



Tematicky sa číslo sústreďuje na problematiku jazyka transcendentnej skúsenosti a zvlášť na kategóriu nevyjadriteľnosti, ako ju v dejinách európskej literatúry zachytávajú texty s umeleckou, resp. estetickou hodnotou. Jednotlivé štúdie, ktoré majú charakter literárnej interpretácie či filozofickej reflexie, sa usilujú skúmať balans medzi transcendentnou skúsenosťou a slovami, ktoré ju zachytávajú. Myšlienkovým impulzom tohto uvažovania, ukotveného v dialógu literárnej vedy a fenomenológie, je dielo súčasného francúzskeho filozofa Jeana-Luca Mariona, osobitne koncept saturovaného fenoménu.

This issue is thematically focused on the language of transcendent experience, especially the category of ineffability, as it has been captured in the history of European literature by texts with artistic or aesthetic value. The individual studies, in the form of literary interpretation or philosophical reflection, seek to examine the balance between the transcendent experience and the words that capture it. The intellectual impulse behind this reflection, anchored in the dialogue of literary science and phenomenology, is the work of the contemporary French philosopher Jean-Luc Marion, especially the concept of the saturated phenomenon.

Jazyk transcendentnej
skúsenosti v literárno-
-fenomenologickej
interpretácii

The Language
of Transcendent
Experience in Literary-
Phenomenological
Interpretation

MAGDA KUČERKOVÁ
MARTIN VAŠEK
(eds.)

MAGDA KUČERKOVÁ – MARTIN VAŠEK
Jazyk transcendentnej skúsenosti
v literárno-fenomenologickej interpretácii

JEAN-LUC MARION
Mallarmého Ničota s Heideggerovou Úzkosťou

MAGDA KUČERKOVÁ
Interpretácia mystickej skúsenosti na pozadí fenomenológie
Jeana-Luca Mariona

JUDIT GÖRÖZDI
Postmoderný apokryf Pétera Esterházyho: „Jednoduchý
príbeh čiarka sto strán – verzia podľa Marka“

JANA JUHÁSOVÁ
Medzi izolovaným a fenomenalizujúcim subjektom:
Melanchólia ako estetická kvalita v (spirituálnej) poézii
Erika Jakuba Grocha

SILVIA RYBÁROVÁ
Dotyky nevýslovného v románovej tvorbe Sylvie Germain

IZARA BATRES – ANTONIO BARNÉS
The expression of the ineffable: Fire and dream in Antonio
Machado's "Soledades, Galerías y otros poemas"

ANDREA RAUŠEROVÁ
Kierkegaardův rytíř víry a jeho obraz v románech počátku
20. století

JÁN GALLIK
Obraz transcendentného domova v diele Jana Čepa

MARTIN VAŠEK
Skúsenosť lásky a jej diskurz: Marionova fenomenológia
a mystika

WORLD LITERATURE STUDIES

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief
JANA CVIKOVÁ

Redakcia / Editorial Staff
EVA KENDERESSY
NATÁLIA RONDZIKOVÁ

Redakčná rada / Editorial Board

MÁRIA BÁTOROVÁ
KATARÍNA BEDNÁROVÁ
ADAM BŽOCH
RÓBERT GÁFRIK
JUDIT GÖRÖZDI
MÁRIA KUSÁ
ROMAN MIKULÁŠ
SOŇA PAŠTEKOVÁ
DOBROTA PUCHEROVÁ
LIBUŠA VAJDOVÁ
(Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences, Bratislava)
MARIÁN ANDRIČÍK (Pavol Jozef Šafárik University in Košice)
MAGDOLNA BALOGH (Institute for Literary Studies, Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
MARCEL CORNIS-POPE (Virginia Commonwealth University, Richmond)
XAVIER GALMICHE (Sorbonne University, Paris)
ZDENĚK HRBATA (Institute of Czech Literature, Czech Academy of Sciences, Prague)
MAGDA KUČERKOVÁ (Constantine the Philosopher University in Nitra)
ANTON POKRIVČÁK (Trnava University in Trnava)
IVO POSPÍŠIL (Masaryk University, Brno)
CLARA ROYER (Sorbonne University, Paris)
CHARLES SABATOS (Yeditepe University, Istanbul)
MONICA SPIRIDON (University of Bucharest)
MILOŠ ZELENKA (University of South Bohemia in České Budějovice)
BODO ZELINSKY (University of Cologne)

Adresa redakcie / Editorial Office

Ústav svetovej literatúry SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Tel. (00421-2) 54431995
E-mail usvlw@savba.sk

■ Jazyk transcendentnej skúsenosti v literárno-fenomenologickej interpretácii
The Language of Transcendent Experience in Literary-Phenomenological Interpretation
MAGDA KUČERKOVÁ – MARTIN VAŠEK (eds.)

■ Číslo je výstupom grantového projektu VEGA 1/0514/19.

World Literature Studies – Časopis pre výskum svetovej literatúry vydáva štyri razy ročne Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied. ■ Uverejňuje recenzované, doposiaľ nepublikované vedecké štúdie a recenzie z oblasti všeobecnej a porovnávacej literárnej vedy a translatológie. ■ V rokoch 1992 – 2008 časopis vychádzal pod názvom Slovak Review of World Literature Research. ■ Príspevky sa uverejňujú v slovenčine, češtine, angličtine, nemčine, príp. francúzštine s anglickými resumé. ■ Viac o časopise, výzvy na posielanie príspevkov a pokyny k príspevkom, ako aj plnotextové verzie skončených ročníkov na www.wls.sav.sk.

World Literature Studies is a scholarly journal published quarterly by Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences. ■ It publishes original, peer-reviewed scholarly articles and book reviews in the areas of general and comparative literature studies and translatology. ■ It was formerly known (1992–2008) as Slovak Review of World Literature Research. ■ The journal's languages are Slovak, Czech, English, German and French. Abstracts appear in English. ■ More information, calls for papers, submission guidelines and full texts of past volumes can be found at www.wls.sav.sk.

Časopis je zaradený do databáz / The journal is indexed in

- Art & Humanities Citation Index (A&HCI)
- Central and Eastern European Online Library (CEEOL)
- Central European Journal of Social Sciences and Humanities (CEJSH)
- Current Contents / Arts & Humanities (CC/A&H)
- EBSCO
- ERIH PLUS
- Scopus

World Literature Studies (Časopis pre výskum svetovej literatúry), ročník 12, 2020, číslo 3
ISSN 1337-9275 ■ E-ISSN 1337-9690
Vydáva Ústav svetovej literatúry SAV / Published by Institute of World Literature SAS
IČO / ID: 17 050 278
Evidenčné číslo / Registration number: EV 373 / 08
Číslo vyšlo v septembri 2020 / The issue was published in September 2020
Návrh grafickej úpravy / Graphic design: Eva Kovačevićová-Fudala
Zalomenie a príprava do tlače / Layout: Margareta Kontrišová
Copyright © Ústav svetovej literatúry SAV, autorky a autori textov a prekladov. Pri opätovnom publikovaní prosíme uviesť údaje o prvej publikácii príspevku a informovať redakciu. / Institute of World Literature SAS, authors of texts and translations. Authors can reproduce their texts on the condition of full acknowledgement of the original publication and information about this provided to the editors.
Distribúcia / Subscriptions: Slovak Academic Press, s. r. o.
Bazová 2, 821 08 Bratislava, sap@sappress.sk

Monografia je výsledkom spolupráce rusistov, ktorí participovali aj na tvorbe *Slovníka ruskej literatúry 11. – 20. storočia* (2007), doplnili ho o literárne dejiny a do centra postavili literárny proces na pozadí spoločensko-historických udalostí 18. – 21. storočia. Ide o prvý pokus spracovania slovenských dejín ruskej literatúry, ale aj o syntetické uchopenie vývinu inonárodnej literatúry v slovenskej literárno-vednej tradícii (*Dejiny francúzskej literatúry*, 1994 a *Dejiny anglickej a americkej literatúry*, 1993).

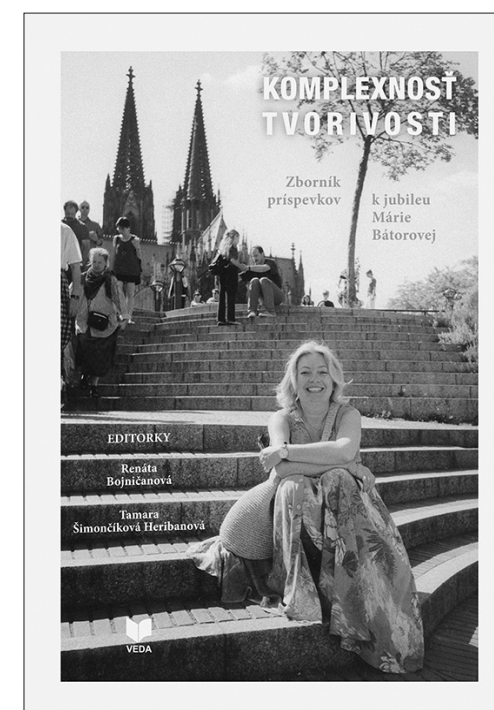
Russian literature from the 18th to the 21st century is the result of the collaboration of literary scholars, who previously collaborated on the *Encyclopedia of Russian Literature from the 11th to the 20th century* (2007). They have expanded this work to include literary history, with a focus on the literary process as reconstructed in the context of socio-historical events from the 18th to the 21st century. It is the first attempt to write a Slovak history of Russian literature, as well as one of the first attempts to synthesize the developmental trajectory of a foreign literature in Slovak literary scholarship.

Anton Eliáš et al.: Ruská literatúra 18. – 21. storočia. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV a Ústav svetovej literatúry SAV, 2020. 2. doplnené vydanie. 240 s. ISBN 978-80-224-1813-3

Zborník vychádza pri príležitosti jubilea literárnej vedkyne, germanistky, slavistky a spisovateľky Márie Bátorovej a predstavuje ju celostne vo všetkých kontextoch jej umeleckej a vedeckej činnosti. Okrem bibliografie prináša slovenské a zahraničné štúdie, umelecké príspevky, úvahy, gratulácie, obrazovú prílohu aj dva rozhovory, ktoré približujú jej prácu na univerzite v Kolíne nad Rýnom, vedecko-teoretické prístupy i umelecké snaženia.

The collection *The Complexity of Creativity* has been published upon the occasion of the jubilee of the literary scholar, Germanist, Slavist and writer Mária Bátorová, whose work it presents in its complexity across scholarly and creative genres. Besides her personal bibliography, it contains studies by Slovak and foreign scholars, creative contributions, essays, congratulations, pictures, and two interviews about her work at the University of Cologne, literary-theoretical approaches and creative efforts.

Renáta Bojničanová – Tamara Šimončíková Heribanová (eds.): Komplexnosť tvorivosti. Zborník príspevkov k jubileu Márie Bátorovej. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV a Ústav svetovej literatúry SAV, 2020. 544 s. ISBN 978-80-224-1837-9



OBSAH / CONTENTS**EDITORIÁL / EDITORIAL**

MAGDA KUČERKOVÁ – MARTIN VAŠEK

Jazyk transcendentnej skúsenosti v literárno-fenomenologickej interpretácii ■ 2

ŠTÚDIE / ARTICLES

JEAN-LUC MARION

Mallarmého Ničota s Heideggerovou Úzkosťou ■ 9

MAGDA KUČERKOVÁ

Interpretácia mystickej skúsenosti na pozadí fenomenológie Jeana-Luca Mariona ■ 16

JUDIT GÖRÖZDI

Postmoderný apokryf Pétera Esterházyho: „Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – verzia podľa Marka“ ■ 29

JANA JUHÁSOVÁ

Medzi izolovaným a fenomenalizujúcim subjektom: Melanchólia ako estetická kvalita v (spirituálnej) poézii Erika Jakuba Grocha ■ 40

SILVIA RYBÁROVÁ

Dotyky nevýslovného v románovej tvorbe Sylvie Germain ■ 54

IZARA BATRES – ANTONIO BARNÉS

The expression of the ineffable: Fire and dream in Antonio Machado's "Soledades, Galerías y otros poemas" ■ 70

ANDREA RAUŠEROVÁ

Kierkegaardův rytíř víry a jeho obraz v románech počátku 20. století ■ 83

JÁN GALLIK

Obraz transcendentného domova v diele Jana Čepa ■ 95

MARTIN VAŠEK

Skúsenosť lásky a jej diskurz: Marionova fenomenológia a mystika ■ 106

RECENZIE / BOOK REVIEWS

Mariana Čechová: Andersencia (Tomáš Lietavec) ■ 121

Péter H. Nagy: Médiumközi relációk [Intermedial Relations] (L. Patrik Baka) ■ 123

András Kányádi: Az intertextualitás ösvényein [On the Paths of Intertextuality] (Lívია Paszmár) ■ 126

Jazyk transcendentnej skúsenosti v literárno-fenomenologickej interpretácii

MAGDA KUČERKOVÁ – MARTIN VAŠEK

Umělec své nahlédnutí transcendentna překládá do živé, významuplné formy. Ovšem s vědomím, že onen horizont stále ubíhá, že jej nelze nikdy zcela uchopit: ať už to myslíme v židovsko-křesťanském nebo obecněji v platonsko-mytickém smyslu, umění je epifanie vyjádřená tvarem.

George Steiner (2019, 270)

Problematika vyjadrenia skúsenosti s transcendentnom nie je v dejinách svetovej literatúry ani v kultúrnych dejinách ľudstva nijako nová. Bezprostredne sa totiž napája najmä na existenciálne otázky človeka, ako ich utvára jeho vlastný životný príbeh, nezriedka poznamenaný historickými aj spoločenskými udalosťami doby. V hľadaní autentických odpovedí ohľadom významu prežitých situácií a širšie i hodnoty či zmyslu života sa téma transcendentnej skúsenosti neustále sprítomňuje. Je to skutočnosť, ktorú v západnej Európe 20. storočia neovplyvnila ani radikálna sekularizácia, ani kríza etablovaných náboženských spoločenstiev, resp. nárast ľudí deklarujúcich sa ako neveriaci (Velasco 2013, 237). Paradoxne, záujem o nábožensko-duchovný svet v súčasnosti neutícha: vrastá do nových individuálnych aj kolektívnych foriem či prejavov a súčasne prináša znovuobjavenie a zvitálenie tradičných náboženských podôb. To, že ide o tému ľudskému premýšľaniu inherentnú a podnetnú, ukazuje v ostatných desaťročiach jej živý návrat do filozofického diskurzu, čo dosvedčujú práce Charlesa Taylora, Gianniho Vattima, Johna D. Caputa, Nancy K. Frankenberry, Richarda Kearneyho, resp. niektoré línie vo francúzskej fenomenológii 20. storočia, reprezentované Jeanom-Lucom Marionom, Jeanom-Louisom Chretienom či Michelom Henrym. Ide o myšlienkovu bohatý a členitý priestor, ktorý konštituuje individuálne ľudské i filozofické poznanie inšpirované kresťanstvom: jednotliví autori a autorky premýšľajú o mieste náboženstva v spoločnosti a kultúre aj v politickom priestore, pertraktujú otázku privatizácie náboženstva, kladú dôraz na hlavné prikázanie lásky ap. V tých filozofických diskurzoch, v ktorých sa zrkadlí skúsenostné poznanie transcencie, príp. potreba presvedčivo uchopiť prežitú skúsenosť viery alebo jej potrebu, môžeme spoľahlivo ako spoločné východisko identifikovať kresťanskú mystickú tradíciu. Pre týchto mysliteľov nie sú dôležité dogmatické fundamenty, ale usilujú sa preniknúť k fenomenalite transcencie a svojim premýšľaním pod-

kryť to, čo sa prostredníctvom bežného spôsobu nazerania javí ako neuchopiteľné a vzdialené.

V tejto perspektíve rozpoznávame myšlienkovú harmóniu s literárnovedným prístupom k skúsenosti s tým, čo je transcendentné, ako ju zachytáva text svojou umeleckou, resp. estetickou kvalitou. Tento pohľad nám umožňuje skúmať balans medzi tým, čo je nevyjadriteľné, a slovami, ktoré sa to aj tak snažia zaznamenať. Pozoruhodný súzvuk medzi ideovými konceptmi literárnej vedy a fenomenológie v oblasti skúmania vnútorného (duchovného) sveta jedinca a osobitne jeho prežívania transcendentnej skúsenosti sme sa pokúsili preniesť do koncepcie tohto tematického čísla.* Cielene sme sa pritom zamerali na jazyk ako nástroj literárneho stvárnenia tohto zážitku *sui generis*, ako aj tých pohybov vnútra, ktoré sa na prvý pohľad javia neurčito až nejasne, hoci interpretačne ich možno vykladať ako ozvenu prítomnosti nepomenovanej, no autenticky vnímanej transcencie.

Toto číslo v rámci časopisu *World Literature Studies* v istom zmysle nadväzuje na tematické číslo „Náboženská skúsenosť v literatúre“ (eds. Magda Kučerková – Róbert Gáfrík), ktoré vyšlo v roku 2014. Ako bolo v titule explicitne formulované, usilovalo sa priblížiť podoby stvárňovania náboženskej skúsenosti v literárnych textoch. Základ jeho koncepcie predstavovalo vedomie limitov jazykovej výpovede, jej zrejmej sémantickej hraničnosti, ako je ona ukotvená v samej ontologickej podstate skúsenosti, a tiež poznanie, že „[a] literatúra sa spolieha na nevyvovedateľnosť. Podobne ako náboženský jazyk ani ten literárny nemôžeme merať kritériami pravdivosti alebo nepravdivosti, ktoré aplikujeme na bežný jazyk“ (2). Skladba čísla – ktoré predstavilo jazyk a poetiku tematizujúcu náboženskú skúsenosť vybraných autorov a autoriek španielskej, talianskej, katalánskej, ruskej, mexickej, maďarskej i slovenskej literatúry – potvrdila analyticko-interpretáciu kapacitu literárnovedného, resp. literárnoteoretického prístupu k textu a zachytila aj interdisciplinárny potenciál témy.

Zámerom tematického čísla „Jazyk transcendentnej skúsenosti v literárno-fenomenologickej interpretácii“, ktoré koncipujeme o šesť rokov neskôr, je zúžiť pohľad na tému náboženskej skúsenosti v literatúre a prehĺbiť ju smerom k tzv. poetike nevyjadriteľného (*ineffability*). Nejde nám teda o to, zachytiť náboženskú skúsenosť v rozmanitej autorskej a ľudskej perspektíve, ale vyslovene o reflexiu skúsenosti s transcendentnom, ktorá má mystickú povahu alebo minimálne ju jazykom výpovede naznačuje. Nie menšou výzvou sa preto stalo vnieť do tvorivého a myšlienkového priestoru časopisu *World Literature Studies* istý druh nových poznatkov, ktorý vystupuje z dialógu literárnej vedy a fenomenológie. Úsilie o terminologicky precíznejšiu identifikáciu výrazových prostriedkov a sémantických vrstiev prítomných v tvorbe novovekých kresťanských mystičiek a mystikov, ale aj autoriek a autorov 20. storočia, intímne koketujúcich s transcenciou, spojené s ambíciou významovo hlbšie uchopiť proces vzniku tohto typu literárneho prejavu, nás priviedlo k fenomenologickej metóde už spomenutého súčasného francúzskeho filozofa Jeana-Luca Mariona (*1946).

* Štúdie v tomto čísle vznikli v rámci grantu VEGA č. 1/0514/19 „Poetika mystickej skúsenosti a literárne podoby mystagógie“.

Marion sa pre toto tematické číslo javil ako inšpiratívny z troch dôvodov: a) preto, že v základoch jeho filozofickej koncepcie sa nachádza o. i. reflexia diela Dionýza Areopagitu, konkrétne Areopagitova mystická teológia; b) preto, že formuloval originálny koncept tzv. *saturovaných fenoménov* ako fenoménov špecifického typu, ktoré sa viažu na viaceré oblasti (spirituálnu, historickú, umeleckú vrátane literárnej); c) preto, že jeho fenomenológia ovplyvnila aj skúmania v iných vedných oblastiach, osobitne zaujímavo však literárnoteoretickú reflexiu. Uvedené dôvody teraz bližšie objasníme v optike témy čísla i jeho koncepcie.

a) Marion sa k mysleniu Dionýza Areopagitu vracia opakovane, poukazujúc na paralelu, resp. analógiu milostného diskurzu a mystickej teológie. Dôraz pritom kladie na reč a vzťah lásky. Hovorí o reči, ktorá nevypovedá nič o niečom a popiera všetku relevanciu predikácie. Tzv. de-nominácia spočíva v neopisujúcom a nepriusudzujúcom prístupe. De-nominácia realizovaná prostredníctvom modlitby je reč, ktorá nie je predikatívna, ale čisto pragmatická. Nie je záležitosťou označovania, prisudzovania niečoho niečomu, ale zamerania sa, zacielenia – vzťahovať sa na..., byť v súlade s..., počítat s... – v zmysle „jednať s niekým“. Modlitba definitívne značí transgresiu predikatívneho, označujúceho čiže metafyzického významu jazyka. Modlitba je adresovaný *logos* (*addressed logos*). Čo zostáva logu, pýta sa Marion, keď nie je mobilizovaný do služby predikácie? Už Aristoteles v diele *O vyjadrovaní* uvádza, že sú vyjadrenia, resp. frázy, ktoré nie sú tvrdeniami a nemôžu byť pravdivé alebo nepravdivé; sú to modlitby (Marion 2017, 151). Zaoberať sa mystickou teológiou a osobitne jej spôsobom reči preto vedie k nasledujúcemu konštatovaniu:

nestvořená podstata v teologickém smyslu vyžaduje přístup de-nominace, a to aniž by vepisovala to, co označuje (Bůh), do horizontu naší predikace, nýbrž nás i s našimi predikáty vepisuje do horizontu svého jména. [...] To dovoluje říci, že mystická teologie nepředstavuje v teorii řeči bezvýznamnou výjimku, ale naopak náznač určitě významné oblasti, v níž se rozvíjí perlokuce, pomocí níž je možné vyjádřit to, co jinak říci nelze (Chudý 2008, 38).

b) Marionove saturované fenomény môžeme vnímať ako jednu z možností čítania literárnych textov. Definuje ich v opozícii k tzv. normálnym fenoménom, a teda k takému spôsobu javenia, ktoré je anticipované určitým pochopením a podmienkami zo strany človeka. Saturované fenomény presahujú rozvažovacie kategórie a princípy: sú nepredvídateľné, kvalitatívne intenzívne, Ja ich síce nemôže nevidieť, no nemôže na ne hľadiť ako na svoj predmet, nemôže ich objektivizovať ani podriaďiť určitému horizontu. Medzi význačné prípady saturovaných fenoménov patria: udalosť, obraz, moje živé telo, tvár, ktorú milujem, a teofánia. Marion osvetľuje saturovaný fenomén na jednej Proustovej vete: „A znenazdajky prišli ku mne spomienky“¹ (2017, 91). Spomienky mi prichádzajú na myseľ odrazu, náhle; prichádza to, čo neočakávam, čo ma možno samého prekvapí. Nie sú to objekty, ani niečo neutrálne, ale niečo, čo sa ma týka osobne a má pre mňa špecifický význam. Marion poznamenáva, že teória o fenoméne ako danom, teda niekedy saturovanom, nechcela rozvinúť novú kategóriu výnimočných fenoménov, ale skôr poukazuje na výnimočný charakter niektorých fenoménov. Ide o tie fenomény, ktoré sú dané samy v sebe, mimo konceptu, nie sú konštituované ani redukované na sta-

tus nejakého objektu. Saturácia je podľa Mariona veľmi banálna. Nie je limitovaná výnimočnými fenoménmi, ale spočíva skôr v chápaní fenoménu iným spôsobom, než chápeme všeobecný objekt. „Tieto fenomény, hoci ich fenomenalitu charakterizuje výnimočný nadbytok (nazeranie sa tu vyníma nad hranice pojmu), sú v našej skúsenosti celkom banálne a časté“ (Marion 2010, 123). Príkladom saturovaného fenoménu – ako vidno v jednej zo štúdií tohto čísla – je život človeka prirovnaný k hre na slepú babu v tvorbe Jana Čepa. Literatúra poukazuje na saturované fenomény a môžeme tvrdiť, že by bez nich nebola literatúrou. Dokonca samo literárne dielo môžeme optikou Marionovej fenomenológie vnímať ako saturovaný fenomén. Z tohto dôvodu by sa dalo pýtať na jeho bytnosť: „Čo je umenie/literatúra?“, „Prečo vôbec jestvuje?“, „Akým spôsobom nás utvára?“ Treba si pritom uvedomiť, že odpoveď na tieto otázky už prekračuje hranice umenia/literatúry, ba dokonca by sa dalo tvrdiť, ako to napríklad sformuloval George Steiner (2019, 271), že tieto otázky sú teologické. Celé Marionovo dielo preniká teória tzv. saturovaných fenoménov. Marionovský prístup sme preto chápali ako nástroj vhodný na bližšie preniknutie k špecifikám toho literárneho jazyka, ktorý zachytáva, akou mierou sa fenomén (epifánia, Boh) dáva, a súčasne, či a akou mierou dokáže obdarovaný uchopiť a vyjadriť, s čím sa v tejto skúsenosti stretá.

