

Subjekt a šialenstvo

Román Petra Kompiša *Bludná púť veľkého čarodeja*

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

HORVÁTH, T.: Subject and Madness. Peter Kompiš's Novel *Wanderings of a Great Wizard*
SLOVENSKÁ LITERATÚRA 60, 2013, No 3, p. 193 – 208.

The study interprets the novel by Peter Kompiš *Bludná púť veľkého čarodeja* (*Wanderings of a Great Wizard*, 1929) in terms of the way the literary subject is constituted in the text and in respect of the literary representation of madness. Within the context of Slovak inter-war prose I classify the novel as the theme invariant of a character breaking out of the social relationships and the inter-subjective world. I raise the question what concept of subject is assumed in the type of madness which is represented in the text. On the topological text level, the motif of madness causes the discontinuity of chronotopes, on the motif level, flying motifs (supposedly „astral travels“ of a soul set free of the body). The semantic curve of the subject transformation in the text leads from the absolute „divine“ subject, voluntarily ruling the reality (when the character's madness bridges the gap between self and not-self) to a subordinate, dependant subject (the character eventually becomes a slave to a mad „theatrical“ performance). This subject transformation in the text is considered to be a modernist (Modern-dependant) subject and is also found in the writings by the modernist Ján Hrušovský. The supposedly original philosophy of the literary character *Rojko* (*Dreamer*) is an inter-textual patchwork of the motifs present in the contemporary philosophies (e.g. the “super-human” concept) as well as gnosticism and is generated, like the motifs of hallucination, by the character's megalomaniac figment of imagination. The representation of madness in the text is enabled by Modern-Age subject constitution, which is opposed to the world and is presented as the basis and the source of the reality representation: thus the gap between self and not-self is bridged even further.

Key words: literary subject, madness, representation, motifs of out-of-body travels, Modernism

V slovenskej próze medzivojnového obdobia nachádzame vo viacerých prozaických textoch tému outsiderstva – vydelenia sa postavy z vlákna medziľudských vzťahov, zo „spoločného života“ (Todorov), a jej izolácie od druhých či vyobcovania. Táto téma – ako invariant – má viacero variantných realizácií, sujetových modalít. V krátkom románe Jána Hrušovského *Muž s protézou* (1925) hrdina Seeborn potom, ako zničí dievčinu Mínu, stráca akúkoľvek zaangažovanosť na svete: namiesto „srdca“ (metaforického sídla

citú) má protézu, „necíti nič“, je „*od sveta oddelený sivou, olovenou masou*“.¹ Už predtým sa však zo spoločenstva druhých vydeľuje tým, že na všetky svoje vypäté citové poryvy (Seeborn je totiž svojim založením až hypersenzitívny) vzápätí aplikuje cynickú reflexiu, „protézu“, ktorá akékoľvek city okamžite potláča.

Pisár Gráč (1940) Jozefa Cígera Hronského sa „prepadá do seba“ (Števček), do samoty, rečovo vyjadrenej vo vnútornom monológu, do absolútnej odcudzenosti svetu: „Gráč nemôže prelomiť hrádzu medzi sebou a ľuďmi“,² čo indikujú jeho nenaplnené komunikačné akty, komunikácia len s fiktívnym adresátom (v tomto smere je príznačný napríklad motív listov mŕtvemu). Neustále si kladie problematizujúcu otázku, čím sú mu ľudia.

V románe *Nezamestnaný* (1935), ktorého autorom je Matúš Kavec, sa hlavná postava, drobný bankový úradník, vinou intrigy kolegu (ktorý spreneverí finančnú čiastku a obviní z toho hrdinu) dostáva na samé sociálne dno: ocitne sa vyviazaný zo svojej drobnej meštiackej existencie – po rozpade pracovných vzťahov sa mu rozpadá i rodinný život. Pokiaľ vyobcovanie Seeborna a Gráča z intersubjektívneho sveta bolo *existenciálne*, vydelenie sa hlavnej postavy románu *Nezamestnaný* je sociálne, no toto vyviazanie sa z tkaniva hierarchizovaného sociálneho sveta má ničivý dopad aj na súkromný svet postavy.

Radikálne vydelenie sa postavy z jej dovtedajšieho sociálneho milieua ukazuje aj román Petra Kompiša *Bludná púť veľikého čarodeja* (1929): je to vyobcovanie postavy jej prepadnutím sa do šialenstva. Z hľadiska tejto témy i jej literárnej reprezentácie (šialenstvo je tu stvárnované z *vnútornej* perspektívy postavy) je tento román v súvekej (i dovtedajšej) slovenskej próze istým solitérom. Ako konštatoval už i dobový recenzent tohto románu Milan Pišút, „Kompiš volí témy dosť exotické v našej literatúre“.³ Ani poviedku Gejzu Vámoša *Paranoik* z jeho zbierky poviedok *Editino očko* (1925) nemožno zaradiť do tejto línie: v nej ide skôr o spoveď človeka, ktorý si uvedomí (modernou spoločnosťou vytesnený) existenciálny „škandál“ smrteľnosti individua, ťarchy existencie, ktorá je len utrpením (čo je schopenhauerovský motív), a z toho vyplýva jeho intenzívne prežívanie absurdity existencie. Istý náznak šialenstva môžeme nájsť v už spomínanom románe Hrušovského *Muž s protézou* v motíve depersonalizácie a dvojníckom motíve, motíve „druhého“, ktorý vtŕha do psychiky Seeborna a diktuje mu myšlienky a pocity.

Až v ďalšej dekáde, v štyridsiatych rokoch 20. storočia, nachádzame poviedky s tematikou šialenstva podávaného z vnútornej perspektívy u Barča-Ivana a Jána Červeňa.⁴ Poviedka Júliusa Barča-Ivana *Návrat* (v dobe svojho vzniku publikovaná len časopisecky) uvádza tému paranoje, ktorá čiastočne korešponduje so skorším Kompišovým románom – nachádzame tu napríklad rovnaký motív „paktovania“ ženy s lekárom, ktorý sa údajne za lekára len vydáva, ale v skutočnosti je netvorom. Druhí ľudia sú, podobne ako

¹ HRUŠOVSKÝ, Ján: *Muž s protézou*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2000, s. 76, zvýr. T. H.

² ŠTEVČEK, Ján: Paradox ako princíp románu. In: HRONSKÝ, Jozef Cíger: *Pisár Gráč*. Bratislava : Tatran, 1969, s. 207.

³ PIŠÚT, MILAN, *Hodnoty a čas*. Bratislava : Tatran, 1978, s. 33. (Recenzia pochádza z roku 1929.)

⁴ Za upozornenie na tieto texty ďakujem Fedorovi Matejovovi.

u Kompiša, len *maskami* – a na okamih, keď maska padne, uzrie hrdina skutočnú tvár svojej ženy: tvár kostlivca, zlovestnej príšery. V Barčovom texte tento motív ústi až do riešiaceho motívu, keď paranoidný hrdina svoju ženu zabije. Čaká tiež na príchod svojho mŕtveho brata, s ktorým sa dorozumieva tajným psychickým vysielaním. Systém bludných predstáv sa uňho krúti okolo patologického vzťahu k pôde, „otcovskej zemi“, a paranoickej predstavy, že o ňu bude okradnutý. Na rozdiel od Kompišovho románu, naratívnym modom poviedky je ja-rozprávanie: mizne tu teda kompišovská rozprávačská dištancia od šialeného hrdinu.

