

Miesto Ivana Minárika v kontexte prózy generácie dvadsiatych rokov sa môže javiť ako nenáležité: Minárik rokom narodenia (1909) i ťažiskovým obdobím prozaickej činnosti (začiatok tridsiatych rokov) patrí už väčšmi do generácie nasledujúcej. Túto skutočnosť potom potvrdzuje i Minárikova angažovanosť v rámci bratislavskej literárnej skupiny Postup, ktorá začiatkom tridsiatych rokov združovala nastupujúcu mladú generáciu a v istom zmysle plnila funkciu porovnateľnú s funkciou hnutia Svojeť zo začiatku rokov dvadsiatych. Rôznorodosť ideologicko-estetických programov tejto skupiny a skoré roztrieštenie na buď iné skupiny (katolícka moderna) alebo na individuálne výkony generáčnych solitérov (Minárik) dokazovali, že *postupistov* „spojovali skôr záujmy generačné ako nejaká spoločná umelecká koncepcia“¹. V tomto zmysle je pozícia prozaika Minárika v kontexte mladej literárnej generácie tridsiatych rokov autonómna, a to i napriek Minárikovej príslušnosti k združeniu autorov „Utópia“², ktoré na jednej strane síce vytváralo jednu z autonómnych a špecifických línií Postupu, na strane druhej, ako sa deklaruje v manifeste Utópie, však nereprezentuje jednotnú umelecko-estetickú koncepciu: „...Utópia nie je žiadnym smerom a neprináša program. Je to praktické chápanie moderného umenia, súvislosť skôr osobná, než nejaká kolektívna ‚pravda‘, ktorej apoštolmi by bolo treba byť.“³ Zároveň *gros* Minárikovej tvorby spadá medzi roky 1929 – 1932, je teda i v tomto zmysle na rozhraní medzi dvoma dekadami a dvoma generáciami: Minárikovo miesto v genealógii literárneho vývinu na jednej strane *anticipuje* lyrizačné a podobné tendencie prózy rokov tridsiatych a prvej polovice rokov štyridsiatych, na strane druhej – a tento kontext považujeme za adekvátnejší – *uzatvára a završuje* snahy a koncepcie „modernistickej“ vlny z rokov dvadsiatych.

Pri určovaní typologických dominánt Minárikovho literárneho gesta môžeme vychádzať z koncíznej analýzy Oskára Čepana. Ten nachádza v Minárikovom „radikálnom účtovaní s tradíciou“ predovšetkým inšpirácie novoromantizmom, symbolizmom, expresionisticko-dekadentnou morbidnosťou a depresívnymi náladami oneskoreného fin de siècle. Zároveň konštatuje, že toto všetko „sa spontánne premiešalo s dynamickou skutočnosťou poprevratového Slovenska“ a s vplyvmi ideí „sociálneho utopizmu, vitalistického bergsonizmu, ale i nespútanej fantázie poetizmu“. V súvislosti s typologickou blízkosťou modernisticko-dekadentným polohám prózy dvadsiatych rokov Čepan zdôrazňuje, že „Minárikova próza preexponúva niektoré črty tvorby T. J. Gašpara, J. Hrušovského a I. Horvátha, hoci sa uňho stavajú do popredia väčšmi zahraničné ako domáce vzory“⁴.

¹ CHORVÁTH, M.: Ivan Minárik. Most medzi expresionizmom a nadrealizmom. In: CHORVÁTH, M.: Z prielomu. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1970, s. 226 – 236.

² Okrem Minárika sa k Utopistom radia J. Ilečko, A. J. Pockody, A. Pogorielov, V. Renčel, J. Škodáček, ktorí signovali Manifest Utópie z 18. mája 1934.

³ Manifest Utópie. Postup, 1, 1934, č. 5 – 6, s. 1 – 2.

⁴ Všetko ČEPAN, O.: Psychologický experiment v próze I. Minárika. Romboid, 15, 1980, č. 3, s. 34 – 37.

Pokúsime sa tieto viac-menej všeobecné konštatovania rozvinúť do konkrétnych analýz Minárikových textov, aj v súvislosti s možnými intertextovými afinitami.

Napriek charakteristickému okruhu problémov je Minárikova próza rôznorodá a tematicky i žánrovo nejednotná. Jej interpretační „prvolezci“ (Chorváth, Čepan) v nej napríklad vydeľovali zvlášť texty s historickými námetmi, texty spracúvajúce poprevratovú spoločenskú realitu v intenciách expresionisticko-dekadentného literárneho kódu, „umelecky menej náročné“ texty anekdoticko-humoristického ladenia alebo surrealisticko-automatické texty zoskupené v cykle Z dielne Utópie. Z pozície tematologického výskumu môžeme v rámci Minárikovho prozaického diela klasifikovať prózy mestské a prózy dedinské, prózy z domáceho prostredia a prózy z cudziny, špeciálne potom prózy stredoeurópske a prózy balkánske, prózy európske a prózy orientálne, ďalej môžeme hovoriť o prózach z prítomnosti a o prózach historických, tie môžeme opäť rozdeliť na prózy slovenské a prózy z cudzieho prostredia, príp. ich špecifikovať na prózy bratislavské a prózy byzantské... V Minárikovom prípade má ale takáto diferenciacia nutne iba pracovno-orientačný význam, pretože *čas* (prítomnosť, história) ani *priestor* (domov, cudzina) nemajú vo svete Minárikovej prózy absolútnu platnosť, ale naopak sú to kategórie iba relatívne, ktoré sú neustále vo vzájomnej konfrontácii, navzájom sa zasahujú, kombinujú, prelínajú a splývajú.

Navyše typologická príbuznosť jednotlivých „tried“ a „skupín“ textov odkazuje na spoločný „rodokmeň“: motívy bohémско-kaviarenské, historicko-byzantínske, eroticko-hedonistické, katolicisticko-mystické, satanisticko-teozofické, prírodno-paganistické, artifičiallyno-estétske, nihilisticko-blasfemické atď. vychádzajú v rôznej miere z kontextov dekadentnej literatúry obdobia fin de siècle a iba variujú a permutujú niekoľko základných schém, ktoré sa tu v rôznych súvislostiach znova a znova pertraktujú.

V súvislosti s potenciálnou prítomnosťou dekadentného registra tém v tvorbe predstaviteľov „Slovenskej moderny“ konštatuje Dana Kršáková, že „takmer úplne sa obchádza dobový kult opojenia a sexu, neakceptuje sa mysticko-spiritualistická línia“⁵. V dekadentnej línii poprevratovej prózy už obe tieto tendencie nachádzajú svoj výraz: prvá predovšetkým v próze Gašpara, druhá v niektorých prózach Hrušovského. Minárikove dekadentné texty reflektujú celú množinu problémov z tematologického inventára dekadencie a spájajú a hyperbolizujú potom aj niektoré črty gesta Gašparovho a Hrušovského.

Na Gašpara Minárik „nadväzuje“ rozvíjaním kultu krásy a rozkoše, ktoré tu však stoja už celkom mimo kontextu etiky a hraníc medzi dobrom a zlom; práve tak Minárikovo predimenzované erotomanstvo už nie je prejavom „hľadania krásy“, ale iba výrazom „zabíjania nudy“. S Gašparom sú spoločné i polohy estétstva a s tým súvisiace fascinácie artistnosťou života a mondénnou štylizovanosťou, ako aj inšpirácie umením secesie a „poetikou zlata“, tiež čiastočné nadviazanie na byzantínsko-historizujúci žáner dekadencie. Gašparova „rozkoš krásy“ je u Minárika nahradená „krásou rozkoše“.

S Hrušovským Minárika spájajú inšpirácie francúzskym dekadentným katolicizmom a mysticizmom, reflektovanie satanizmu, autorská „posadnutosť“ motívmi smrti a samo-

⁵ KRŠÁKOVÁ, D.: K problematike reflexie modernistických tendencií na Slovensku začiatkom 20. storočia. In: Kapitoly z moderny a avantgardy II. Bratislava, ÚSL SAV 1995, s. 101.

vraždy, „poetika krvi“, topos masky a chápanie lásky ako hry a experimentu, s tým súvisiaca kategória nudy a cynicko-amoralistických štylizácií.

Podobnosť s prózami Kvetoslava Urbanoviča nachádzame už v samotnom tvorivom princípe, ktorý na prvý pohľad „krkolomne“ spája literárno-dekadentné inšpirácie a slovenskú poprevratovú realitu. Obaja autori vychádzajú z fin de sièclovského „umenia nervov“, kde láska má podobu „nervových otrasov“ a psychika postáv je „napätá“ na prasknutie. Urbanovič i Minárik venujú mimoriadnu pozornosť dobovo-spoločensky diskutovanej téme krízy manželstva, manželskej nevery a „voľnej lásky“.

S Ivanom Horváthom má spoločnú vitalistickú spontánnosť a senzualistickú bezprostrednosť, situáciu „človeka na ceste“, vnímanie života ako „kolotoča, ktorý sa nezaštaví“ a karnevalizáciu spoločnosti. To všetko vychádza z autorsko-literárnej pozície cestovateľa, opäť však u Minárika už chýba moment radosti, ktorý vystriedala únava a otupenosť. „Pozitívna“ vášň je nahradená „negatívnou“ vášňou, z úteku „pre objavovanie“ sa stáva útek „pre zabúdanie“.

Zároveň u Minárika nachádzame aj *alexysovskú* „romantiku“ patriarchálneho dedinského sveta a očarenie starosvetsko-zemianskymi spôsobmi, v menšej miere snahu zachovať alebo oživiť „svet včerajška“.

Minárikovu prózu v týchto súvislostiach môžeme vnímať aj ako nadstavbu alebo kvintesenciu dekadentno-modernistických nálad prózy dvadsiatych rokov. Ak za jeden zo základných atribútov časti mladej poprevratovej prózy budeme považovať odklon od spoločensko-aktuálnej problematiky a následné produkovanie najrôznejších subjektivistických pozícií, podobne u Minárika sú tematická exkluzivita a záujem o cudzokrajné námety výrazom *úteku* do exotiky a histórie. Europeizačné tendencie v Minárikovej interpretácii sú obohatené o odhalenie *balkánskeho* kultúrneho priestoru. Generácia pred Minárikom (Gašpar, Alexy, Horváth, Hrušovský) objavovala exotiku v západoeurópskom a veľkomestskom civilizačnom modeli (Paríž, Rím, Viedeň) a tým ho v rámci slovenskej literatúry jednak *domestifikovala* a jednak *sčasti od-exotizovala*, Minárikove prózy sa obracajú k exotike Balkánu a Orientu a tým aj ku kultúrnemu kódu značne odlišnému od kódu západného kresťanstva. Minárik rešpektuje heterogénnosť Balkánu a rozlišuje tu „európsky“ priestor a priestor „orientálno-moslimský“: jednotlivé texty potom vychádzajú práve zo špecifickej kultúrnej „identity“ konkrétnych národov (Slovensko, Chorvátsko, Bosna, Hercegovina, Macedónsko). Sugestívno-evokačný potenciál Minárikových textov je prítomný rovnako v obraze Mostaru ako i Belehradu, orientálny topos však navyše produkuje „romantickú“ atmosféru zachovanej starodávnosti: v letargicko-záhaľčivom životnom štýle, „ohnivých“ vášniach, ale i napr. v samotnom hercegobosenskom jazyku (ako kombinácii európsko-kresťanskej chorvátčiny s orientálno-moslimskou turečtinou a arabčinou): „...každé to cudzie slovo vzbudí najprv len odtieň niečoho starobylého, čarovného, niečoho, čo bolo a čo sa viac nevráti. Zjaví sa mu, povedzme, nejaká krivá ulička, úzka, s husto zamrežovanými okienkami. Alebo tajomná, tichá džamija. Alebo predstava hmlistého háremu. Odalisky, do feredže zahalené dievčatá, tanečnice v závojoch. Prosto tak, povedzme – vôňa orientu...“⁶

⁶ MINÁRIK, I.: *Vášň*. Bratislava, Tatran 1970, s. 155.