c) Je skutočnosťou, že Marionova fenomenológia ovplyvnila aj bádanie v iných oblastiach, vrátane literárnej teórie. Príkladom je dielo *The Phenomenology of Love and Reading* (Fenomenológia lásky a čítanie, 2017) Cassandry Falke, ktoré znovu otvára problematiku výzvy, rozhodnutia, zmeny jednotlivca, jeho lásky, a to v súvislosti s čítaním literatúry a hľadaním jej zmyslu a účelu. Tematizuje zasiahnutie tým, čo prichádza zvonku, odinakaľ, ako niekto (druhý) a niečo (kniha). Problematika je vsadená do širšieho horizontu chápania základu ľudského života, ktorým je láska. Jej práca je pozvaním pre literárnoteoretickú obec, aby odkrývala prieniky fenomenológie a literatúry, resp. nachádzala inšpirácie prichádzajúce z fenomenológie. Falke totiž tvrdí, že kniha sa vzpiera byť objektom, pretože je sériou slov, imaginácií a ideí, ktoré začínajú existovať v ľudskom vnútri. Knihy poskytujú alteritu druhého, ktorá je nezastupiteľná a ktorá človeka zasahuje zvonku. Alterita druhého nemôže byť objektom, pretože objekt je niečím, čo ako človek konštituujem podľa prania a smiem to modifikovať. Knihy sú však rezistentné voči modifikácii zo strany čitateľov (59 – 60). Falke sa domnieva, že smieme identifikovať tri mody vzťahovania sa k umeleckému dielu a druhému človeku – manifestujú sa v každom akte čítania, vykonávanom v rámci Marionom načrtnutých úvah (konkrétne erotickej redukcie). Týmito modmi sú „empatia“ (*empathy*), „pozornosť“ (*attention*) a „podľahnutie“ (*being overwhelmed*). Pozvanie literatúry ponoriť sa do dynamickej alterity literárneho textu je jednou z jej najhodnotnejších kvalít v rámci erotickej redukcie. Ak prevezmeme Marionov slovník, čítanie literatúry nás oslobodzuje od nášho „autizmu“ lásky. Literatúra nás pripravuje na to, aby sme „boli premožení“ láskou, pretože podobne ako druhý človek aj kniha-ako-druhý sa otvára plnšie v závislosti od intencie, ktorú na ňu upriamujeme. Keď čítame, schopnosť intendovať partikulárnu knihu je expandovaná a proces čítania sa skutočne podobá aktu lásky (75 – 78).

Tematika, ktorou sa Falke zaoberá, nie je nová – nové je, že hľadá bázu svojho výkladu práve v Marionovej fenomenológii lásky. Jej hlavnú ideu možno vyjadriť aj inými slovami, ako to dokladajú úvahy ďalších autorov a literárnych teoretikov.

Spisovateľ a esejista George Steiner v diele *Skutečné prítomnosti* (2019; *Real Presences*, 1989) konštatuje: „Autentická zkušenosť rozumění, kdy jsme osloveni jinou lidskou bytostí nebo básní, je zkušeností odpovědnosti, která odpovídá. [...] Formulující vliv má přitom takt, tedy způsoby, jimiž si dovolujeme dotýkat se nebo nedotýkat, být dotčeni nebo nedotčeni přítomností druhého“ (21, 181).

Americký literárny kritik Joseph Hillis Miller sa domnieva, že dobré čítanie je aktívnou účasťou. Čitateľ musí ako odpoveď na invocáciu literárneho diela vykonať „sľub“, že bude v neho veriť. V biblickom duchu tvrdí, že čitateľ sa musí stať malým dieťaťom, ak chce čítať literatúru správnym spôsobom. Rozvinutie tohto motívu nás privádza k problému druhého človeka, resp. lásky. Hillis Miller obhajuje detské odovzdanie sa aktu čítania, bez podozrenia, odstupu, skúmania. Čitateľ sa vzdáva nedôvery. Analógia so vzájomným vyznaním lásky dvoch osôb je viac než len náhodná (Hudec 2016, 313).

Pochopiteľne, ako zásadná sa javí otázka, či je v súčasnosti možné a potrebné hovoriť o transcendentnej skúsenosti a mystike. Inak povedané, či ony majú ešte stále nejaký význam. Sme totiž v situácii, keď má pojem „transcendencia“ nespočetné množstvo významov, v situácii tragédií 20. a 21. storočia, v epoche, v ktorej sme postavili „oltáre ku cti Nepřítomného“, ako to charakterizuje poľský básnik Miłosz (2011, 79). Práve táto realita môže byť jedným z dôvodov, prečo sa pozrieť či zamerať pozornosť na diskurzy o transcencencii, resp. spôsoby literárneho vyjadrenia a uchopenia veľmi špecifickej skúsenosti transcencencie aj jej absencie – neprítomnosti Boha. Zaiste i dnes existujú autori, ktorí samu literatúru a umenie vôbec odvodzujú z transcendentného základu – nevnímajú ju teda iba ako čisto prirodzenú, profánnu záležitosť (G. Steiner) bez presahujúceho rozmeru. Táto ich názorová pozícia môže byť, samozrejme, odmietaná alebo ironizovaná, no predsa len je tematika toho, čo je transcendentné, presahujúce, Iné (v rôznom význame), bezpochyby zásadnou literárnou témou; napokon smeruje k samému základu literatúry a jej zmyslu. Nejde tu vôbec o otázku existencie či neexistencie Boha, apológiu jednej či druhej pozície ani obhajobu legitímnosti náboženskej skúsenosti. Ide o sondu do literárnych a fenomenologických textov, ktoré vypovedajú o reálnej skúsenosti transcencencie: jej ukazovaní sa alebo absencii. Vzťah k transcencencii, jej chápanie a vypovedanie o nej môže byť pritom rôznorodé.

Štúdie, ktoré tvoria toto tematické číslo, rozkrývajú fenomenalitu transcendentnej skúsenosti v pomyselných troch stupňoch, pričom posledný z nich reprezentuje už spomínanú poetiku nevyjadriteľného v jej prvotnom význame: 1. pozitívny a afirmatívny jazyk (aký je Boh na základe podobnosti so stvorením), 2. negatívny jazyk (zmieňovanie sa o Bohu per negationem), 3. jazyk nevýslovného (fenomén sa dáva viac, než je prijímajúci schopný prijať a jeho jazyk schopný vyjadriť).

Ako ukazujú jednotlivé interpretácie poetických naratívov i vnútorných stavov lyrického subjektu – konštituovaných románskym literárnym prostredím či literatúrami stredoeurópskeho priestoru –, dotyk transcencencie (uchvacujúci, spaľujúci,

penikajúci až do základu ľudského bytia, ale aj prchavý, hmlistý, trudnomyselný či celkom mŕkvy) plodí bohatú škálu výrazových prostriedkov. V rámci nej možno rozlíšiť ďalšie štylisticko-sémantické vrstvy, na čo sa autorkám a autorom štúdií podarilo prínosne poukázať: ponúkané výklady predstavujú pohyb od takpovediac tradičnej, resp. veľkej mystickej obraznosti (ktorá neraz istou desivosťou vzbudzuje rešpekt a nepochopenie) k subtilnej reflexívnej polohe jazyka 20. a 21. storočia, navyše s výrazným presahom ku kontemplácii. Povedané inými slovami, tieto štúdiá v užšom zmysle odhaľujú spirituálny naturel či jemnosť tých, ktorí sa skúsenosť transcendentie usilujú literárnym jazykom vyjadriť, v širšom význame reflektujú diferentné záchvevy ľudského vnútra a ním iniciované myšlienkové tenzie (vnútorné vs. vonkajšie, autentické vs. rituálne, profánne vs. sakrálne, prirodzené vs. nadprirodzené a i.). Jazyk svedka transcendentnej skúsenosti sa tak nevyhnutne vyjavuje ako reč paradoxov a celkom pochopiteľne sa uchyluje k vlastnej „jazykovej hre“.

POZNÁMKA

¹ „And all of a sudden a memory came to me.” Z angl. do slov. preložil M. V.

LITERATÚRA

- Falke, Cassandra. 2017. *The Phenomenology of Love and Reading*. New York: Blooms Academic.
- Hudec, Branislav. 2016. *Text a tvár. (Esej o etike čítania /nielen/ literárneho textu)*. Levoča: Modrý Peter.
- Chudý, Tomáš. 2008. „Jean-Luc Marion a nadmíra zjavného.“ *Teologické texty* 19, 1: 37 – 38.
- Kučerková, Magda – Róbert Gáfrik. 2014. „Editoriál.“ *World Literature Studies* 6 (23), 1: 2.
- Marion, Jean-Luc. 1999. „In the Name: How to Avoid Speaking of ‚Negative Theology‘.“ In *God, the Gift and the Postmodernism*, ed. John D. Caputo – Michael J. Scanlon, 20 – 42. Bloomington: Indiana University Press.
- Marion, Jean-Luc. 2010. „Hranice fenomenality.“ In *Náboženstvo a nihilizmus z pohľadu filozofie existencie a fenomenológie*, Martin Muránsky et al., 111 – 127. Bratislava: Filozofický ústav SAV.
- Marion, Jean-Luc. 2017. *The Rigor of Things. Conversations with Dan Arbib*. Trans. by Christina M. Gschwandtner. New York: Fordham University Press.
- Miłosz, Czesław. 2011. *Poslední básně*. Prel. Josef Mlejnek. Praha: Triáda.
- Steiner, George. 2019. *Skutečné přítomnosti. Je něco v tom, co říkáme?* Prel. Ondřej Hanuš – Sylva Ficová – Michal Kleprlík. Praha: Dauphin.
- Velasco, Juan Martín. 2013. „El hecho místico. Ensayo de fenomenología.“ In *La experiencia mística*, ed. M^a Isabel Rodríguez, 237 – 267. Burgos: Editorial Monte Carmelo – CITEs – Universidad de la Mística.

The language of transcendent experience in literary-phenomenological interpretation

Language. Experience. Transcendence. Mysticism. J.-L. Marion.
Literary-phenomenological interpretation.

This piece introduces the theme of the experience of the transcendent in a dialogue of literary science and phenomenology. It focuses on language as an instrument of the literary representation of this sui generis experience, as well as those movements of the interior which appear vaguely at first sight, although they can be interpreted as an echo of the presence of unnamed but authentically perceived transcendence. The research is inspired by the work of the French philosopher Jean-Luc Marion. Reflecting the mystical theology of Dionysius the Areopagite, Marion formulated the original concept of so-called saturated phenomena, and his phenomenology has also influenced further literary-theoretical reflection. One example is Cassandra Falke's book *The Phenomenology of Love and Reading*, which applies Marion's phenomenology to the reading of literary texts in an original way.

Doc. Mgr. Magda Kučerková, PhD.
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Hodžova 1
949 74 Nitra
Slovenská republika
mkucerkova@ukf.sk

Doc. Mgr. Martin Vašek, PhD.
Katedra filozofie
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Hodžova 1
949 74 Nitra
Slovenská republika
mvasek@ukf.sk

Mallarmého Ničota s Heideggerovou Úzkosťou

JEAN-LUC MARION

Básnici netárajú; keď hovoria, zjavujú. Filozofi netvorí vety, ale prostredníctvom pojmov opisujú to, čo sa zjavuje.* Niekedy sa tiež môžu stretnúť, ak ide o veľkých mysliteľov a vplyvných spisovateľov. Nie vždy priamo tvárou v tvár, ale častejšie každý tvárou k tomu istému javu, alebo *takmer* k tomu istému javu. Jeden vidí to, čomu druhý rozumie, druhý rozumie tomu, čo vidí prvý, takže jeden aj druhý konajú tak, že čitateľ je schopný vidieť, pretože rozumie.

Práce univerzitného profesora Pierra Cahného toto spojenie spoľahlivo dokázali, pretože ho sám otestoval. Predovšetkým na prípade Descartesa, o ktorom preukázal, že jemu samému sa podarilo takpovediac zastať tieto *dve* polohy, napríklad, keď sa zaoberal otázkou svetla: jeho spôsob *písania* tak vykonáva úplne nenahraditeľnú pojmovú funkciu – funkciu *opisujúcu* javy ako javy, ktoré by žiadna osebe predpokladaná podstata nemala predchádzať ani ich ničím zaťažiť: metafora u Descartesa priamo predstavuje. Myšlienkovú zhodu medzi poéziou a filozofiou neustále, a mne v prvom rade, dokazujú práve mnohé Cahného interpretácie básní a románov z posledných dvoch storočí. Niet preto lepšieho spôsobu, ako vzdať úctu práci Pierra Cahného, než ísť jeho cestou, dokonca a najmä, ak mi hrozí, že sa na nej sám a svojou vlastnou chybou stratím. A to prostredníctvom po každej stránke výnimočnej, rovnako známej, ako aj stále záhadnej básne.

- v. 1 Čír nechtov vysoko zasvätiac ónyxu,
- v. 2 polnočná Praúzkosť podoprie svetlonosá
- v. 3 večerné husté sny v plameni z Fénixu,
- v. 4 ktoré však popolnú amforu nezarosia
- v. 5 v policiach pustého salónu: bez ptyxu
- v. 6 v zvučiacej prázdnote zlámané pliešky hrozia
- v. 7 (Majster šiel dúškom piť vlny slz do Styxu
- v. 8 len s tým, čím Ničote leskne sa pyšná póza),
- v. 9 však blízko k obloku na sever: stáročia
- v. 10 zlatý svit umiera snáď podľa parožia,
- v. 11 ktorým vždy jednoroh spaľuje vílu nixu,

* Autor napísal štúdiu roku 2010 počas svojho pôsobenia v Chicagu. Slovenský preklad vychádza s jeho súhlasom. Vznikol ako súčasť grantovej úlohy VEGA č. 1/0514/19 „Poetika mystickej skúsenosti a literárne podoby mystagógie“.

- v. 12 po smrti nahú ju v zrkadle uložia,
- v. 13 hoc v ráme zakliata istí si miesto fixu
- v. 14 iskrením siedmich hviezd veľkého úložia.¹

Nesmieme obísť triviálnu otázku, ktorá znie, *čo tým chce básnik povedať*. Je zničujúco ľahké tú otázku znevážiť, akoby sa Mallarmé vyhýbal tomu, aby ukázal (a s akou presnosťou!) jav takým spôsobom, že aj čitateľ by sa mohol, či dokonca by sa mal dožadovať márnomyseľnej nadradenosti nezasvätených a vyhýbal sa pritom pochopeniu toho, čo mu báseň napriek tomu predkladá. Je to zbabelo ľahké, pretože otázka sa vyhýba predovšetkým skúmaniu toho, aký typ javu Mallarmé predostiera. Ako však uvidíme, nejde o hocičo, ani o hocijakú vec, pretože v skutočnosti a v konečnom dôsledku už nejde ani o vec či o súcno, ale o samotnú Ničotu.² Ako možno ukázať Ničotu? Mallarmému sa to jednako podarilo, aj keď ťažko chápeme *to*, čo robí, ako aj *to*, ako sa mu to darí. No najmä, čo ukazuje, čo *dáva najavo* samotná Ničota? Vidieť to môžeme len vtedy, ak sa ju nejakému filozofovi podarí označiť, inými slovami, ak nám ju dokáže *ukázať*. Treba na to však takého filozofa, ktorý pochopí, čo tým má Mallarmé na mysli. Hypoteticky budeme predpokladať, že jeden taký existuje – Heidegger.

V skutočnosti sa toto prirovnanie núka okamžite, ako prinajmenšom dokonale možné a rozumné. – V prvom rade si všimnime, že v dvoch štvorveršiach sa báseň vyznačuje dvoma veľkými písmenami, v slovách [Pra]úzkosť (v. 2) a Ničota (v. 8),³ z ktorých jedno otvára a druhé uzatvára prvotné napredovanie básne. Pretože jedno slovo vedie k skúsenosti druhého slova presne v tom zmysle, v ktorom Heidegger v roku 1929 upresnil, že „úzkosť zjavuje Ničotu [*Angst offenbart das Nichts*]“.⁴ U Mallarmého sa úzkosť v žiadnom prípade nejaví ako jeden zo stavov vedomia; v tejto „*abnormálnej* úzkosti, ktorá *ma* sužuje“,⁵ ide koniec koncov o zažitú utrpenie Ničoty: „Do Ničoty som zostúpil dostatočne hlboko, aby som mohol hovoriť s istotou.“⁶ Úzkosť uňho, rovnako ako u Heideggera, vždy privádza, ako „základná nálada“⁷ a výnimočným spôsobom, ku všetkému, čo sa môže zjaviť.⁸ V básni tak úzkosť skutočne zjavuje, pokiaľ ničí: pretože „polnočná [Praúzkosť]“ (v. 2), ktorú Heidegger nazýva „jasnou nocou ničoty“,⁹ „podoprie“ (v. 2), a teda udržiava ako popol to, čo bolo „v plameni“ (v. 3). Čo sa to spálilo? Zrejme to, čo sa samo príliš vystavilo slnku. Pretože „Fénix“ (v. 3), teda vták, ktorý vstane z popola, aby znova vzbĺkol, zapáli naozaj to, čoho sa dotkne. To, čo podľa Heideggera budeme chápať ako karbonizujúcu prítomnosť holého jestvovania veci, ktoré ohlodáva a zožiera to, čoho sa zmocní; súcno, zhrnuté do čirej prítomnosti (ako „ónyxu“ [zasvätený] „čír nechtov“, v. 1), sa obráti na popol, čo je najjednoduchšia a napokon najtrvácnejšia podoba prítomnosti.¹⁰ Zo súcna spáleného na holú prítomnosť zostal iba číry popol. V podvečer („večerný“ v. 3), keď hranica vzbĺkne, sa dokonca aj popol rozpráši na taký jemný prach, že už nie je potrebné (zrejme ani možné) zozbierať ho. Nebude ani „popolná amfora“ (v. 4), pretože popol sa rozpráši, až sa úplne stratí. „Pustý salón“ (v. 5) bude slúžiť prázdnote súcna iba ako pomník padlým: pripomína to „očarujúci pokoj“, v ktorom „vyvstáva úzkosť“ (Heidegger).¹¹

Tu začína zovretý, presný a úplný opis „Ničoty“. Nezostáva nič viditeľné, identifikovateľné, existujúce, *nihil, ne-hilum* (čo by mohlo znamenať aj, ako vieme, ani máčny

mak). Môžeme sa pýtať, čo znamená „bez ptyxu“ (v. 5), ale pozitívna odpoveď, nech už je akákoľvek, by skôr sťažila pochopenie toho, o čo ide, pretože ide práve o *nič* až v takom zmysle, že spojenie *bez ptyxu* znie ako tautológia, od okamihu, keď *ptyx* označuje presne jadro „prázdneho sonetu odrážajúceho sa od seba samého“,¹² ničotné nič osobne, a naznačuje Ničotu ako nikto. Ako slovo *ptyx* vyjadruje „Ničotu“? Práve tak, že nehovorí nič, že zjavne *nechce* (a ani nemôže) čokoľvek povedať, ako to dokazuje jeho definícia: „zvukná ničotnosť“, o ktorej sa môže povedať iba to, že je zvukom bez významu (*nihil privativum*, ako by povedal Kant, „pojmem nedostatku predmetu“),¹³ teda to, čo sa nedá nezrušiť v bezvýznamnosti *bla-bla* (ako v slove *bi-be-lot* [v slov. *drobnôstka*]). Ide o „ekvivalentnú nerozlíšenosť“, siahajúcu až k „strate jazyka“, podľa Heideggera príznačnej pre úzkosť, a o ústrednú problematiku básne „vyňatej zo štúdie o *Slove*“.¹⁴ Lepšie tak pochopíme, prečo „Ničota“ nielenže „predmet“ ešte pripúšťa (hoci v zásade predmet skrátka a dobre jestvuje), ale sa tým aj „pýši“ („Ničote leskne sa pyšná póza“ a môže sa pýšiť iba „tým“, v. 8). V prvom rade preto, že v metafyzike (tu Kant) sa aj ničota v celej svojej úplnosti vždy a bez výnimky radí do oblasti predmetu.¹⁵ Potom preto, že proces zániku alebo skôr zničenie súcna vyplýva z jeho „spálenia“ v dôsledku toho, že je nepretržité a bez výhrad vystavené slnečnému svetlu prítomnosti (v. 3), ktoré ho rozpraší (v. 4); inak vyjadrené Heideggerom, v dôsledku s-prítomňovania súcna, ktoré ho neustále a opakovane kladie do prítomnosti prítomného: „Metafyzika [...] myslí bytie, iba keď predstavuje (*vorstellt*) súcno ako to, ktoré je“; preto myslí „objektivitu [...], prítomnosť v sprítomňovaní s-prítomňovania“.¹⁶ Preto má tento predmet „Majstra“ (v. 7), *subjekt*, ktorý si ho donekonečna a neprestajne s-prítomňuje, až do chvíle, keď nezíska nič viac ako popol zo súcna, spáleného v ohni permanentnej prítomnosti; lenže „Majster“ vtedy už ovláda iba jeden „predmet“, rozprašený popol veci, ktorá môže v konečnom dôsledku viesť iba do pekiel („Styx“, v. 7) – na miesto nie neprítomnosti, ale pekelného vystavenia ochromujúcej prítomnosti. A toto miesto, miesto ničoty, môže strpieť iba [tento jediný „predmet“] „len s tým, čím Ničote leskne sa pyšná póza“ (v. 8), predmet, *ako je* ničota.

Pri slove *ptyx*, ktoré hovorí o „Ničote“ tak, že necháva kenózu slova („zvuciaca prázdnota“) tárať naprázdno, pričom nič nepovie (*bla-bla* „zláman[ých] pliešk[ov]“, v. 6),¹⁷ sa ničota prejavuje ako taká, ako „pustý salón“ (v. 5), od daného momentu zosilnená a zradikalizovaná na „blízko k obloku na sever“ (v. 9). Inými slovami, ničota sa nepoznáva, najmä sa však nesprítomňuje, ale sa odohráva pred našimi očami: „Bola tu samotná ničota“, pretože je to v podstate „samotná ničota [ktorá] zničotňuje“.¹⁸ Báseň tak uskutočňuje prvý popud úzkosti, ten, čo na troskách celého súcna, rozprašeného na predmet, privádza pred samotnú ničotu.

