku vo svojskej „gnozeologickej lamentácii“, ktorá predstavuje racionálnu hypotézu chýbania Pôvodcu:

„A čo ak svet nie je skladačkou rozsypanou pred nami, ale polievkou, v ktorej bez ladu a skladu plávajú kúsočky, čas od času sa náhodne zlepiace do nejakého celku? Ak je všetko, čo jestvuje, fragmentárne, nedonosené, potratové, tak udalosti majú koniec bez začiatku alebo len stred, iba predok alebo zadok, a my neustále triedime, vyhľadávame a rekonštruujeme, až začíname vidieť celé lásky, celé zrady a porážky, hoci v skutočnosti sme čiastoční, akikoľvek. Naše tváre, naše osudy produkuje štatistika, sme výslednicou brownovských pohybov, ľudia sú nedokončené skice, náhodne načrtnuté projekty. Dokonalosť, úplnosť, celistvosť – to je len zriedkavá výnimka, ktorá sa prihodí len preto, že všetkého je tak neslýchane, nepredstaviteľne mnoho! (...) Náboženstvo, filozofia sú lepidlom, neustále skladáme a zbierame franforce rozliezajúce sa v štatistike, aby sme ich poskladali do zmysluplnosti, ako do zvonu na našu chválu, aby sa ozvali jedným, jedným hlasom! A zatiaľ je len polievka... Matematický poriadok sveta je našou modlitbou k pyramide chaosu. Zo všetkých strán vyčnievajú kúsky života mimo významov, ktoré sme určili ako jediné, a my to nechceme a nechceme vidieť! A zatiaľ jestvuje len štatistika... Rozumný človek je človek štatistický. Bude dieťa pekné alebo škaredé? Bude mu hudba pôsobiť potešenie? Ochorie na rakovinu? O tom všetkom rozhoduje hra v kocky. (...) A keďže nejestvujú jednoznačné vývoje, keďže zúfalstvo, krásno, radosť a ošklivosť sú dielom štatistiky, je štatistikou podšité naše poznanie, jestvuje len slepá hra, večné skladanie sa náhodných vzoriek. Nekonečný počet Vecí sa vysmieva našej záľube v Poriadku. Hľadajte – a nájdete; napokon vždy nájdete, len ak budete dostatočne horlivo hľadať, štatistika totiž nič nevyučuje, robí všetko možným, akurát len viac či menej pravdepodobným. História je zasa uskutočňovaním sa brownovských pohybov, štatistickým tancom častíc, ktoré neprestávajú snívať o inom dočasnom svete...“³⁷

Lem rezignuje na metafyzické vyriešenie opozície chaos-kozmos prostredníctvom vysvetľovania záhady série úmrtí v prospech štatistickej interpretácie porúch svetového poriadku. Takýto postoj je motivovaný autorskou „filozofiou náhody“, ktorú bádateľ zaoberajúci sa Lemovou tvorbou predstavuje v podstatných črtách ako „predpoklad, že svet nie je vysvetliteľný úplne, pravidlá v ňom majú lokálny či štatistický charakter a logiku evolučných procesov je možné poznať len *ex post*“.³⁸ Determinizmus, ovládajúci pravidlá detektívneho románu, je zo sveta Lemových románov vypudený. Autor teda interpretuje chaos ani nie natoľko v duchu matematickej teórie chaosu (deterministického chaosu), skôr ho chápe ako príklad chaosu stochastického (zmien vyvolaných náhodnými fluktuáciami, koincidienciami). Je to vízia sveta oslobodeného od príčinnno-dôsledkovej motivá-

³⁷ LEM, Stanisław: Śledztwo. In: *Śledztwo. Katar*. Kraków, 1982, s. 189–191. (LEM, Stanisław: *Vyšetrovaní*. Prel. Bořivoj Křemenák. Praha: Melantrich, 1972.)