Popri tom však Minárik vo svojich poviedkach „navštívi“ aj Benátky, Madrid, Paríž a tak, v konečnom dôsledku, v konfrontácii s Istanbulom, Mostarom, Splitom, a, samozrejme, s domácou Bratislavou, vytvára pestrý a rôznorodý obraz európskeho kultúrno-spoločenského priestoru. Kultúrne opozície Západ (Západná Európa) – Východ (Balkán) a Sever (Stredná Európa) – Juh (Balkán) so sebou zároveň nesú konflikt kresťanské – moslimské a neprirodzené – prirodzené. Jedna z Minárikových postáv explicitne formuluje protiklad medzi južným temperamentom a stredoeurópskou kultúrou, ktorú hodnotí ako „manikúrovanú“; na estetickej rovine textu je táto skutočnosť realizovaná v permanentnom „rozochvievaní“ kultúrneho kódu, vo vzájomnom prelínaní, približovaní a vzdďalovaní umelého a prirodzeného, „európskeho“ a „balkánskeho“, dekadentne štylizovaného a bezprostredne spontánneho, v kombinácii *nudy*, apatie, necitlivosti s *vášňou*, temperamentom, zmyslosťou. Na inom pláne je výrazom tohto „chvenia“ aj konflikt medzi literárnou inšpiráciou a intertextuálnym potenciálom Minárikových próz a vysokou mierou autenticity a neraz až metódou beletrizácie autobiografických zážitkov, teda konflikt *diskurzivity* a *spontánnosti* (biografická interpretácia nám umožňuje – bez nároku na čokoľvek – analogizovať túto tvorivú metódu s autorovými rodinnými vzťahmi a striedaním životného priestoru medzi Bratislavou a Balkánom). Opäť môžeme na tomto mieste hovoriť o istej forme „kultúrneho nesúladu“, ktorý však u Minárika nie je potlačovaný a vytesňovaný do autonómnych a vzájomne radikálne odčlenených systémov – ako tomu bolo u Gašpara v jeho relatívne samostatných blokoch próz dekadentno-mestských na jednej strane a patriarchálno-dedinských na strane druhej – ale je často realizovaný práve na ploche jedného textu, kde sa topos neustále strieda a „kaleidoskopicky“ prevrstvuje: zo slovenskej dediny na Belehrad, z banátskej roviny na slovenské hory, z dedinskej krčmy na veľkomestskú kaviareň, z mondénneho kabaretu na cigánsky tábor, z moslimskej mešity na kresťanský chrám atď. atď.

V centre takmer všetkých Minárikových próz, bez ohľadu na ich tematickú špecifikáciu a kultúrno-historický rámec, stojí láska. *Minárikovské* chápanie lásky je typologicky príbuzné *gašparovskému* „srdcu v horúčke“ a *urbanovičovským* „nervovým otrasom“, je však už obmedzené na čisto fyzický akt, posadnutosť telom („*Len telo, telo!*“⁷) a hedonisticko-maniakálny erotizmus. Moment imaginácie je oslabený v prospech fyzického aktu, nálady a pocity dosahujú rozmer fyzickej konkretizácie („*Šťastie je vo mne samom, prelieva sa mi žilami ako rozopené zlato.*“⁸). Charakteristické je exponovanie milostných scén a ženských tiel, opisy fyziologických stavov a metaforika „mozgovosti“ („cérebralité“). Láska u Minárika vždy hraničí so šialenstvom, je vždy „*duševným otrasom, aký vie vyvolať iba najživnejší stupeň vášne.*“⁹ Kult erotiky je nahradený kultom sexu, oproti Gašparovmu kultu krásy Minárik rozvíja kult rozkoše („*Chcel by som sa celý pretvoriť v nervové centrá a váľať sa po obnažených bedrách a vzpriamených prsníkoch mojej milenky.*“¹⁰). S glorifikáciou rozkoše a hedonistickým opájaním sa sexom korešponduje Minárikovo zdôrazňovanie prítomnosti, *absolutizácia chvíle* a *mýtus intenzívnosti* (Gutowski): „*Netvrdím, že láska*

⁷ MINÁRIK, I.: Smaragdový amulet. Bratislava, B. Buocik 1946, s. 137.

⁸ MINÁRIK, I.: Vášň, s. 52.

⁹ MINÁRIK, I.: Smaragdový amulet, s. 113.

¹⁰ MINÁRIK, I.: Vášň, s. 147.

je večná, nemôžem ti ju sľúbiť, lebo viem, ako rýchlo sa zabúda. Ale vyžiť jej intenzitu. Večnosť je nezmysel. Jedine rozkoš prítomnosti je nesmrteľná.“¹¹ Telo a zmyslová rozkoš sú pre Minárikovho hrdinu prostriedkom „zakúsenia“ absolútna a formou dosiahnutia nirvány: zážitkom „nereligijnej transcencie“ (Durandeaux).

Ak nazveme Minárikov erotizmus *vášnivým*, rovnaký prívlastok môžeme prisúdiť alkoholizmu jeho postáv alebo motívu cestovania. Skúsenosť Minárikových epických hrdinov je skúsenosťou „narkomanov vášne“ s permanentným kolobehom „opojení“ a „vytriezvení“, kde sa iba striedajú chvíle *narkotizácie* (vášeň, senzualizmus) s chvíľami *detoxikácie* (melanchólia, depresia).

V tomto zmysle ako reprezentatívnu môžeme vnímať Minárikovu románovú skladbu *Vášeň* ako ďalšiu zo slovenských „spovedí dieťaťa svojho veku“ (Horváth: Laco a Bratislava, Hrušovský: Muž s protézou), ktorá v kultúrno-spoločenskej paradigme dvadsiatyh rokov uzatvára a syntetizuje vitalisticko-objaviteľské toposy (poprevratová republika, slovakizácia Bratislavy, „otváranie okien“ do Európy) s toposmi pesimisticko-nihilistickými (vojnová skúsenosť, skepsa z poprevratovej spoločenskej reality, kríza hodnôt). Zároveň *Vášeň* syntetizuje témy a nálady Minárikových kratších próz, čo naznačuje už signifikantne zvolený názov, a to aj v konfrontácii s názvom pôvodným, vzťahujúcim sa k prvej, rozsahovo skromnejšej verzii: „Vášeň“ – „Cesta ku koncu“. Oskár Čepan charakterizoval toto dielo ako „hotovú encyklopédiu extravagancií psychického habitu bratislavskej ‚zlatej mládeže‘ na sklonku éry jej individualistického ‚amoralizmu‘“, v ktorom „spretfhaná sujetová línia sleduje priebeh ‚lásky neláskavej‘, zanikajúcej vo vlnobití ‚nihilizmu vášne‘, cynizmu a ironického skepticizmu“¹². *Vášeň* je aj ďalším kaleidoskopickým prieskumom možností prieniku autenticity s diskurzivitou: portrét osobný aj generačný je zároveň citáciou nálad, schém a toposov literatúry obdobia fin de siècle, a to v rozsahu, dosahujúcom tiež rozmery „hotovej encyklopédie“. Metóda „dotvárania“ autobiografického zážitku literárnou štylizáciou má tu aj podobu „vsádzania“ epizód alebo jednotlivých motívov do vopred pripravených referenčných „vzorcov“; aj napriek tomu je Minárikova „spoveď“ predovšetkým mimoriadne emotívnym a sugestívnym prozaickým textom, svedectvom „nihilisticko-vášnivého“ životného gesta bratislavskej „stratenej generácie“. Nie je však iba výsledkom „diagnózy“ generačného amoralizmu a blasfémie, ale aj dokumentom vzniku, priebehu a prehlbovania sa „psychického negativizmu“ ako „odpovede“ na stratu možnosti uskutočniť čistý a absolútny ideál. Čepanom formulovaný „ironický skepticizmus“ je tu výrazom „estetiky stroskotania“ (Marquard) vyjadrenej negáciou a „transcendentálnym masochizmom“: „Transcendentálny masochista je určen negáci svoj historicke-sociálnej existence, stáva sa v podstate nekomunikatívnym psancem (outlaw); osobuje si postavení asociála: zločince, blázna, flákače... Šťesť spočíva v nešťesť... Vládne svúdná sila rozkladu, zániku. K tomu patrí zřeknutí se všedního dne a dne vůbec...“¹³

¹¹ MINÁRIK, I.: *Vášeň*, s. 95.

¹² ČEPAN, O.: *Psychologický experiment...*, s. 36.

¹³ MARQUARD, O.: *Tranzendentaler Idealismus – Romantische Naturphilosophie – Psychoanalyse*. Podľa LIESSMANN, K. P.: *Filozofie moderního umění*. Olomouc, Votobia 2000, s. 43.

Vo vzťahu Daňa a Lele Minárik cituje modernou mnohokrát interpretovaný topos nedospelej lásky *Paula a Virginie*, v intenciách *absolutizovania* prvej lásky (Gašpar, Alexy, Horváth) a fin de sièclovského kultu puberty, pubertálnej erotiky a spontánno-nedospelej sexuality. Trinásťročná Lele je ďalšia z radu Minárikových dievčenských postáv, spájajúcich v sebe pubertálnu zmyselnosť s fyzioognómiou secesno-éterických víl a typom *femme fragile* („*Bola tenká, skoro priesvitná, bledá, s jasne žltými vlasmi.*“¹⁴). Navyše vzťahom Daňa a Lele Minárik znova cituje incestuálnu lásku z niektorých svojich krátkych próz: vzťah brat – sestra je v tomto prípade variovaný vzťahom bratranec – sesternica. Od lásky „*čistej ako nebeský azúr*“¹⁵ prechádzajú obaja hrdinovia k čoraz extrémnejšiemu protipólu definovanému výlučne cez bezuzdnú sexualitu a promiskuitu až k záverečnému sebađeštrukčnému „experimentu s láskou“ (Čepan): román je potom aj svedectvom totálneho „krachu“ ilúzie lásky a potvrdením nihilisticko-blasfemického gesta, ktoré sa ale končí priznaním vlastnej nedostatočnosti. Minárikov hrdina si už veľmi skoro uvedomuje nemožnosť realizácie ideálu a riešenie nachádza v popieraní reality („*V sne budeš tvorcom svojho osudu.*“¹⁶) a tendovaní k narkotizujúcim „umelým rajom“ (sen, alkohol, morfium, hudba, sex, cestovanie, mysticismus, nihilizmus, exotika). Konflikt skutočnosti a ilúzie je manifestovaný na viacerých rovinách rozprávania a je aj výrazom miestami až *deseseintovsky* formulovanej túžby „*halucináciám dať životnosť väčšiu nad život sám*...“¹⁷.