Naopak, v poviedke Jána Červeňa *Prorok* zo štyridsiatych rokov 20. storočia je táto dištancia od postavy šialenca produkovaná striedaním naratívnej perspektívy (na rozdiel od Kompiša, ktorý tento odstup dosahuje iba auktorálnou iróniou): na začiatku je to ja-rozprávanie šialenca Mateja Buoca, potom sa šialenec stáva reflektorom a vstupuje do vzťahu s dedičanmi, ktorých presvedčí o svojej vyvolenosti od Boha (že „počul“ Boží hlas). Následne sa perspektíva zaostruje v stanovisku „neveriaceho“ Milana, ďalej nasleduje tematický segment medicínskej príčiny Buocovho šialenstva – a pred smrťou z neho precitá aj samotný Buoc: „*Nazdávate sa vari, že som prorok? Ó, nie! Som len obyčajný človek, celkom taký ako vy. Nechápete? Nuž to máte tak, ako keď spíte a máte sen. Naraz sa len prebudíte, sen zmizne, a vy až vtedy vidíte, že ste spali a že to nebola skutočnosť.*“⁵

Solitérom je *Bludná púť veľikého čarodeja* aj v tvorbe samotného autora, popri jeho anekdoticko-realistických prózach či dobrodružno-poučnej próze *Lovec jaguárov* (1938), situovanej do Južnej Ameriky, kde dal plný priechod exotizmu na trošku iný spôsob.

Najviac obľúbeným hrdinom tohto (tematického) typu próz býva bezvýznamný úradník (najčastejšie bankový), drobné koliesko byrokratickej spoločenskej mašinerie, ktoré sa odrazu pokazí, prestane „zapadať“, a takto sa vyviaže zo súkolesia „spoločenského stroja“. (Veď aj Hrušovského Seeborn je svojím sociálnym zaradením len drobným kolieskom vojnovéj monštruóznej mašinerie c. a k. armády.) Dovtedy usporiadaný meštiacky spoločenský svet sa takto ukáže byť nesmierne krehkým, umelo vytvoreným: je teda len zdanlivou, *falošnou skutočnosťou* – a z tohto usporiadaného sveta môže jednotlivec veľmi ľahko vypadnúť pri malom, i nezavinenom zlyhaní (*Nezamestnaný*), alebo po skúsenosti radikálneho otrasu základov ľudsky organizovaného sveta, „symbolického poriadku“ (skúsenosť vojny a ľúbostného sklamanie v *Mužovi s protézou* a *Pisárovi Gráčovi*) a ocitnúť sa vo vzduchoprázdne, neukotvený: v pozícii, ktorá sa situuje v ne-mieste medzi súradnicami systému. Ľudsky skonštituovaný svet sa odrazu rozpadá a postava stojí zoči-voči prázdnu reálnej existencie, ktorú už nemôže mediovať prostredníctvom symbolického poriadku (pretože práve ten sa rozpadá).

Čiastkovú interpretáciu spomínaného Kompišovho románu budeme viesť z istej perspektívy, ktorá sa práve pre text takéhoto typu javí ako kľúč, ktorým možno odomknúť jeho významotvornú aktivitu: konkrétne, budeme sledovať, akú koncepciu subjektu *predpokladá* ten typ psychickej choroby, ktorý je v texte stvárnený. Zobrazenie tejto psychickej poruchy, a to zobrazenie *práve* z vnútornej perspektívy postavy, bude mať svoje konzekvencie aj v iných zložkách textovej štruktúry – na úrovni naratívnej štruktúry textu,

⁵ ČERVEŇ, Ján: *Modrá katedrála*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 1998, s. 73.

konkrétne na jeho topologickej úrovni (v syntagmatickej štruktúre chronotopov), ako aj na úrovni motivickej (lietacie motívy). Naša interpretácia bude v zásade kopírovať kompozičnú líniu samotného románu – opíšeme dva kompozičné oblúky: jednak „dejový“ oblúk románu, ktorý je však súbežný so skrytejším sémantickým oblúkom transformácie subjektu v texte. Tento oblúk transformácie subjektu sa klenie ponad text celého románu, to on je jeho skrytou sujetovou transformáciou (zo stavu A do stavu B) a kompozične ho zoviera.

Pri hľadaní (vytváraní) kontextov tohto románu sa obrátíme aj k literatúre o psychických chorobách – dobovej i tej neskoršej. Nebude to v žiadnom prípade s tou intenciou, aby sme podávali nejakú klinickú diagnózu literárnej postavy: po prvé, literárna veda nie je pre takýto výkon kompetentným odborom, po druhé – keďže interpretujeme text fikcie (román), neanalyzujeme šialenstvo, ale *literárnu reprezentáciu* šialenstva. Ako píše Marta Skwara vo svojej monografii o motívoch šialenstva v literatúre, toto „šialenstvo, o ktorom je reč, je literárnym výtvorom: bolo teda od začiatku do konca vymyslené a tak ako celá literatúra sa vyznačuje fikčnosťou, hoci môže mať určité príbuzné vlastnosti s psychiatrickým fenoménom“.⁶ Diskurzy psychológie a psychiatrie budú teda pre takúto literárnovednú interpretáciu ďalšími textami – intertextuálnymi fóliami, vytvárajúcimi kontext, vhodný pre porozumenie tohto románu. Samotný literárny diskurz totiž vo svojej signifikujúcej (textuálnej) aktivite modelovania sveta neustále čerpá aj z paralelných, nefikčných diskurzov, no zároveň ich aj on sám obohacuje (por. viaceré psychiatrické a psychoanalytické interpretácie literárnych postáv) – literárne a neliterárne diskurzy sa navzájom prenikajú (čo je tzv. interaktívny model, ktorý nám ponúka nový historizmus), ich hranice sú priepustné: takže tieto dva typy diskurzov sú „prístupné vzájomným intertextuálnym vlivom jedného na druhý“.⁷ Tu preto prijmeme tézu nového historizmu, že „literatúra již pouze pasivně neodráží vnější skutečnost, nýbrž je činitelem, který vytváří vnímání skutečnosti v dané kultuře“,⁸ je súčasťou symbolického poriadku rovnako ako ostatné diskurzy. (Samozrejme, tým nijako nechceme zastrieť a nivelizovať špecifiku literárneho diskurzu voči iným diskurzom.) A recipročne, diskurzy psychológie a psychiatrie, ktoré sú kontextom Kompišovho románu, budeme brať do úvahy na úrovni ich motiviky, čiže budeme ich tiež traktovať ako, takpovediac, svojho druhu *literárne* texty. Veď, napokon, tieto diskurzy majú aj isté literárne (napr. naratívne) vlastnosti, ako napríklad Freudove chorobopisy, ktoré sú príbehmi s tajomstvom *sui generis*, sú príbehmi *odhaľovania tajomstva*, dešifrovania latentného obsahu (reči nevedomia, potlačenej spomienky atď.) pod maskujúcim povrchom zjavného tvaru sna či symptómu.

V prípade identifikácie šialenstva sa ako kľúčová javí – napriek všetkému možnému skepticizmu – otázka *vonkajška*, vonkajšej reality: v súčasnej epistemologickej situácii, v ktorej sme my sami ako čitatelia tohto románu hermeneuticky situovaní, budeme hovoriť aspoň o intersubjektívne sankcionovanej realite. Táto otázka platí aj pre iné psychické

⁶ SKWARA, Marta: *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999, s. 230.

⁷ HOWARDOVÁ, Jean E.: Nový historismus ve studiích o renesanci. In: *Nový historismus/New Historicism*. Ed. Jonathan Bolton. Brno : Host, 2007, s. 69.

⁸ Tamže.

fenomény, ako je napríklad sen: „Odpovede na také otázky, aké nám podsúva sen, závisia v prvom rade od hraníc, aké vytyčujeme medzi tým, čo je nami, a tým, čo nami nie je; v akej časti nášho života sa radi spoznávame?“⁹ Práve *zatretie* tejto (intersubjektívne i kultúrne sankcionovanej) hranice, čiže to, čo sa nazýva *popretím reality*, odomyká bránu do temnej ríše bludov a halucinačných vízií. Spočiatku preto budeme pri interpretácii využívať aj kategórie – akokoľvek vágne – „ja“ a „ne-ja“.