Ale – pretože je jedno „Ale...“, to, ktoré v trojveršiach vyvoláva druhý popud básne, idúci od „zlatého [svitu]“ (v. 7) a [ohňa] „jednoroh[a], ktorý spaľuje“ (v. 11) k „iskreniu siedmich hviezd“ (v. 14), a ktorý presahuje poľnoc [„polnočnú [Pra]úzkosť“] (v. 2) „jasnej noci úzkosti“ (Heidegger). Aký priestor sa tu otvára? Akým zdvojením? Je to náhodný doplnok alebo skôr nevyhnutné spojenie? Všimnime si, že pre Heideggera predstavuje začiatok úzkosti redukciu, ktorá, rovnako ako každá redukcia, eliminuje, len aby zhustila, pozastavuje, len aby sa odznova do niečoho pustila a prekvapila. Úzkosť teda vylučuje (súcno ako celok) len preto, aby pou-

kázala na bytie ako na iné absolútne súcna, ale tiež ako na iné označenie ničoty súcna. V úzkosti ako v redukcii súcna na jeho bytie zničotnením ničoty tak existuje dvojité úkon, „abweisende Verweisung“;¹⁹ inými slovami ustanovenie (bytia najskôr na základe zničotnenia všetkého súcna) vyhostením (tohto súcna v úplnosti). Aj v prípade Mallarmého „[Pra]úzkosť“ odháňa, až kým nevyvolá „Ničotu“ (v. 8) iba preto, aby ustanovila „iskrenie siedmich hviezd“ (v. 14). Treba už len zistiť, akým spôsobom.

Vypustenie „predmetu“ do „Ničoty“ (v. 8) a pre Ničotu však neskončuje s „večernými hustými snami“ (v. 3). Pretože sa stále ukazuje niečo „blízko“: „blízko k obloku na sever“ (v. 9), k obloku otvorenému, zaiste, k hviezdám; ale o akú blízkosť a o aké otvorenie ide? Blízkosť aj otvorenie sú prinajmenšom v súlade s redukciami na ničotu prostredníctvom úzkosti, a to tak, že už pracujú na jej druhom momente – na určení toho, čo redukcia zjavuje pomocou odcudzenia a zahustenia. K čomu máme blízko? Heidegger varuje, že ako „zástupca ničoty“ „je človek susedom bytia [*Nachbar des Seins*]“.²⁰ Susedom tak môže byť iba preto, že „oblok na sever“ (v. 9), ale aj [zabudnutie uzavreté v ráme] „v ráme zakliata“ (v. 13) – čo už možno chápať ako odkaz na otváranie, hoci ešte popierané – sa vo všeobecnosti otvárajú. Ešte lepšie, otvárajú sa ako „krajina úplne a vo všeobecnosti (*Gegend überhaupt*, odomknutosť sveta úplne a vcelku)“.²¹ O tejto odomknutosti (*Erschlossenheit*) možno hovoriť tak pri súcne ako takom, ako aj pri ničote a dokonca pri bytí,²² pretože práve v odomknutosti nadobudnutej úzkosťou ide o postupné a čoraz dôraznejšie ustanovenie „odhalenia ako pravdy bytia“, ktoré vstupuje do „priestorovej blízkosti“.²³ „Rám“ a „oblok“ by sa dokonca dali prečítať ako náčrt Súštorvia (*Geviert*), ktoré spája nastolenie súcna vo svojom bytí podľa božských bytostí („Fénix“, v. 3) a smrteľníkov („Majster“, v. 7, „po smrti nahú [vílu]“, v. 12), neba („na sever“, [...] zlatý svit“, v. 9, „iskrením siedmich hviezd“, v. 14) a zeme („popolná amfora“, v. 4, „Styx“, v. 7). – A tak teda, zatiaľ čo štvorveršia rušili súcno vo všeobecnosti, trojveršia uvoľňujú prázdne, až doposiaľ neviditeľné miesto, kde sa „Ničota“ (v. 8) stáva menovkou bytia, ktorého svetlo „si istí miesto fixu“ (v. 13).

Žiara, či skôr svetlo: pretože [iskrenie] „siedmich hviezd“ (v. 14) predostiera dúhu farieb, ktoré obsahovalo biele svetlo ešte *bez toho, aby ich odhalilo*. To, čo sa spálilo pri ochromujúcom svetle „Fénixa“ (v. 3) a bolo ním rozprášené počas noci (pretože svetlo z juhu zničotňuje), vychádza zo žiary prichádzajúcej zo „severu“ (v. 9), odkiaľ sa nič neočakávalo; zvlášť nie „taký skorý“ (v. 14) blesk, kde „si istí miesto fixu“ (v. 13) „zlatý [svit]“ (v. 9) alebo „[oheň] jednoroh[a], ktorý spaľuje“ (v. 11). Svetlo teda nakoniec vychádza z temnoty a rozkladá neviditeľné biele svetlo. Samotný Mallarmé vysvetlil tento empirický mechanizmus: „bojovný a umierajúci rám zrkadla, zavesený so svojím hviezdny a nepochopiteľným odrazom na pozadí Veľkého voza, ktorý s nebom spája iba tento opustený príbytok sveta“.²⁴ Inými slovami, zrkadlo prijíma cez rám okna otvoreného smerom k čiernej oblohe severu (biely, teda neviditeľný) svetelný lúč, ktorý sa skvie v zrkadle, až kým sa nerozloží v siedmich farbách svetelného spektra. Z „polnočnej“ úzkosti sa zaiste vždy vynorí Ničota vecí, ktoré sa stali neviditeľnými v dôsledku spaľujúcej prítomnosti a rozprášili sa na predmety. Ale v tomto „ráme“ (v. 13), to, čo „si istí miesto fixu“ (v. 13), môže byť pomenované bytím, podľa samotného Mallarmého nemenej ako podľa Heideggera: „zrkadlo, ktoré mi odrazilo *Bytie*, bolo najčastejšie hrôzou“.²⁵

Niektor však môže namietat, že zrkadlo zostáva „v ráme zakliata“ [zabudnutím uzavretým v ráme] (v. 14) – a preto neprístupné prejavovaniu, na rozdiel od „oblok[a] na sever“ (v. 9), ktorý zrkadlo znovu zatvára; preto zrkadlo nemôže prijať počas polnoci [„polnočnej“ [Pra]úzkosti] (v. 2) jas hviezdneho, navyše severného a neviditeľne bieleho svetla. Táto námietka zaväži len zdanlivo. – V prvom rade preto, že uzavretý rám umožňuje zrkadlu určiť miesto, kde sa môže svetelný lúč prichádzajúci zo severu rozvinúť: toto ohraničené miesto je potrebné na to, aby biele svetlo vytrysklo vo všetkých svojich variáciách. – A potom, ako to báseň zdôrazňuje, nasleduje boj: svetelný lúč, ktorý prechádza otvoreným priestorom „oblok[a] na sever“ (v. 9), sa musí vytrhnúť z nejednoznačnosti slov [zlatý svit umiera] „snád“ [a] „podľa parožia“ (v. 10), aby sa naozaj zaligotal v skutočnom boji (pretože slovo „umiera“, v. 10, agonizuje, treba chápať aj v zmysle *boja o život*), kde treba ísť „spaľovať“ (v. 11). – A napokon, je to otázka návratu z pekelskej rieky „Styx“ (v. 7); lenže je to iba inak pomenované Lhqvjh. Od tohto momentu „v ráme zakliata“ [zabudnutie uzavreté v ráme] (v. 13) dokonale zodpovedá dualite aj-lhvqeia, ktoré začne odkrývať iba tak, že pôjde proti zakrytiu. Zakrytie a odkrytie si tu vymenili svoju úlohu medzi začiatkom a koncom básne, teda pokiaľ ide o redukciu, ktorú báseň realizuje. V prvom okamihu sa Ničota odkrýva prostredníctvom [Pra]úzkosti tak, že zakrýva celé súcno spálené v prítomnosti cez neprestajne sa obnovujúci oheň Fénixa (v. 1 – 8). V druhom okamihu sa Ničota zakrýva v svojom popole a necháva biele svetlo odhaliť („istí si miesto fixu“, v. 13) svoju doposiaľ nevidenú viditeľnosť, ktorá sa ale zaskvie („spaľuje“, v. 11, „iskrením“, v. 14) na konci boja („zlatý svit / umiera“, v. 9 – 10), odkiaľ sa „vysoko“ (v. 1) vynorí bytie. Úzkosť bola „svetlonoso[m]“ (v. 2) väčšmi, než sa to javilo na začiatku: naozaj napokon osvetlila svetlo (a nepochovala ho, ako sa pôvodne zdalo). Je to však hviezdne a neviditeľné svetlo, vychádzajúce zo severu, a nie smrteľné a spaľujúce svetlo, vychádzajúce z juhu.

Báseň teda treba skrátka a dobre čítať naruby „a zrkadliacu sa všetkými spôsobmi“,²⁶ pretože ide o redukciu, o koncentráciu obrátením. Myslíme si, že tento bod je nespochybniteľný. Zostáva len posúdiť, či redukcia, ktorú báseň uskutočňuje, sa dá považovať za redukciu súcna ničotou kvôli bytiu, tak ako to rozpracoval Heidegger. Akým právom však môžeme vylúčiť alebo zakázať, aby najväčších mysliteľov a spisovateľov nezviedla implicitná, no neprekonateľná solidarita medzi nimi na rovnaké chodníčky či prinajmenšom na cestu Jednakého?

Z francúzštiny preložila Silvia Rybárová

POZNÁMKY

¹ Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx, / L'Angoisse ce minuit, soutient, lampadophore, / Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix / Que ne recueille pas de cinéraire amphore // Sur les crédenes, au salon vide: nul ptyx, / Aboli bibelot d'inanité sonore, / (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx / Avec ce seul objet dont le Néant s'honore). // Mais proche la croisée au nord vacante, un or / Agonise selon peut-être le décor / Des licornes ruant du feu contre une nixe, // Elle défunte nue en le miroir, encor / Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe / De scintillations sitôt le septuor. Francúzsky text je z diela *Œuvres complètes* [Súborné dielo], 1998, 37 (Zv. 1. Ed. Bertrand Marchal. Édition Collection Bibliothèque de la Pléiade. Paríž: Gallimard). Treba zdôrazniť, že báseň – prinajmenšom

- jej prvá verzia – predstavuje prvé dielo po [Mallarmého metafyzickej] kríze v Tournone a Besançone (1866 – 1868) a jej prvý plod. Pozn. prekl.: Báseň do slovenčiny prebásnil Ján Švantner; preklad vyšiel v zbierke *Hliadka osamenia* (2010), ktorú vydala Literárna nadácia STUDŇA ako výber z francúzskych originálov: Mallarmé, Stéphane. 1998. *Poésies*. Paris: Librairie Générale Française; Mallarmé, Stéphane. 1992. *Poésies*. Paris: Éditions Gallimard. Hranaté zátvorky v texte štúdie vyjadrujú úpravy, resp. vstup prekladateľky.
- ² Pozn. prekl.: Pri preklade jednotlivých filozofických pojmov a koncepcií sme vychádzali jednak z dostupných prekladov Heideggerových diel a sekundárnych zdrojov (pozri nižšie), jednak z konzultácií s odborníkmi v danej oblasti. V českom preklade *Co je metafyzika?* je pojem „Nichts“ preložený ako „Nič“. Pri našom preklade francúzskeho slova „Néant“, čomu zodpovedá nemecký pojem „Nichts“, však vychádzame zo slovenských sekundárnych zdrojov, v ktorých sa vyskytuje pojem „ničota“. Použité diela: Heidegger, Martin. 2006. *Co je Metafyzika?* Prel. Ivan Chvatík. Praha: Oikoymenh. Dostupné na: https://fphil.uniba.sk/fileadmin/fif/katedry_pracoviska/kfdf/Personal/Sabela/Literatura/Heidegger_-_Co_je_metafyzika.pdf [cit. 30. 7. 2020]. Lepis, Beatrix Susanne. 2019. „Úzkosť ako kolektívna základná nálada (Grundstimmung) novoveku.“ *Ostium* 15, 2. Dostupné na: <http://ostium.sk/language/sk/uzkost-ako-kolektivna-zakladna-nalada-grundstimmung-novoveku/> [cit. 30. 7. 2020]. Leško, Vladimír. 2013. „Súčno verzus jestvujúcno.“ *Filozofia* 68, 3. Dostupné na: <http://www.klemens.sav.sk/fiusav/doc/filozofia/2013/3/238-241.pdf> [cit. 30. 7. 2020]. Ocepek, Miklavž. 2012. „Možnosť metafyziky.“ *Filozofia* 67, 8. Dostupné na: <http://www.klemens.sav.sk/fiusav/doc/filozofia/2012/8/630-645.pdf> [cit. 30. 7. 2020]. Sivák, Jozef. 2019. „Heidegger a otázka jestvovania fenomenológie.“ *Filozofia* 74, 6. Dostupné na: <https://www.sav.sk/journals/uploads/07041345filozofia.2019.74.6.5.pdf> [cit. 30. 7. 2020].
- ³ Pozn. prekl.: V pôvodnom slovenskom preklade básne sa slová „Pražnosť“ a „Ničota“ začínajú malými písmenami, no pre zachovanie jednoty s Marionovým výkladom sú v tejto štúdii použité veľké písmená. Prekladateľ Ján Švantner preložil francúzske *angoisse* – úzkosť – ako *pražnosť*. Aby sme zachovali korešpondenciu s Heideggerom, v priamych citátoch používame tvar [Pra]úzkosť, inde úzkosť. Hranaté zátvorky používame pri citátoch z básne všade tam, kde bolo potrebné z hľadiska lepšieho porozumenia znenie modifikovať, resp. doplniť oproti originálu.
- ⁴ „Was ist Metaphysik?“ [Čo je metafyzika?], In *Wegmarken*, Gesamtausgabe 9 (ďalej len GA 9), Frankfurt, 1976, 112.
- ⁵ Eugénovi Leféburovi, 3. mája 1868. *Œuvres complètes*, op. cit., 1998, 728. (Tu a nižšie podčiarkujeme my).
- ⁶ Henrimu Cazalisovi, 14. mája 1867, *ibid.*, 715. Pozri: „Aby som si uchoval nezmazateľnú predstavu prostej Ničoty, musel som vnútiť svojmu mozgu pocit absolútneho prázdna“ (*Villiers de l'Isle-Adamovi*, 24. septembra 1867, *ibid.*, 724).
- ⁷ „Grundstimmung der Angst“, *ibid.*, 111 (pozri: „Grundbefindlichkeit“, *Sein und Zeit*, §39, 182, 184).
- ⁸ Skúsenosť úplnosti, ktorej ekvivalent nachádzame u Mallarmého: „môžem sa len podrobiť pokračovaniu úplne nevyhnutnému na to, aby vo mne *Vesmír* našiel svoju identitu“ (*Henrimu Cazalisovi*, 14. mája 1867, *ibid.*, 714).
- ⁹ „hellen Nacht des Nichts“, GA 9, 114.
- ¹⁰ O to viac, keď si všimneme, že *onyx*, v gréckom jazyku *ovuž*, už naznačuje necht; nechty sa teda napínajú samy, bezo zvyšku ukazujú svoju identitu, výhradne a iba samy, v prostej a jednoduchej prítomnosti.
- ¹¹ „eine gebannte Ruhe“, GA 9, 114.
- ¹² *Henrimu Cazalisovi*, 18. júla 1868, *ibid.*, 732 (pozri nižšie poznámku 15).
- ¹³ Kant, *Kritika čistého rozumu*, A 291 / B 347.
- ¹⁴ Resp. „Gleichgültigkeit“ a „Sprachlosigkeit“ (GA 9, 111, 312) a Mallarmé, *Henrimu Cazalisovi*, 18. júla 1868 (*ibid.*, 731; tu zvyrazňuje Mallarmé). – To, čo ženie do krajnosti to, čo už dielo *Sein und Zeit* chápalo ako fakt „bezvýznamnosti, Unbedeutsamkeit“ (§40, 187).
- ¹⁵ Ostatne ona sama [ničota] bez výnimky, pretože ide o „najvyšší“ zo všetkých pojmov (*Kritika čistého rozumu*, A 291 / B 347). Samozrejme, jednotné číslo vo vete „jediný predmet, ktorým sa Ničota honosí“ sa javí oveľa lepšie v porovnaní s formuláciou v prvej verzii „So všetkými predmetmi, ktorými sa Sen honosí“ (op. cit., 433).

- ¹⁶ Resp. GA 9, 370 a „Anaximandrov výrok“: „Gegenständlichkeit [...] Es ist die Präsenz in der Repräsentation des Vorstellens“ (*Holzwege*, GA 5, Frankfurt, 1977, 371).
- ¹⁷ Dozaista oveľa lepšie ako prvá verzia „Neobvyklá nádoba zvučiacej prázdnoty“ (*Henrimu Cazalisovi*, 18. júla 1868, *ibid.*, 733), ktorej chýba performatívny akt citoslovca. To, čo poskytuje dôvod navyše, *najmä* sa nepokúšať nájsť silou-mocou zaručený či dokonca upokojujúci, nie stiesňujúci význam slova *ptyx* (v tomto prípade význam „nádoba“, „lastúra“, „mušľa“, i keď argumenty E. Nouleta nie sú vôbec absurdné (*Mallarmého dvadsať básní. Exegéza E. Nouleta*, Paríž, 1967, 183n.)). Je nepochybne lepšie nechať sa viesť samotným Mallarmém: „Mám iba tri rýmy na -ix, zhodnite sa a pošlite mi skutočný zmysel slova *ptyx*, alebo ma uistite, že v žiadnom inom jazyku také slovo neexistuje, čomu by som dal *zdaleka* prednosť, aby som si pripísal čaro vytvoril ho mágiou rýmu“ (*Eugenovi Leféburovi*, 3. mája 1868, *ibid.*, 728n.). Verlainova výčitka rýmu v rovnakom čase („Ak nebudeme bdieť, kam až zájde?“) sa *tu* stáva dokonalým úspechom – rým vynájde slovo, *ptyx*, „ten klenot za groš / Ktorý znie duto a falošne pod citrusom“, skrátka, ktorý *nič* neznamená, aby presne pomenoval ničotu tým, že *nič* nehovorí („Art poétique“ [Básnické umenie], in „Pléiade“, *Œuvres poétiques complètes*, Paríž, 1962, 326).
- ¹⁸ Respektíve GA 9, 112, 115.
- ¹⁹ GA 9, 114. O prechode medzi ničotou a bytím, ktoré bolo pre Heideggera v jeho analýze úzkosti náročné a pomalé, pozri objasňujúcu esej v diele *Redukcia a darovanie. Skúmanie o Husserlovi, Heideggerovi a darovaní*, Paríž, 1988, IV. Pozn. prekl.: „abweisende Verweisung“ zodpovedá v českom preklade slovnému spojeniu „odmítavé odkazování“.
- ²⁰ GA 9, resp. 118, 342 (=344)
- ²¹ *Sein und Zeit*, §40, 186. Pozn. prekl.: *Gegend überhaupt* (krajina vôbec).
- ²² Resp. „Offenheit des Seienden“ (GA 9, 114), „die zum Dasein wesentlich zugehörige Offenbarkeit des Nichts“ (GA 9, 117) a „unbeachtete Offenbarkeit des Seins“ (GA 9, 366).
- ²³ GA 9, 336 („die Lichtung, als Wahrheit des Seins selbst“) a 337 („die Offenheit der räumlichen Nähe“).
- ²⁴ *Henrimu Cazalisovi*, 18. júla 1868, *ibid.*, 732.
- ²⁵ *Villiers de l'Isle-Adamovi*, 24. septembra 1867, *ibid.*, 724.
- ²⁶ *Henrimu Cazalisovi*, 18. júla 1868, *ibid.*, 732.

Mallarmé's Nothingness with Heidegger's Anxiety

Stéphane Mallarmé. Martin Heidegger. Nothing. Anxiety.

The article points out the similarity of ideas in poetry and philosophy. Poets and philosophers describe the same phenomena and walk the same path in solidarity. Mallarmé and Heidegger speak of Nothingness and show Nothingness. Mallarmé descended deeply enough into Nothingness to speak about it with confidence. But where to look for Nothing and how to find it? How can Nothing be shown? And what does Nothing itself show? Nothingness is revealed through Anxiety (or *Angst*). Therefore, the abnormal anxiety that possesses the poet is an experience of suffering from Nothingness. Nothing is not known as a thing or a condition, it is happening as we speak. Nothingness is expressed as it is, as an “empty salon”.

Jean-Luc Marion
univerzitný profesor a filozof
člen Académie française

Interpretácia mystickej skúsenosti na pozadí fenomenológie Jeana-Luca Mariona

MAGDA KUČERKOVÁ

Výrazové spojenie *mystická skúsenosť* označuje zložitý a v určitých aspektoch i provokujúci, resp. znepokojivý jav.* Je to dané jednak jeho subtilnou vnútornou povahou, ktorá odoláva exaktne zameraným vedeckým prístupom, jednak pomerne širokým vymedzením sémantického poľa adjektíva *mystický* (pôvodne z gr. *mystikos* = týkajúci sa mystérií; tajomný, skrytý). V súčasnosti tento pojem, hlboko zakorenený v slove *tajomstvo*, zahrnuje rôzne náboženské prejavy vrátane ich alegoricko-symbolických významov, antropologicky tiež akúkoľvek realitu prekračujúcu viditeľný svet či usúvzťažňujúcu ho s nadprirodzenými silami, ako aj rôzne podoby idealizácie vzťahov a postojov.¹ Extenzívne použitie adjektíva *mystický* zároveň ovplyvnilo i jeho substantivizovanú podobu, ktorá v 17. storočí priniesla rozlíšenie medzi možnosťou zakúsiť *tajomstvo* a *tajomstvom* ako takým (Sudbrack [Dinzelsbacher et al. 2000, 732]). Koncept *mystiky* z dejinného hľadiska ovplyvnil aj obrat filozofie k subjektu (Immanuel Kant) a psychologický výskum skúsenosti ako jednoduchého fenoménu vedomia, no i tzv. *peak-experience* (koncept Abrahama H. Maslowa) (732).

Mystika sa dnes chápe ako hraničný a existenciálny koncept (termínové spojenie J. Seuppela), v ktorom sú obsiahnuté viaceré odlišné prístupy. Z tohto dôvodu sa treba usilovať uchopiť jej podstatu z nanajvýš konkrétnej perspektívy, a to psychologickú, filozofickú, náboženskú, fenomenologickú, kresťanskú, budhistickú, šamanistickú ap. (733). V prípade, že sa predstava o mystike zúži iba na náboženský priestor, je legitímne – ako o tom svedčí napríklad bádanie rumunského religionistu Mirceu Eliadeho – uvažovať o akejsi univerzálnej povahe mystickej skúsenosti. Znamená to, že ju možno považovať za tú, v ktorej sa zbiehajú rôzne náboženské prejavy a modeluje ju im náležiaci archetypálno-symbolický svet. Ako podnetné sa však ukazuje premýšľať o skúsenosti mystikov a mystičiek aj oveľa užšie, t. j. cez prizmu jednej konfesie, jednej národnej kultúry či jednej mystickej školy. Takýto uhol pohľadu totiž umožňuje identifikovať celkom osobité znaky konkrétnej duchovnej tradície, určiť a analyzovať špecifické výrazové a významové nuansy jednotlivých autorských štýlov, pátrať po spoločných zdrojoch ich obraznosti, resp. jazyka atď.