Absolutizácia chvíle a rozkoše, teda akcentácia prítomnosti jej maximálnym „vyčerpaním“, je zároveň deštruovaná vidinami disharmonizujúcej *budúcnosti* a spomienkami na omyly a bolesti *minulosti*.

Ak nadviažeme na konštatovania z úvodu našej práce o afinitách Minárikovho literárneho gesta k prózam Gašpara, Hrušovského a Horvátha, v súvislosti s „napätím“ medzi realitou a fikciou nachádzame tu opäť viaceré analogické riešenia.

Horváthovsky „zníe“ nielen *jurgovské* blúznenie, „horúčky“, rozprávania sa so stromami a oslobodzujúce utiekanie sa k imaginatívnemu sneniu, ale aj konkrétne evokácie idealizovaného stredoveku: „*V spánku budeš rytierom v zlatom brnení a princezná budeš dobýjať. Tvoj chochol na prilbici bude víťazne viať v rytierskych turnajoch. Trubadúri ťa budú ospevovať. Z cimburia svojej hradnej veže budeš obdivovať purpurový západ slnka a všetko, kam oko ti dohliadne, bude tvoje... V rozkošných komnatách ťa túžobne očakáva tvoja verná milenka... V spánku budeš kráľom. Budeš bohom. Len neľhať. Zaspí. Snívaj.*“¹⁸ Kombinácia sna a precitnutia v dezidealizujúce konštatovanie „*Nič sa nezmenilo. Svet sa točí*“¹⁹, motív „chodenia v kruhu“ a nenachádzania lásky, ale iba narkotizujúcich rozkoší, karnevalizácia spoločnosti, kde však už nie je jasné nielen to, kto sa za maskou skrýva, ale ani akého pohlavia je, toto všetko tematizuje konflikt reality a zdania na spôsob próz Ivana Horvátha.

¹⁴ MINÁRIK, I.: Vášeň, s. 50.

¹⁵ Tamtiež, s. 53.

¹⁶ Tamtiež, s. 69.

¹⁷ Tamtiež, s. 123.

¹⁸ Tamtiež, s. 67.

¹⁹ Tamtiež.

Topos masky v inej paradigme odkazuje aj na Hrušovského a jeho *variácie* na pe-
 čorinovský motív. Daňo sa podobne ako Seeborn vzdáva duše (srdca), pretože „s dušou
 nemožno ísť bojovať“²⁰. V týchto intenciách platí Čepanovo konštatovanie, že „progra-
 mová lož sa menila na svetonázorovú masku a blasfemický experiment s láskou priamo
 viedol k definovaniu oslobodzujúcej vášne“²¹. Daňov cynizmus vrcholí v sebadeštruk-
 čnom konštruovaní „posledného vzrušenia“, ktoré je zasa iba výrazom nudy z harmónie:
zakúsenie absolútneho (ideálne naplnenie lásky s Lele a vzájomné spolužitie) sa skoro
 mení na *skúsenosť všedného* a ako také musí byť zničené, „atakované“ blasfemicko-
 -nihilistickým gestom. Motív *hry*, supľujúci počiatočnú pubertálnu úprimnosť, je simul-
 tánnne manifestovaný aj zmenou ideálu krásy prirodzenej (detsko-pubescentnej) na krásu
 štylizovanú (divadelno-artificiálnu): „*Ale krása musí byť štýlová. Ty si bola pekná, teraz
 si štýlová. To je dokonalejšie, to je bližšie absolútnu.*“²² Strata individuálneho „ja“ a na-
 hradenie pôvodnej „úprimnosti“ simulujúcou „maskou“ sú potom charakteristické rovna-
 ko pre Daňa ako aj pre Lele: „*Popraškom okolo očí a tvarom perí vie vyčariť akýkoľvek
 výraz: melanchóliu, letargiu, vášeň, bôľ, radosť, čokoľvek.*“²³ Štylizácia života a teatrali-
 zácia prejavov, smerujúce k rafinovanému vychutnávaniu krásy a delikátnym vzrušeniam
 („*Šminkovanie, finesy lásky, dráždivé objatia, d'art zmyselnosti.*“²⁴), teda eroticko-
 -estetické momenty, majú neutralizovať *pocit nudy* a záverečný „experiment s láskou“ je
 iba „poslednou úlohou“ ako poprieť všadeprítomnú a všetko pohlcujúcu všednosť.

Prekrývanie skutočnosti iluzívnou skutočnosťou a nahrádzanie reality najrôznejšími
 projekciami má s gestom Tida Gašpara spoločné hľadanie nevšedného a exotického. Na
 rozdiel od Gašpara tu absentuje efekt „skrášľovania“ reality, ktorý je nahradený práve
 efektom „narkotizácie“. Krása nie je cieľom, ktorým sa hrdina opája, ale je iba jedným
 z *prostriedkov* sebazabudnutia: rovnako ako gesto životného avanturizmu, maniakálny
 erotizmus, kaviarensko-bohémsky život, horúčkovité rozprávanie („*Naraz dostávam vôľu
 hovoriť, mnoho hovoriť, bez zmyslu, utopiť sa vo vlastných slovách.*“²⁵), permanentný
 vášnivý alkoholizmus („*Nie, nie, nemyslieť! Nemyslieť! Časník, fľašu sektu a fľašu čer-
 veného burgundského a miešať, len sa opiť a nevedieť nič!*“²⁶), cigánska hudba atď.

Protipólom extrémnej vášnivosti, zmyslovosti a divokosti sú stavy apatie, depresie
 a melanchólie. Obe polohy sa stretávajú v konštatovaní Minárikovho hrdinu: „*Ale všetko
 je všetkojedno.*“²⁷ S kategóriou nudy sme sa stretli už v niektorých poviedkach Gašpara,
 Alexyho, Hrušovského aj Horvátha, ale až u Minárika, a v prvom rade v románe *Vášeň*,
 môžeme hovoriť o *nude ako životnom pociťe*, od ktorého sa odvíja všetko ostatné kona-
 nie, aby sa cyklicky znova obrátilo v nudu a všednosť. Minárikov román predstavuje
 v tejto súvislosti aj typologickú klasifikáciu kategórie nudy (hazardérsko-samovražedná

²⁰ MINÁRIK, I.: *Vášeň*, s. 68.

²¹ ČEPAN, O.: *Psychologický experiment...*, s. 35.

²² MINÁRIK, I.: *Vášeň*, s. 140.

²³ Tamtiež.

²⁴ Tamtiež, s. 153.

²⁵ Tamtiež, s. 123.

²⁶ Tamtiež, s. 124.

²⁷ Tamtiež, s. 85.

nuda na spôsob „ruskej rulety“, nuda samotárskych psychoerotických fantázií, nuda ničnerobenia a apatického ochabnutia...) aj v nadväznosti na paradigmatu nudy ako estetickkej kategórie. Paradigma *verlainovského* „všetko je vypité, zjedené“ a *nietscheovského* „všetko už bolo“ produkuje následne s epistémou nudy pocity vyčerpania, únavu, oslabenie vôle, ktoré môžu byť „popreté“ iba filozofiou hedonizmu a *wildeovským* „hľadaním ustavične nových a nových vzrušení“.²⁸

Ak prisúdime *Vášni* atribút istej formy „generačného manifestu“ – bez ohľadu na to, do akej miery je táto „generácia“ reálna alebo iba literárna – môžeme jej hrdinu (Daňo ako reprezentujúci člen) definovať cez *absenciu hodnôt*. Zároveň Minárikov človek stojí celkom mimo kontextu pracovného zaradenia, konštituuje sa z radov, použijúc slovník Tida Gašpara, „nepravidelne jestvujúcich občanov noci“: bohémov, umelcov, excenrických študentov, diletantov a ich múz, vysokoškolských študentiek, začínajúcich herečiek a baletiek. Vo svojich *bratislavských* pasážach predstavuje román kaviarensko-bohémsku spoločnosť „transcendentálnych masochistov“ (a tu sa atribúty romantickej „estetiky stroskotania“ stretávajú s autoštylizáciou moderného umelca²⁹), ktorá potom absenciu hodnôt nahrádza „generačne“ petrifikovanými konštantami – programový amoralizmus, asociálnosť, erotizmus, deformácie ducha, pohlavné choroby a akcentácia „chorobnosti“ oproti „zdraviu“ a „produktivite“ vôbec: melancholický a démonicko-extatický huslista Paľo Štrba, ktorý skončí samovraždou („*Bledý, s dlhými čiernymi vlasmi a hlboko zapadnutými očami hrával na slabo osvetlenom javisku sťa nejaký prízrak.*“), tuberkulotik Tono („*...je presiaknutý trpkou Gellnerovou poézou ironie a cynizmu. Všetko sa zjednodušuje na vyhrotené sebestvo. Láska k blížnemu je snobizmus...*“), chlapčensky štíhla kaviarenská múza Vierka („*Baletka, decko s grandezdou dámy z veľkej spoločnosti.*“), gonoreik a diletant Janko Mahdík („*...elegantný, s medzinárodným švihom kabaretného krásavca.*“), krásna *demi-vierge* Štefi Ardenová, vyznávačka rafinovano-zmyselnej sexualita („*Stála nahá pred zrkadlom a obdivovala svoje telo. Hoci poznala všetky rozkoše a všetky druhy objatia, ostala pannou.*“³⁰). Pre jednotlivých reprezentantov tejto „generácie“ zároveň platí, čo bolo konštatované o Daňovi („*dekadentný typ ako z literatúry*“³¹) a čo tiež iba potvrdzuje literárny kód románových postáv a charakterov.

Na rozdiel od väčšiny Minárikových próz *Vášeň* obsahuje – aspoň minimálny – potenciál kvalitatívnej zmeny hrdinovho životného gesta. Záverečný obraz románu síce zachytáva Daňa v *negatívne* definovanom životnom momente („*Skláňam hlavu pod tarchou spomienok čoraz nižšie, až sa oprela o hranu stola. Plecia sa zatriasli krčovitými vzlykmi. Fotografia mi vypadla z ruky. Plačem.*“³²), ktorý však nie je natoľko radikálny a „bezvýsledný“ ako variantné konce iných próz (smrť, samovražda, ďalší útek), navyše oproti *regresu* obsahuje potenciál (uvedomujeme si *krehkosť*, „potenciálov“) vnútorného *obrodzenia*, možnú zmenu z „hriešnika“ (nihilisticko-blasfemické životné gesto) na „ka-

²⁸ WILDE, O.: Portrét Doriana Graya. Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1964, s. 25.