Peter Kompiš v románe *Bludná púť veľkého čarodeja* (1929) ukazuje vydelenie sa postavy vo veľmi radikálnej dejovej modalite: jeho hlavná postava bankový korešpondent Miloslav Rojko, žijúci v Prahe, opúšťa spoločný svet meštiackej ustálenej existencie, pretože sa prepadá do *iného sveta*: sveta šialenstva. Tento svet šialenstva však, ako ešte ukážeme ďalej, je striktné „intertextuálny“, situovaný v symbolickom poriadku.

Samozrejme, dá sa v tomto prípade ako na literárnu tradíciu odkázať aj na tematické spojenie drobného úradníka so šialenstvom v klasickej ruskej literatúre (Gogoľ, Dostojevskij), oproti krutému humoru tejto literatúry však Kompišov text dosť toporne produkuje svoje parodické stanovisko pomocou autorských perifráz, ironicky pomenúvajúcich Rojka.

Generovanie bludov u „podriadeného úradníka“ Miloslava Rojka (čo je nomen omen, podobne – i keď s iným významovým nasmerovaním – ako v Zeyerovom románe *Dům u tonoucí hvězdy*) spúšťa prvotný podnet, dejový motív: Rojko dostane pozvánku z prezidentskej kancelárie na audienciu k prezidentovi na hrad. Rojko si v duchu začne pripravovať reč, ktorou by sa „predstavil“ „predákom štátu“¹⁰ v tom najlepšom svetle a dokázal im, že zostával neprávom nepovšimnutým.

Frustrácia z jeho obyčajného osudu ušliapnutého úradníka (predtým ako dieťa bol zasa „otlíkaný“) – tento osud prežil aj vinou svojej ústupčivosti, ba až zbabelosti (por. s. 39) – a pocity ukrivdenia (por. s. 38) sa po obdržaní pozvánky z prezidentskej kancelárie vzápätí kompenzujú vo veľikášskych bludoch, v Rojkovom presvedčení o vlastnej zaznávananej genialite: „*jeho, originálneho mysliteľa, vyhranenu osobnost, ktorá sa búri a vzpúda každým svojim nervom proti stupidným sústavám otrockých spoločenských predpisov, tradícií a zvykov*“ (s. 36). Vtedajší recenzent Milan Pišút ukázal, že tematické dianie v tomto románe je osnované okolo fixnej idey hlavnej postavy, pričom je toto centrum ďalej rozpracúvané motívmi, ktoré z neho vychádzajú: „*Bludná púť veľkého čarodeja* je subjektívny, psychologický pokus zachytiť človeka, napadnutého fixnou ideou. (...) Je tu krásne podaný moment, ako okolo fixnej idey utvára sa množstvo bludov, celá sústava točiac sa okolo svojho tvorca ‚centrálneho filozofa‘. Asociácie jednotlivých patologických predstáv sú tak verne podané, spolu s fyziologickými stavmi, že činia celú knihu napínavou, dramatickou.“¹¹

Kultúrna antropológia ukázala, že univerzálnou ľudskou situáciou je, že „narodením vstupujeme do siete medziľudských vzťahov, teda do spoločenského sveta; univerzálne je

⁹ BÉGUIN, Albert: *Dusza romantyczna i marzenie senne*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2011, s. 9.

¹⁰ KOMPIŠ, Peter: *Bludná púť veľkého čarodeja*. Praha : Nakladatel' L. Mazáč, 1929, s. 27. Ďalej pri odkazoch na túto knihu budem uvádzať len stranu.

¹¹ Pišút, c. d., s. 33.

to, že všetci túžime po pocite existencie“¹² – táto sociálnosť je univerzálna, i keď jej formy sú už kultúrne podmienené (Todorov). V západnej civilizácii sa tento „pocit existencie“ naplňuje predovšetkým prostredníctvom *uznania*: „Uznanie vlastne prebieha v dvoch fázach. Najprv od iných žiadame, aby uznali našu existenciu (to je *uznanie* v užšom význame), a potom, aby potvrdili našu hodnotu (nazvime túto časť procesu *potvrdenie*).“¹³ Táto potreba uznania je štruktúra spoločenského, ktorá sa situuje vo vnútri subjektu. Todorov ukazuje, ako sa Dostojevského hrdinovi *Zápisok z podzemia* nedostáva samotného uznania existencie – je teda popretý.¹⁴ Z literárneho stvárnenia Rojkových túžob, ktoré prepukajú v jeho šialenstve, vyplýva, že sa mu nedostáva predovšetkým *potvrdenia*, uznania jeho *hodnoty*. Z frustrácie vychádzajúcej z nenaplnenia tejto potreby potom prýšťa jeho základný blud a následné delírium.

Oproti svojej faktickej tuctovosti a bezvýznamnosti v súkolesí byrokratickej mašinerie „štátu – úradu“ kladie ako odpoveď svoj údajný titanizmus, nadradenosť, neskôr dokonca až svoju božskosť: „*Som azda odleskom božstva? ‘osmeloval sa nastávajúci filozof-prorok k myšlienkam odvážnejším – Či jeho stelesnenie? Nestávam sa podobnejším centru večnejšej prasy, jemu bližším, s ním totožnejším (...)?!*“ (s. 44). Rojkova skutočnosť je biedna a šedivá, tuctová – a „choroba (je) prostriedkom, jak odrealizovať vlastnú prítomnosť, vyrústa to z potreby nejak se proti této prítomnosti brániť.“¹⁵ Rojko odpovedá na svoju prítomnú situáciu bezvýznamného drobného úradníka obranou – *únikom* do velikášskeho bludu.

Veď tento údajne originálny „filozof-prorok“ svoju titanskú filozofiu (ako aj svoju jedinečnosť) skladá z dostupných filozofém, ktoré v tej dobe „lietajú vzduchom“ – napríklad „originálne“ hovorí (kryptocitujúc Nietzscheho, prevareného dobovým publicistickým písaním): „*Tak nezadržiteľne blíži sa prudké preskupenie, prehodenie dosavadných hodnôt*“ (s. 49). A on sám je „*nadčlovek*“ (s. 106). Keď sa už román chýli ku koncu a Rojko v blázinci precitne z delíria, priznáva sa lekárovi k svojim filozofickým lektúram:

„*Zamestnanie? ‘
 ,Bankový úradník. ‘
 ,Čo ste čítavali? ‘
 ,Najviac filozofické veci. ‘
 ,Divné, pri vašom odbore... ‘
 ,Hľa! ‘ obrátil sa lekár ku kolegyni. ,To je u pacientov tohto druhu príznačné. ‘
 ,Čo takého ste čítali? ‘
 ,Spinozu, Descartesa, Schopenhauera, Nietzscheho. Aj sociologické veci, Wenera Sombarta, Lenina. “ (s. 228 – 229)*

Kompišov román preto môže byť smerom k záveru románu interpretovaný aj ako istá – modernistická – verzia quijotovského bludu, prepadnutia knihám, keď človek vez-

¹² TODOROV, Tzvetan: *Spoločný život*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1998, s. 106.

¹³ Tamže, s. 102.

¹⁴ Tamže, s. 104.