Takto mienenú metodologickú optiku či pohľad na koncept mystickej skúsenosti uplatním aj v tejto štúdií. Uvedený prístup totiž pokladám za nevyhnutné východ-

* Štúdia je výstupom z projektu VEGA č. 1/0514/19 „Poetika mystickej skúsenosti a literárne podoby mystagógie“.

disko akéhokoľvek ďalšieho zovšeobecňovania; súčasne vyplýva z povahy predloženeho textu, ktorý sa profiluje ako čiastkový príspevok k rozsiahlej literárnoteoretickej problematike tzv. poetiky nevyjadriteľného, ako aj k reflexii fenomenológie súčasného francúzskeho filozofa Jeana-Luca Mariona (*1946). Presnejšie povedané, mám v ňom na zreteli Marionov inšpiratívny koncept *saturovaného fenoménu* (fr. *phénomène saturé*) a za cieľ si kladiem preskúmať jeho interpretačný potenciál vo vzťahu k literárnym textom zachytávajúcim mystickú skúsenosť.² S ohľadom na uvedené rôzne významovo-interpretáčnej spójitosti by som ešte rada spresnila, že mystickú skúsenosť tu ukotvujem v kresťanskej spirituálnej tradícii vyrastajúcej z tzv. trojičného tajomstva.³ Ide o svojbytný termín, do ktorého je sémanticky vkomponovaná podstata kresťanskej teofánie (zjavenia Boha). Práve trojičné tajomstvo sa v historicky premenlivých epochách stalo zjednocujúcim predmetom mystickej kontemplácie a súčasne prameňom jednotiacej lásky (tzv. *amor unitivus* – termín francúzskeho stredovekého filozofa Jeana Gersona), ktorú skúsenostne zažívali.

FENOMENALITA DÁVANIA A SATUROVANÝ FENOMÉN

Tzv. radikalizovaná fenomenológia J.-L. Mariona je pozoruhodným diskurzom o javení sa hraničných fenoménov. Za takéto fenomény možno podľa Mariona považovať náboženské fenomény. „Náboženský fenomén teda klade otázku obecné možnosti fenoménu, a to ďaleko spíše než otázku obecné možnosti náboženství“ (2007, 379). Atribút *radikalizovaná* naznačuje Marionov filozofický postoj ku kantovskej logike objektivity, resp. jeho vymedzenie sa voči kategóriám transcendentálneho idealizmu (pozri Roggero 2019, 113 – 119): pripúšťa totiž aj možnosť skúmať javenie sa nepochopiteľného, nejasného, tajomného či skrytého bytia, „aby se ‚konečně staly viditelnými fenomény, které by bez fenomenologie zůstaly nepřístupné‘“ (2005, 100 [Novotný 2010, 150]). Marionova koncepcia vyrastá z podložia kresťanstva, o čom svedčí i jeden z jej kľúčových konceptov, už spomínaný *saturovaný fenomén*, rozpracovaný v dielach *Étant donné* (Súc dané, 1997) a *De surcroît* (O nadbytku, 2001). Chápe ho v opozícii k „bežne predmetnému spôsobu jevení, ktoré sa predem rídí určitým pochopením a svým predmetom se nemíjí“ (Novotný 2010, 149). Saturovaný fenomén možno teda charakterizovať ako ten, čo „rozvracia, zaplavuje, presahuje i predchádza intencionálne udeľovanie zmyslu na strane subjektu“ (Steinbock 2009).

Významovým ťažiskom Marionovho nazerania na problematiku javenia je fenomenalita dávania (fr. *donation*): fenomén sa javí len do takej miery, do akej sa dáva. Saturácia v logike Marionovho výkladu znamená, že fenomén *sa dáva* v nadbytku názoru voči subjektívnej intencii. Zjednodušená, avšak pre potreby tohto výkladu postačujúca definícia saturovaného fenoménu by mohla znieť nasledovne (por. Marion 2007, 392 – 399): ide o fenomén, ktorý nemožno z hľadiska kategórie kvantity predvídať a jeho nesmiernosť v nás vzbudzuje údiv. Kvalitatívne je taký intenzívny, že ho náš pohľad nedokáže zničiť. Extenzitu a intenzitu fenoménu Marion pritom vysvetľuje paradoxom: „[S]láva viditeľného je tíživá, príliš tíživá. Co je zde tíživé, není ani neštěstí, ani bolest, ani chybění, nýbrž sláva, radost, přemíra: ‚Ach, triumf / jaká sláva! Jaké lidské srdce by bylo dost silné, aby sneslo / něco takového?‘“⁴ (393)

Saturovaný fenomén, čo sa týka kategórie vzťahu, sa dáva absolútne, resp. dáva sa ako absolútny – preto sa vymyká akejkoľvek skúsenostnej analógii, t. j. analógii so skúsenosťou už videného, objektivizovaného či pochopeného. Je nepodmienený. Pokiaľ ide o kategóriu modality, saturovaný fenomén sa dáva ako niečo, na čo sa nedá pozerat: Ja, keď hľadelo na bežné fenomény (tzn. tie, čo sa dávajú bežným spôsobom), bolo konštituujuce Ja; tu sa však odhaľuje ako Ja konštituované, a to saturovaným fenoménom. „Po konstituujícím subjektu následuje konstituovaný svědek“ (400). Inými slovami, saturovaný fenomén sa neredukuje na Ja, a preto je neredukovateľný (399 – 400). Alebo inak: „Saturovaný fenomén môžeme najjednoduchšie charakterizovať ako fenomén, ktorý sa nikdy nemôže konštituovať ako objekt v horizonte a pre Ja“ (Vašek 2012, 43).

Saturovaný fenomén sa s ohľadom na jeho osobitú štruktúru dá uplatniť pri interpretácii mystickej skúsenosti predovšetkým preto, že za jeho paradigmu Marion považuje zjavenie a to, ako sa manifestuje v osobe Ježiša Krista. Zjavenie chápe ako dvojnásobne saturovaný fenomén („saturácia saturácie“). Sú v ňom totiž obsiahnuté a navzájom rozlične prestúpené aj ďalšie saturované fenomény a ich charakteristiky: 1. nepredvídateľná *udalosť* („Ale čo sa týka toho dňa alebo tej hodiny, to nevie nik, ani anjeli v nebi, ani Syn, iba Otec.“ – Mk 13,32); 2. neznesiteľný *idol/obraz* („Ešte vám mám toho veľa povedať, ale teraz by ste to nezniesli.“ – Jn 16,12; „Keď im Ježiš povedal: ‚Ja som,‘ cúvli a popadali na zem.“ – Jn 18,6); 3. absolútna *telesnosť* („On je naozaj Boží Syn.“ – Mt 27,54; „Moje kráľovstvo nie je z tohto sveta.“ – Jn 18,36); 4. *ikona*, na ktorú sa nepozerám ako na obraz, ale cez ktorú na mňa hľadí neviditeľný pohľad, vyzývajúci ma byť svedkom („Chodte teda, zo všetkých národov robte učeníkov a krstite ich v mene Otca i Syna i Duchu Svätého [...]“ – Mt 28,19) (Roggero 2019, 141 – 142).⁵

Napriek tomu, že Marion uvažuje o fenoméne udalosti predovšetkým vo vzťahu ku kolektívnym historickým fenoménom, pripúšťa, že jednotlivé jej znaky možno uplatniť i vo vzťahu k fenoménom súkromným, resp. intersubjektívnym. Mystická skúsenosť sa preto dá bezpochyby vykladať aj ako naratív udalosti: uskutočňuje sa v konkrétnej chvíli, ktorú nemožno anticipovať či predpokladať. Vo vzťahu k jedincovi, ktorý je protagonistom tejto udalosti, a podobne vo vzťahu k okoliu, ktoré na ňu nazerá, sa javí ako jedinečná a nezvratná, no pritom s nesmiernym potenciálom nanovo konfigurovať životnú skúsenosť zúčastnených. Mystická skúsenosť sa tradične koncipuje ako duchovná cesta so špecifickými etapami (sugestívne ich zachytáva napríklad známy obraz vnútorného hradu sv. Terézie z Ávily). Z naznačeného hľadiska preto uvažujem o mystickej skúsenosti aj ako o skúsenosti túžobného hľadania neviditeľného Boha – najprv cez vlastné predstavy a ešte aktívne sa konštituujuce Ja až k úplnému vzdaniu sa seba, ktoré sa ukazuje ako predpoklad možnosti prijat' zjavenie a celkom sa mu vydať, resp. odovzdať sa mu, aby v Ja mohla premieňajúco pôsobiť tajomná, neviditeľná, neobsiahnuteľná transcendentná inštancia. Hoci sa stretnutie odohráva vo vedomí, na udalosti zjavenia participuje (neoddelene) aj telesná stránka: „Ek-statické telo si nemožno predstavovať len ako nástroj mysle, ktorá sa obracia k Bohu, ale ako totalitu uchvátenú smerom k božskému Ty. [...] telo sa vníma ako zjednotené, keďže celé bytie človeka je v Bohu“⁶ (Asti 2009, 172, 173).

Marion zdôrazňuje, že zjavenie chápe ako striktné fenomenologický pojem, čiže ako niečo, čo sa javí samo od seba a zo seba samého a nič ho nepredurčuje (2007, 402). Takýto typ špecifickej fenomenality rozlišuje v troch oblastiach: obraz, ikona a teofánia. Domnievam sa, že všetky sa originálne prelínajú s dynamikou duchovného rastu mystikov. Ich spojivom je *pohľad*, ktorý nemusí reprezentovať to, čo vidím a čo sa mi ukazuje: „Nevnímam privilegovane viditeľnú tvár iného, nevidím objekt, ktorý sa dá redukovať na obraz, ale neviditeľný pohľad, ktorý vychádza z tváre druhého. Vnímať vážne a pravdivo tvár druhého znamená podľa Mariona spozorovať v ňom neviditeľné samo – neviditeľný pohľad, zameraný práve na mňa“ (Vašek 2012, 44). Obraz ani ikona nie sú pritom v Marionovej koncepcii ponímané bežnou logikou. Obraz vykladá ako niečo (viditeľné), čo nás môže posunúť k tomu, čo je neviditeľné (Kristus „je obraz neviditeľného Boha“ – Kol 1,15) a čo sa nám (v obraze) dáva, uchováva si svoju neviditeľnosť. „Obrazy sú odkazmi na dávanie, ktoré nás má formovať, dostávame sa cez ne do vzťahu k dávaniu samému, k Bohu, a stávame sa pod jeho vplyvom tiež obrazmi (*imitatio Christi*)“ (Karul 2006, 670). Možno teda konštatovať, že „neviditeľné sa nezviditeľňuje predovšetkým v obraze, na ktorý sa pozerám (napr. ikony – maľby), ale zviditeľňuje sa tým, že ma zasahuje a zasahovaním tvorí a formuje“ (670). Marion tvrdí: „[T]řeba tvář, kterou miluji, jež se stává neviditelnou nejen proto, že mne oslňuje, ale zejména proto, že u ní již nechci ani nemohu hledět na nic jiného než na její neviditelný pohled, doléhající na ten můj (ikona)“ (2007, 402). Pohyb od obrazu k teofánii je vnútorne diferencovaný na spôsob gradácie, aby sa napokon v teofánii dával nahliadnúť v nadbytku ústiacom do paradoxu, ktorý spočíva „v tom, že nějaký neviditelný pohled na mně viditelně pohlíží a miluje mě“ (402).

POJEM VLIATEJ LÁSKY

Ak sa prizmou nazerania na Božie zjavenie v mystickej skúsenosti stane Marionova fenomenológia dávania, potom je na mieste otázka, čo presne je to, čo sa mystikom v uvedenom vzťahu dáva. Táto otázka v podstate nepriamo rezonovala v dejinách kresťanskej spirituality od neskorej antiky až do 20. storočia, ako to zrkadlí aj úsilie o obsahové vymedzenie mystickej skúsenosti, smerujúce raz k jej širšiemu, raz k užšiemu chápaniu. Ako „významovú nejužší“ a prvé „vedecky reflektované pojetí kresťanskej mystiky“ (tzv. klasické poňatie) sa ukázalo to chápanie, ktorého podklad tvorila najmä španielska mystická spisba tzv. zlatého veku (Kohut 2012, 14). Výchoďová téza systematizovanej mystickej náuky, ktorá sa na tomto základe rozvinula o storočie neskôr, zahŕňala nielen aspekt nevýslovného a skúsenostného, ale so sémantickou určitosťou definovala aj podstatu kontemplácie, ktorá sa pokladala za sprievodný jav mystickej skúsenosti (14). Zdôrazňoval sa „její vlitý charakter, který od mystiků vyžaduje podstatně receptivní (v dobovém označení ‚pasivní‘) postoj, a jednoznačně se odlišuje od souběžných mimořádných mystických jevů, zejména těch, které jsou extatické povahy“ (14). Súčasná spirituálna teológia sa jednoznačne vracia k podobne chápanému konceptu kresťanskej mystiky, ako to ilustruje návrh o jej vymedzenie práve od Vojtěcha Kohuta, o. i. autora obsiahleho úvodu k českému vydaniu *Slovníka křesťanských mystiků* (2012). Centrálnu pozornosť v ňom totiž sme-

ruje k sv. Jánovi z Kríža (1542 – 1591) a jeho chápaniu kontemplácie, ktorú španielsky mystik považuje za „vliaty láskyplný poznatok Boha“ (“noticia infusa de Dios amorosa”) (TN II, 18,5).⁷

Mystici vnímajú Božiu prítomnosť v svojom vedomí ako stretnutie s milovaným, ku ktorému ich pobáda Boží duch, pretože chce človeka priviesť k jeho prvotnému obrazu a súčasne k láskyplnej jednote (por. Asti 2009, 206). Mystické vedomie sa tak konštituuje ako relácia – otvára sa Inému. Ten sa „predstavuje ako osobný, fascinujúci, transcendentný. Boh sa ukazuje ako dialogické bytie, ktoré nemôže byť ľudským vedomím úplne obsiahnuté, keďže ho transcenduje a angažuje do reálne duálneho vzťahu“ (206 – 207).

Pri vymedzovaní mystickej skúsenosti ako jednej z potenciálnych ľudských skúseností sa ako kľúčové ukazujú dva atribúty poznania Boha: „vliate“ a „láskyplné“. *Vliate poznanie* a analogicky aj *vliatu kontempláciu* možno chápať ako tie, ktoré sú náhle darované Bohom.⁸ David Peroutka venuje tejto téme podkapitolu „Vlité kontemplácie“ v svojej monografii *Pramen s podtitulom Vnitřní život podle Terezie z Avily* (2013, 94 – 101). O tom, že ide o zložitý duchovný koncept, svedčí hneď na začiatku uvedenej podkapitoly autorova bezprostredná odvolávka na slová španielskej mystičky: „Nadpřirozenou čili mystickou je taková modlitba, která nemůže být výsledkem našeho úsilí (R 54,3).⁹ Tomuto výměru však Terezie nepřikládá přehnaný význam, sama jinde podotýká, že k opravdovému pochopení toho, *co je to vlitá modlitba*, je třeba mít vlastní *zkušenost (experiencia; 4H 1,2)*“ (94).

Výsledkom vliatej kontemplácie je *vliata láska* – ontologické srdce mystickej skúsenosti. Paradoxne, mystici ju v svojom vnútri neprežívajú ako emóciu, čo potvrdzujú napríklad slová sv. Terézie: „[A] nezdá sa mi – ako vravím –, že sa to rodí v srdci, ale v inej, ešte vnútornejšej časti, akoby niekde hlboko. Myslím, že to musí byť stred duše“¹⁰ (4H 2,5). Sv. Ján z Kríža zase uvažuje o kontemplácii ako o „vede lásky“ (“ciencia de amor”) a pripodobňuje ju k rebríku („tajomný kontemplatívny rebrík“/“escala de contemplación secreta”) (TN II, 18,5). V tomto pripodobnení sa do interpretačnej blízkosti pojmu vliatej lásky dostáva známy starozákonný obraz, keď sa Jakubovi za noci prisnilo o rebríku, čo stál na zemi, vrchným koncom siahal do neba a vystupovali a zostupovali po ňom Boží anjeli (Gn 28,12). Sv. Ján z Kríža v uvedenom naratíve zdôrazňuje udalosť noci aj udalosť spánku, aby poukázal na tajomnú, resp. odlišnú kvalitu poznania, ktorej sa človeku dostáva „na tejto ceste a výstupe k Bohu“ (“en este camino y subida para Dios”) (TN II, 18,4). Stupienky rebríka potom konotujú špecifickú dynamiku tohto hlboko vnútorného poznávania Boha, pričom najvyšší stupienok privádza zaľúbenú dušu až k jej Stvoriteľovi: „len láska je tá, ktorá zjednocuje a spája dušu s Bohom“ (“sólo el amor es el que une y junta al alma con Dios”) (TN II, 18,5). Vliata láska je teda v mystickej skúsenosti „jediným a najmocnejším hýbateľom [...]. Zámerom tých, čo takto kontemplujú Boha, nie je tvorba teologického diskurzu, ide im o nanajvyš jednoduché a čo najpriamejšie vypovedanie svojej vitálnej skúsenosti“ (Kučerková – Režná 2014, 6).

PARADOX TEOFÁNIE

Úsilie zachytiť prostredníctvom jazykového vyjadrenia ten špecifický spôsob, akým sa božské dáva v mystickej skúsenosti poznať, teda akým sa láskyplne vlieva, nachádza prekážku v samej podstate zjavenia (aj zjavenia Boha). Pokiaľ zjavenie chápeme ako jav, ktorý existenciu človeka napĺňa, no súčasne ju radikálne presahuje, je zrejmé, že ho človek nedokáže rozumovo uchopiť ani mu predmetne porozumieť, a preto ho nemôže nijako ovplyvniť ani sa naň pripraviť. Ak by sme mali túto voľnú sumarizáciu Marionovho poňatia saturovaného fenoménu zjavenia doložiť mystickou skúsenosťou, frapantný príklad sa dá nájsť napríklad v biografickej spisbe talianskej mystičky Cateriny Fieschi (1446 – 1510), známej pod menom sv. Katarína z Janova:¹¹

Ach, úchvatná udalosť, o níz se nedá žiadnym spôsobom podat nějaké svědectví ani slovy ani znamením ani obrazy ani vzdechy ani křikem! Mohu však říci, že se cítím jako uvězněná, že o tom nemohu říci ani to nejmenší! Ach, ubohý jazyk, který nemůže najít žádné slovo! Ach, ubohý rozum, ty jsi přemožen! Ach, vůle, jak si klidná! Nic jiného už nechceš, neboť jsi ponořena do nasycení. Ó paměti, naplněná bez práce a bez pozornosti! Konečně schopnosti ztratily svou přirozenou činnost, jsou zcela uchváceny a planou v Božím ohništi v takové *premiře* a s takovým *jásotem*, až se zdá, že jsou již blažené a vedeny k vytouženému přístavu, kde se vychutnávají vnitřní *plameny* takové *čisté lásky*, která by svou nezměrnou mocí strávila peklo, ačkoli je svou přirozeností plamenem, který hoří, aniž by stravoval (*Život* 21. kap. [Sertorius 2013, 87 – 88] – kurz. M. K.).

Úryvok jasne komunikuje intenzitu a zvláštnu kvalitu teofanickej udalosti. Boh sýti mystičkino bytie, a to spôsobom, ktorý prekračuje ľudské schopnosti reflexie. Exklamatívny tón výpovede poukazuje na „prevládajúci afektívny prvok“ (Jacques Maritain) jazyka mystiky, ktorý tu vystupuje v opozícii ku konceptuálnemu výrazu (von Brockhusen [Dinzelbacher et al. 2000, 658]). Zaznieva v ňom pocit bezmocnosti, ľudskej úbohosti aj pocitovanej nedostatočnosti. Katarínino výrazové naladenie by sa rovnako dalo interpretovať ako istý druh rezignácie (rozumu, vôle i reči) na možnosť ľudsky zrozumiteľným spôsobom obsiahnuť skúsenosť vliatej lásky.

Návratnosť takto formulovaných myšlienok je typickou a uvedenou črtou celého jej diela: „Já se opakuji, mluvím-li o těchto věcech, neboť shledávám slova a výrazy tak nedokonalé: tak nesrozumitelné ve srovnání s tím, co zakouším. Ale cítím v sobě takový *oheň bez ohně*, že bych si přála, aby to mohl každý pochopit“ (*Život* 9. kap. [Sertorius 2013, 79 – 80] – kurz. M. K.). Katarína prežíva to, čo by sme marionovsky mohli nazvať paradoxom teofánie: neviditeľný Boh sa jej vo vnútri dáva zreteľne pocítiť v nadbytku vliatej lásky a povoláva ju za svedkyňu. Ona chce a potrebuje o ňom vypovedať, aby sa jej skúsenosť stala plodonosnou (tzn. aby oheň zapálil nový oheň). Keďže darovaná láska sa jej dáva spôsobom vymykajúcim sa všetkému, čo dovtedy poznala a bežne zakúšala, svoju skúsenosť nutne konštituuje ako osobitý typ naratívu. Katarína koncentruje svoj zážitok do tzv. *vnútorných obrazov* (pozri Kučerková – Režná 2014). Spomedzi nich recipientsky najsilnejšie rezonuje obraz ohňa a pridružených figuratívnych, resp. významových derivátov: ohnisko je miestom stredu, kde sa Boh vyjavuje v podobe plameňov, čo majú schopnosť dušu očisťovať aj vyzdvihnúť na najvyššiu úroveň (mohli by sme ju prirovnať k vrcholu

spomínaného Jakubovho rebríka, kde dochádza k dokonalej jednote duší s Bohom – „jsou již blažené“).

Symboliku ohňa, ktorá je v rôznych obrazových podobách a významových odtieňoch prítomná v spisbe mystického charakteru, možno interpretovať ako určitý paralelný diskurz k fenomenológii dávania. Podľa Mariona sa paradox dávania zakladá na „asymetrii záhybu“: „dané, ktoré vzešlo z procesu dávání, se jeví, nechává však zakryté dávání samo, které se tím stává záhadným“ (2005, 100 [Novotný 2010, 148]). Podobne v mystických výpovediach sa Boh ukazuje ako prítomný, konajúci, ako ten, čo sa dáva. Jeho pôsobnosť cez *dané* – teda cez človeku danú nadmieru čistej lásky – je nevýslovná a nezmerná, ako to evokuje práve povaha ohňa. Je taká mocná, že má schopnosť bytostne premieňať celú ľudskú existenciu. Napriek tomu však ten, ktorý dáva, zostáva v skrytosti, resp. ukrytý za tým, čo dáva. Ako konštatuje Marion, dávanie „[n]ení podkladem, netrvá, neukazuje se, nečiní se viditelným. Dávání je činění, ale činí událost, aniž se samo činí událostí“ (2005, 90 [Novotný 2010, 149]).

Udalosť milujúcej a premieňajúcej teofánie ilustruje aj známy biblický naratív o Božej reči na hore Sinaj. Okrem toho, že predstavuje klenot starozákonnej mystiky, dá sa považovať za synekdochu jazyka mystickej skúsenosti vyrastajúceho zo židovsko-kresťanskej tradície: v knihe Exodus sa Boh Mojžišovi zjavuje v podobe ohňa už pri prvom stretnutí na vrchu Horeb. Zavolá naňho zo stredu horiaceho kríka a predstaví sa mu svojím menom (Ex 3,2 – 6). Mojžiš spočiatku výnimočnosti tejto situácie nerozumie a to, čo vidí, vníma ako čudné, resp. ako veľký úkaz („ker horí plameňom, ale ker nezhára“) – ešte nechápe, že sa ocitol priamo v strede posvätného priestoru. Až keď zo stredu kríka začuje hlas, ktorý volá jeho osobne, vytuší, že naňho upriamuje svoj pohľad Boh. Účinok tejto udalosti je zásadný. Mojžiš si zakryje tvár, lebo má strach, že zomrie. V uvedenom geste možno súčasne apercipovať drvivú silu, akou zakúsenie Božej prítomnosti doľahne na ľudské vedomie.