³⁸ JARZĘBSKI, J.: Przypadek i wartości. (O aksjologii Stanisława Lema). In: *Wszystchświat Lema*. Kraków, 2003, s. 183.

cie aj v ľudskom konaní.³⁹ V Lemových románoch hlavnými kategorizáciami chaosu sú: náhoda ako metonymia chaosu, negácia determinizmu a možnosť jedine štatistickej interpretácie javu *ex post*. Diskreditovanie pravidla *is fecit cui prodest* („urobil to ten, komu to prinieslo osoh“) sa stáva hlavným pravidlom sveta vysoko rozvinutej a globálnej civilizácie. Takýto názor – presvedčenie o imanentnej role náhody v štruktúre sveta – Lem rozvinie v eseji z osemdesiatych rokov s názvom *Das kreative Vernichtungsprinzip. The World as Holocaust*.⁴⁰ „Filozofia náhody“ tu dosiahne kozmickú škálu. Lem, na začiatku vo *Vyšetrovaní* sa inšpirujúci chaosom kvantovej fyziky a termodynamiky, rozširuje v *Nádche* jeho rozsah na celú civilizáciu, aby nakoniec dospel k pravidlám *chaozmosu* – univerza (tvorba kozmu prostredníctvom deštrukcie).

Uvedenie problematiky chaosu do detektívneho románu, podobne ako v *Kozme*, je umeleckou provokáciou – spisovateľ totižto hovoril, že „na stochasticky nulovom stupni sa nachádzajú detektívne romány a iné silne šablónovité (texty), na protihľad pole zasa experimenty v štýle nového románu“.⁴¹ Gombrowicz si napokon vyberie onen „protihľad pól“ a v podstate prebieha cez celý diapazón foriem vo väčšej či menšej miere pripúšťajúcich chaos – odtiaľ pramení tá žánrová premenlivosť a rôznorodosť problematiky chaosu v *Kozme*. Čitateľova znalosť žánrových pravidiel je v oboch prípadoch nevyhnutná – modifikácia žánru je elementom autorskej stratégie. Vo *Filozofii náhody* Lem písal: „čitateľ obyčajne pozná žánrovú príslušnosť diela ešte pred začatím čítania a práve ona určuje vo všeobecnosti jeho postoj voči textu.“⁴² Vo svojich detektívnych románoch Lem rozvíja koncepciu chaosu, predstavuje jeho rôzne aspekty – tajomstiev sveta podriadeného teórii pravdepodobnosti, chaosu ako filozofického problému (otázka Pôvodcu), kultúrneho, spoločenského a biologického chaosu, nerozbieja však literárnu formu tak radikálne ako Gombrowicz či na inom póle zasa Buczkowski, ale púšťa sa do polemiky so žánrom, pričom sa ho zároveň pokúša zúžľachtiť.

Z poľského originálu Arkadiusz Kalin: Poetyka chaosu w prozie drugiej połowy XX wieku na przykładzie „powieści kryminalnej“ Gombrowicza i Lema. In: *Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006, s. 225 – 237, preložil Tomáš Horváth.

Preklad vznikol v rámci riešenia individuálneho grantového projektu *Kapitoly z poetiky detektívneho žánru*. VEGA 2/7149/27. Riešiteľ Mgr. Tomáš Horváth, PhD.

³⁹ „Novozélandský turista, chcjúc protestovať proti únosu austrálskeho diplomata v Bolívii, sa snažil v Helsinkách uniesť charterový let s pútnikmi do Vatikánu. Zásada rímskeho práva *id fecit cui prodest* už neplatí“ (LEM, Stanisław: *Katar...*, s. 317). Latinská formula aplikovaná v kriminalistike tu bola skomolená – v správnej verzii znie: *is fecit cui prodest*.

⁴⁰ LEM, Stanisław: *Das kreative Vernichtungsprinzip. The World as Holocaust*. In: *Biblioteka XXI wieku*. Kraków, 1986. Zdanlivo je to text príslušiaci k „apokryfom“ v štýle tých z *Dokonalaj prózdnoty* (LEM, Stanisław: *Dokonalá prózdnota. Golem XIV*. Prcl. František Jungwirth. Praha : Svoboda, 1983) a *Pomyseľnej veľkosti*, avšak je filozoficky-vedeckou csejou, nemaskujúcou autorský charakter.

⁴¹ LEM, Stanisław: *Autorovo slovo v diskusii o Filozofii náhody*. In: *Rozprawy i szkice*. Kraków, 1975, s. 40.

⁴² LEM, Stanisław: *Filozofia przypadku*. Kraków, 1988, zv. 2, s. 189.