²⁹ Pozri: LIESSMANN, K. P.: Filozofie moderného umění, s. 37 – 47.

³⁰ Všetko: MINÁRIK, I.: *Vášeň*, s. 76, 77, 75, 83.

³¹ Tamtiež, s. 107.

³² Tamtiež, s. 154.

júcnika“: sklonenie hlavy „pokorne, ako pri modlitbe“, „posvätná pobožnosť“³³ okamihu pobožkania fotografie Lele.

Minárikov „nový hedonizmus“ (Wilde), vychádzajúci z *intenzifikácie* zmyslovej rozkoše a absolutizácie *chvíle*, kladie dôraz na *prítomnosť*: táto prítomnosť je ale natoľko intenzívna, že *dezintegruje* identitu Minárikovho epického hrdinu a následne aj kultúrno-sociálne súradnice jeho existencie. Absolutizácia chvíle tak ústi „mimo času“, racionálny kód sa oslabuje, až celkom neguje: „rozbitie“ psychiky a vedomia má za následok stavy hraničiace so šialenstvom, oslobodenie podvedomia a chaos. Svet Minárikovho hrdinu je potom „zavírený“ halucinačno-delirickými vidinami, pochádzajúcimi z osobnej či historickej *minulosti*. Ak zároveň pripomenieme, že v centre Minárikovho záujmu stojí žena a motív lásky, je deštrukcia *reality* a *prítomnosti* stavmi *halucinácií* zameraná na oblasť *minulých lások* a bývalých mileníek: „*S kým tancujem? – úporne som rozmýšľal. Angelína? ... Elvíra? ... Nie. Ach, áno, Milanka, to si ty... moje zlaté dieťa... vedel som, že sa vrátiš... zbožňoval som ťa, bol som tvojím otrokom... Milanka! Odpusť, že som taký banálny... Ale milujem ťa, ach, ako ťa milujem... Zlatý lúč prenikol tmou – nie, to nie je Milanka... Myšlienky mi vírili, unikali, vzpínali sa... svetlo bolestne bodalo do očí... Zulajka? Tango ma unášalo, uspávalo... Ale s kým tancujem? S kým? Náhle som sa spamätal: ach, Dolores...*“³⁴

Katégoria času je exponovaná na rôznych štruktúrnych úrovniach textu a všeobecne možno konštatovať, že sa realizuje ako „faktor bezprostredne súvisiaci s ľudskou psychikou“.³⁵ Filozofické východiská Minárikovej prózy nachádzame v Nietzscheho filozofii (neopohanský kult Slnka, morálka silných, negovanie kresťanskej morálky) a v Bergsonovej intuitivistickej filozofii a jeho pojme „trvania“ („la durée“), teda v dvoch vitalistických koncepciách, ktoré zásadne ovplyvnili európsku kultúru a myslenie na prelome storočí a ktoré sa stretávajú v umení secesie ako jej inšpiračné myšlienково-filozofické dominanty. Minárikovo chápanie času možno vysvetliť práve Bergsonovým pojmom „trvania“ a skúmaním katégorie času ako autonómnej filozofickej katégorie nezávislej na priestore. Čas ako „trvanie“ obsahuje „momenty“, ktoré sa navzájom prelínajú a ktoré nemôžeme oddeliť a „rozvinúť do priestoru“; potom platí, že „číre trvanie je forma, ktorú nadobúda následnosť našich stavov vedomia, keď naše ja nezasahuje do života, keď odmieta rozlišovať terajší stav a stavy minulé“.³⁶

V Minárikovej interpretácii je „minulé“ halucinačne splyvajúce s „prítomným“ dvojakej povahy: alebo ide o reálnu spomienku na predchádzajúce obdobia života (riešenie psychologické), alebo ide o spomienku okultno-mystickej povahy na obdobia predchádzajúcich životov (riešenie parapsychologické). V oboch prípadoch konflikt prítomného a minulého – ako charakteristická sujetová schéma Minárikovej prózy – sa realizuje v prelínaní reality a sna; druhá modelová situácia je navyše obohatená o mysticizujúci moment vysvetľovaný *reinkarnačnou teóriou* a budhistickým učením o „prevetľovaní

³³ MINÁRIK, I.: Vášň, s. 154.

³⁴ MINÁRIK, I.: Smaragdový amulet, s. 211 – 212.

³⁵ KŠICOVÁ, D.: Symbolizmus a secese. In: Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach, s. 60.

³⁶ BERGSON, H.: Filozofické eseje. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1970, s. 74.

duší“. Na základe toho sa zase vysvetľuje „osudová“ a racionálne nechopiteľná náklonnosť medzi mužom a ženou.

V próze Arsinöe je deštrukcia „prítomnostno-bratislavskej“ reality (vzťah s Aničkou) „byzantsko-antiochijskou“ halucináciou (vzťah s Arsinöe) natoľko intenzívna, že spochybňuje samotnú hrdinovu existenciu: „*Začal som pochybovať, či vlastne vôbec jestvujem. Lebo niekedy sa mi zdalo, že terajší môj život je iba snom, ale ten v spánku zdal sa mi skutočnosťou. Niekedy to bolo, akoby som žil dvoma životmi. Anička a Arsinöe splyvali v jedinú bytosť, v ženu, ktorú som miloval ako svoj idol.*“³⁷ Obe roviny rozprávania sa približujú a vzdiaľujú, aby v závere vzájomne splynuli v nerozlíšiteľnú jednotu, v simultaneitu momentov stvárnenu ako „mnohosť bez kvantity“ (Bergson). Momentom vzájomného *prekrytia* prítomnosti a minulosti je smrť protagonistu (minulá i prítomná), symbolicky „vystužená“ prelínaním motívu *krvi* a *ohňa*: spojenie zmyslovej rozkoše (burácajúca krv pri vášnivom splynutí s Arsinöe) a smrti (šľahajúce plamene ohňa) je variované spojením smrti (tuberkulózne chrlenie krvi) a zmyslového „vytrženia“ (zbesilo sa otáčajúce červené kruhy pred očami); vzájomnú korešpondenciu oboch rovín zosilňujú aj ďalšie motívy: sivý dym, ktorý milencov „dusí“ vs. papier, na ktorý protagonista píše a ktorý sa mení na „sivý, neurčiteľný“ a spája sa s dusiacim kašľom; „*kŕčovité objatie milencov*“ a „trasúce sa“ pero v ruke: „*Zomierali sme vo vášnivom, kŕčovitom objatí... Vzduch bol rozpálený, dymu bolo vždy viac a viac... Dusilo... dusilo!... Strhol som golier a kravatu, v ušiach mi hučí akýsi vzdialený rachot, pred očami sa mi robia červené, krvavé kruhy... vrtia sa, otáčajú zbesilou rýchlosťou... oh! dusí... pero sa mi trasie... papier sa stáva akýsi sivý, neurčiteľný... nevládzem písať... Anička!... Arsin...*“³⁸ Poviedka navyše interpretuje *nietzscheovský* „večný návrat“ (vzájomná predurčenosť rozprávača a Aničky/Arsinöe, nerealizovateľnosť tohto vzťahu v spoločenskej realite) a na jeho pozadí rozvíja antikresťanskú filozofiu taktiež *nietzscheovskej* proveniencie. Nietzscheho postulovanie protikladu antika – kresťanstvo a odsúdenie kresťanstva s jeho morálkou slabých a nepriateľstvom voči všetkému „veľkému“ nachádza v Minárikovom texte výraz v oboch časových rovinách rozprávania a potvrdzuje tézu, podľa ktorej je kresťanstvo „falšovaním všeho skutočného s pomocí morálky“³⁹. V antickej Antiochii sú rozprávač a Arsinöe prenasledovaní „rozzúrenou svorkou predmestských kresťanov“⁴⁰ (čistá a úprimná láska medzi umelcom-sochárom a Arsinöe-modelom pre sochu Afrodité vs. kresťania ako barbarsko-zverský dav zachytený cez krvilačno-nenávistnú metaforiku) a zomierajú v chráme podpálenom kresťanskou „zberbou“. V poprevratovej Bratislave je Anička rodinou a spoločenskými konvenciami prinútená vydať sa za úspešného doktora (a obetovať tak lásku k maliarovi Lipovskému), čím sa opäť napĺňa dobový variant „morálky stáda“, ktoré je morálkou kresťanskou a malomeštiackou (a je tu jedno či demokraticko-buržoáznou alebo socialistickou).

³⁷ MINÁRIK, I.: Smaragdový amulet, s. 121.

³⁸ Tamže, s. 124.

³⁹ SVOBODA, L.: Filosof-básnik Friedrich Nietzsche. In: NIETZSCHE, F.: Tak pravil Zarathustra. Praha, Odeon 1968, s. 16.

⁴⁰ MINÁRIK, I.: Smaragdový amulet, s. 123.

Obdobný námet, spracúvajúci presah minulosti do prítomnosti, tvorí epické jadro poviedky z historickej Bratislavy Morový stĺp. Osudová láska a jej nemennosť v reinkarnačnom cykle je obohatená o moment testu a viny, ktorý prechádza storočiami, a o satanistickú symboliku. Minárikov text je vo všeobecnosti výrazne štruktúrovaný a obsahuje viaceré roviny skutočnosti, kde zosubjektívnenie sveta je výrazom kombinovania stavov vedomia (prítomnosť, spomienky) a stavov podvedomia (minulosť, halucinácie). Keďže možnosť racionálne uchopiť „realitu“ zlyhala, tendujú hrdinovia Minárikových próz k okultným učeniam (v rôznych textoch sa Minárik odvoláva na démonológiu, teozofickú literatúru, spiritualizmus, indickú jogu, stredovekých mystikov, moderné rosenkruciánstvo, Gorresovu Mystiku, Dogme et Rituel de Haute Magie Eliphasa Léviho, satanizmus Stanislava de Guaitu).