¹⁵ FOUCAULT, Michel: *Psychologie a duševní nemoc*. Praha : Dauphin, 1997, s. 47.

me ich fikčný svet za skutočný (a metafyzické systémy, ako hovoril Borges, sú rovnako fikciami ako rytierske romány). Parodicky ukazuje drobného bankového úradníka, ktorý vezme Nietzscheho poeticko-prorocké slová o nadčloveku vážne a domnieva sa, že sa ním sám stal. Ako s úsmevom podotkne lekár už na odchode: „*Moc počítal, málo strávil*“ (s. 229). Čítanie sa v lekárovej výpovedi ukazuje byť nielen otázkou kvantity („strávenia“). Rojkova „filozofia“ a neskôr i halucinácie sú generované práve ako „mišmaš“ týchto heterogénnych textov a kultúrnych kódov, majú doslova intertextuálny charakter. Dobový psychiater V. Forster písal, že „stereotypnosť šalebných domněnek ukazuje na to, že si je nemocní sami nevymyslili, ale že je odněkud převzali. Nejčastěji je asi čerpali z četby“.¹⁶

Smerom k záveru románu pri paranoidnom precitaní zo svojich veľikášskych vízií Rojkovi v nacionalisticko-favičiarском „osvietení“ napadne: „*Hrúza – pod veľmysliteľom podlamovaly sa kolená – teutonské bestie zneužívajú ho – patrne už celé týždne – k veľkolepým filmovým produkciam!*

Zarábajú na ňom miliony, na ňom, ranenom, obeti svojich imperialistických podkov!“ (s. 234). Popri striedaní chronotopov je pre text románu charakteristická aj táto neustála zmena, striedanie Rojkových reinterpretácií toho, čo sa s ním deje. Analogicky, zmeny chronotopov halucinácií zasa neustále reinterpretujú miesto, kde sa Rojko ocitá.

Všetky tieto jeho „myšliteľské“ túžby však vedie ambícia *jediná* – patologická túžba dosiahnuť verejné *uznanie*. Vyššie odcitovaná výpoveď o „prehodnotení všetkých hodnôt“ totiž vzápätí pokračuje opisom cieľa, ku ktorému má toto „radikálne“ prehodnotenie viesť: „*Na fádnom, zovšednelom horizonte verejného záujmu zaskvie sa jeho meno jako nádherne žiariaca kométa, uvádzajúca jedných do vytrženia a plašiaca iných svojim hrúzokrásnym majestátom*“ (s. 49). Hrdina sa oddáva infantilnému dennému sneniu (Freudov termín) o dosiahnutí spoločenského obdivu a uznania, slávy a medializácie: „*Dosavádny zamítkly podceňovaný úradník vyšinie sa zrazu, neočakávané do vyšších spoločenských sfér; stane sa slávnym, meno jeho bude sa ozývať v salónoch, kluboch i bude sa hrdo promenovať po vysokých stĺpcoch žurnálov a po vkusných, moderne grafických barevných obálkach sväzkov básní v próze a filozofických traktátov (...)*“ (s. 48).

Tohto veľkého filozofa musia všetci počúvať – svoje geniálne filozofovanie prevádza do praxe ako „*geniálny spoluriaditeľ svetov*“ (s. 45): zhruba v tejto fáze textu sa začína u postavy Rojku prejavovať mesiášsky komplex. Nie Hegelovou filozofiou, ale Rojkom sa končia dejiny: „*Aký smysel by mal zemský život, keď on, posledný veľduch dovršil múdrosť múdrostí, zázrak zázrakov svojou epochálnou fiolozofiou, naplniac smysel dosavádnych äonov zemského bytia?!*“ (s. 81). Táto pasáž je zjavnou paródiou hegelovského zavŕšenia, návratu ducha k sebe samému v tej najvyššej (zhodou okolností práve Hegelovej) filozofii. Toto Rojkovo naplnenie celých dejín ľudstva sprevádzajú – v intenciách apokalyptického diskurzu – živelné pohromy, ohlasujúce „*zánik, neodvratný koniec*“ (s. 81). (Ako ukázal Deleuze, nevedomie, schizofrénia blúzni o národoch, štátoch, rasách, dejinách.) Rojko si uvedomí svoju veľkosť: „*Miloslav Rojko cítil, ako vyrastá do svetovo-*

¹⁶ FORSTER, Vilém: *Duševní poruchy a jich léčení. Psychopatologie a psychoterapie*. Praha : Nákladem Gustava Voleského, 1926, s. 131.

-epochálnych rozmerov, k významu učiteľa a vodcu generácií, raziteľa nových dráh a do-
všiteľa toho, čo vytvorili tisícletia. A súc si jasne vedomý všeľudskej dôležitosti každej
svojej myšlienky, počal zachycovať na papier všetko, čo zdalo sa mu vyplývať z jeho filo-
zofie (...)“ (s. 112).

Po tejto prípravnej fáze „filozofickej samoty“ sa génus konfrontuje s druhými (tak
ako Nietzscheho Zarathustra schádza z dlhoročnej samoty medzi „stádo“, ľudí) – Rojko
prednesie svoju „filozofickú reč“, „svoje filozofické evanjelium“ (s. 91) s titulom *Smier
vedy s náboženstvom* pred svojimi kolegami. Nuž, treba uznať, že to nie je znôška úplných
hlúpostí: Rojko kvetnatým metaforickým štýlom hovorí o konečnosti (obmedzení) člove-
ka, o ohraničenej perspektíve jeho videnia – a v dôsledku toho o jeho gnozeologických
obmedzeniach: „Nevidíme celého javiska, iba púhy jeho sektor, nemajúc ani len hmlistého
poňatia o rozmeroch velescény Svetov celej. Naše miesto vo vesmírnom obrovskom hľadiš-
ti je prabiedné. Neraz mávam dojem, že kukáme odniekiaľ s druhej či tretej galerie (...) Hudba
dolieha k nám slabo, zkrleslene (...) Nevidíme režiséra, nepočujeme šepkára (...),
nevidíme (...) vysoko povzneseného autora, skladateľa božských harmonií“ (s. 94 – 95). Ide
však skôr o viacero okolností kontextu tejto výpovede, ktoré ju kompromitujú:

1. To, čo Rojko vydáva za svoju filozofiu, za svoje „nazretie génia“, je zlepencom
dobových náhľadov (napríklad používa gnostický pojem „aeóny“, nietzscheovský kon-
cept nadčloveka, hegelovský „koniec dejín“ – všetky tieto segmenty sme už ukázali).
Podobne teologicko-psychologický systém (bludov) predsedu senátu Schrebera charakte-
rizuje Freud ako „obdivuhodnú zmes plytkosti a duchaplnosti, prebratých aj originálnych
prvkov.“¹⁷ Victoria Nelson poukazuje na „intertextuálny“ charakter Schreberovej psychó-
zy: „Schreberov vnútorný svet sa vyznačuje koherentnou štruktúrou, súhlasnou s kozmo-
góniou pochádzajúcou z prastarej filozofie prírody“¹⁸ – na konkrétnych motívoch Schre-
berovej psychózy ukazuje ich súvis s renesančnými hermeticko-gnostickými názormi od
čias Ficina až po Roberta Fludda (ide o kozmogonickú teóriu božských lúčov), ako aj
s *Corpus Hermeticum*. Schreberov opis púte duše na iné planéty (dajme ho do súvislosti
s Rojkovými vesmírnymi letmi!) a zoroastrovskú koncepciu vyššieho a nižšieho boha by
podľa Victorie Nelson bolo možné pokladať za „čisto gnostický text“.¹⁹

Ak západný proces konštitúcie novovekého subjektu smeroval k „partikularizácii,
jedinečnosti subjektu a následne výnimočnosti a nenapodobiteľnosti jeho existencie“;²⁰
pričom tento proces vyvrcholil v romantizme, tak modernistická postava Rojka už nie je
jedinečná, výnimočná a nenapodobiteľná dokonca ani vo svojom šialenstve: tento typ
šialenstva je klinicky presne identifikovateľný, opísateľný a zaradený.