Boh sa ďalej na Sinaji ukazuje v hustom oblaku, „aby ľud počul, keď budem s tebou hovoriť, a aby verili v teba naveky“ (Ex 19,9). Oblak rovnako konotuje prítomnosť Boha, jeho majestátnu, impozantne sa rozprestierajúceho nad zemou. Zároveň však – tak ako horiaci krík – vyjadruje jediný možný spôsob Božieho bytia uprostred ľudí: hoci sa ono zjavuje, zároveň naďalej zostáva zahalené. Podobne oblaky dymu, čo obklopujú vrch, strážia skutočnú Božiu tvár. Jeho bytie zostáva tajomné, môžu sa k nemu priblížiť iba povolání, čiže tí, ktorým je to darované. Aj podľa Mariona je dar výsadnou prístupovou cestou k celému procesu a vzťahu: možno ho chápať ako paradigmu fenoménu, ktorý „sa dáva zo seba, ale hlavne ako prístupová cesta k logike lásky; ako taký si žiada darcu i príjemcu daru, ktorí sa budú aktívne angažovať“ (Roggero 2019, 470, 473). Mojžiš na žiadosť Boha vyznačuje obvod vrchu (Ex 19,12). Deliaci čiara medzi úpäťm vrchu a ľuďom potom symbolizuje pomyselnú hranicu medzi bytím transcendentným a bytím profánnym. Ľud sa na Jahveho zjavenie pripravuje dvojdňovým rituálom očisťovania a posväcovania, to však postačuje len na to, aby mohol stáť pod vrchom – na Sinaj môže vystúpiť iba Mojžiš. Strávi tam s Bohom štyridsať dní a štyridsať nocí, nič neje ani nepije, len píše na vytesané tabule slová Zmluvy (Ex 34,28). Zotrvanie v priestore svätosti a transcendentna necháva stopu na jeho tvári – žiari takým spôsobom, ktorý v ostatných ľuďoch vzbudzuje strach:

„Ve styku s Hospodinem zbožštel a svým soukmenovcům podal svědectví o mystériu zásvěti. Zjevení Hospodinovy slávy vtisknuté do jeho kůže bylo pro oko obyčejného smrtelníka, neuvyklého mystériu, naprosto nesnesitelné“ (Missatkine 2000, 228).

Aj Mojžišovi sa teda Boh daroval v nadmiere, ktorú mohol prežiť, resp. prijať len preto, že bol k tomu usposobený a súčasne povolany urobiť túto svoju skúsenosť prenosnou – prostredníctvom Mojžiša vstúpila sinajská udalosť do dejín Izraela. Napriek pôsobivej symbolike teofanického naratívu však Boh naďalej zostáva nepoznaný. Podľa Mariona, opäť paradoxne, „jeho vlastní absence – a nikoli jsoucno, předmět, Já, transcendentálno“ potvrdzuje jeho konanie (2005, 90 [Novotný 2010, 149]). Povedané inak, saturovaný fenomén sa fenomenalizuje práve tým, že sa dáva. Marion chápe dávanie ako určitý univerzálny akt (89 [149]). Novotný ho vykladá ako esenciu fenoménu, pretože „integruje veškerý fenomén do sebe“ (153). „Saturovaný fenomén je tu, nastává, a to navzdory horizontům již sedimentovaného smyslu a všem ostatním transcendentálním podmínkám, jež jej mají ohraničovat“ (159).

Analogickú symboliku v spojení s teofániou obsahuje i novozákonný naratív o Ježišomv premenení sa na hore Tábor. Ježiš tiež vystupuje vysoko na vrch do samoty – stráviť istý čas v posvätnom priestore je totiž jedinečným, výsostne individuálnym aktom. Ide vlastne o predpoklad udalosti zjavenia, pretože iba na takomto mieste a len za uvedených okolností sa uskutočňuje jeho transfigurácia. Kristus sa potom učeníkom vo chvíli premenenia zjavuje v majestáte svojho božského bytia: „tvár mu zažiarila sťa slnko a odev mu zbelel ako svetlo“ (Mt 17,2); „zmenil sa vzhľad jeho tváre a jeho odev zažiaril belobou“ (Lk 9,29). Zmena vzhľadu, ku ktorej dochádza, keď posvätné prestúpi ľudskú existenciu, má radikálnu výpovednú hodnotu pre tých, čo sú pozvaní, aby sa stali svedkami udalosti: Peter, Jakub a Ján, ktorí Ježiša sprevádzajú, vnímajú (a to nielen) fyzickými očami žiaru nadprirodzenej reality a tušia, že majú účasť na skutočnosti presahujúcej hranice ich obvyklého jestvovania, ich „prirodzeného sveta“.

Zachytenie teofánie ako fenoménu sa aj v tomto rozprávaní o premenení realizuje prostredníctvom symboliky oblaku.¹² Oblak, v ktorom sa zjavuje Boh, tradične „ohlasuje mystickú skúsenosť“ (Missatkine 2000, 226). Boh zostupuje na človeka v síce jasnej (svetlo oblaku), no esenciálne stále hmlistej a nejednoznačnej podobe (podstata oblaku). Zahalí ho a prehovorí k nemu. Ľudská existencia pritom Boha vníma ako blízkeho, no zároveň jej svojou neviditeľnou podstatou zostáva skrytý a zahalený tajomstvom. Identicky si opis spomenutej novozákonnej situácie výrazovo uchováva ochromujúci účinok zo zážitku transcencie: „Ked' to [hlas z oblaku] učeníci počuli, vrhli sa tvárou k zemi, velmi prestrašení“ (Mt 17,6). V kontexte evanjeliovkej narácie sa navyše táto udalosť javí ako veľmi dôležitá: účasť troch učeníkov na transcendentnej udalosti, resp. dočasné preniknutie do mystéria mení dovtedajšiu modalitu ich bytia. Skúsenosť so sakrálным (Kristovým premenením) na pozadí profánneho (vlastného života) sa im totiž dáva v takej (nad)miere, že úkon jej prijatia plodí nové Ja a „dáva východiskový bod pre dianie ja, pretože prijímanie pokračuje. [...] Je plochou, na ktorej sa zjavuje neviditeľné dávanie, fenomenalizuje sa“ (Karul 2006, 667).

Teofánia vyvoláva v individuálnom (náboženskom) vedomí človeka bytostné napätie, prameniace v smäde po živote, to značí v hlbokjej túžbe „být, participo-

vat na *skutečnosti*“, pretože posvätná moc znamená „skutečnosť, trvalosť a pôsobnosť“ (Eliade 2006, 13). Na jednej strane teda ľudskú existenciu priťahuje a uchvačuje, láka k účasti na večnom bytí; na druhej strane ju stavia zoči-voči nezmernej a nepoznanej energii, ktorá vzbudzuje rešpekt, možno aj strach či znepokojenie (v terminológii dneška napr. v otázke nevyhnutného prekročovania individuálnej zóny komfortu). Ide o známy paradox *mysterium tremendum et fascinans*, ktorým začiatkom 20. storočia Rudolf Otto definoval posvätno (*das Heilige*). On sám mu rozumel ako stretnutiu s radikálnou inakosťou, presahujúcou hranice prirodzeného poriadku, resp. bežných, všedných štruktúr života. To, že ide o skutočnosť, ktorá reálne presahuje intelektuálne a imaginatívne možnosti človeka, potvrdzuje Terézia z Ávily – aj v tejto výpovedi zachytávame onen paradox skúsenosti s božstvom skoncentrovaný do antitézy *fascinans* a *tremens*. Ona sama pritom poukazuje na ďalší protiklad:

Když však Pán udělí tuto milost, duše téměř vždy upadne do vytržení, protože lidská slabost nemůže snést tak úděsnou podívanou. / Říkám – úděsnou – protože je tak závratně velebná, že to duši naplní strachem, ačkoli je to nejkrásnější a nejlahodnější podívaná, jakou by si někdo uměl představit; nikdy by to nedokázal takhle, i kdyby se o to úporně snažil tisíc let, protože to přesahuje schopnosti naší fantazie i našeho rozumu (6H 9,4 – 5 [Terézie od Ježíše 2003, 134]).

Ako už bolo uvedené, mystici nedokážu udalosť teofánie vlastnými schopnosťami nijako predvídať ani mať na ňu vplyv. Naopak, ich Ja je týmto fenoménom utvárané. To, čo sa im dáva – vliata milujúca prítomnosť Boha –, prijímajú pasívne. Presnejšie, ide o stav receptívneho postoja, v ktorom dochádza k radikálnemu umenšeniu Ja, resp. k úplnému vzdaniu sa seba samého. Predstavuje to zásadný krok k Božiemu Ty a k tomu, aby ono mohlo v Ja konať. Pôsobnosť neviditeľného, no láskyplného pohľadu tak nevyhnutne poznamenáva koreláciu *Ja ~ intencionalita*, ako to dokladá aj ďalšia výpoveď sv. Kataríny z Janova.

Je zapotřebí, aby nitro samo o sobě odumřelo, aby jeho život a bytí byly zcela skryty v Bohu, a protože o tom člověk neví, nemůže ani myslet a vědět, jako by neměl život ani bytí. Člověk může být navenek slepý, hluchý, němý, bez chuti, bez působení rozumu, paměti a vůle; musí být tak ztracen, že už nechápe, kde je. Musí být *okraden sám o sebe* a druhým se jevit jako bláznivý; musejí se divit, že vidí tvora, jenž je tu, a přesto nic nečiní (Život 35. kap. [Sertorius 2013, 91]).

A když se mi zdá, že musím jmenovat toto Já, jak to požaduje život ve světě, který neumí nazvat jinak, když jmenuji sama sebe nebo na mě volá někdo jiný, tak si vždycky v nitru říkám: mé Já je už Bůh; neznám žádné jiné Já než tohoto svého Boha (Život 14. kap. [Sertorius 2013, 86]).

Katarínou sprostredkovaná skúsenosť výstižne objasňuje Marionov koncept *maximálnej saturácie fenoménu*. Ak človek odpovie na výzvu neviditeľného, zato milujúceho pohľadu, ktorý naňho dolieha a volá ho, otvára sa zásadne novému stavu, ktorý sa rovná zbožšteniu: „Vidím, jak se člověk láskou mění v Boha“ (87). Touto odpoveďou mysticky utvára svoj „postoj k ukazování-se toho, oč jde, oné přemíry smyslu, která se mě zmocňuje“ (Novotný 2010, 158). Rozhoduje sa pre viditeľnosť, ktorá „nie je žiarivosťou bez odkazu inam, vyhrievajúcou sa v žiare svojej slávy, je

zvnútra vyprázdňovaná v pohybe kenózy, uponižovaná; keď ten, kto koná, nie je ego, ale približne povedané *le soi* Boha, dávajúce sa a zostávajúce neviditeľné. Obraz neviditeľného, jediný pravý obraz, spočíva v kenóze viditeľného, sme vyblednutým obrazom“ (Karul 2006, 667). Preto Katarína môže tvrdiť „moje bytí je Bůh, ne prostým podílením se, nýbrž pravou přeměnou a zničením vlastního bytí“ (*Život* 14. kap. [Sertorius 2013, 86]).

Takto chápané zakúsenie Božieho bytia (1Jn 4,7 – 16), ktoré premieňa, sa v individuálnom životnom priestore mystičiek a mystikov následne prenáša do viacerých rovín: 1. zanecháva stopu (na spôsob metamorfózy) v ich osobnom bytí uprostred každodenného diania (napr. pociťujú potrebu radikálne zmeniť spôsob života smerom k službe druhým, väčšej jednoduchosti, príp. absolútnej chudobe); 2. je im cudzí prirodzený strach človeka z utrpenia, bolesti či choroby; 3. vedie ich k odhodlaniu alebo zodpovednosti podeliť sa o túto svoju skúsenosť, zaznamenať ju, a tým jej dať nový rozmer – urobiť z nej univerzálnu životodarnú, teda premieňajúcu a naplňujúcu skúsenosť; 4. povzbudzuje ich tvorivé úsilie nájsť prístupné a náležité výrazy na vyjadrenie toho, čo sa javí ako nevyjadriteľné.

ZÁVER

Mystickú skúsenosť možno aj v súčasnosti charakterizovať ako skúsenosť človeka s tajomstvom. Samotná skúsenosť vrátane toho, čo sa v nej dáva, je fenoménom, ktorý odoláva času i priestoru, ako aj úzko racionálnemu (vedeckému) pohľadu. Jeho významová plnosť sa totiž nedá obsiahnuť a nie je tu ani možné dosiahnuť istotu vyjadreného. Slovom J.-L. Mariona, ktoré použil v eseji „Certitudes négatives“ (Negatívne istoty), je to aj preto, že „[n]ič sa nestane istým, ak sa to nestane predmetom“ (2010, 12 – 13 [Roggero 2019, 119]). Jedinou istotou pri skúmaní tejto problematiky je teda čosi ako „negatívna istota“: môžeme si byť istí len tým, že stojíme zoči-voči fenoménu, ktorý sa vyjavuje spôsobom prekračujúcim ľudské možnosti poznania a na ktorý človek ani nemôže nijako vplývať. Napriek tomu (či možno práve preto) si uchováva svoju recipientsku príťažlivosť.

V západoeurópskych krajinách, v ktorých sa historicky rozvinula bohatá duchovná tradícia a sformovali sa aj konkrétne (kresťanské) mystické školy, vznikajú – ako príspevok k literárnym dejinám náboženskosti – najmä v ostatných desaťročiach významné vedecké práce, kritické vydania i antológie textov mystikov a mystičiek rôznych historických období. Ich cieľom je priblížiť a aspoň sčasti poodkryť to, čo sa bežnému ľudskému vnímaniu, zvlášť, ak nie je ukotvené v špecifickom náboženskom vedomí, javí ako vzdialené, cudzie, príp. celkom neprístupné. Súčasne ide o aktuálny príspevok k uvažovaniu o mystike v kontexte európskych kultúrnych dejín a ich univerzálnejších kategórií.

Podobný prístup na filozofickej, resp. fenomenologickej rovine možno pozorovať u J.-L. Mariona, ktorého eseje o saturovanom fenoméne inšpirovali túto literárnoteoretickú interpretáciu. On sám pri prezentovaní vlastných úvah o hraničných fenoménoch narazil v svojej odbornej oblasti aj na nepochopenie a kritiku,¹³ ako však ukazuje táto štúdia a predovšetkým práce z filozofického prostredia na Slovensku i v zahraničí, dal nemalý impulz k tomu, aby sa o ľudskej skúsenosti s transcendent-

nou inštanciou, ktorú niekto zažíva ako milujúcu a premieňajúcu prítomnosť Boha, nanovo legitímne diskutovalo a uvažovalo, hoci aj z rozličných východiskových pozícií, adekvátne rozdielnym životným skúsenostiam či pohľadom na svet. A v neposlednom rade Marion svojou koncepciou pripomenul, „že ak sa budeme urputne držať len istého poznania, ak budeme v tomto zmysle iba ‚pozitivistami‘ uzavretými pred tým, čo sa nám môže dávať viac, navyše čo presahuje bežnú danosť, sami sa tým ochudobníme o omnoho širšie, aj keď nie-isté poznanie“ (Vydra 2010, 203). Aj s týmto vedomím možno Marionovu fenomenológiu dávania označiť za podnetný a efektívny interpretačný nástroj mystickej spisby s literárnou povahou, a to najmä v tých prípadoch, keď je zámerom interpretácie priblížiť vnútorné procesy mienenej duchovnej skúsenosti i jej podstatu odkrývaním jednotlivých významových vrstiev jazyka, resp. obraznosti výpovede, a tak prispieť k ucelenejšej literárno-sémantickej charakteristike mystického naratívu ako jedného z pomyselných modelov vnútorného sveta človeka a možností ne/vyjadriteľnosti (*in/effability*) tohto sveta.

POZNÁMKY

- ¹ Por. <http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/mistico/> [cit. 8. 8. 2020].
- ² Štúdia svojím primárne literárnoteoretickým zameraním nadväzuje na výskum publikovaný v časopise *World Literature Studies* 1/2014 v spoluautorstve s Miroslavou Režnou.
- ³ Základnú teologickú formuláciu o tajomstve Boha ako bytia v troch osobách (gr. *mia usia, treis hypostaseis*) priniesla tzv. kapadócka škola, ktorá bola ovplyvnená platonizmom a novoplatonizmom a sama výrazne zapôsobilá na vývin kresťanskej spirituality v 4. storočí, a to najmä v období počiatkov mníšskeho života. Jeden z jej predstaviteľov sv. Gregor Naziánsky (330? – 390?), ktorý sa v byzantskej tradícii označuje prestížnym prívlastkom Teológ, rozvinul osobitým poetickým spôsobom koncept tajomstva Najsvätejšej Trojice: „Dávam ti ju za spoločníčku a ochrankyňu celého života: jediné božstvo a moc, jestvujúce spoločne v Troch a obsahujúce Troch odlišným spôsobom: božstvo rovnakej podstaty alebo prirodzenosti, ktoré sa vznešenosťou nezväčšuje ani podriadenosťou nezmenšuje... Nekonečnú jednotu Troch nekonečných. Každý z nich je Boh, ak sa berie do úvahy osve...; a Boh sú títo Traja, ak sa berú do úvahy spolu... Len čo som si v duchu predstavil Jedného, hneď mi zažiarili Traja. Len čo začnem rozlišovať Troch, hneď som privedený k Jednému“ (Oratio, 40, 41: SC 358, 292 – 294 /PG 36, 417/; Katechizmus Katolíckej cirkvi 1998, 73 – 74). Ďalej pozri „Kapadócka škola“ [online]. In *Encyclopaedia Beliana*. Dostupné na: <https://beliana.sav.sk/heslo/kapadocka-skola> [cit. 13. 8. 2020]; Farrugia 2010, 790 – 791.
- ⁴ Marion cituje z diela Paula Claudela *Tête d'or* (Théâtre I. „Pléiade“, 1956, 210).
- ⁵ Bližšie k téme pozri: Marion 2007, Karul 2006, Novotný 2010, Steinbock 2009, Trajtelová 2010, Vašek 2012, Vydra 2010 a i.
- ⁶ Ak nie je uvedené inak, všetky citované pasáže v tejto štúdii preložila M. K.
- ⁷ TN – Tmavá noc (*Noche oscura*). Citujem zo zobraňého diela Jána z Kríža (San Juan de la Cruz 2009). Spôsob zápisu predstavuje univerzálne značenie, ktoré je v texte tejto štúdie použité aj v odkazoch na dielo sv. Terézie od Ježiša.
- ⁸ Na opačnom významovom póle nachádzame *získané poznanie*, čiže to, ktoré človek nadobúda dlhodobým vlastným úsilím, napríklad v rámci meditácie (por. Kohut 2012, 27).
- ⁹ Autor pri citovaní z diela Terézie z Ávily používa skratky: R – Relácie (*Relaciones*), H – Hrad vnútra (*Castillo interior*). Ak nie je uvedené inak, v texte štúdie citujem zo zobraňého diela autorky (Santa Teresa 2006).
- ¹⁰ “y no me parece que es cosa –como digo– que su nacimiento es del corazón, sino de otra parte aún más interior, como una cosa profunda. Pienso que debe ser el centro del alma [...]”
- ¹¹ Úryvky z diela sv. Kataríny z Janova citujem z prekladu Josefa Koláčka (Sertorius 2013). Ide o pasáže

z jej životopisu, ktorý tvorí súčasť tzv. *Corpus catherinianum*. Keďže celý názov je pomerne dlhý – *Kniha podivuhodného života a svätej náuky blahoslavenej Kataríny z Janova (Libro della vita mirabile e dottrina santa de la Beata Catarinetta da Genova)* –, odkazovať naň budem prostredníctvom skrátenej podoby názvu *Život*.

- ¹² V jednom i druhom biblickom naratíve sa objavuje aj obraz vrchu, ktorý rovnako napĺňa kritériá symboliky ohlasovania teofánie a s ňou spojeného tajomstva: vrch je vysoko položené, dobre viditeľné miesto a evokuje niečo nezmerné, nie bežne dostupné. Pre svoj kuželovitý vzhľad, kde základňa, resp. spodná časť je rozľahlo a hlboko zapustená do zeme a vrchol sa otvára nebu, možno tento obraz interpretovať aj cez prizmu *axis mundi*, obrazu, ktorý svojou univerzálnou povahou spája mnohé náboženstvá. Ak uvažujeme v jednej významovej línii s M. Eliadem (2006, 28 – 29), vrch, resp. hora nadobúda v tradičnej náboženskej predstave podobu akéhosi univerzálného stĺpu či vesmírnej osi. Je miestom, kde hierofánia láme tri úrovne (božský svet, zem, záhrobie) a zároveň ich spája. Zlom je pritom symbolizovaný otvorom (vrcholom), ktorý umožňuje prechádzať z jednej oblasti do druhej. Vrch v tomto ponímaní znamená aj stred vesmíru, miesto, kde vzniká stvorený svet a kde sa priestor posväčuje, čiže sa stáva, slovami Eliadeho, skutočným: „Stvoření předpokládá nadbytek skutečnosti, jinými slovy průlom posvátného do světa“ (33).
- ¹³ K polemike, ktorú vo francúzskej fenomenológii v 90. rokoch 20. storočia inicioval Dominique Janicaud, pozri napr. štúdiu „Vpád Boha do fenomenológie? O možnostiach a hraniciach fenomenológie v rámci diskusie tzv. ‚teologického obratu‘“ od autorky Jany Trajtelovej (2010, 93 – 108). Janicaud spochybnil uplatňovanie fenomenologickej metódy v prieniku s teológiou u predstaviteľov tzv. druhej generácie francúzskych fenomenológov (E. Lévinas, M. Henry, J.-L. Marion a i.); zostručnene, vyčítal im „zvrátenie fenomenologickej metódy s implicitným či explicitným cieľom náboženského vyústenia“ (94).