Jednoznačné riešenie v prospech konvenčného alebo okultného výkladu ale nijaký z textov neponúka, skôr implikuje, príp. priamo predostiera otázku: „*Vedel ten človek viac? Bol jedným z tých, ktorých mystický stredovek nazýval zasvätenými? Alebo bol šílencom?*“⁴¹

Kladúc akcent na budhisticko-jogínske učenie o reinkarnáciach na jednej strane (duševný svet epickej postavy) a zároveň akceptujúc skúsenosť človeka západno-civilizačného typu predstavenú ako „putovanie bez cieľa“ (fyzický svet epickej postavy), je subjekt Minárikovej prózy vyhostený z priestoru i času a *odsúdený* k pozemskému utrpeniu: „*Obraciam sa. Za sebou vidím vyoranú širokú brázdou bolesti a utrpenia. Som osud – a či iba osudom bludne zmietaný? (...) Všade zloba, sklamanie, zúfalosť. Neostáva už ani nádej. Nieto cieľa. Vláčim bez zmyslu svoje kosti od múru k múru a oľkam ich o kamenné hrany. (...) Od ženy k žene, ako od nárožia k nárožiu, a všade bolesť, utrpenie, zúfalosť. Zmietam sa bez cieľa azda rotáciou zemegule poháňaný. Nikde prestávky, nikde odpočinku, nikde šťastia. Som Bludný Holanďan, Don Quijote, Bertran de Born, alebo Večný Žid, ktorý v pražskom bordeli udivoval neviestky svojou mohutnou vytrvalosťou a sám ostal neukojený.*“⁴²

Inšpirácie európskou dekadentnou literatúrou sa u Minárika objavujú na rôznych štruktúrnych úrovniach textu a popri typologicky modelových schémach a konvenciách môžu mať podobu aj konkrétnych intertextových odkazov. Próza Abd Ar-Hišamov prsteň takto variuje úvodnú scénu z románu Pierra Louÿsa *Žena a bábka*, kde epický hrdina stretáva tajomnú a krásnu femme fatale uprostred exotického mestského karnevalu (pre Louÿsa je exotická Sevilla, pre Minárika Nizza) a ktorá po „iniciačnom“ rozhovore odchádza vo svojom koči. Dolores de Campos, pochádzajúca zo starodávneho šľachtického rodu, je typická *minárikovská* femme fatale: ak pre Gašpara bol aristokratický pôvod osudovej ženy relevantný z dôvodu spoločenskej akcentácie jej moci a zároveň umožňoval pohybovať sa v kóde krásy mondénno-vznešenej a prepychovo-delikátnej, u Minárika má moment rodovej aristokracie funkciu ozvlášťujúcu, ktorá produkuje kontext starodávneho, historizujúceho, tajomného, obsahujúceho potenciál mysticko-záhadneho. Odkaz na históriu je vždy nejasný a „hovori“ o rodinných kliatbach, tajných učeniach a ro-

⁴¹ MINÁRIK, I.: *Purpurový medveď*. Bratislava, Tatran 1967, s. 208.

⁴² MINÁRIK, I.: *Vášeň*, s. 125 – 126.

dových legendách, ktoré však opäť „presahujú“ do prítomnosti a vnášajú do „realistického“ príbehu z priestoru súčasnej Európy moment iracionalizujúco-mysticizujúci, osudový a „osudný“. Túto funkciu v próze Abd Ar-Hišamov prsteň plní starodávny maurský prsteň „z tepaného striebra s veľkým ónyxovým kameňom“⁴³, o ktorom rozpráva Dolores ako o stratenom rodinnom klenote a nositeľovi kliatby – osudu. Osud sa začne naplňať záhadnou smrťou Dolorosy a pokračuje samovraždou rozprávača: prsteň predstavuje nielen mysticko-parapsychologický topos (vo chvíli, keď ho rozprávač objaví medzi starožitnosťami na bazáre kdesi v Alžíri, zaznie za jeho chrbtom smiech a on zazrie pomedzi šiatre miznúcu Dolores – v dobe, keď je už mŕtva), ale aj nástroj realizácie kliatby (obsahuje dutinu s jedom a hrot, ktorý po otočení prináša smrť). Osudovosť a osudnosť Dolorosy a prsteňa je symbolicky naznačená aj tvárou ktorejsi Dolorosinej predkyne, ktorá je vyrytá na ónyxe a ktorá je zároveň aj tvárou Dolorosinou.

Obdobne osudovo-osudný moment plní v próze Morový stĺp starodávny medailón s podobizňou tváre mladého dievčaťa a prameň vlasov, ktoré tiež svojmu objaviteľovi prinášajú smrť; v próze Na rozhraní je to zase „strieborný prsteň so širokým smaragdovom a vencom drobných diamantov okolo“⁴⁴, evokujúci predstavu stredovekého Dubrovníka a ženy, ktorá prsteň kedysi nosila. Vždy je tu zároveň prítomný princíp zdvojenia identity: tvár v medailóne (história) je identická s tvárou milovanej ženy (prítomnosť), prsteň (poviedka Na rozhraní), ktorý nosí Milanka Dorevicová (prítomnosť), je identický s prsteňom Ariadne z Tizianovho obrazu v rodinnom salóne „starého paláca šľachtickej rodiny Dorevicovcov“⁴⁵ (história). Evokačno-imaginatívny potenciál historických predmetov je dopĺňaný prítomnosťou osudovo-osudných temných „síl“. (V predslove k oneskorenému debutu Smaragdový amulet z roku 1946 Minárik blok historických a historizujúcich poviedok uvádza formulovaním svojej *ars poetiky* práve v spojení starodávneho šperku a momentu evokácie: „...môj smaragdový amulet, amulet minulosti, spôsobil, že videl som veci a udalosti nikdy nevidené a dávno pominuté, že vracal som sa do životov pred storočiami ukončených, že kriesil som lásky, zaviate zabudnutím. (...) Bolo to ako sen a predsa to bola skutočnosť.“⁴⁶)

Inšpirácie katolicistickým mysticizmom a satanizmom francúzskej dekadencie (predovšetkým Huysmansovým románom Tam dole) môžeme identifikovať v próze Na rozhraní tematicky zasadené do ponuro-patriarchálneho prostredia Splitu. Katolicizmus a satanizmus boli v reflexii dekadentnej literatúry častokrát vzájomne konfrontované a prechody od jedného k druhému nie sú žiadnou zvláštnosťou, dekadencia si potom z katolicizmu všima prepych a pompéznosť obradov a jeho evokačno-mysticizujúci potenciál, ako aj skrytú formu erotiky: „Katolicizmus má Pieseň piesní, celé pasáže o láske, žiarlivosti, smilstve a ľubostnej rozkoši vo Svätom písme, má kult Panny Márie, erotiku masochizmu svätíc, sukkubov svätého Augustína, Tomáša, Bonaventúru...“⁴⁷

⁴³ MINÁRIK, I.: Smaragdový amulet, s. 218.

⁴⁴ Tamtiež, s. 132.

⁴⁵ Tamtiež, s. 131.

⁴⁶ Tamtiež, s. 7.

⁴⁷ Tamtiež, s. 140.

Minárik vo svojej próze zachováva historizujúci moment satanizmu, ktorý predstavuje aj „únik do času“ sprítomnením stredoveku a zachovaním pôvodného satanistického ritu („Čierna omša sa slúži práve tak, ako sa slúžila v šestnástom storočí. Split, ako celá Dalmácia, plný je starobyľných šľachtických zámkov a palácov, z veľkej časti opustených, ktoré majú súkromné kaplnky...“⁴⁸). Konflikt katolicizmu a satanizmu predstavuje postava Dorevica, ktorý navonok vystupuje ako asketický bohoslovec, zároveň však postavu rozprávača Križana zasväcuje do satanizmu a privádza ho na satanistický obrad čiernej omše. Satanizmus, ktorý predstavuje moment historicko-exotický a mysticko-okultný a zároveň moment vášnivo-bezuzdného hypererotizmu so zdôraznením rozkoše, perversnosti, prekračovania hraníc, rozpútanej energie a delíria („Ponor nás do nesmierného oceánu ľubostných krčov, lám naše telá a rozdrv duše v nevýslovných rozkošiach...“⁴⁹), syntetizuje formálne atribúty životného gesta Minárikových epických hrdinov. Ako analogické k praktikám novosatanizmu môžeme hodnotiť Minárikove spontánne deštrukčné a autodeštrukčné postupy (sex, alkohol), prerastajúce do stavov extázy a hypnotického delíria, „roztápanie ega v halucináciách“ a rozpad „poriadku“ na „chaos“⁵⁰. Diskurzívnym rozvíjaním námetov satanizmu je napríklad poviedka Na rozhraní s exponovaním satanistickej liturgie, ale aj odvolávanie sa na patróna dekadentných satanistov z konca 19. storočia Gillesa de Raisa (opäť aj Huysmans a Tam dole) v románe Vášne: „...myslím na slávneho milenca nemluviat Gillesa de Raisa a začínam mať porozumenie pre túto zvrátenú lásku.“⁵¹

V polohách medzi estétstvom a blasfémiou sú v poviedke Hôrni chlapci predstavení aj Jánošík so svojou zbojníckou družinou: „Nič nie je im viac sväté. Kostoly? Zlaté monštrancie a kalichy, svietniky a kadidelnice z rýdzeho striebra. (...) A krása, krása nebyvalá! (...) Prilepil Sutora posvätnú oblátku na svrčinu, strieľali do nej.“⁵² Minárik tematizuje jánošíkovský mýtus v kóde ľubostno-alkoholických avantúr a spontánno-bezuzdného zbojníctva a jeho „hôrni chlapci“ sú ďalšou interpretáciou minárikovsky typizovaných hrdinov „nihilizmu vášne“, interpretáciou „prírodno-paganistickou“. Oproti dekadencii západného typu Minárik situuje dekadentné toposy a stereotypy nielen do prostredia kultúrneho a umelého, ale aj do prírody alebo na dedinu: spomínaný „nový hedonizmus“ potom splyva s „novopohanstvom“.

Protiklad prírodného a kultúrneho, apolónskeho a dionýzovského, striedanie vášne a apatie, polarita katolicizmu a satanizmu, prítomnosti a minulosti, reality a sna a pod. zaraďuje Minárika k ďalším autorom (pozri predchádzajúce kapitoly), pre ktorých bolo charakteristické polarizovanie skutočnosti, vnímanie sveta v kontrastných polohách, poetika exponovania binárnych opozícií. Zvlášť výrazný je tento moment v reflexii mužsko-ženských vzťahov a v podobách obrazu ženy (femme fragile – femme fatale; panna – hetéra, Mária – Salomé). Ten istý autor spravidla osciluje medzi ideálom lásky eroticko-

⁴⁸ MINÁRIK, I.: Smaragdový amulet, s. 145.

⁴⁹ Tamtiež, s. 148.

⁵⁰ K tomu GUTOWSKI, W.: Królestwo Antychrysta i tesnota Lucyfera. In: Stulecie Młodej Polski. Universitas, Krakow 1995, s. 128.

⁵¹ MINÁRIK, I.: Vášne, s. 118.

⁵² MINÁRIK, I.: Smaragdový amulet, s. 25.