2. Ako sa ukáže vzápätí, táto jeho „diagnóza“ ľudskej konečnosti sa samotného ho-
vorcu Rojka netýka: on sám je povznesený nad svoje publikum, týchto „inferiorných
tvorov“ (s. 98) – ďalší naratívny priebeh románu ukáže konsekvencie tejto Rojkovej po-
vznesenosti, ústiacej do šialenstva.

¹⁷ FREUD, Sigmund: *Chorobopisy*. Bratislava : Danubiapress, 1994, s. 276.

¹⁸ NELSON, Victoria: *Sekretne žycie lalok*. Kraków : Universitas, 2009, s. 144.

¹⁹ Tamže, s. 144.

²⁰ KOZAK, Krištof Jacek: *Príťažlivá osudovosť: subjekt a tragédia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2012,
s. 71.

3. Šialenstvo preniká už do tejto Rojkovej filozofickej reči, keď na filozofickú problematiku epistemologickej problematiky ohraničenosti ľudského poznania napája – prostredníctvom krátkeho spojenia – schizofrenické blúznenie o štáte a jeho ikonách. Toto krátke spojenie sa odhaľuje aj v zmätenosti a neprehľadnosti syntaktickej stavby Rojkovej výpovede: „*Hľaďte najprv preklenúť priestor medzi zemou a mesiacom atď. smerom k Slncu, podľa všetkého najmenšiemu, najľadovejšiemu zo Slncovej myriady, rozsiatej po Vesmíre jako sú rozsiate atómy prachu po nám tak drahých, ‚zemský ráj‘ nám pripomínajúcich, májove-svieže zelených nivách a luhoch našej drahej, blanických rytiermi a zmrtvých vstalými Jánošíkmi nám v hodinu dvanástu vybojovanej rodnej, na svete najdrahšej matičky Republiky*“ (s. 95). Krátke spojenie sa vytvára pomocou prirovnania štruktúry vesmíru nie k štruktúre Zeme (čo by bolo prirovnaním dvoch prírodných entít), ale prirovnaním prírodnej entity vesmíru k štátu, republike, čiže k inštitucionálnej entite, jestvujúcej v symbolickom poriadku.

4. Nepatričným kontextom tejto Rojkovej prednášky sú aj miesto a okolnosti jej vypovedania: Rojko ju vyhlasuje v práci pred svojimi kolegami a nadriadenými (kam prednáška s takouto témou určite nepatrí): „*Tí hniezdili sa, šklábili, bľadli a červenali od rozpakov a – žasli*“ (s. 98). Štruktúra udalosti tejto Rojkovej prednášky nadobúda niektoré (i keď nie úplne všetky) vlastnosti *škandálu*: verejne sa tu totiž vyjavujú *skryté* (dovtedy potlačené) túžby a mocenské (priam svetovládne) ambície tuctového podriadeného úradníčka.²¹ „Antagonistický semiotický akt“ publika tejto prednášky je potlačený, ale napriek tomu je dostatočne indikovaný (hniezdenie sa, rozpaky, úžas). Rojko, samozrejme, vo svojom nadčlovečom zaslepení tento úžas interpretuje *antagonisticky* voči jeho pravej príčine: pokladá ho za ohromenie nižších tvorov zoči-voči „*zjaveniu*“ (por. s. 98). Antagonizmus oboch partnerov komunikácie (Rojka a jeho publika) je teda skrytý, pričom Rojko si neuvedomuje, že vystavuje verejnému zraku to, čo kompromituje celok jeho osobnosti – duševne vyšinuté konanie prezentované na verejnosti. Podľa Bachtina sú „scény škandálu“ typické pre menippovskú satiru.²²

Rojkove veľikášske bludy sa prejavujú aj v predstave jeho vlastnej (božskej) všemohúcnosti, ku ktorej v prvotnom štádiu dospieva prostredníctvom spochybnenia hraníc „ja“ a zastieraním protikladu medzi ja a ne-ja: „*Kedy vzniká a kedy končí existencia nášho ‚ja‘, osobné vedomie?! (...) nemáme zavše pocit, že existovali sme ním a v ňom už v dávnych obdobiach, predchádzajúcich kratučký úsek ohraničený našou mdlou ľudskou pamäťou?*“ (s. 54). Ďalším „rozťahnutím“ hraníc ja, anektovaním nových teritórií, je presvedčenie o jeho nesmrteľnosti, vychádzajúce zo zákona zachovania hmoty a energie – nič sa nestráca (por. s. 54): „*Kto má istotu, že zaniká naše ‚ja‘, jeho vedomie alebo aspoň inštinktívne jeho tušenie tým, že atomy naše spejú v dial' v nekonečnom, nami dosiaľ nevyzpytateľnom evolučnom kolobehu?*“ (s. 78), ako aj rozšírením vedomia na vonkajšie živly: „*A kto má dôkazy o tom, že je neslúchiteľná predstava osobnosti s predstavou hromového blesku (...)?! Neslúchiteľná azda preto, že nepasuje do šablón, ktorými uteká pred myšlienkovou prácou*

²¹ K štruktúre udalosti škandálu por. DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2003, s. 89 – 91.

²² Doležel, c. d., s. 234.

priemerný našinec so svojim kuracím mozgom?!“ (s. 78). Myslieť inak ako stádo, „ponad úbohé ľudské mravenisko“ (s. 82) – to chce „naš mysliteľ“ „vo svojej nadľudskej istote“ (s. 82, zvýr. T. H.). Štylizuje sa do pozície nadčloveka, avšak nevedomky prezrádza, ako nesmierne potrebuje, aby ho „stádo“ za tohto nadčloveka uznalo.

Takýto velikášsky blud popísala dobová literatúra o psychopatológii ako „božský komplex“ (diagnostikoval ho Ernest Jones roku 1913): je zapríčinený enormným narcizmom a takýto človek „véri, že je bůh, oddáva sa ‚fantaziím o znovuzrození‘ a sní o tom, že obrodí svet. (...) je posedlý ‚fantaziemi o všemohoucnosti‘.“²³ Pre túto príčinu je pochopiteľný jeho intenzívny záujem o náboženské koncepcie, ústiace do mysticizmu.²⁴ Príčinu vidí dobová psychopatológia v *potlačení* a následnom intenzívnom návrate vytesneného, pretaveného do psychopatologického symptómu: „(...) nemocní vytlačujú z vedomí myšlienky, ktoré se nesrovnávajú se životní realitou, zapomínají, že měli kdy zvláštní tužby a chovají se, jakoby jich nikdy nebylo. Komplex je však vytlačen jen na čas a částečně z vedomí. Při vhodné příležitosti propukne v neztenčené síle a nemůže-li se uplatnit skutečnými činy, nalézá částečný výraz ve výtvořech fantázie a chorobném blouznění. Jsou to poruchy, které nejčastěji plynou z neukojené ctižádosti a ztroskotaných nadějí.“²⁵ U Kompišovho Rojka je takouto „vhodnou príležitosťou“, spúšťačom blúznenia, oná pozvánka od prezidenta. Keď sa potlačený komplex prevalí na povrch (po Rojkovej „samozvanej“ prednáške pred plénom kolegov i nadriadených), subjekt sa dostáva do stavu delíria. Prípád delíria, ktorý opisuje Forster, je veľmi podobný (ako uvidíme ďalej) delíriu Rojkovmu: „Nalézal se ve víru živého snu: byly sváděny prudké bitvy, on byl stále v centru boje, prováděje zázraky síly a veda armády s báječnou obratností“²⁶ – rovnako bojuje neskôr vo svojom delíriu Rojko s teutónskymi hordami.