LITERATÚRA

- Asti, Francesco. 2009. *Teologia della vita mistica. Fondamenti, Dinamiche, Mezzi*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Dinzelbacher, Peter et al. 2000. *Diccionario de la Mística*. Prel. Constantino Ruiz-Garrido. Adapt. Gabriel Castro Martínez. Burgos: Editorial Monte Carmelo.
- Eliade, Mircea. 2006. *Posvátné a profánní*. Prel. Filip Karfik. Praha: OIKOYMENH.
- Farrugia, Edward G. 2010. *Encyklopedický slovník křesťanského Východu*. Prel. Adam Mackerle. Ed. Pavel Ambros. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma.
- Karul, Róbert. 2006. „Jeden spôsob pasivity: Obraz u J.-L. Mariona.“ *Filozofia* 61, 8: 667 – 671.
- Katechizmus Katolíckej cirkvi*. 1998. Trnava: Spolok svätého Vojtecha.
- Kohut, Vojtěch. 2012. „Úvod do křesťanské mystiky.“ In *Slovník křesťanských mystiků*, ed. Luigi Borriello – Edmondo Caruana – Maria Rosaria Del Genio – Nicolò Suffi, prel. Ctirad Václav Pospíšil, 9 – 51. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství.
- Kučerková, Magda – Miroslava Režná. 2014. „Vnútorné obrazy u křesťanských mystiků. (Literárno-sémantická charakteristika).“ *World Literature Studies* 6 (23), 1: 3 – 20.
- Marion, Jean-Luc. 2005. *Étant donné*. Paris: PUF.
- Marion, Jean-Luc. 2007. „Saturovaný fenomén.“ Prel. Josef Fulka. *Filozofia*, 62, 5: 378 – 402.
- Missatkine, Serge. 2000. „Starozákonní mystika.“ In *Encyklopedie mystiky I*, ed. Marie-Madeleine Davyová, prel. Helena Beguivinová – Danuše Navrátilová – Jindřich Vacek, 205 – 245. Praha: Argo.
- Novotný, Karel. 2010. „Co není dáno? Jean-Luc Marion a hranice fenomenologie.“ In *Náboženstvo a nihilizmus z pohľadu filozofie existencie a fenomenológie*, Martin Muránsky et al., 148 – 164. Bratislava: Filozofický ústav SAV.
- Peroutka, David. 2013. *Pramen. Vnitřní život podle Terezie z Avily*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství.
- Roggero, Jorge Luis. 2019. *Hermenéutica del amor. La fenomenología de la donación de Jean-Luc Marion en diálogo con la fenomenología del joven Heidegger*. Buenos Aires: Sb editorial.
- San Juan de la Cruz. 2009. *Obras completas*. 2. vyd. Ed. Lucinio Ruano de la Iglesia. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

- Santa Teresa. 2006. *Obras completas*. 14. vyd. Ed. Tomás Álvarez. Burgos: Editorial Monte Carmelo.
- Sertorius, Lili. 2013. *Kateřina z Janova (1447 – 1510). Životopis a duchovní podoba jejího díla*. Prel. Josef Koláček. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma.
- Steinbock, Antony J. 2009. „Chudobný fenomén. Marion a problém dávania.“ Prel. Jana Trajtelová. *Ostium* 5, 4. Dostupné na: <http://ostium.sk/language/sk/chudobny-fenomen-marion-a-problem-davania/> [cit. 10. 8. 2020].
- Sväté písmo. Jeruzalemská Biblia*. 2018. 8. rev. a opr. vyd. Prel. Anton Botek. Trnava: Dobrá kniha.
- Terezie od Ježiše. 2003. *Hrad v nitru*. Prel. Josef Koláček. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství.
- Trajtelová, Jana. 2010. „Vpád Boha do fenomenológie? O možnostiach a hraniciach fenomenológie v rámci diskusie tzv. ‚teologického obratu‘.“ In *Náboženstvo a nihilizmus z pohľadu filozofie existencie a fenomenológie*, Martin Muránsky et al., 93 – 108. Bratislava: Filozofický ústav SAV.
- Vašek, Martin. 2012. *Kapitoly zo súčasnej filozofie náboženstva*. Bratislava: IRIS.
- Vydra, Anton. 2010. „K Marionovmu prekonaniu nihilizmu vo filozofii.“ In *Náboženstvo a nihilizmus z pohľadu filozofie existencie a fenomenológie*, Martin Muránsky et al., 193 – 206. Bratislava: Filozofický ústav SAV.

The interpretation of mystical experience against the background of Jean-Luc Marion's phenomenology

Mystical experience. Literary-theoretical interpretation. Saturated phenomenon. Phenomenology of givenness. Infused love. The paradox of theophany.

This study is conceived as a partial contribution to the extensive literary-theoretical issues of the so-called poetics of the inexpressible, and at the same time to a reflection on the phenomenology of the French philosopher Jean-Luc Marion. The study is attentive to his inspirational concept of the *saturated phenomenon* and aims to explore its interpretive potential in relation to literary texts capturing the mystical experience. The literary-theoretical interpretation of the mystical experience is anchored in the Christian spiritual tradition, especially in the texts of St. Catherine of Genoa and St. Theresa of Avila, as well as in selected biblical narratives. The key to the interpretation is the concept of the so-called infused love – he understands it as the ontological heart of the mystical experience. In the context of Marion's phenomenology of givenness, infused love could be identified as “given”, i.e. what the mystic receives in abundance in the experience of theophany, more precisely to an extent that exceeds it and which intensity and distinctive quality force him to resign to the opportunity to speak about its experience in a humanly intelligible way. This knowledge motivates the expressive attunement of mystical writing as well as the creation of a special type of narrative (mystical experience).

Doc. Mgr. Magda Kučerková, PhD.
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Hodžova 1
949 74 Nitra
Slovenská republika
mkucerkova@ukf.sk

Postmoderný apokryf Pétera Esterházyho: „Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – verzia podľa Marka“

JUDIT GÖRÖZDI

TEOLOGICKÉ ASPEKTY V TEXTOCH AUTORA SÚČASNEJ MAĎARSKEJ LITERATÚRY

V prozaickej tvorbe Pétera Esterházyho tvoria otázky vzťahujúce sa na Boha a stvorenie stálu tému, ktorú autor spracúva predovšetkým z perspektívy človeka vystaveného dejinným udalostiam.* Ako je možné pochopiť poriadok kresťanského obrazu sveta a veriť v spravodlivého a milujúceho Boha aj napriek skúsenostiam dejín 20. storočia? Odpovede na základe skúseností z totalitných režimov v stredoeurópskom regióne hľadá román *Hrabal könyve* (1990; čes. *Hrabalova kniha*, 2002 – prel. M. Navrátil), na základe stáročných uhorských a maďarských dynastických dejín zas autorov opus magnum *Harmonia caelestis* (2000; slov. 2005 – prel. R. Deáková) či jeho doplnenie *Javított kiadás* (2002; *Opravené vydanie*, 2006 – prel. R. Deáková) a fragmentárne aj dobrodružný historický román *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozós változat* (2013; *Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – šermovacia verzia*, 2013 – prel. R. Deáková). Náboženské témy podané často s postmodernou hravosťou, humorom, dokonca miestami aj travestiou sa napokon prehĺbia do teologického postoja, v ktorom nechýba systematickosť myslenia a teoretické poznanie. Teologický uhol pohľadu uplatňuje román *Egyszerű történet vessző száz oldal – a Márk-változat* (2014; *Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – verzia podľa Marka*, 2014 – prel. R. Deáková), ktorý tematizuje temné 50. roky v Maďarsku prostredníctvom parafrázy evanjelia.

Ak hovoríme v spojitosti s literárnym textom, konkrétne románom, o teológii, je nutné uvedomiť si interdiskurzívny charakter takéhoto diela, t. j. fakt, že sa pohybuje na pomedzí dvoch diskurzov, komunikuje literárnymi a naratívnymi prostriedkami poznanie iného pôvodu. Literárnovedné prístupy a kategórie spracovania naratívu pritom nie sú cudzie ani teológii. Vychádzajúc z toho, že naratívne myslenie predstavuje osobitnú formu vnímania a uvažovania (por. László 2011, 4), ale aj z toho, že „Boh sa zjavuje v Biblii veľmi často cez vyrozprávané/vyrozprávateľné diania a príbehy“ (Görözdí 2014, 113), sa teológia inšpiruje naratológiou – napríklad na materiáli evanjelií rozpracúva vednú oblasť naratívnej kristológie (114). Opačný prístup

* Štúdia vznikla v rámci grantu VEGA č. 2/0111/20 „Interdiskurzívne konštruovanie reality v literatúre“.

predstavuje vnímanie literárneho textu ako teologickej literatúry. V súvislosti s tvorbou Pétera Esterházyho na takúto alternatívu upozorňuje Martin C. Putna na základe práce *Herrlichkeit* (Veľkoleposť/Nádhernosť, 1961 – 1969) teológa Hansa Ursa von Balthasara, ktorý tvrdí, že

v dejinách teologie, to „hlavní“ prinášajú ve starověku a středověku „klerikální styly“, tedy teologie „objektívni“, vycházející z racionální spekulace o Bohu – kdežto v novověku „laikální styly“, tedy teologie „subjektívni“ (ale ne subjektivistická!), pocházející z individuální náboženské a životní (a ano, i citové!) zkušenosti autorů a vyjadřující se spíš uměleckými díly (Putna 2018, 190).

Vyjadrenie náboženskej skúsenosti literárnym dielom podnecuje aj k ďalším, filozoficko-fenomenologicky ladeným úvahám o možnostiach jazykového uchopenia a vyjadrenia individuálneho (citového) svedectva viery. Tieto otázky tvoria tiež jednu z ústredných tém Esterházyho románu *Jednoduchý příběh čičarka sto strán – verzia podľa Marka*.

Analyzovaný román narativizuje maďarskú dejinnú skúsenosť núteného vysťahovania aristokracie (a ďalších, pre komunistickú moc nepohodlných a rôznym spôsobom marginalizovaných vrstiev spoločnosti, ktorým bolo znemožnené žiť normálny život) z hlavného mesta na vidiek na poľnohospodárske práce v rokoch 1951 – 1954: „Vyslúžili sme si zaradenie medzi ‚nepriateľov ľudu‘, hravo sme zdolali súperov, ktorí prichádzali do úvahy, armádných dôstojníkov, továrnikov, všakových ďalších vykorisťujúcich buržujov“ (Esterházy 2014, 1). Zlomené životy vysídlených členov rodiny, vtiesnaných do jedinej izby kulackého domu, spoznáva čitateľ cez naivný pohľad detského rozprávača: otec sa utešuje alkoholom, matka trúchli za predošlým židovským manželom zabitým vo vojne, brata rodičia počas práce na poli priväzujú deň čo deň o orech a stará mama sa zaujíma iba o veci viery. Domáci síce predstavujú v spoločenskom poriadku opačný pól („veď my sme roľníci, my sme pracujúci ľud“; 55), aj im však do života výrazne zasiahol režim: sú zbavení statkov, prenasledovaní a za neochotu vstúpiť do poľnohospodárskeho družstva im hrozí väzenie.

Péter Esterházy spracoval vo viacerých dielach túto historickú skúsenosť, ktorá sa ho ako dieťaťa osobne dotýkala (jeho rodina aristokratického pôvodu bola v rokoch 1951 – 1954 vysťahovaná na sever krajiny do dediny Hort) a bola z historickej pamäti komunistického Maďarska vymazaná. Najpodrobnejšie ju opísal v druhej časti historickej ságy *Harmonia caelestis*. Avšak do špiku kostí prenikajúca bezvýchodiskovosť dejinnej situácie, bezmocnosť a vydanie napospas moci (udávaniu, kontrole, obťažovaniu), hlboká bolesť z frustrácie, nešťastia a nelásky – všetky tieto traumatizujúce okolnosti len rámcujú pravý predmet románu *Jednoduchý příběh čičarka sto strán – verzia podľa Marka*. Hlavná príbehová línia sa rozvíja medzi dvoma chlapcami, rozprávačom a jeho starším bratom, a vzťahuje sa na problematiku možnosti aktuálne vyrozprávať centrálny naratív kresťanskej viery, príbeh evanjelia.¹

SLOVO A BOH

Starozákonná tradícia zakazuje vysloviť meno Boha. Tento zákaz, ktorý tvorí jedno z prikázaní, súvisel s nespochybniteľnosťou suverenity Boha, s magickým používaním mien bohov v praxi náboženstiev obklopujúcich Židov. Zahŕňa aj otázku,

či je možné Boha ako fenomén, ktorý predstavuje pre ľudskú racionalitu nepredstaviteľnú celistvosť, kategorizovať jazykovým pomenovaním, redukovať ho na nejaké meno/slovo. „Brat píše príbeh. Možno by sa to nemalo. Nakoniec sa aj z Boha stane slovo. Jedno zo slov“ (36). „Niežeby Boh a slovo boli blízko. Sú dlhé tichá. Boh bez slov a bezbožné slová, to je ticho“ (25). Péter Esterházy používa v románe rozprávača, ktorý je zbavený slova (ako neskôr vysvitne: zbavil sa ho sám), teda možnosti pomenovať a prerozprávať, komunikovať jazykom. Príbeh rozpráva hluchonemý chlapec, čo upozorňuje čitateľa na viaceré limity: na (logickú, kauzálnu, paradigmaticko-analytickú) ohraničenosť perspektívy interpretácie príbehu, na medze jazykového prístupu k veciam a na hranice ich jazykového odzrkadľovania. Na druhej strane je prostredníctvom detského rozprávača dané akési iné, celistvejšie, hranicami racionálnej jazykovosti či ďalšími pravidlami a podmienkami nelimitované vnímanie, ktoré čerpá tiež z kresťanských tradícií a hlása prvotnosť detskej nevinnej otvorenosti k veciam viery a transcencie.

Boh stojí v rozprávaní v centre pozornosti, naivný rozprávač rozoberá otázky jeho jestvovania, vnímania, prejavovania. Chlapec dennodenne počúva s bratom Ježišove príbehy, náboženské výklady a modlitby v podaní hlboko veriacej starej mamy: „sedí pri mojej posteli a rozpráva mi o Bohu. Akoby hovorila o susedovi. [...] Dokáže rozprávať o Bohu tak, že je nepredstaviteľné, že by nebol“ (3). Komunikácia s Bohom je pre chlapca prirodzenejšia a dôležitejšia ako sa zhovárať s ľuďmi: stále sa pravidelne modlí, no pre svoje okolie sa robí hluchonemým. Svoje spomínanie začína vetou: „Vedel som sa skôr modliť ako rozprávať“ (1).

Fakt, že narácia vzniká ako spomínanie, má za následok osobitú pozičnú dynamiku, ktorá sa na jednej strane týka detského skúsenostného sveta, asociačného poriadku a reflexívneho materiálu a na druhej strane horizontu otázok dospelého; na kombináciu týchto dvoch pozícií sa text odvoláva od samého začiatku. Rozprávanie sa predsa realizuje v naivnom, nepoškvrnenom, v otázkach viery otvorenom pohľade dieťaťa, jeho cieľom je dokonca odhaliť takto chápanú „detskosť“, respektíve zachytiť prechod z detskej nevinnosti do sveta dospelých.

Esterházyho prózu charakterizuje silná esejistickosť a reflexívnosť, funkcia deja je v nej redukovaná. V románovom rade, ktorý odštartoval na konci svojej tvorby a ktorý poukazuje už v názve na povahu spisovateľského projektu (*Jednoduchý príbeh čiarka sto strán*), reaguje na opakovanú kritiku experimentom – vytvára jednoduchší, kratší, viacpríbehový prozaický text. Prvá kniha radu,² román *Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – šermovacia verzia* predstavuje pokus o postmodernú podobu historického dobrodružného románu, reprezentujúceho v istom zmysle vrchol dejevosti; tu analyzovaný druhý diel zase pokus o prepísanie jedného z najdôležitejších a základných príbehov našej kultúry, príbehu evanjelia. V súlade s vážnosťou spisovateľského zadania sú obidva texty v ironickom vzťahu k názvu edície: hoci svoj príbeh podávajú na viac-menej sto stranách (resp. v sto menších kapitolách), vôbec nejde o jednoduché príbehy a príbehovosť v nich vôbec nehrá hlavnú úlohu.

Vo *Verzii podľa Marka* vedie naráciu trojica pojmov Boh – ticho/slovo – modlitba, k čomu sa potom pridáva metanaratívna problematika písania príbehu. „[N]ehovorím, že sa modlím. Myslím na svoje mlčanie ako na reč. Ako na skutočnú reč“ (23).

„Modlitba bez slov je tá pravá. Slovo ťahá k zemi. Slovo patrí človeku“ (39). Mlčanie a ticho sa tak javí ako hodnoverný komunikačný priestor pre oslovenie Boha, ktorý a priori vylučuje špekulácie o jazykovo-logických možnostiach prístupu k transcendentnu. Tento priestor znamená pre hluchonemého rozprávača navyše domácu pôdu. Tým, že naráciou poveruje rozprávača nedisponujúceho jazykom, autor reaguje – svojím postmodeným spôsobom – aj na literárnu tradíciu, ktorá v súvislosti so zdieľaním mystického/transcendentného/náboženského zážitku upozorňuje na nedostatočnosť a limitovanosť jazyka: na nevysloviteľnosť a neprerozprávitelnosť. Esterházy však nevyužíva túto atitúdu ako fiasko pokusu o naráciu, ale ako základnú danosť.

Čo však znamená ticho a mlčanie zo strany osloveného? „Krásne mlčíš, Pane. Keď sa ťa pýtam, mlčíš, a keď už niet viac otázok, to bude tá pravá odpoveď“ (83). Mlčanie Boha má iné konotácie, značí opustenie stvoreného sveta, prerušenie prozreteľnosti. „Hluchonemý Boh“ (5) – nazýva ho v románe stará mama v okamihu zúfalstva, keď sa dozvie, že jej syn zomrel vo vojne. Táto chvíľa zahŕňa aj – tiež nie nezávisle od náboženskej tradície – pokušenie vzdať sa viery, a to sa dotýka aj pozícií Boha ako vraha alebo Boha ako mŕtveho. V naratíve slúži tento dejový prvok ako paralela, ako východisko pre „naivné“ pertraktovanie teologických/filozofických konceptov. Hluchonemý Boh sa tiež spája s hluchonemým rozprávačom ako druhý účastník mimojazykového dialógu. V oboch prípadoch však označuje prechodný stav. V polovici príbehu totiž prehovorí aj rozprávač, slová v ňom spúšťa snaha oživiť starú mamu po porážke.

NARATÍV A BOH

Mozgová porážka starej mamy znamená bod obratu v románovom príbehu. Jej následkom je postihnutie rečového centra, a tak sa odmlčí jediný zdroj, ktorý zabezpečoval pre chlapcov vzťah s Bohom a sprostredkúval *radostnú správu*. Po tejto epizóde začne mladší brat-rozprávač hovoriť a starší brat písať príbeh. „Svätá pravda, zašušlem. Je to moja prvá hlasná veta. [...] Práve vysvetľuje, že ho k písaniu príbehu núti mlčanie starej mamy. Dokončiť príbeh, dorozprávať ho. Lebo doteraz rozprávala o Ježišovi stará mama, lenže ona už nikdy viac rozprávať nebude. A že má rád moje mlčanie, lenže to ho k ničomu nenúti. Svätá pravda“ (56).

Prehodnocuje sa aj pojem mlčania, vyprázdni sa sýte ticho skutočného a hodnoverného vzťahu s Bohom. Nárok na transcenciu však nezaniká (odmlčanie sa starej mamy neznamená „smrť“ Boha), hľadá sa nový prístup. Realizuje ho brat písaním Ježišovho príbehu. Vyzdvihnutie metanaratívnych hľadísk pritom poukazuje na samotný román, pýta sa aj na vlastné možnosti prístupu k Bohu.

Múdry starší brat, ktorý sa volá Peter, je človekom slova a jazyka. Predstavuje protipól k tichu rozprávača („Brat potrebuje slová a ja ticho“; 36), pre neho sa ukazuje svet jazykovo a manifestuje sa v slovách a vetách, dokonca je určovaný jazykovými tvrdeniami („Vidíš, ako nás veta mení. Uznávam. Vyslovenia sa dá zľaknúť“; 26) Hľadisko naznačené v stanovisku románovej postavy Petra charakterizuje celú tvorbu Pétera Esterházyho. Základom postmoderných poetík je práve uvedomenie si, že človek je predurčený jazykom (por. Kulcsár Szabó 1996). Na jednej strane to zahŕňa

zistenie, že naše predstavy o svete sú konštituované prostredníctvom jazyka a (aj) v jazyku, na druhej strane – ako na to poukazuje v svojej podrobnej analýze Ernő Kulcsár Szabó – to znamená aj odmietnutie dedičstva „nástrojového modu používania jazyka, ktorý je akosi povolaný veci ‚zobrazovať‘“, a spochybnenie toho, že by umelecké slovo mohlo pôsobiť nezávisle od jazykového predurčenia a jazykovo-rétorického pozadia tvorby významu (2019, 19).³

Dva spôsoby vnímania sveta, ktoré autor zobrazuje v názore rozprávača a jeho brata, sprítomňujú fenomenologické dilemy. „Brat to má od nej, že slová. Že aj o slovách sa dá premýšľať, nielen o veciach. Riadna sprostosť. [...] Košík, opálka, darmo povieme iné slovo, svet zato iný nebude. Myslím, ten kôš.“ (Esterházy 2014, 59) – takto zhrnie narátor cez svoju detskú perspektívu problematiku vnímania na jednej strane „samodaných“ vecí a na druhej strane javov, čiže toho, ako sa veci človeku zážitkovo zjavujú (aj) v dôsledku jeho zamerania na predmet a odrážajú sa v pomenovaní. (Pripomenutie fenomenologických aspektov má význam aj preto, lebo text skúma tiež neviditeľnú, transcendentálnu stranu sveta/bytia, podobne ako niektoré smery fenomenológie.) Sándor Radnóti v súvislosti s románom zároveň podčiarkuje, že v umeleckom akte „sa napísaním aj zo slov stanú veci“ (2014, 1093) a cituje bratov výrok: „Čo napíšem, aj to je skutočné“ (Esterházy 2014, 78).

Písanie znamená pre brata tvorbu (intencionálneho) sveta. V texte má pojem rôzne polohy, čo priblížim pomocou kategórií Tímej Murzsa, ktorá analyzovala biblické súvislosti vybraných textov Esterházyho (2016, 53 – 54). Citované charakteristiky použila na knihu *Opravené vydanie*, ale podľa môjho názoru sú inšpiratívne aj na zachytenie toho, v akých súvislostiach sa písanie ocitá v texte *Jednoduchého príbehu* čiarka sto strán – verzia podľa Marka.

Písanie ako imitácia. Míľkvosť starej mamy podnecuje brata k tomu, aby prebral úlohu rozprávača o Ježišovi. Od tej chvíle chodí so zošitom, do ktorého prepisuje príbeh z Evanjelia podľa Marka. „Nechcem ho opisovať, chcem vytvoriť strany, ktoré by sa zhodovali s originálom“ (Esterházy 2014, 36) – vyhlasuje a použije pritom vetu z Borgesovho diela „Pierre Ménard, autor Quijota“, na ktoré sa Esterházyho tvorba založená na intertextualite od počiatkov intenzívne odvoláva. Do naratívu sa postupne vsúvajú aj citáty z Evanjelia podľa Marka, autor používa text prvého maďarského prekladu Biblie z roku 1590, ktorý vytvoril Gáspár Károli. Evanjelium podľa Marka⁴ predstavuje najstarší spis svojho druhu (vzniklo pravdepodobne po roku 70 n. l.) a základ pre ostatné synoptické evanjeliá. Spomedzi nich je najkratšie, najjednoduchšie, najviac sústredené na dejové momenty *zvesti*. Z hľadiska skúmanej problematiky sa javí zaujímavé, že sa pokladá za prototyp literárneho žánru, ktorý spája literárne a teologické zámery. Má dramatický spád, epizódy zo života Ježiša sú rámcované ústrednou myšlienkou, že Ježiš je Boží Syn, ktorá je vyslovená na začiatku, uprostred a ku koncu textu a ktorá tvorí aj motív vzniku tohto evanjelia (Pokorný 1993, 92 – 94). Táto myšlienka má v Esterházyho texte podobne centrálné postavenie, počas narácie vystupuje ako otázka týkajúca sa božskej podstaty Ježiša, na ktorú potom odpovedajú posledné strany románu, opakovane citujúce z Evanjelia podľa Marka svedectvo stotníka (Mk 15, 37 – 39): „Tento človek bol býval ozaj Syn Boží“ (Esterházy 2014, 100, 101, 102). Román sa pohráva aj s autorstvom evanjelia:

podľa jednej z tradícií bol Marek učeníkom apoštola Petra, zapisoval Ježišov príbeh bezprostredne tak, ako o ňom svedčil Peter (Pokorný 2016, 21 – 22). U Esterházyho sú pozície posunuté: zapisovateľom príbehu je brat Peter, ktorý má sprostredkovaný prístup k Ježišovmu príbehu a od ktorého preberá túto funkciu v istom okamihu románového deja rozprávač (jeho meno nepoznáme, avšak podľa názvu románu je opodstatnené ho identifikovať ako Marka píšuceho stostranový jednoduchý príbeh).