-sexuálnej a religijno-spirituálnej, medzi obrazom ženy hriešnice a ženy svätice. Polohy neviazanej blasfémie sa striedajú s polohami najmiernejšej pokory. Pri Minárikových exoticko-erotických femmes fatales (Španielka, Srbka, Cigánka...) neraz moment nespútanej zmyslovosti a „vášnivšej“ krásy vyvažuje krása duchovná, nevinná, „svätá“. Spomínali sme už záujem dekadencie o skrytú erotiku katolicizmu, čo u Minárika nachádzame výraz jednak v motíve *masochizmu svätíc* („*Zošalela karmelitka-panna. Pleteným korbáčom s náruživou radosťou šibala svoje obnažené vychudnuté telo. Bič zanechával krvavé stopy a ona bičovala sa čoraz zúrivejšie, na ústa jej vystúpila biela pena, oči leskli sa posvätnou ľúbostnou extázou. Krv vyvierala malými pramienkami. Vyháňala diabla. Kristova nevesta...*“⁵³), a jednak v prítomnosti stôp mariánskeho kultu („*Keď hľadel na Mirjamu široko roztvorenými očami, videl božsky miernu tvár Murillovej počernej Madony.*“ – „*Jej plaché božky upomínali ma na bledé tváre Giottových Madon.*“ – „*Elvira nehybne stála. Jej tvár dostala anjelské črty, aureola zažiarila nad jej hlavou. Madona, Madona, šepkali jeho pery. Či nie. Botticelliho Venuša v čiernom závoji.*“⁵⁴). Podobne kult Márie Immaculaty nachádzame u Gašpara a Hrušovského: paradoxne je prítomný v obraze ženy-hriešnice (či už je to Gašparova kurtizána alebo Hrušovského Messalina alebo Minárikova Cigánka Mirjana) a vytvára tak dvojediný obraz ženy: „*Bakchantka-svätica*“.

Zároveň, ako aj naznačujú citácie z Minárikových próz, kult Panny Márie sa tu vyskytuje v spojení s *artificialitou erotiky* a s klasicizujúcimi tendenciami („*Má tie isté ústa ako kedysi: nežne vykrojené, skoro detské a predsa s nádychom zmyselnosti, ako pery Lukrecie Borgie na freske vo Vatikáne.*“⁵⁵) nachádzajúcimi ideál a ideálnu krásu v dokonaléj a neživotnej kráse umeleckých diel antiky a klasicizmu. Dominujúci „hedonizmus sexuálneho ukojenia“ („hedonizmus erotický“) a jeho narkotická funkcia sú alternované „hedonizmom artifičialnym“⁵⁶ a toposom neoklasicistickej harmónie. Opozícia Mária – Eva reprezentujúca protiklad lásky „nebeskej-duchovnej“ a lásky „pozemskej-telesnej“ je na tejto rovine variovaná protikladom „umenie“ – „život“, teda sféra ducha nahrádza opäť inštinkty a telesnosť. Zachovávajúc anticko-klasicistický ideál krásy (Théodore de Banville, Leconte de Lisle), „komplex Pygmaliona“, keď predmetom eroticko-estetickkej rozkoše nie je živá žena, ale umelecké dielo, ktoré ju zachytáva (socha, obraz), Minárik nahrádza „komplexom Anti-Pygmaliona“ (Wildeovo „umenie ako vzor života“), nachádzajúc „v živých telách konkretizáciu estetického ideálu“.⁵⁷ Čistá artifičialita a dištanc od fyzická je teda – v zhode s Minárikovým kódom vášne a zmyslov – znova „zavírená“ biofyzickými aspektmi eroticko-estetického ideálu (to symbolizuje už alternácia Mária – Venuša). V románe *Vášň* Daňo prirovnáva nahú Lele k soche Afrodity a ich spoločnú krásu považuje za ideálnu, zároveň však nahotu považuje síce za „krásnu“, ale „prínevinnú“: „...*A živé telo je ako socha. Treba mu dačo pridať, musí byť zmyselné a erotické. Povedzme, keby si teraz mala na nohách tmavé, priesvitné pančuchy vysoko nad kole-*

⁵³ MINÁRIK, I.: *Vášň*, s. 194.

⁵⁴ Všetko MINÁRIK, I.: *Purpurový medveď*, s. 146, 154 – 155, 164.

⁵⁵ MINÁRIK, I.: *Vášň*, s. 91.

⁵⁶ K tomu: GUTOWSKI, W.: *Nagie dusze i masky*. Krakow, Wydawnictwo literackie 1992, s. 111 – 146.

⁵⁷ Tamtiež.

ná...“⁵⁸ Minárikovi teda nestačí dokonalé krásne telo-socha, v ktorom mu splýva Lele s Afroditou, ale jeho perverzná zmyselnosť túži po vyššej dokonalosti. Artificializácia erotiky sa uskutočňuje nielen *umením* (obraz, socha), ale v zmysle Baudelairovej „chvály líčidiel“ aj *módou*, ktorá je rovnako ako umenie (a sama sa v priebehu 20. storočia stane legitímnym druhom umenia, teda *umením samotným*) „symptómom túžby po ideále“ a „reformou prírody“: „Musí si púšťať (žena, pozn. MH) od všetch umění prostředky k tomu, aby se povznese nad přírodu a tak si lépe podrobila srdce a udivila ducha všech.“⁵⁹

Osobité postavenie v rámci Minárikových próz s historickým námetom má novela *Purpurový medveď*, ktorú typologicky radíme do jednej skupiny s prózou Tida Gašpara *Pri kráľovej studni*, teda do kontextu dekadentnej literatúry spracúvajúcej historické látky z prostredia starovekých kultúr (Rím, Byzancia, Sýria, Egypt...). Obdobie neskorkej antiky – Rímskeho cisárstva pred úpadkom a Byzancie – je pre dekadentných umelcov zaujímavé spojením vysokej kultúry, bohatstva a prepychu, rafinovanej erotiky a delikátnej estetiky s ukrutnosťou a amorálnosťou („poza dobro a zlo“) charakteristickou pre impérium na konci epochy.

Postavou byzantskej cisárovnej Teodory Minárik rozširuje a obohacuje obraz *femme fatale* v poprevratovej slovenskej próze o typ historickej postavy (Salomé, Kleopatra, Semiramis, Klytaimnestra...) v jej pôvodnom kultúrnom kontexte. Diela jednotlivých autorov zachytávajú „osudovú ženu“ v rôznych estetických a psychologických „kostýmoch“ a vždy nanovo „citujú“ jej osudovosť: od elegantnej mondény a aristokraticko-buržoáznej „dámy prepychu“ (Gašpar), cez ženu-múzu umelcov a bohémov (Alexy, Mitrovský, Urbanovič), neživotnú, život popierajúcu a mytologicky „kamennú“ Medúzu (Vámoš) a sexuálne neukojiteľnú Messalinu (Hrušovský) až po Teodora – cisárovnú najmocnejšej ríše sveta – reprezentujúcu abolútnu moc.

Teodora, v ktorej sa snúbi *vysoká* kultúra byzantského dvora, bohatstvo a prepych („*Cisárovná zatočená je do dlhého pláštá z fialového purpuru a zlatom vyšívané okraje ligocú sa na svetle ako nebeské blesky. Na hlave skvie sa vysoký diadém, obložený drahokamami. Do vlasov má vpletené perly, krášlia ju ako inovat'. Z ramien jej spadajú stužky z drahých kameňov ako lesklé vodopády.*“⁶⁰) s nízkymi prejavmi pudov a vášní, sexu a neobmedzenej krutosti („*Zabíjaj, kráľ, vraždi, kynož! Opanuje ju krvavý bes, kričí ako posadnutá a búcha päsťami do stien.*“⁶¹) reprezentuje syntézu „kultu zlata“ a „kultu krvi“.

Do „animálnosti“ upadajúci svet Východného cisárstva, rituály byzantského dvora, intrigy a zápasy o moc, krvavé orgie, zmyselná sexualita, drahé kamene a bohatstvo sú klasickým tematickým inventárom dekadentných próz z obdobia „konca storočia“ venovaných téme Byzancie („rímsko-verlainovský“ prúd dekadencie). Výrazom poetiky „krvavého zlata“ je aj konflikt prírody (živelnosti, dionýzovského princípu) a kultúry (mániery, apolónskeho princípu): v Teodore (ale práve tak i v cisárovi Justiniánovi) zápasí

⁵⁸ MINÁRIK, I.: Vášeň, s. 132 – 133.

⁵⁹ Všetko BAUDELAIRE, Ch.: Malíř moderního života. Chvála líčidel. In: BAUDELAIRE, Ch.: Úvahy o některých současnících. Praha, Odeon 1968, s. 616 – 619.

⁶⁰ MINÁRIK, I.: Smaragdový amulet, s. 92.

⁶¹ Tamtiež, s. 99.

plebejský pôvod s povýšením do *patricijského* stavu – napriek formálnemu kontextu dvornej kultúry zostáva Teodora nespútanou prírodno-pudovou bytosťou. Jej cesta od trinásťročnej neviestky cez cirkusovú tanečnicu a kurtizánu až k cisárovnjej je výrazom démonicko-agresívnej sexuality, túžby po moci a krvavých rozsudkov smrti nad jednotlivcami i celými ríšami (spojenie eros a thanatos). Podobne Justinián reprezentuje konflikt prírodného a kultúrneho (to symbolizuje už názov „purpurový medveď“ ako spojenie medvedieho vzrastu a purpurového rúcha, teda aj opozícia vnútorného-substancionálneho a vonkajšieho-reprezentujúceho): zmena životného priestoru z vidieka na mesto a zmena ľudového človeka na radového hodnostára a neskôr cisára je symbolicky stvárnená na viacerých úrovniach (nové meno, vznešené šaty, dvorná maniera, zdvorilý jazyk). Víťazstvo kultúry nad atavizmami má platnosť iba na úrovni *reprezentácie*: kompenzačnú funkciu potom plnia návštevy prístavných krčiem, prejavy neobyčajnej sily a potencie (víno, sexualita, bitky). Dvorný topos je neustále konfrontovaný s prírodno-paganistickým (predtuchy, sny, vešby, znamenia). Prítomnosť – osobná aj historická – vyplňaná mocenskými zápasmi, intrigami a krvavými orgiami je *determinovaná* minulosťou (pôvod Teodory a Justiniána, slávna minulosť Ríma) a zároveň je iba priestorom *uskutočňovania* budúcnosti („*Obnovenie veľkej rímskej ríše je svätou povinnosťou Carihradu, je dedičstvom, ktoré Carihrad prevzal po páde Ríma.*“⁶²).

Už v próze Purpurový medveď môžeme identifikovať splyvanie dekadentného motívického registra so secesnými postupmi. Ako príklad uveďme využitie secesnej poetiky v pasáži Teodorinho ľubostného spevu: „*Môj dom je ďaleko za morom, visí z neba na zlatých reťaziach. Červeným korábom plavím sa každé ráno domov a na stožiarí svietí mi umierajúci mesiac. Delfíny držia kotevné povrazy v čeľustiach a ťahajú červený koráb a koráb letí rýchlosťou blesku.*“⁶³ Vzájomné prepojenie dekadentného a secesného slohu je podmienené typologicko-estetickou príbuznosťou, na základe ktorej býva i to isté dielo priradované raz k dekadencii a inokedy ku secesii – podľa toho, ktorú jeho časť sme si „sémanticky nasvietili“⁶⁴ (D. Kšicová v tejto súvislosti uvádza príklad obrazových publikácií alebo literárnych antológií venovaných dekadencii, resp. secesii, kde sa často vyskytujú nielen tí istí autori, ale aj identické diela), ale zároveň ich príbuznosť je daná už genealogicko-historickým momentom, keďže obe „vyrústajú z podobných kořenů ďaleko dřív, než se spojí v atmosféře fin de siècle a vystoupí jako vyhraněné stylové jednoty“⁶⁵.