U Rojka dochádza k prepuknutiu jeho duševnej choroby v podobe falošného „osvietenia“, ako to opisuje psychopatológia: „Niekedy prichádza psychóza ako zjavenie, ako mesianistické proroctvo – upriamuje myšlienky k nadprirodzeným záležitostiam a k poslednému cieľu a nastoľuje nový zmysel existencie.“²⁷

Práve po motíve verejnej prednášky nastupuje zlom Rojkovej psychiky do šialenstva. Text podáva epickú *gradualitu* tohto prepuknutia šialenstva: spočiatku to bol velikášsky blud a mesiášsky komplex, po prednáške to už budú halucinačné fenomény, avšak ešte podávané s dištanciou, v podobe prirovnania:

„S filozofom zatočil sa svet. Trhol sebou celý zľakaný. V hustej tme zavial prievan znovu. Ozvalo sa jakoby zamňaukanie rozvášnených zdivených mačiek. Akoby sa boľy bleskurýchle prehnaly okolo neho (...) Prehnaly sa jako vrieskavé strigy, lietajúce nočným vzduchom na ohnivých metlách.

Ale v tej chvíli sa mu rozbresklo. Nie, nie sú to mačky, ani strigy, ale ženy, ženy vášnivé, na seba vzájomne divoko žiarliace, zápasiace a závodiacie. O koho? Zrejme o neho, genia, nad celý svet povýšeného, sekulárneho veľmyšliteľa!“ (s. 99)

²³ NOLL, Richard: *Árijský Kristus. Tajný život Carla Gustava Junga*. Praha : Triton, 2001, s. 187.

²⁴ Noll, c. d., tamže.

²⁵ Forster, c. d., s. 80 – 81.

²⁶ Forster, c. d., s. 83.

²⁷ MADEJSKA, Noemi: *Malarstwo i schizofrenia*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975, s. 15.

V ďalšej fáze postupu šialenstva sa už – rétoricky – vypustí prirovnávacia spojka „ako“ a Rojkova psyché začne halucinovať, už budú – schematicky povedané – aj strigy lietajúce na metlách (a nielen „ako“ strigy), respektíve: lietať, putovať vesmírom bude predovšetkým samotný Rojko. Ak sa totiž rétorické figúry textu budú čítať v doslovnom režime (podobne ako tento rétorický mechanizmus ukazoval Tzvetan Todorov pre konštituovanie fantastického žánru), a teda na úrovni predstaveného sveta, predstavuje to istý prestup k halucinovaniu: „*Kúzelný vánok schytil ho na svoje krídla a počal ho unášať k nádražiu ponad hlavy hučiaceho množstva a spustil ho sklenenou strechou vysokánskeho perronu nežne a zľahka do osamelého kupé práve sa rúšajúceho vlaku*“ (s. 126). Pri čítaní tejto výpovede v metaforickom kľúči je jej významom Rojkova cesta na nádražie a jeho nastúpenie do vlaku, spolu s určitou pocitovou modalitou Rojkovho vychutnávania si vanúceho vetrička. V doslovnom režime čítania však už táto výpoveď patrí medzi *lietacie motívy* textu (Rojka unáša kúzelný vánok priamo ponad hlavy davu a zosadí ho do kupé vozňa). Lietacie motívy sú halucináciami, týkajúcimi sa vlastného tela.

Iný typ motívov v tomto texte, a to motívy *čisto* halucinačné, už neumožňuje toto obojaké čítanie (v metaforickom i doslovnom režime). Text prostredníctvom týchto dvoch typov motívov ukazuje gradualitu prepukania šialenstva, ako aj lavírovanie subjektu medzi princípom reality a halucinačným uspokojením. Tak ďalší príklad ukazuje vyšší stupeň halucinovania bez mediátora metaforického významu, ide tu už priamo o astrálny let: ako si tak Rojko načúva „nebeskej symfónii“ (s. 106), „*Lahkosťou vánku vzniesol sa, preniknúc jako vzdušnú paru ožiarené sklené okno. Chystal sa zaletieť na závatratne vysokú kupolu ohromného nárožného paláca (...) Zo susednej izby, kde spala s dieťaťom žena, ozvalo sa tiahle boľastné zaupenie. (...) Pocítil pod sebou mäkkú, teplú posteľ, a kajúcneho navrátilca sovrelý vo vrúcny objem útulné milé štyri steny*“ (s. 106). V tomto textovom segmente máme presnú distribúciu dvoch chronotopov, „svetov“, v ktorých sa Rojko – v tejto fáze textu zatiaľ ešte striedavo – nachádza: voluntaristicky kreovaný svet jeho šialenstva, na ktorý ešte mierne dolieha tento náš všedný spoločný svet (zvuky zo spálne, žena a dieťa, posteľ). Aj samotné halucinovanie je rozťahnutím sféry ja na ne-ja: „Klamy a halucinácie sú patologickým vnímaním predmetov, ktoré sa nenachádzajú v percepčnom poli, ktoré sa spája s pevným presvedčením o ich realite a s projekciou ich zdroja do vonkajšej sféry (v sluchových klamoch hlas prichádza napríklad spoza steny či spod podlahy).“²⁸ Victoria Nelson píše práve o tomto rozpade hranice medzi ja a ne-ja v šialenstve: „(...) takáto osoba vníma rozptýlený obsah svojej vlastnej psychiky ako démonov, ktoré existujú vo vonkajšom svete (...) Hranice medzi vnútram a vonkajškom, subjektom a objektom, sa zahladzujú až do takej miery, že už nezostane nič, čo by mohlo chrániť vedomie pred atakom obsahov nevedomia, ktoré samo projektuje.“²⁹ V schizofrénii je „oslabená schopnosť rozlišovania medzi sférou psychiky a vonkajším svetom“,³⁰

²⁸ LIPSKI, Wojciech: Obraz obľedy v literaturze – mity i rzeczywistość. In: *Człowiek wobec epidemii chorób zakaźnych od starożytności po czasy współczesne w świetle literatury i medycyny*, cz. IX. Red. ŁOCH, Eugenia – WALLNER, Grzegorz – FLIS-CZERNIAK, Elżbieta. Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2011, s. 312.

²⁹ Nelson, c. d., s. 125.

³⁰ Nelson, c. d., s. 344.

medzi ja a ne-ja. Práve preto psychická choroba prepuká: „choroba subjektu spočíva na nezhode medzi rečou vedomia a rečou nevedomia“³¹ – a tú reč, ktorou k subjektu prehovára nevedomie, projektuje subjekt do vonkajšieho sveta, nedokáže svoje vlastné symptómy podrobiť interpretácii, a preto subjekt nedokáže byť pánom seba samého: odtiaľ vychádza známa freudovská formula psychoanalýzy „kde vládlo to (nevedomie), tam má byť Ja (subjekt)“, t.j. tam má začať vládnuť subjekt.³²

Tento príklad, ktorý sme práve uviedli, sa v syntagmatickej štruktúre textu nachádza ešte skôr než onen motív letu, unášania vánkom na železničnú stanicu – preto o tejto gradualite nehovoríme v zmysle chronologickom, ale v zmysle intenzity: dá sa povedať, že šílenstvo u Rojka prepuká v akýchsi vlnách, i keď pozorujeme aj jeho chronologický progres.