*Písanie ako rituálne osvojovanie.*⁵ Na intertexty z evanjelia (neoznačené ako citáty) upozorňuje archaickosť ich jazyka,⁶ inak sú organicky zakomponované do naratívu románu, čo podporuje aj prepísanie gramatického tvaru slovies týkajúcich sa Ježiša z tretej osoby jednotného čísla do prvej osoby jednotného čísla. Ide o postup, ktorým sa Ježišov príbeh osvojuje. Výsledkom je hýbanie s pozíciami, na koho sa v rámci románového deja príbeh evanjelia (resp. jeho intertextom sprítomnená epizóda) vzťahuje: kto je v ňom aktérom, kto obeťou, kto zradcom. „Tak ktorý z nás je Judáš?“ (Esterházy 2014, 35) – táto otázka uvádza epizódu o dohode najvyšších kňazov a zákonníkov s Judášom a užší naratívny kontext poukazuje tak na brata Petra, ako aj na rozprávača, širší zase na žandára Ďuriho, ktorý zradí a zatýka dedinčanov nespolupracujúcich s komunistickou mocou, alebo na krčmára, ktorý ich udáva. Iný príklad na kolísavú identifikáciu s rolami biblického príbehu vyznieva dokonca blasfemicky: „Nakoniec by sme s bráskom boli Bohovia. Vlastne, ak jestvuje príbeh, tak on“ (46). Výrok odznie pri citovaní epizódy o zrade Ježiša.

Písanie ako zrada. Stará mama dokola rozprávala o Ježišových zázrakoch, brat pokračuje pašiovým príbehom. Rozprávač sa desí dokončenia: „Dost, ďalej už nerozprávaj, to už netreba [...] Boh predsa nemôže zomrieť“ (74). Dopísanie pašiového príbehu sa mu javí ako zrada, respektíve ako spoluúčasť na zrade, ako zavraždenie Boha. Ale pre pochybovačného brata písanie príbehu neznamená rivalitu s poriadkom stvorenia („predsa nemôžem napísať hocičo. Čo napokon napíšem, viem napísať, odvážim sa napísať, to je už potom skutočné“; 79), naopak, znamená hľadanie istoty, či je Ježiš Boží Syn. („Opatrne si otvorí zošit. Díva sa doňho ako do zázračnej sklenej gule. Akoby v ňom videl pravdu samu.“; 80). V písaní mu teda nejde o zasahovanie do deja, ale o umožnenie toho, aby sa príbeh – nanovo, avšak „v zhode s originálom“ – odohral. Z jeho pozície sa ako zrada ukazuje opačný postoj: „Kto si ty, že prerušuješ príbeh?“ (75)

Konflikt vyústi v (náhodnú? rozprávačom spôsobenú?) smrť brata, udeje sa teda hriech. Textové kódy podporujú v tomto momente stotožnenie brata s Ježišom (ako mŕtvy leží v póze ukrižovaného), čo do interpretácie priťahuje biblické učenie o zástupnej obeti, ktorá preberá na seba hriech za ostatných/iných. Ide zároveň o ďalší zvrät v deji: rozprávač nielenže stratil svoj bezprostredný prístup k Bohu, nezávislý od slov, keď začal rozprávať, a nielenže stráca smrťou brata svoju nevinnosť – aktom prebratia zošita zosnulého brata preberá dokonca jeho úlohu za-/prepísovateľa príbehu.

Metanaratívna problematika, ktorú autor rozpracoval na významovo najdôraznejšom mieste textu, posúva čitateľovo uvažovanie do umelecko-filozofických oblastí: Ako je možné prostriedkami literatúry vyjadriť obsahy, ktoré odolávajú jazykovému uchopeniu, t. j. nástroju, s ktorým literatúra pracuje? Je vôbec možné sprostredkovať

správu o transcendentnosti, o „Svätosti“, ktorá sa – ak vôbec – prejavuje zážitkovo v osobnej skúsenosti? Neznamená takýto pokus a priori fiasko („akoby sme tigra mali za psa“; 37), respektíve redukciu večného Boha na naše časové predstavy, teda v istom zmysle blasfémii? Tejto problematike sa venuje významný francúzsky predstaviteľ súčasnej fenomenológie Jean-Luc Marion, ktorý sa vo viacerých dielach zaoberá možnosťami zviditeľnenia neviditeľného. V knihe *La Croisée du visible* (Okno viditeľného, 1991) píše:

Svätosť sa nikdy nebude dať vnímať, lebo len viditeľné sa stáva viditeľným na základe takého javu, ktorý zodpovedá našim schopnostiam. Daný jav sa však stáva viditeľným iba vtedy, ak sa podrobuje podmienkam možnosti predmetov patriacich k vizuálnej skúsenosti, poddá sa teda duchovnej alebo senzuálnej intuícii, pričom hĺbka intuície závisí v oboch prípadoch od dimenzií prijímajúceho ducha. [...] každá náboženskosť sa musí konfrontovať s dilemou, že Svätosť sa ako Svätosť buď zachová a zdrží sa všetkých viditeľných javov, čím zostáva svätosť Boha bez obrazu a tváre, alebo prostredníctvom obrazu bude vystavená viditeľnému, [...] a tak obraz, ktorý je zbavený všetkej svätosti, nebude nič iné ako obscénna blasfémia. Buď – alebo: buď neviditeľnosť, alebo zavádzanie (2013, 150).

Fenomenologickú myšlienku, ktorú filozof rozvíja na základe metaforiky z oblasti vizuality/vizuálneho umenia (v mnohých štúdiách pracuje s príkladmi z maliarstva, sochárstva, architektúry), spisovateľ rieši v rámci naratívneho materiálu. Fenomenologický horizont „projektu“ Pétera Esterházyho v románe *Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – verzia podľa Marka* sa stáva čitateľným viacerými spôsobmi: v texte ide práve o – Marionovým pojmoslovím – „zviditeľnenie Svätosti“, o možnosti a pochybnosti prerozprávania Boha, ale aj o uvedomenie si limitov takéhoto aktu (ohraničenosť jazykového vyjadrenia – nevyjadriteľnosť). Samotný text predstavuje prekročenie fenomenologických dilem a vykoná to jediné, čo má zmysel v takomto projekte vykonať: urobí pokus. Marion uvádza ako žánrový príklad úspešného umeleckého zviditeľnenia Svätosti ikonu. V práci *La Croisée du visible* píše o ikone ako o viditeľnom, ktoré je schopné spojiť dva neviditeľné pohľady: pohľad modliaceho sa človeka a pohľad blahodarného Boha (56 – 58).

V snahe vyhnúť sa nadinterpretácii nepokladám za nutné „vtesnať“ Esterházyho text do Marionom formulovaných požiadaviek vnímania Svätosti ako neviditeľného fenoménu. Za potrebné však pokladám poznamenať dve veci: fenomenológia upozorňuje na tretieho účastníka v procese zviditeľnenia neviditeľného, a to na prijímateľa, ktorý je schopný/povolaný odhaliť správu sprostredkovanú viditeľným o neviditeľnom. Marion vyzdvihuje v tejto súvislosti modlitbu, čo je oslovenie Boha alebo minimálne otvorenie sa mu. Esterházyho text sa tiež venuje modlitbe, okrem iného zvažuje jej podoby: modlitba ako dýchanie, ako povinnosť, ako poistenie sa, ako nutnosť, ako vzlykanie, ako spochybňovanie, ako zúrenie (Esterházy 2014, 25, 78). Napokon rozprávač konštatuje: „Modlitba nie je, modlitba sa blíži“ (78). Obdobne vníma modus rozprávania v Esterházyho texte aj Gábor Tolcsvai Nagy: „Čo sa týka funkcie monológu rozprávača *Verzie podľa Marka*, ide o neprestajnú modlitbu. Táto reč nepoužíva sakrálny jazyk obradu ani jazyk teológie, ale rozohráva vlastnú pôvodnú perspektívu a spôsoby konštruovania“ (2019, 65). Podľa tohto literárneho vedca predstavuje príbeh románu „príbeh modlitby, proces obrátenia sa k Bohu. Ply-

nulá reč modlitby, presnejšie vykonávanie modlitby tu má epizodickú štruktúru, ku ktorej patria sebareflexie“ (65).

DEJINY A BOH

V *Jednoduchom príbehu čiarka sto strán – verzia podľa Marka* sa prepis evanjelia, čiže „vytvorenie strán, ktoré sa zhodujú s originálom“, uskutočňuje v konkrétnej dejinnej situácii. Na príbeh stelesneného Boha sa navrhuje aj príbeh nemilovaného chlapca, príbeh vystahovanej rodiny zbavenej existencie a príbeh traumatizovaného Maďarska. Preto sa opísané strany z Evanjelia podľa Marka nemôžu zhodovať s originálom, aktom prepisu sa transponujú. Podstatné je práve toto znovu-napísanie (Láng 2015), t. j. historická aktualizácia pašiového príbehu, ktorý sa tu ukazuje v svojej variabilite, opakuje sa medzi inými dejinnými kulisami, v pestrom a dynamickom obsadení úloh s vymeniteľnými účinkujúcimi („Tak ktorý z nás je Judáš?“, Esterházy 2014, 35), ale ktorý sa nezastaviteľne udeje. Utrpenie sa odohrá.

Historické a spoločenské premeny sa premietnu do života postáv: ženy smútia za synmi a manželmi zabitými vo vojne rôznymi aktérmi, rodiny s odlišným sociálnym ukotvením sú rovnako ponižované a zbavené možnosti žiť normálny život, krivdy a utrpenia žien ľudí do nelásky, k alkoholu a samovražde, cení sa udavačstvo, zrada blízkych, morálny poriadok sveta sa obracia naruby: dobro nikdy nevífazi, zato zlo získava odmenu – a vôbec Boh je zrazu spolu so svojim poriadkom zakázaný: „Stalin nám ukradol Boha“ (18).

„Dolné dobro nazývame Slzavým Údolím“ (13) – podáva ironický opis situácie detský rozprávač cez naivnú optiku učiaceho sa dieťaťa. Poukazuje tak v texte na absurdnosti reality, ako aj na nekonzekventnosti (intenčné posuny) zmyšľania či výkladu vecí/udalostí zo strany dospelých, respektíve približuje „diletantským“, nezasväteným spôsobom obsahu kresťanských teologických učení. Ide väčšinou o duchaplné zhrnutia komplikovaných teologických myšlienok a prístupov, podané aj so štipkou humoru. Napríklad o Svätej Trojici: „Lebo predsa len to nie je tak, že by boli Bohovia dvaja. Otec hore a Ježiš dolu, lebo je len jeden. Tí dvaja sú len jeden. Vlastne bol by tu ešte tretí, ale to sem už naozaj nepleťme“ (15). Podobne sa vyjadruje k téze božskej a ľudskej podstaty Ježiša, k vteleniu, k pozemskému Ježišovi, k učeniu o večnom či pozemskom živote, k Božej všemohúcnosti, Božej láske a Božej prozreteľnosti.

Narácia ústi do problematiky Božej prozreteľnosti, posledné kapitoly románu ju rozvíjajú na základe historických konkrétností (94 – 96). Vymenovanie prežitých ľudských utrpení a strát sa končí myšlienkou: „To je Božia mrzkosť. [...] Aby nebolo zlo, ani Boh by nesmel jestvovať“ (96). Lebo ako môže jestvovať vo svete zlo, ak je Boh dobroprajný a zároveň všemohúci? Riešenie otázky spadá do oblasti teodícey, v rámci nej si konkuruje viac koncepcií od Augustína po dnešných teológov, aby zodpovedali, aký dôvod a funkciu môže mať zlo v stvorení.

Esterházyho román predstavuje tiež akýsi pokus o odpoveď, o porozumenie zmyslu pašiového príbehu v reláciách ľudských dejín. A tento pokus nemá povahu výkladu či tvrdenia, ale väčšmi – už spomínaného – približovania sa, ktorým autor charakterizoval modlitbu. Ako sumarizuje otázku teodícey v súvislosti s *Jedno-*

duchým príbehom čiarka sto strán – verzia podľa Marka Zsolt Láng: „V konečnom dôsledku by vysvetlením mal byť samotný príbeh. Keby bol vyrozprávatelný. Lebo to, čo sa javí ako vysvetlenie, vystupuje len preto, aby zachovalo svoju skrytú podstatu. Jazyk objektivizuje, text nie“ (2015). Parafráza evanjelia v Esterházyho podaní takto nadobúda charakter apokryfu, t. j. (literárnej) alternatívy ku kánonickým spisom o posvätnom.

Po 96. kapitole (a zároveň strane) sa narácia rozprávača románu preruší. Ďalšie kapitoly sa sústreďujú na epizódu pašiového príbehu o roztrhnutí opony chrámu po smrti Ježiša a svedectve stotníka (Mk 15,37 – 39). Podávajú ju opakovane v čoraz čistejšej podobe bez rozprávačových vsuviek, kým „sa strany nezhodujú s originálom“. Svedectvo o božskej podstate Ježiša sa nakoniec v 100. kapitole trikrát zopakuje (zopakuje sa 100. kapitola/strana), významotvornú funkciu preberá samotná rétorická figúra opakovania. V úplnom závere autor k epizóde pridá prvé vety zo začiatku Evanjelia podľa Marka, čím naznačuje cyklickosť pašiového príbehu, jeho neustále odohrávanie sa pred odlišnými kulismi dejín: „Nie je koniec. Toto je záver“ (2014, 102).

Ukončenie románu vetou „Toto je záver“ spája oblúk narácie aj s jej úplným začiatkom („Toto je začiatok“; 1). Cyklická povaha udalostí, ktoré text predkladá, teda ľudských príbehov vystavených okolnostiam dejín a dokladajúcich pôsobenie *zla* v stvorení, sa takto zdôrazňuje aj v rámci románového materiálu. Podľa poznámok, ktoré Péter Esterházy priradil k textu, bola táto veta inšpirovaná Jánosom Pilinszkým (105). Predstavuje intertext z denníka tohto významného maďarského katolíckeho básnika, autora slávneho apokalyptického diela dejín maďarskej poézie – básne „Apokrif“ (Apokryf, 1954). Alúziou na Pilinszkého katolícky postmoderný autor zároveň naznačuje korpus literárnych diel, medzi ktoré sa zaraďuje aj jeho román *Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – verzia podľa Marka*.

POZNÁMKY

- ¹ Z hľadiska spomínanej interdiskurzívnej povahy reflektovanej problematiky treba spomenúť, že možnosti a charakter aktuálneho prerozprávania a opakovaného pripomínania centrálného naratívu kresťanstva skúma aj praktická teológia (Görözdi 2011).
- ² Tento rad bol pôvodne plánovaný ako viacdielny, autor spomínal v rozhovoroch štyri diely, ale po vydaných dvoch knihách sa konkrétne vyjadroval už iba o tretej. Tretí diel *Jednoduchých príbehov* mal byť napísaný v štýle dánskej spisovateľky Karen Blixen, autor sa o svojom pláne vyslovil v denníku *Hasnyálmirigynapló* (2016; *Pankreasník*, 2018 – prel. R. Deáková), zachytávajúcom jeho posledný rok pred smrťou.
- ³ Ak nie je uvedené inak, všetky citáty v tejto štúdií preložila J. G.
- ⁴ Autor sa o svojom rozhodnutí vybrať práve verziu podľa Marka vyjadril nasledovne: „Pred niekoľkými rokmi mal môj priateľ László Szigeti, riaditeľ vydavateľstva Kalligram, nápad, že štyrom spisovateľom [...] dá nanovo napísať evanjeliá. [...] Marka mám ešte odtiaľ. Ale okrem Jána by bolo dobré hociktoré“ (Rácz 2014).
- ⁵ V súvislosti s rituálnym prepisovaním ako osvojovaním treba spomenúť ako zaujímavosť dielo, v ktorom Péter Esterházy vlastnoručne prepísal na list veľkosti 57x77 cm román maďarského neskoromoderného spisovateľa Gézu Ottlika *Iskola a határon* (1959; *Škola na hranici*, 1976 – prel. K. Wlachovský). Gestom vzdal veľkému predchodcovi poctu, ale zároveň si ním privlastnil tradíciu reprezentovanú Ottlikovým textom.

- ⁶ Autor pripojil k textu románu aj poznámkový aparát, ide o riešenie, ktorým v svojich posledných knihách reagoval na ostrú kritiku vzťahujúcu sa na intertextuálne využívanie iných literárnych textov, na obvinenie z „vykrádania“ svetovej literatúry. Podáva v ňom predovšetkým informácie o pôvode použitých intertextov a iných zdrojoch. Slovenský umelecký preklad románu vyhotovila Renáta Deáková, ktorá do slovenčiny preložila väčšinu Esterházyho kníh. V poznámkovom aparáte slovenskej verzie textu dopĺňa autorove poznámky o poznámky prekladateľky, v súvislosti s evanjelickým intertextom tu stojí: „V preklade sme použili Roháčkov preklad Evanjelia podľa Marka, nechali sme pôvodný pravopis, občas spestrený o kralický, kde-tu skomolený (napríklad niekde prepísaný do prvej osoby jednotného čísla, atď.) (R. D.)“ (Esterházy 2014, 105). O riešeníach a prekladateľských stratégiách používaných v slovenskom vydaní románu pozri Huťková 2019, 62 – 63.
- ⁷ Veta, ktorá odznie ako výrok románovej postavy matky, predstavuje podľa poznámok autora zo strany 117 intertext od F. W. J. Schellinga.

LITERATÚRA

- Esterházy, Péter. 2014. *Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – verzia podľa Marka*. Prel. Renáta Deáková. Bratislava: Kalligram.
- Görözdí, Zsolt. 2011. „Az egyház élete, mint kollektív emlékezet és emlékeztetés.“ In *ΔOMA – Ajándék*, ed. Attila Lévai, 31 – 38. Komárno: Univerzita Jána Selyeho – Selye János Egyetem.
- Görözdí, Zsolt. 2014. „Podnety výskumu naratívu pre súčasnú teológiu.“ *World Literature Studies* 6 (23), 1: 111 – 119.
- Huťková, Anita. 2019. „Kánonické texty Pétera Esterházyho v slovenskom preklade.“ *World Literature Studies* 11, 1: 51 – 69.
- Kulcsár Szabó, Ernő. 1996. *Esterházy Péter*. Bratislava: Kalligram.
- Kulcsár Szabó, Ernő. 2019. „„Gracióz” kötetlenség. Szólám és írhatóság Esterházy prózájában.“ In „Nincs vége. Ez a befejezés.“ *Tanulmányok Esterházy Péterről*, ed. Csongor Lőrincz – Péter L. Varga – Gábor Palkó, 10 – 33. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum – Prae Kiadó.
- Láng, Zsolt. 2015. „Kisfaszom (Esterházy Péter: Egyszerű történet vessző száz oldal – a Márk-változat).“ *Kalligram* 24: 4. Dostupné na: <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2015/XXIV.-evf.-2015.-aprilis/Kisfaszom-Esterhazy-Peter-Egyszeru-toertenet-vesszo-szaz-oldal-a-Mark-valtozat> [cit. 4. 8. 2020].
- László, János. 2011. „Naratívna psychológia – vedecké skúmanie individuálnej a skupinovej identity.“ *World Literature Studies* 3 (20), 2: 3 – 18.
- Marion, Jean-Luc. 2013. *A látható kereszteződése [La Croisée du visible]*. Prel. Ákos Cseke. Pannonhalma: Bencés Kiadó.
- Murza, Tímea. 2016. „Esterházy Péter A szív segédigéi, a Javított kiadás és az Egyszerű történet vessző száz oldal – a Márk-változat című könyvei a Biblia tükrében.“ *Új Forrás* 48, 9: 48 – 62.
- Pokorný, Petr. 1993. *Literární a teologický úvod do Nového zákona*. Praha: Vyšehrad.
- Pokorný, Petr. 2016. *Evangelium podle Marka*. Praha: Česká biblická společnost.
- Putna, Martin C. 2018. „Uhry: Svatý Štěpán a země nad jazyky, Péter Esterházy a katolícká postmoderna.“ In *Obrazy z kulturních dějin Střední Evropy*, Martin C. Putna, 167 – 191, Praha: Vyšehrad.
- Rác, I. Péter. 2014. „Egy resignált kuruc. Esterházy Péterrel beszélgettünk.“ *Vasárnapi hírek*. Dostupné na: https://www.vasarnapihitek.hu/izles/egy_rezignalt_kuruc__esterhazy_peterrel_beszeltgettunk [cit. 4. 8. 2020].
- Radnóti, Sándor. 2014. „A süketnéma Isten.“ *Holmi* 26, 9: 1090 – 1097.
- Tolcsvai Nagy, Gábor. 2019. „Testben létezés, átlényegülés, kinyilatkoztatás. Beszédmód a Márk-változatban.“ In „Nincs vége. Ez a befejezés.“ *Tanulmányok Esterházy Péterről*, ed. Csongor Lőrincz – Péter L. Varga – Gábor Palkó, 61 – 80. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum – Prae Kiadó.
- Vető, Miklós. 2012. „Isten megközelítése Jean-Luc Marion gondolkodásában.“ In *Jean-Luc Marion – karteizianizmus, fenomenológia, teológia*, ed. Sylvain Camilleri – Ádám Takács, 122 – 146. Budapest: Gondolat.

The postmodern apocrypha of Péter Esterházy: “A Simple Story Comma One Hundred Pages – the Mark Version”

Contemporary Hungarian prose. Péter Esterházy. Interdisciplinarity. Paraphrasing of the gospel.

Questions concerning God and creation are constants in the prozaic work of Péter Esterházy and constitute a topic which the author approaches mainly through the prism of an individual confronted with historical circumstance. This study is a reading of the novel *Egyszerű történet vessző száz oldal – a Márk-változat* (A Simple Story Comma One Hundred Pages – the Mark Version, 2014), which portrays the dark communist 1950's in Hungary via paraphrasing of the gospel. The concern here is mainly with aspects of the textual expression of religious experience, which includes philosophical and phenomenological questions about the possibilities of articulation and expression of the individual (emotional) testimony of faith. The analysis looks at perspectives as represented by the two main characters. The one represents silence as the true communicational space for the relationship with the transcendent, the other represents the alternative of a linguistic approach (writing a story about God as imitation, as a ritual mastery, as betrayal). The study approaches the historical circumstances of the narrative as a theodicy, i.e. as an attempt to understand the meaning of the passion story in the broader context of human history.

Mgr. Judit Görözdí, PhD.
Ústav svetovej literatúry
Slovenská akadémia vied
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika
judit.gorozdi@savba.sk

Medzi izolovaným a fenomenalizujúcim subjektom: Melanchólia ako estetická kvalita v (spirituálnej) poézii Erika Jakuba Grocha

JANA JUHÁSOVÁ

Myslím na srdce horiace ako noc

Moje srdce je dážď, clivá šed', lekná, mnohé závoje za sebou; a Boh – myslím na srdce horiace ako noc – je, inými slovami, naša jediná nádej; šerosvit je moje srdce,

tiché volanie zablúdeného anjela, ktorý, jeho vlastnými slovami – miluje noc; myslím na srdce horiace ako noc, ledva viditeľné obrysy temných nocí na pozadí temnejších.