Originálne kombinovanie dekadencie a secesie – bez toho, aby sme sa priklonili k jednému, resp. druhému slohu – predstavuje Minárikov súbor piatich krátkych próz z cyklu Z dielne Utópie (Vír, 1929, Medzi pólmi, 1931, Zlatá niť, 1931, Rapsódia bodákov, 1931, O slnku k milenke, 1934). Michal Chorváth aj Oskár Čepan v súvislosti s týmito prózami v kontexte Minárikovej tvorby i v kontexte dobovej slovenskej prózy vôbec hovoria o „nie každodennom prekvapení“, resp. o „prekvapení“. Nemôžeme však s nimi súhlasiť tam, kde inkriminované texty považujú za surrealistické: Chorváth hovorí

⁶² MINÁRIK, I.: Smaragdový amulet, s. 44.

⁶³ Tamtiež, s. 51.

⁶⁴ KŠICOVÁ, D.: Symbolismus a secese, s. 58.

⁶⁵ KREJČÍ, K.: Česká literatura a kulturní proudy evropské. Praha 1975, s. 299.

o „automatických textoch“⁶⁶ a celkom samozrejme zdôrazňuje kontext surrealizmu, Čepan predmetné texty hodnotí ako „lyricky akcentované spontánno-asociatívne záznamy dadaisticko-surrealistickej povahy“⁶⁷ (v tejto súvislosti iba podotknime, že Minárik už roku 1931 hovorí o „dezorientácii surrealizmu“⁶⁸!). Obe analýzy ale konštatujú odlišnosť Minárikových textov od textov surrealistických nie v metóde („automatické“ písanie, resp. „spontánno-asociatívne“), ale v „snahe po ideovej a formálnej ucelenosti textu“, v „úsilí o tematicnosť“⁶⁹. Texty Z dielne Utópie sú tematicky príbuzné s jadrom Minárikovho prozaického diela, môžeme povedať, že spracúvajú tie isté motívy inou metódou. Uvoľnený prúd lyrizmu, deštruovaná a „rozmazaná“ sujetová línia „zvádzajú“ k formulovaniu súvislostí so surrealizmom, sme však toho názoru, že tu v nijakom prípade nemôžeme hovoriť o metóde „automatického“ či „spontánneho“ písania. Práve návratnosť motívov, ich obmieňanie a permutovanie, čoho prítomnosť svorne konštatujú i Chorváth s Čepanom, dokazuje, že Minárikove texty sú racionálne kontrolované, „regulované vodičmi vedomia“⁷⁰, dokonca, evidentný je ich motivický intertextový potenciál. Lyrická dominancia a efekt asociativity potom sú nie výrazom *surrealistickej* konvencie, ale kombinujú a rozvíjajú *dekadentno-secesnú* poetiku na pomedzí žánrov prózy a básne v próze. Deštrukcia sujetu má za následok retardovanie východiskového „deja“, rozbitie celku na fragmenty, ktoré vzápätí po tom, ako nadobudnú dynamický potenciál, opäť sa rozbijú a vytvoria ďalší statický fragment. V texte Medzi pólmi Minárik metaforicky definuje túto metódu ako „*súvislý prúd trhanej kadencie*“: „*Kvapka sleduje kvapku, a keď stratí podobu, stratí i zvuk. A tak donekonečna.*“⁷¹ V porovnaní s Minárikovými poviedkami je tu oslabený racionálny kód a epická zložka rozprávania, a naopak, výrazne je uvoľnený halucinatívno-snový potenciál výpovede a „realita“ sa celkom stáva výrazom „vnútorného sveta“ lyrického subjektu.

Napríklad v texte Zlatá niť môžeme identifikovať fabulu (rýchla jazda automobilom, zavŕšená samovraždou nárazom na skalnú stenu), avšak sujet je narušený a deformovaný do takej miery, že je prakticky celkom nereprodukovateľný. Lyrické pasáže reprezentujú halucinačno-snové obrazy imaginatívnych svetov intertextovo-artificiálnej povahy („*Závoje padajú z mesiaca a pokrývajú fontány rokokových kaštieľov. Aleje sú pristríhnuté, chodníčky zvlažené, aby piesok neškrípал pod galantnými krokmi a mesiac uväznený do kovového lampáša spúšťa sa nad rybník. Labute sú biele, grációzne a ti chučké. Madame Pompadour má najkrajšie nohy.*“) a reflexie dokumentujúce charakterové aspekty dekadentnej postavy: hypersenzibilitu, erotizmus, estetizmus, artificialnosť

⁶⁶ CHORVÁTH, M.: Z prielomu, s. 234.

⁶⁷ ČEPAN, O.: Psychologický experiment, s. 36.

⁶⁸ Pozri MINÁRIK, I.: Vášeň, s. 97.

⁶⁹ CHORVÁTH, M.: Z prielomu, s. 234.

⁷⁰ Manifest Utópie. In: Postup, 1, 1934, č. 5 – 6, s. 1 – 2. V Manifeste Utópie, ktorý vznikol o niekoľko rokov neskôr ako Minárikove texty Z dielne Utópie sa okrem iného formuluje metóda písania blízka alogickému umeniu podvedomia, avšak na báze rozhodujúcej účasti vôle: „Hlavným princípom je, previesť ich (obrazy, pozn. MH) a regulovať vodičmi vedomia, teda vedome sa dostať na stupeň absolútneho podvedomia, aby mohli byť skutočným, bezprostredným vyjadrením seba.“

⁷¹ MINÁRIK, I.: Purpurový medveď, s. 285.

(„Dotýkal som sa tóní dievčat ľúbostnými dlaňami a dráždili ma ako valčeky s drôtenými špicami v hracích hodinách. Keď sa roztočili, menuet na trio gitár skĺzal im zo strieborných prís. A vnímal som ich len ako hudbu alebo fantáziu svojej choroby.“). Typicky minárikovské je spojenie historizujúceho dekadentno-secesného slohu s aktualizacným momentom reálií najsúčasnejšej prítomnosti: hrdina zvierajúci volant automobilu, rútiaceho sa hradskou v kóde futuristického vzývania rýchlosti (objektívna realita), sa predstavuje cez obrazy nehybno-umdlených nálad a fantázií ako prejemný estét a dekadentný milovník vznešených materiálov (subjektívna realita): „Mám dlhé biele prsty s ostrými nechťami z vycizelovanej dekoratívnej slonoviny. Spínam ich a pozdĺž hladím tenučké vlákno, čo splyva odkiaľsi z prechodu oranže a šarlátu a leskne sa v slnečnej dúhe ako Afroditin vlas.“⁷²

Tematicky sú texty z cyklu Z dielne Utópie variovaním charakteristických Minárikových ľúbostno-erotických motívov a pohybovaním sa medzi náladami vášne a nudy, „absolútnej sivej ľahostajnosti“⁷³ a „diabolskej krásy rozkoše“⁷⁴. Charakteristické je opäť kombinovanie „zmyslovo-paganistického“ s „estétsko-artificiálnym“, ktoré sa uplatňuje aj v rámci konkrétnej metaforiky: cez obraz pohlavného aktu a panenskej krvi, spojením kódu mysticko-pohanského s kódom delikátno-estétskej sugescie: „...keď sme sa preťali sľa dva ohnivé blesky, keď sme sa zachveli sľa jediná košatá lipa s vpletenými živými vetvami. To bolo prvý i posledný raz, čo s víchrom o závod vyletel som s centaurmi pod oblohu. Na snehobieliom tafte rozkvitli rubíny.“⁷⁵

Register motívov jednoznačne odkazuje na typické secesné štylizácie, či už ide o obraz ženy (biele a štíhle panenské milienky so zlatými vlasmi a bledými perami majú podobu unavených snívajúcich víl, omamujúcich a narkotizujúcich milenca vôňou svojich vlasov), alebo obraz kultivovanej prírody a dekoratívne objekty: jazierka, rybníky, fontánky, nehybná a mierna hladina mora, hviezdy, labute, čínske rybičky, exotické kvety (orchidey, ruže), vodné vtáky (čajky), drahé kamene a vzácne materiály (slonovina, alabaster, zamat). Spomedzi farieb má dominantný význam biela a zlatá, frekventované je využívanie zjemnených nálad a vlastností, prívlastkový aparát tvoria predovšetkým výrazy: tenké, útle, subtlé (upomínajúce na „pavučinovú“ poetiku českého fin de siècle). Intertextový potenciál potvrdzujúci diskurzivitu textu majú aj alúzie a referencie na európsku dvornú kultúru, antickú mytológiu a Orient.

V súvislosti s formálnou stránkou týchto textov sme hovorili o tendencii k fragmentarizácii a statickosti. Obsahová zložka jednotlivých fragmentov na minimálnom priestore sústreďuje veľký motívický register a zároveň intertextový a referenčný potenciál. Secesná a dekadentná fascinácia detailom (detail na úkor celku), ornamentom, fragmentom, „znehybnením“, ako aj metóda zmyslovej synestézie – charakteristická pre symbolistickú a dekadentnú literatúru – krížením a splyvaním zmyslových vnemov umocňuje, prehľbuje a znásobuje intenzitu pocitov. Pre Minárikove texty potom platí, že „dekadentní bibelot je miestom ulpení a koncentrace estetické energie“, ale zároveň je Miná-

⁷² Všetko MINÁRIK, I.: Purpurový medveď, s. 288, 289.

⁷³ Tamtiež, s. 285.

⁷⁴ Tamtiež, s. 300.

⁷⁵ MINÁRIK, I.: Vášeň, s. 286.

rikov fragment aj miestom koncentrácie referencií, nachádza sa na „limitnej pozícii“, ktorá spája imagináciu s diskurzivitou.⁷⁶

Príkladom toho môže byť text O slnku k milenke ako priama apoteóza secesného kultu Slnka a diskurzívne nadviazanie na filozofické koncepcie Nietzscheho a Bergsona. Nietzsche vo svojej básnickej próze *Tak pravil Zarathustra* znovuoobjavil starý pohanský kult slnka a zároveň postuloval obraz silnej a slobodnej ľudskej osobnosti a pohanského práva na šťastie v opozícii ku kresťanskej pokore a asketickej bolesti. Symbol Slnka a zlata (roztopeného Slnka) je variován v nespočetných dielach výtvarnej a literárnej secesie a spája sa s vitalistickou túžbou po slnečných výšinách a absolútnej slobode („*Len do výšin som chcel, za tebou, Slnko, som sa usiloval, jedine tebe som chcel byť rovný.*“). Adorácia Slnka a fyzická konkretizácia pocitov („*Ty, čo som sa v tebe sťa v zlate kúpал, čo si mi tieklo žilami a z očí mi iskry kresalo.*“⁷⁷), korešpondujúce s paganisticko-živelným a krvno-telesným chápaním lásky, nachádzajú svoj výraz v Minárikových prózach vôbec, ale text O slnku k milenke predstavuje *nietzscheovský* neopohanský solárny kult v manifestno-exkluzívnej podobe s využitím kozmicko-solárnej metaforiky.