Expanziu „ja“ do vonkajšieho sveta, pohltie sveta a podriadenie ho vôli subjektu, nachádzame explicitne sformulované aj v inej próze z tohto typologického radu (budeme o nej ďalej ešte hovoriť), v Strindbergovom *Inferne*, kde tento stav zasa vyvoláva izolácia od druhých, samota: „Prvým dôsledkom mojej samoty bola obrovská expanzia mojich vnútorných zmyslov: pocit psychickej sily, ktorý si žiadal prejaviť sa navonok. Zdalo sa mi, že ovládam bezhraničné sily a pýcha mi vnukla šílenú myšlienku, aby som sa pokúsil urobiť zázrak.“³³

Už v predchádzajúcej fáze textu sa pri generovaní motivického plánu postavy – Rojkovej psychiky – vytvoril pre jej halucinovanie predpoklad: práve ono vyššie spomínané „rozťahnutie“ „ja“ na „ne-ja“: akýkoľvek vonkajšok (svet, stojaci oproti subjektu, konštituovaný intersubjektívnymi vzťahmi ostatných postáv) je *pohltený* Rojkovým vnútrom. Toto vnútro sa potom zasa recipročne rozťahuje na svet, jeho psychóza sa kozmologizuje – zdroj „nadčloveka“, „slávneho filozofa“, „veľkého kúzelníka“ (s. 143) znamená súčasne *zánik* (starého) sveta, čo u Rojka ráno po „prednáške“ spôsobuje plodenie *apokalyptických* halucinácií:

„Polooblečený pokročil k oknu. Zahladel sa von a užasol.

Videl jasne stopy osudnej katastrofy. V Prahe odohralo sa v noci ohromné zemetrasenie! Ba čo, zemetrasenie?! Hrdá metropola mladého štátu počala sa prepadávať do hĺbin zeme. Veď miesto honosných nových palácov trčia, hľa, k nebu jako prišerné pomníky či symboly konečnej zkažy – holé, popukané, orúcané múry, a im pod nohami zívajú tmavá, bezodná priepasť! Dolu v nej a nad ňou hučia výstražne zúfalé, plnou parou pracujúce motory. (...) Múr sa rúca za múrom, palác za palácom, a prišerná otvorená tlama rozlútenej zeme sa rozavuje, – strašná priepasť sa prehľbuje.“ (s. 107)

Apokalyptické vízie subjektu sa sýtia predovšetkým kultúrnymi ikonami a odkazmi – je to apokalypsa citačná – citačný amalgám či melanž: v jednom odseku sa v nej ozýva „tragédia človeka“ (Madáchov titul), ktorá sa končí, a nastane „súmrak bohov“ (Rag-

³¹ MARKOWSKI, Michał Paweł: Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej. In: KRISTEVA, Julia: *Czarne stołce*. Kraków : Universitas, 2007a, s. XI.

³² Por. Markowski, tamže, s. X – XI.

³³ STRINDBERG, August: *Slůžkin syn. Inferno. Osamelý*. Bratislava : Tatran, 1988, s. 313.

narök zo severskej mytológie), po čom sa dejiny ľudstva ponoria do Nirvány (s. 108). Táto apokalypsa je, samozrejme, v službách veľikána, Rojka: tieto apokalyptické predstavy sú okamžite prekódované na apokalypticko-chiliastické, s Rojkom v hlavnej úlohe spasiteľa. Veď aj apokalypsa sa deje len kvôli nemu, aby on mohol spasiť svet a kúpať sa v obdive „stáda“ – to on je „apokalyptickým letúnom“ (s. 136).

Toto spojenie apokalyptického a spasiteľského motívu má teda jednak vlastnú, interne textovú logiku (funkčnosť v „ekonómii“ Rojkovho bludu), zároveň však nie je v rámci dobových literárnych kódov ničím neobvyklým: v modernistickej ezoterickej próze z prelomu 19. a 20. storočia, napríklad u ruskej autorky Viery Krzyžanovskej-Rochester, sa vyskytuje mnoho motívov „s apokalyptickým charakterom, čo sa tiež vpisuje do teórií, ktoré hlásali ezoterici – teórií o nadchádzajúcej novej ére, ktorej majú predchádzať veľké svetové katastrofy“.³⁴ Tu je namieste upozorniť aj na ďalšiu štruktúrálnu filiáciu Kompišovho románu (i keď značne zamaskovanú): a to filiáciu s iniciačnou prózou. Aj Rojkovi sa totiž, po prekročení prahu šialenstva, dostáva zasvätenia – a Rojko preniká do *inej skutočnosti*: v modernistickej próze sa táto „iná skutočnosť“ – neznáma, vedecky nepoznaná – nazývala „štvrtým rozmerom“³⁵ – titulom *V štvrtom rozmere* nazval poľský modernista Antoni Lange zbierku svojich fantastických poviedok (1912). U Rojka však ide o zasvätenie *falošné* (keďže text románu dáva dôrazne najavo, že touto „inou skutočnosťou“, do ktorej Rojko realizuje prielom, je jeho *šialenstvo*). Na túto filiáciu (medzi mystikom a šialencom) upozorňuje aj Victoria Nelson: „Psychotikov možno pokladať za neúspešných mystikov a prezrádza ich (...) to, že sa konfrontujú s tými najhlbšími psychickými ranami: fatálna chyba, ktorá ich spočiatku zvädza do oblastí Veľkých herézií, aby ich tam potom rozdrvila. (...) Po epizódach falošného pocitu vlastnej veľkosti nasleduje zdrvujúce zúfalstvo.“³⁶ Filiácia týchto typov literárnych postáv má potom priemet aj do naratívnej štruktúry prózy, v ktorej vystupujú. Napríklad aj Strinbergova próza *Inferno* (1897), ktorej hrdina a ja-rozprávač (autobiografický subjekt) vykazuje (pre dištancovaného čitateľa) známky paranoidného bludu, má štruktúru iniciačného románu:³⁷ napokon, veď hlavná postava chce dokázať prítomnosť uhlíku v čistej síre a synteticky vyrobiť zlato – teda sa zaoberá presne tým, čím sa zaoberá nižšia vetva alchýmie.

Samozrejme, potrebné je aj historické stanovisko: v našej odčarovanej kultúre „sve-tonázor, ktorý sme prijali, nám prikazuje vnímať skúsenosť extázy v kategóriách skúsenosti, ktorá sa rodí v nás a neprichádza zvonka“.³⁸ Ide tu o zmenu epistémy, historickú transformáciu mystickej skúsenosti na skúsenosť, vykázanú do teritória psychopatológie: „Túto skúsenosť pokladáme za halucináciu, a nie za víziu.“³⁹ Extáza i mystická skúsenosť podlieha „psychiatrizácii“.

³⁴ RZECZYCKA, Monika: *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX – początku XX wieku*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2010, s. 200.

³⁵ Por. KURKIEWICZ, Marek: *Symbole, narracje, eschatologie*. Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek, 2007, s. 114.

³⁶ Nelson, c. d., s. 148.

³⁷ Por. Rzeczycka, c. d., s. 400.

³⁸ Nelson, c. d., s. 189.

³⁹ Nelson. c. d., tamže.

Hneď nato sa Rojko zasa vo svojich predstavách o vlastnom titanizme stáva padlým anjelom a potom manicheisticky, v intenciách gnostického dualizmu, „svetlom i tmou jako dvojaký odraz či obraz jedinej večnej nekonečnej prasyly, súc odrazu diablom i jeho Premožiteľom“ (s. 135), ako aj dvoj jediným Bohom otcom a synom v jednej osobe (s. 136). Vo významovej štruktúre textu tento motív Rojkovej božskej dvojedinosti môže opäť indikovať charakter „sveta podľa Rojka“: žije *sám* vo svojom vlastnom svete, svete šíalenstva (a teda všetko v jeho svete je ním) – tak ako podľa Herakleita spiaci („Rojko“ a „spánok rozumu“, ktorý plodí tento jeho svet) majú každý svoj vlastný svet, zatiaľ čo bdejúci žijú vo svete spoločnom. Binswanger aplikuje tento Herakleitov výrok aj na svet šíalenstva:⁴⁰ „Je to svet, ktorý se svými imaginárnymi či snovými formami i svou neprostupností vůči každé intersubjektívni perspektívě jeví skutečně jako, svět soukromý, jako *idios kosmos*.“⁴¹ Chorobné prvky vytvárajú „akýsi autonómny svet“ a „tento svet má pro nemocného mnoho znaků objektivit: je vyvoláván v život vnějšími silami, které do něho přízračně zasahují“.⁴² Tak ako píše Lipski o prezidentovi Schreberovi: „Chorý bol v centre sveta, ktorý mu stvorila choroba.“⁴³ Platí tiež, že všetko v tomto svete, celý tento svet – tak ako v Strindbergovom *Inferne* – „sa vzťahuje ku kategórii ‚ja‘ (nič nie je voči ‚ja‘ neutrálne)“.⁴⁴

Nie je to však svet autentický a chorý subjekt sa do tohto sveta plne prepadá: „subjektu unikajú významy univerza, ztráca se mu jejich základní časovost a tím svou existenci odcizuje do světa, kde propuká jeho volnost. Protože však nedokáže najít v tomto světě smysl, poddává se událostem; v tomto roztržitěném čase bez budoucnosti, v tomto prostoru bez souvislosti lze vidět příznak onoho zhroucení, v němž je subjekt vydán světu jako svému vnějšímu osudu.“⁴⁵ Hovorili sme už o chronotopovej pretržitosti Komišovho textu – s tým kráča ruka v ruke svet bez budúcnosti: Rojko sa prepadá do svojich vízií vždy práve v *tom* okamihu, keď ich halucinuje.

Takáto literárna reprezentácia šíalenstva v Komišovom románe je vôbec ako taká umožnená novovekou konštitúciou subjektu – tým, že Rojko je dedičom západných procesov subjektívizácie (keď sa ľudská bytosť stáva subjektom). Michał Paweł Markowski zdôrazňuje, že subjekt „nie je človekom z mäsa a kostí (nikto sa nenarodí ako subjekt), ale určitou kultúrnou funkciou, ktorú človeku určuje istá konkrétna filozofická tradícia“.⁴⁶ Stručne zhrnuje túto filozofickú cestu západného myslenia, ako ju odhalil predovšetkým Martin Heidegger: „Subjekt je filozofický konštrukt, ktorý človek vynašiel na to, aby odôvodnil svoje centrálné miesto vo svete. Človek sa stáva subjektom (pod-miomet), keď sám seba berie ako základ, pod-klad (pod-stawę), zdroj reprezentácií, čiže predstáv o skutočnosti. Takto chápaný subjekt je charakteristický pre novovekú filozofiu, ktorá sa začína Descartom a jeho vynálezom *ego cogito*, mysliacej substancie, radikálne postavenej do protikladu

⁴⁰ Por. Foucault, c. d., s. 72.

⁴¹ Tamže.

⁴² Foucault, c. d., s. 62.

⁴³ Lipski, c. d., s. 324.

⁴⁴ M. Kalinowski, cit. podľa Rzeczycka, c. d., s. 428.

⁴⁵ Foucault, c. d., s. 72.

⁴⁶ MARKOWSKI, Michał Paweł: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków : Universitas, 2007, s. 35.

voči telu, rozpriestranenej substancii, ktorá patrí do ríše zdania. (...) Skutočnosť sa v karteziánskej paradigme stane predstavenou, reprezentovanou skutočnosťou, čiže skutočnosťou spredmetnenou. Svet sa premieňa na predmet, ktorý nejestvuje samostatne, ale je funkciou subjektívnej predstavy/reprezentácie (przedstawienia), čiže je výtvorom človeka – jeho myslenia, pocitov, imaginácie. Človek, ktorý zaujíma pozíciu subjektu, diktuje skutočnosti spôsob, akým má skutočnosť jestvovať, a práve týmto gestom z nej robí predmet. Skutočnosť sa vďaka novovekému vynálezu subjektu premenila na súbor predmetov, ktorými môže teraz človek obratne manipulovať.⁴⁷ Martin Heidegger vo svojej eseji *Čas obrazu sveta*⁴⁸ ukázal, že otázka, aký má nejaká historická doba či kultúra „obraz sveta“, je vôbec umožnená tým, že západná filozofia už vopred chápe svet ako obraz. Takéto porozumenie svetu je výsledkom historického vývoja západnej metafyziky. A čím je potom svet pre novoveký subjekt? Nie je to svet ako radikálna alterita, ako *iné*, ako pole vyvstávania neprediktabilných udalostí – ale naopak, je to svet „domestikovaný“, ovládnutý; svet, ktorý má služobné postavenie voči subjektu: „Svet je pre novoveký subjekt miestom sebazpoznania, to jest funguje len ako zámienka na odhalenie pravdy subjektu o sebe samom.“⁴⁹

Preto Rojko vo svete, ktorý projektuje – vo svete, ktorý „rojčí“ – nachádza iba ozvenu seba samého (so základným *organizujúcim princípom* tohto „sveta ako predstavy“ – s veľikášskym bludom). Rojkovo šialenstvo iba dovádza do krajných dôsledkov túto formu západnej *subjektivizácie sveta* – keď šialenstvo kreuje svoj svet. Rojko sa vo svojich predstavách na okamih stáva – ako to ukážeme – priam až absolútnym subjektom, všemocným. Až *odpor* vonkajšieho prostredia, ktorý bude neskôr, po úvodnej extáze Rojkovej subjektivity, prenikať cez blanu šialenstva, túto absolútnosť jeho subjektu postupne nahľadá. A na konci sa ukáže, že takýto – vo svojich proklamáciách absolútny – subjekt je v skutočnosti modernistickým neautonómnym, podriadeným subjektom (o tom podrobnejšie neskôr). Modernizmus totiž – napríklad ústami Karola Irzykowského – ukazuje, že „subjekt sám seba nerozumie a nemá prístup k pravde o sebe samom, keďže neustále produkuje rozmanité ‚závoje‘ a ‚kostýmy‘“, ktoré mystifikujú subjekt, skrývajú skutočné „centrum“ subjektu, jeho pravdu. „Vedomie človeka je len *fasádou*, pod ktorou sa odohráva skutočný život duše.“⁵⁰ Tak konkrétne v Rojkovom prípade sa ukáže, že to nie Rojko je absolútny subjekt, ktorý svojou vôľou môže všetko (napríklad podnikat svoje „sférické lety“ bez ohľadu na obmedzenia materiálneho sveta), ale že jeho vedomie je scénou šialenstva, kde scenár píše poza Rojkov chrbát nevedome on sám (jeho psychická choroba): jeho svet je halucinovaným svetom. To údajné „*velejavište sveta*“, o ktorom sa Rojko nazdáva, že ho vidí, je v skutočnosti scénou jeho halucináciami navštevovaného vedomia. Dobová psychiatria o halucináciách hovorí: „(...) každá halucinácia je odštiepenou časťou vedomí, (...) nemocný nechápe jej súvislosť s ostatnými svými myšľenkami a preto jej pôvod klade mimo svoju osobnosť, buď do skutočných či vymyslených ľudí, alebo do bytostí nadsmyselných, duchů a pod.“⁵¹ Všetky Rojkove halucinácie sú striktné

⁴⁷ Markowski, 2007, s. 291.

⁴⁸ In: HEIDEGGER, Martin: *Budovač, mieszkač, myšleč*. Warszawa : Czytelnik, 1977.

⁴⁹ Markowski, 2007, s. 292.

⁵⁰ Markowski, 2007, s. 33.

⁵¹ Forster, c. d., s. 89.

v službách jeho velikášskeho bludu: dokazujú mu jeho veľkosť a jeho spasiteľskú úlohu. Totižto „v tvorbe bludu je často obsiahnutá tendencia chrániť vlastné sebavedomie, celé Ja pred hrozbou a rozkladom“.⁵²

(Dokončenie v budúcom čísle.)

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

⁵² BLEULER, Eugen – BLEULER, Manfred: *Učebnica psychiatrie*. Trenčín : Vydavateľstvo F, 1998, s. 65.