V celkom inej paradigme rozvíja Nietzscheho oslavu silnej individuality a kult heroizmu („*Som predsa víťaz. Hrdina. Vlasy mi zlietnu z vysoko pohodeného čela. Oči zablýskajú ohňom paloša v slnku.*“⁷⁸) text Rapsódia bodákov. Vojnový námet tematicky vydeľuje tento text spomedzi ostatných textov, tvoriacich cyklus Z dielne Utópie. Poetika slnka a krvi („*V kaluži je kus slnka a krvi.*“) tu nadobúda špecifický ráz kombinovaním dvoch protichodných kódov: expresionisticko-naturalistického („*Videl som rozstrielených bohov váľať sa v prachu a z kostolov maštale urobené a surovci rezali s opitým smiechom ženám plné prsia a nemluvnatami zasypávali studne.*“) a dekadentno-estetického („*Horiaca dedina je najkrajšia pochodeň a plamene sa zmietajú po snežnej pláni ako na Vereščaginových plátnach. Som sám Nero a z výšky akvaduktu hľadím na červený, dymiaci sa Rím.*“⁷⁹ – Tu dokonca napriek radikálnej odlišnosti estetických konvencií splyva výraz dekadentného esteticizmu s futuristickým programom *estetizácie vojny*). Ako nutne ideologicky „zavádzajúce“ sa javí Chorváthovo interpretovanie textu ako „anticipácie fašizmu“; rovnako neproduktívne by bolo jednostranné zdôrazňovanie expresionistickej surovosti a brutálnosti výrazu aj v spojení s expresionistickým kódom reálií, odkazujúcich na prvú svetovú vojnu. Adekvátnejší interpretačný kľúč ponúka *nietzscheovská* koncepcia „života ako činu“ a „vojny ako synonyma činu“, a tiež secesné vnímanie času ako nepretržitého prúdu v zmysle *bergsonovského* „trvania“, keďže Minárikov *víťaz* v kostýme bojovníka („mnohosť bez kvantity“) rekonštruje jednotlivé historické momenty, v simultaneite ktorých sa odráža večnosť: „*Napred! Zástavy sa zmietajú ranným vetrom a dupot kavalkády je ako lavína. Strieborné milánske brnenie, spev Vikingov, čierna vlajka pirátov s umrlčou lebkou, štíty gréckych hoplitov, poľnice a rev brigády, delá, pochod gladiátorov. Dnes budú hody.*“⁸⁰

⁷⁶ BEDNÁŘIKOVÁ, H.: Mezi imaginací a myšlením. In: Aluze, 1/2000, s. 106 – 111.

⁷⁷ Všetko MINÁRIK, I.: Purpurový medveď, s. 296, 297.

⁷⁸ Tamže, s. 294.

⁷⁹ Tamtiež, s. 292, 293.

⁸⁰ MINÁRIK, I.: Purpurový medveď, s. 294.

Napriek fascinácii históriou Minárik vo svojich poviedkach zároveň reflektuje dobovú súčasnosť v jej najmodernejšom výraze. Stretom *minulosti* a *modernosti* je aj napríklad dobovo *módna renesancia* stredovekého mysticismu, okultných vied, satanizmu, reinkarnačných teórií a pod. Exkluzívne spája ikonografiu fin de siècle s reáliami modernej civilizácie text Zlatá niť, ale syntéza dekadentných toposov a toposov súčasnosti je v Minárikovej próze vôbec celkom samozrejým tvorivým princípom. Obdobnú situáciu radikálne reprezentuje portugalský modernizmus autorov združených okolo časopisu Orpheu a senzacionizmus Fernanda Pessou: „Dospeli sme do zvláštnej doby, v ktorej sa nám zjavujú všetky črty dekadencie v spätosti so všetkými charakteristikami intenzívneho a progresívneho života.“⁸¹

Napríklad poviedka *Finále* nanovo a originálne interpretuje modernistické toposy masky, femme fatale a predovšetkým konflikt hranice medzi umením a životom, v novom prostredí filmárov, filmového priemyslu a marketingových stratégií. Slávna herečka, „božská“, „démonická žena“⁸² Ellen O’Roy je zároveň femme fatale (zapríčiní smrť milenca a z manžela urobí vraha) a zároveň fyziologicky pripomína femme fragile („*Elenka. Štíhla bola ako šestnástročné decko.*“⁸³). Tým, že Minárik zasadil príbeh do prostredia hercov, vytvára ďalší konflikt medzi *hraním predstavenia* a *hraním života*, ako ho reprezentuje herec Hanuss („*Tak sa Hanuss naučil pomaly hrať najväčšiu svoju úlohu, komédiu života.*“⁸⁴). Vražda, ktorá sa stane počas nakrúcania scény popravy, spochybňuje už nielen typicky *minárikovskú* hranicu medzi skutočnosťou (život) a ilúziou (film), ale túto hranicu celkom stiera tým, že film sa v kinách uvádza nie pod pôvodným názvom Zámok, ale pod novým názvom Zločin Petra Hanussa (teda Peter Hanuss už nehraje vo filme postavu kata, ale sám seba, Petra Hanussa). Filmová vražda je *zároveň* aj skutočnou vraždou, na čom je vystavaná aj mediálna propagácia filmu (titulok „*Filmová, skutočná vražda!*“⁸⁵). Minárik navyše problematizuje modernistický topos *hercov života* a posúva ho ďalej: herci potom už nehrajú, ale sú iba *marionetami*, ktorými hrá niekto iný: nie hlbinné ja, ani príroda, ani osud, ale režisér, ktorý je režisérom filmu a zároveň aj *režisérom života*: „*A musel by byť veľmi zlým psychológom, keby nebol vedel rovnobežne s hrou, čo režíroval, režírovať aj hru omnoho väčšiu, ktorá sa skončila zločinom, ale opäť postavila na pevné zlaté nohy kolísajúcu sa filmovú spoločnosť.*“⁸⁶ Od „vraždy ako krásneho umenia“ (Thomas de Quincey) prechádza Minárik k „vražde ako marketingu“.

V skratke načrtujeme ďalší vývin Minárika-prozaika, ktorý od kvalitatívne i kvantitatívne dominantného obdobia prelomu dvoch dekád sa postupne odmlčiava. V polovici tridsiatych rokov – roky 1934/35 – identifikujeme u Minárika dve polohy: objektívnu spoločenskú problematiku s tematizovaním mesta a sociálnej krízy v expresionistickom kóde (črty Jesenné stretnutie s jednou nezamestnanou, Ulica) a poviedky z dedinského prostredia vystavané na tradično-prorurálnej opozícii dobrá dedina – zlé mesto (*chrobá-*

⁸¹ Podľa FRANEK, L.: Portugalský modernizmus. In: Kapitoly z moderny a avantgardy, s. 105 – 121.

⁸² MINÁRIK, I.: Smaragdový amulet, s. 200.

⁸³ Tamtiež.

⁸⁴ Tamtiež.

⁸⁵ Tamtiež, s. 206.

⁸⁶ Tamtiež.

kovsky ladená poviedka Návrat do šťastia) alebo na prítomnosti prírodno-živelných síl a momente osudovosti (poviedky Slučka a Nový život). Spomeňme ešte nenáročné anekdoticko-humoristické texty, pochádzajúce z konca tridsiatych rokov a z prvej polovice rokov štyridsiatych.

Próza Ivana Minárika uzatvára, završuje a prehodnocuje niektoré literárne gestá predchádzajúceho desaťročia. Napriek viacerým afinitám s tvorbou Gašpara, Hrušovského a Horvátha Minárik nadväzuje skôr na európsku literárnu tradíciu, i keď typologická a estetická príbuznosť s prózami spomenutých autorov je evidentná a má podobu kulminácie a hyperbolizácie východiskového gesta. Minárikove prózy, zobrazujúce charakterovo identické postavy „erotických hráčov“, ktorí stoja mimo sféry sociálnej reality, etiky a konvenčných „zákonov“ meštiackej spoločnosti a ktorých identita sa roztápa v chaose erotických vzrušení, halucinácií a hypnoticko-delirických stavov, nadväzujú na Huysmansov *naturalisme spiritualiste* a môžeme ich registrovať ako dokumenty „nahej duše“. Od glorifikácie tela a fyzickej rozkoše cez „nervno-mozgovú“ metaforiku smeruje výpoveď k „mysticizmu podvedomého“ a teoreticko-praktickým skúsenostiam parapsychológie a okultizmu. Napriek iným riešeniam hrdina Minárikovej prózy o svojej pozícii v súdobej spoločenskej realite konštatuje to isté, čo konšatovali hrdinovia próz autorov generačne bezprostredne predchádzajúcich: „...som proste anachronizmom v svojej dobe ocelových konštrukcií“⁸⁷. Ako anachronickú však rozhodneme nevnímame Minárikovu pozíciu v genealógii slovenskej medzivojnovnej literatúry; aj keď sa jeho próza nachádza v závere snáh, ktoré v rôznej miere interpretujú a citujú kultúrne stereotypy obdobia fin de siècle, jej „vývinová hodnota“ (Vodička) menej spočíva v *novosti* literárno-estetického gesta (Gašpar, Hrušovský...) a viac v *intenzite*, akou je realizované.

SUMMARY

The prose of Ivan Minárik from the turn of the 20-tieth and 30-tieth of the 20th century closes, brings to an end and revalues literary gestures of the modernistic wave of after coup decade. In spite of many affinities to the works of Gašpar, Hrušovský and Horváth, the prose of Minárik follows mainly European literary tradition and European literature of the period fin de siècle. Philosophical inspirations from Bergsonism and Nietzscheism are dominant, as well as continuance in the literature of Decadence and Secession. Minárik is focused on the cult of sexual hedonism, absolutisation of a while and intensification of sensual pleasures. The proeses of Minárik represent characters identical to "erotic players" in their qualities. They live apart from the sphere of social reality, ethics and conventional "rules" of bourgeois society. Their identity is dissolved in chaos of erotic excitements, hallucinations and hypnotic delirious states. They follow *naturalisme spiritualisme* of Huysmans and we can record them as the documents of "a naked soul". The message tends from the glorification of body and of physical delight through metaphor of nerving and cerebral system ("cérebralité") to "the mysticism of unconsciousness" and to theoretically – practical experiences of parapsychology and occultism. The cult of pleasure and boundless beguile by sexuality and unrestrained sensuality is developed in the paradigm of neopaganism (Nietzsche), new Satanism (Huysmans) or a new hedonism (Wilde). "The aesthetic of collapse" (Marquard) manifests in the life of Minárik's epic character in permanent oscillation between the states of an exerted sensualism and states of a dull depression, in the captivity of the vicious circle of passion and boredom.

⁸⁷ Minárik, I.: *Purpurový medveď*, s. 149.