Erik Jakub Groch (2012, 18)

Hoci je Erik Groch (1957) v slovenskej lyrike desaťročia etablovaným básnikom, jeho dva posledné lyrické zoshy *nil*, úvod (2018) a *melanchólia neviem* (2019a), vydané po jedenástich rokoch od zbierky *Infinity* (2007), vyvolávajú v literárnovedných kruhoch živú diskusiu, vrátane skepticko-rezervovaných reakcií.* Jaroslav Šrank v nich identifikuje (zvýšenú) zámernú koexistenciu disparátnych prvkov (veľká miera žánrovo-tematickej rozbiehavosti, nadmerná kazovosť a zložitost' zápisu, príznakovosť segmentácie či neistých útvarov medzi veršom a vetou; 2019, 24); Iva Máľková upozorňuje na javy podliehajúce rozpadu celistvosti a jednoty (2019). Pre Lenku Šafranovú predstavujú takto ustrojené texty komunikovať, pričom svoje neporozumenie formuluje expresívnou metaforou excentrického tanca, ku ktorému sa čitateľ či čitateľka už nedokážu pripojiť (2019, 75). Dôležité je zdôrazniť, že Šafranovej odmietnutie novej Grochovej tvorby sa odohráva na pozadí kladnej recepcie jeho predchádzajúcich zbierok, menovite *Súkromné hodiny smútku* (1989), *Bratsestra* (1992), *Druhá naivita* (2005) a *Em* (2006a). Takto zostavený privátny výber z autorovej dielne (z ktorého sú vypustené knihy *Baba Jaga: Žalospevy*, 1991; *To*, 2000; *L'acinéma*, 2001 a *Infinity*, 2007) odkazuje na také meradlá vstupujúce do konfrontácie, akými sú najmä komunikatívnosť, prostota výrazu či pozitívna (prípadne k pozitívite sa vyvíjajúca) emócia, usudzujúc z toho, že vo vynechaných zbierkach je prítomnosť týchto kvalít nižšia.

* Štúdia je individuálnym výstupom z kolektívneho grantového projektu VEGA č. 1/0523/18 „Lexikón slovenskej literatúry a kultúry 1989 – 2015 (autori, diela, procesy a intermedialne presahy)“.

Napokon, recenzentka kladie na Grochov rukopis analogické kritériá, ktoré mu aj v širšom literárnom poli dlhodobo budujú profil „básnika druhej naivity“ (odkazu- júc na Grochovu emblémovú zbierku-výber *Druhá naivita*, 2005). Jeho základom je životný pocit súzvučný s vnímaním sveta v pôvodnej elementárnej jednoduchosti (Jenčíková 2005, 177 – 178), pričom „emocionálne naladenie lyrického subjektu vystihuje vážnosť, neha, empatia, súcit a údiv“ (Príhodová 2007, 201), „veci získavajú [...] svoju jednoznačnosť“ (Gavura 2006, 17). Nadmerná entropia, disparátnosť, zlo- žitosť, hermetizmus, kŕč, sebaaprezentácia a izolácia, na ktoré recenzenti a recenzentky novej Grochovej tvorby upozorňujú, sa prirodzene v takto nastavených mantineloch ocitajú na opačnej strane nábojového spektra, asociujúc vo vývine básnikovho diela ruptúrnosť či vyklbenosť. Kladieme si však otázku, či sú menované rámce dostatočne široké, a teda priliehajúce, či v nich nie je niektorý zo znakov Grochovej poetiky pre- hliadaný a neopodstatnene redukovaný (keďže označené tenzívne tendencie sa, hoci v menšej miere, vyskytujú u autora aj v textoch do roku 2007). Súbežne nás tiež bude zaujímať, nakoľko môže byť prítomnosť postupov deštrukcie, a to i vo vysokej miere, aká sa objavuje v Grochovej ostatnej tvorbe, v spirituálne ladenej výpovedi funkčná.

Domnievame sa, že kľúčom na uchopenie naznačenej problematiky a zároveň jed- ným z dominantných aspektov Grochovho básnického sveta, jeho náladovým výcho- diskom – s bohatým priemetom do utvárania lyrického subjektu, jazyka a kompozície textu, vrátane špecifických konzekvencií – je melanchólia, emócia straty.¹ Primárne tu nemáme na mysli jej „ľahké“ formy – zádumčivosť ako elementárny predpoklad básnickej činnosti, súčasť procesu „čakania na báseň“ a následne jej recepcie, ale jej existenciálnu podmienenosť, individuálne pociťovanú (a v novodobej klinickej praxi aj diagnostikovanú) ako ujmu či paralýzu. Zaujímať nás bude najmä jej špecifický variant – náboženská melanchólia, jej symptómy a ich integrácia do procesu duchov- ného rastu.² Hoci by si téma vyžadovala hlbší interdisciplinárny psychologicko-teo- logický a filozofický presah, týchto rovín sa budeme v štúdiu pridržiavať len rámcovo a hlavné východisko (alebo úbežník) našich úvah bude literárnosť.

MEDZI PATOLÓGIU A VÝNIMOČNOSŤOU DUCHA

Už Hippokrates charakterizoval melanchóliu ako chorobu žlčového typu, odkiaľ je odvodené jej pomenovanie – (gr. *melain cholé*) čierna žlč (Földényi 2001, 13). V his- tórii sa k nej zaujímali rozličné postoje: od redukcionistického, známeho u stoikov (choroba pripravujúca o zdravý rozum; 52), prevažujúceho od 19. storočia v medi- cíne (označenie melanchólie ako endogénnej psychózy; 247), k vnímaniu jej väčšej komplexnosti – ako kultivovaného smútku s reflexívnym základom (Brady – Haapala 2003).

Z pohľadu psychológie a medicínskej diagnostiky je melanchólia vnímaná ako psychosomatická reakcia subjektu na absenciu objektu túžby. Pociťovanie neprí- tomnosti sa vymyká vedomiu – ide o tzv. *neznámu stratu*, spájanú s neschopnosťou objekt identifikovať alebo sú neidentifikovateľné jeho znaky (Freud [1946] 2005, 12). Nathan Carlin hovorí o objekte, ktorý je stále v susedstve, no napriek tomu je stále stratený (2010, 562). Strata objektu je potom prežívaná ako strata Ja, čo na rozdiel od smútku (ktorý postupne pomíne) vytvára ťažko riešiteľnú existenciálnu situá-

ciu (Freud [1946] 2005, 15). Sigmund Freud charakterizuje klinickú formu melanchólie ako hlboko bolestné rozladenie (10). Na úrovni subjektu dochádza k sklonom k roztrieštenosti, k pocitom vyňatosti, k izolácii, nečinnosti až neschopnosti hovorenia. Súčasťou melanchólie bývajú podľa Freuda tiež fázy mánie, ktoré prichádzajú periodicky alebo spontánne ako stavy radosti, jasoty, triumfu, povznesenej nálady a energetického uvoľnenia, vystupňovaného aktivizmu a pohybu (20 – 21), opätovne nečakane zvrátené do stavov rezignácie. Táto pulzácia je pozorovateľná aj v tvorbe Erika J. Grocha: „Za každý okamih extázy platíme úzkosťou“ (odkaz na báseň Emily Dickinson „1809“; 2019b, 75).

V diele skúmaného básnika vnímame melancholické naladenie už v debute, no plnšie rozvinutie s charakteristickými znakmi nadobúda od zbierky *To* (2000), ktorej vydanie sprevádza Grochov definitívny odchod z Košíc do samoty v levočskej Uloži (r. 2000) a tiež nové signovanie básnického mena biblickým prímením Jakub. Stanislava Chrobáková-Repar trefne postrehla, že so zmenou náladovej tonality sa u básnika mení aj výraz; jazyk sa komplikuje priamoúmerne s narastajúcou tenziou („rozpadávajúci sa [...] svet človeka akoby stál za všetkými tými zhustujúcimi sa jazykovými a obrazovými operáciami, ktorými autor svoje básne zaťažil a pribrzdil v ich sémantickom ‚vzlete‘“; 2001, 146). Stupňovanie melancholickej tonality registrujeme následne v Grochovej tvorbe od roku 2012 (počnúc časopiseckým cyklom „Verím, že život je krásny“ až po knižne nepublikované texty z cyklu „Formy opakovania [Emily]“; 2019b).³

MELANCHÓLIA AKO FORMOTVORNÝ PRINCÍP UMENIA

Základom umelecky štylizovanej melancholickej situácie sú najmä nasledujúce tendencie, ktoré môžeme paralelne zaznamenať aj v poézii Erika J. Grocha (ukážky, ak nie je uvedené inak, sú z jeho tvorby).

Východiskom je silná centralizácia subjektu, strhávajúceho na seba pozornosť („nie je nikto / iba ja som / iba sám so sebou / môžeme byť viacerí // a nebyť smútku / nepoznáme sa tak dobre“; „Homage ja“, 1991, 55), no zároveň vyjavujúceho vlastnú disociovanosť („[...] trvať nesúvisle a na nič tak, / aby to bolo krásne a vzrušujúce“; „človek žijúci na strome“, 2018, 4), metafyzickú osamelosť („[...] koho je v zástupe / viac než samoty?“; „nil“, 2018, 15). Subjekt túži permanentne unikáť (Vydra 2009) alebo sa ocitá v role pútnika, postavy na ceste, ktorá nemá jasný cieľ – je večným tulákom či bezdomovcom („Ako ten, čo odchádza, a nikde, / nikde na svete sa nezaťaví“; „Náhrdelník“, 2006, 9). Pohyb má podobu „nešťastnej kinestézie“ asociujúcej zmietanie sa v nekonformnom stave, prípadne boj, alebo je zvrátený na nehybnosť, ktorá evokuje prázdno (Starobinski 2013, 39).

Vonkajší priestor a krajina sú modelované ako stav duše, zasahované idealitou, nesmiernosťou, no súbežne s vedomím straty a pomínutelnosti (zmes motívov potešenia a smútku, príťažlivosti a odpudivosti; Brady – Haapala 2003). Do výrazového plánu tak vstupuje dráždivá elegancia, sentiment na hranici presýtenia, a zároveň niečo (zväčša deštrukcia – pozn. J. J.), čo ich spochybňuje či ruší (Starobinski 2013, 21):

na mieste sa políčko premietne, ako krík / naklonený za // za políčkom schnú suché kvety,
opadáva / ojedinelý sneh, medzilíčenie // čas, ktorý je pohybom vytvorenej veci, je tiež

/ než // než navždy zatvoríš veľké, vymedzené oči, / prekryje suché kvety sled, ojedinelý sneh sled / sneženia („Anime, m. f.“, 2018, 13).

Melancholickým časom sú fázy noci, pomalé plynutie, spirituálne bezčasie alebo spomienka, ktorá udržiava objekt v móde bolestnej neprítomnosti: „Vždy nejaké možné ráno, prázdne poludnie – / popoludnie, otvorený podvečer, súmrak / uprostred noci, komplementarita.“ („nil“, 2018, 15).

Vedomie lipne na poriadku, hĺbkovom prieniku a subtilnom snímaní javov, no zároveň ho prezrádza neschopnosť žiadaný stav udržať. Podľa Lászlóa F. Földényiho nastoľuje melancholik systém, z ktorého sám vypadáva, jeho svet je ambivalentná množina fragmentov, ktoré evokujú deficit (2001, 304), prípadne situáciu labyrintu (24). Kompozície, často s princípom repetície, obsahujúce množstvo sugestívnych detailov, bývajú rozpochybované, kazové, nie vždy rešpektujúce príčinnno-kauzálny systém (49), vo výsledku iracionálne.

S príznakovým komponovaním básnických útvarov sa opakovane stretávame tiež u Erika J. Grocha. Autor už v skorších zbierkach (s presahom do súčasnosti) siaha s obľubou po žánroch, ako sú definícia, návod, recept, opis či biografía, ktoré vyžadujú faktografickosť a postupnosť krokov, no v konečnosti sa žánrové skelety rozpadajú – detaily ako elementy výpovede k sebe kauzálne-chronologicky nepriliehajú, štruktúry vo výsledku ostávajú otvorené alebo sa zacyklujú (por. „Jablkový závin“, „In“, obe 2001; „Terezka“, 2005; „Lineárny spev“, 2018), sú vydané „interpretačnej neistote“ (Milčák 2010, 45).

Narušenosť subjektu a jeho sveta sa špecificky premieta v jazyku, médiu komunikácie. Földényi hovorí o jeho neuteriteľnosti (2001, 10), spredmetňovaní (12), rozplývaní slov strácajúcich význam, odhaľujúcich svoju krehkosť (46). Guardini odkazuje na zauzlenosť myšlienky (1995, 15), rozdvojenosť reči (21), potrebu ticha ako únik melancholikov do bolesti i skrytosti (49), významovú zastretosť. V literárnovednom priestore sa reflexia špecifického Grochovho jazyka uskutočňuje pomerne často, nájdeme ju tiež v recenziách básnikovej poslednej tvorby, z ktorých sme v úvode uviedli niekoľko postrehov. Výpovedné autoreflexie štýlu nachádzame aj v samotných zbierkach: „písať čas, dlhé, nezrozumiteľné vety“ (Groch 2018, 3), „Niečo z mojich obrazov ustavične vypadáva,“ (Groch 2019a, 20).

Okrem signifikantných, postupne sa prehlbujúcich znakov melancholickej nálady však zároveň u Grocha, počnúc debutom, zaznamenávame snahu organizovať vnútorný život subjektu v reláciách duchovnej cesty:⁴

Celé slnko, od svetla k svetlu / až po ústup tieňov k novému svetlu / som sa postil, som bdel, som sa / hľadal. / To hľadanie bolo také úprimné a čisté, / že som ho v tejto chvíli pomenoval / cestou. / [...] / Bola to veľká hora nepokoja / na jednej strane. / Bol to veľký okamih porozumenia / na tej istej strane. („Celé slnko, od svetla k svetlu“, 1989, 7).

Výraznejšie tvarovanie básní do spirituálnej výpovede pozorujeme následne od zbierky *Bratsestra* (Eva Pariláková číta jej znaky, prítomné tiež v niektorých oddieloch *Druhej naivity*, v móde františkánskej spirituality; 2012, 40, tiež 237n), pokračujúc zbierkou *To*, ktorá v recepcii tej istej autorky vnáša do básnikovej tvorby mysticko-filozofický rozmer s tenzívnym nábojom (238n). Okrem zbierok *Baba Jaga: Žalospevy*, *Bratsestra* a niektorých oddielov *Druhej naivity*, asociujúcich pomyselný

začiatok duchovnej cesty a následne jej úľavné medzistavy s prežívaním vnútornej radosti, darovaného vhľadu a zjednotenia, pociťuje Grochov subjekt v jej postupujúcich fázach (citelne už v zbierke *To a L'acinéma*) prehľbujúce sa stavy deficitu a úzkosti, pripomínajúce temnú noc mystikov. Ako sme naznačili, ich intenzita je stupňovaná najmä v tvorbe po roku 2012.⁵ Grochova poézia sa však naďalej vyvíja v perspektíve viery, snažiac sa voči úzkostným náladám pestovať rezistentnú silu. Tieto signály upriamujú našu pozornosť na špecifický variant témy, ktorou je náboženská melanchólia.

NÁBOŽENSKÝ POHLAD NA MELANCHÓLIU. ŠPECIFIKÁ ŤAŽKOMYSELNOSTI

Melanchólii vždy viac priali postoje rozvíjajúce reflexiu, preto je v spirituálnych konceptoch akceptovateľnejšia tam, kde sa nezdôrazňuje pragmatický výkon, homogénnosť náuky a jednotný koncept človeka, ale skúsenostné, intencionálne prežívanie viery v perspektíve ľudskej individuality.

Kresťanstvo, ovplyvnené starovekou neznalosťou ľudskej psychiky, spočiatku zaujímalo k melanchólii negatívny postoj. Raní kresťania ju stotožňovali s chorou predstavivosťou, ktorá rozkladá Bohom garantovaný poriadok. Kacír bol ten, kto vypadáva z rámcov racionálneho univerza, „povyšuje *neznáme* na základný prvok sveta“ (Földényi 2001, 60 – 61). Stredoveký človek veril, že melancholický temperament odvracia od reality, ohrozuje komunitný život a odvádza od každodenných povinností (Verstryngge 2006). Od neskorého stredoveku a renesancie sa však aj kresťanstvo z tohto konceptu vynaňovalo.

Náboženská melanchólia nebýva vždy vyčleňovaná v samostatných konceptoch (ako špecifický typ ju nachádzame napr. u Burtona [1621] 2001 či Kierkegaarda), máva však prieniky s tradičnými modalitami, ktorými sú melanchólia lásky či melanchólia smrti. Prvá z nich je riadená pudom k naplneniu (splynutiu), druhá pnutím k zániku (Guardini 1995, 66). V spirituálnom kontexte sa nezriedka obe modalities prestupujú, čo možno ilustrovať básnickou glosou sv. Jána z Kríža: „Tento život, ktorý žijem, / je odňatie života; / nekonečná mŕtvota, / kým sa k tebe nepriviniem. / Počuj, Bože, ako hyniem, / tomu životu sa vzpieram; / *umieram, keď neumieram.*“ („Žijem, nežijúc už v sebe“, 1997, 52).

K melanchólii vždy prechovávali priazeň mystici, zahrňujúci zmätenosť a osamelosť do konceptu zvláštnej Božej priazne, ako súčasť cesty k duchovnej integrite (napr. Hildegarda z Bingenu, Mr. Eckhart, Ján z Kríža, Pavol z Kríža). V novoveku ju sústredene reflektuje najmä Søren Kierkegaard (1813 – 1855), jeden z najznámejších predstaviteľov a zároveň mysliteľov náboženskej melanchólie. Kierkegaard rozlišuje melanchóliu (dán. *Melancholi*) a náboženskú ťažkomyselnosť (dán. *Tungsind*), reflexívne uvedomovanú bolestnú túžbu vnímanú ako ťažšiu formu klasickej melanchólie, nevedomej túžby (McCarthy 1977, 153), ktorej podstatou je skryté „pnutie po obnovení vzťahu s Bohom“ (164). Povaha ťažkomyselnosti je podľa dánskeho mysliteľa ambivalentná – možno ju vnímať ako „chorobu na smrť“, ale aj emóciu, ktorá sa snaží začleniť život Absolútna do osobnosti (162): dospieť k hranici „zázračna“ je možné „jen na základě absurdna“ (Kierkegaard [1843] 2006, 101). Zotrvanie

v skúškach, podobne ako u biblického Abraháma či Jóba, tvárou v tvár absurdite, priťahuje „búrku milosrdenstva“ (141).

Analogický model ku Kierkegaardovi predstavuje temná noc sv. Jána z Kríža (1542 – 1591), ktorá je v kontexte našej práce zaujímavá najmä z dôvodu, že tvorba Erika J. Grocha sa viackrát na karmelitánskeho svätca a jeho duchovnú dcéru – sv. Teréziu z Lisieux – odvoláva.⁶ Noc, ktorá mala v stredovekých konceptoch negatívne určenie (čas poblúdenia a hriechu), predstavuje na duchovnej ceste sv. Jána nevyhnutnú fázu spirituálneho očisťovania a rastu, pričom predchádza fázu zjednotenia duše s Bohom. U sv. Jána začína duchovný život vedomou snahou človeka o sebakultiváciu (prostredníctvom askézy, pestovania náboženskej meditácie), no postupne prechádza do noci zmyslov a ducha. Cez nechuť k spirituálnym úkonom a neschopnosť meditácie môže postupovať až do stavov existenciálnej úzkosti, narušeného bezpečia, pocitovaných ako dezintegrácia Ja a strata zmyslu („Neboť dokud Pán neskončí s jejím očisťovaním, [...] žádný prostředek ani lék jí [duši] neposlouží ani nezabere na její bolest, tím spíše ne, že zde duše zmůže tak málo, stejně jako ten, koho mají ve vězení v nějaké temné kobce spoutaného na rukou i na nohou, bez možnosti se pohnout“; 2N 7,3⁷, sv. Jan od Kříže 1995, 118). Rozum, pamäť a vôľa ako prirodzené opory človeka zlyhávajú, v dôsledku čoho je (dočasne) jeho integrita (vrátane vnímania, vedomia kauzality, obrazotvornosti, pamäťových sŕôp a vôľových vlastností) vážne narušená. V pasívnej noci ducha ich činnosť preberajú teologálne čnosti – viera, nádej a láska. Podobne ako pri klinickej melanchólíi sú u španielskeho mystika zaznamenané prechodné detenzívne fázy úľavy a odľahčenia. Sv. Ján na štyroch miestach svojich spisov prirovnáva temnú noc k melanchólíi (2V 13,6; 1N 4,3; 1N 9,2; 1N 13,6) ako vrozenému sklonu k zlej nálade, vyprahnutosti, letargii či depresii nízkeho stupňa (Kohut 1999, 26), no napriek podobným symptómom ich nestotožňuje: temná noc nie je trvalý, ale prechodný stav, dopustený Bohom, hoci môže prebiehať roky; jej apatické prejavy nie sú znakom lenivosti; kľúčová je vnútorná snaha rozkladu čeliť. Súbežne s Kierkegaardom je aj u karmelitánskeho svätca dôležitá pasívna angažovanosť – udržiavanie vedomia Božej blízkosti, trpezlivá odovzdanosť, rezistencia a dôvera, že temnota je očistným dielom Boha a bude transformovaná do trvalej radosti.

Ku konceptu duchovnej cesty – prechádzajúcej fázou noci s pocitmi viny a subjektívne prežívaných rozkladných procesov, no v pasívnej odovzdanosti cez úkony viery – nachádzame u Erika J. Grocha pomerne veľa textových realizácií. Ako synekdochu (pars pro toto) tenzívneho očistného putovania, odovzdanosti (Bohu) a detenzívneho završenia môžeme uviesť báseň v próze „Domov“ zo zbierky *To*. Autor v nej pracuje s homonymiou slova domov, ktorého významom je statické a súbežne dynamické priestorové určenie. Text má trojčlennú kompozíciu s variovaným gradujúcim refrénom, ten asocjuje rozfázovanie (duchovnej) cesty. V prvej časti je domov (so statickým významom) redukovaný na úzky vnútorný svet subjektu, demonštrujúci existenciálnu ťažobu, bezdomovectvo, vrátane kierkegaardovsky prijímanej kolektívnej viny:

V uzlíku, kolíšucom sa na mäkkej palici z javora, nesiem si *domov*. Zároveň ma domov nesie vietor, kam chce. Čo je v uzlíku. Katechizmus z trpkého viniča. Stará zmluva a nová

zmluva, obe z čitateľnej, vysloviteľnej hlíny. Litánie z vernej, cedenej krvi, ustavične pre-sakujúcej ako smäd. A na dne uzlíka, celkom osobitne, žalmy viazané v koži z Treblinky: Mein Gott! Môj domov je cesta (2000, 23).

Takto ustrojený obnažený subjekt je však nesený a premieňaný dynamickou silou (domov tu konotuje širšie významy – zázemie, plnosť), ktorá ho znovuoživuje a pretvára. V sanjuanistickom koncepte by šlo o preberanie aktivity zo strany Boha, ktorú Federico Ruiz charakterizuje nasledovne: „Bůh bere do svých rukou život člověka, mocně se do něj vlamuje [...] přebírá iniciativu [...], zavazuje člověka osvojit si způsoby bytí a činnosti Boží, jak by si to člověk sám nikdy nedovedl představit“ (1995, 26):

Zároveň ma ustavične ktosi píska, ako chce. A spieva si ma. [...] A zároveň akoby do mňa ktosi zhlboka vdychoval dušu, takže zvučím všetkými píšťalami z mojich vyschýnajúcich kostí; krehučky, pergamenové gajdy v rukách toho-ktorý-je. Môj domov je pieseň. A zároveň ma ktosi odovzdané vzniká a premieňa a rastie. A zároveň ma tichučko vykračuje a našlapuje. A zároveň ma kráča (Groch 2000, 23).

Napokon je báseň pointovaná v estetizovanom obraze výslednej premeny – „Môj domov je spiaca ruža, práve sa rozvíjajúca.“ (23) –, v ktorom zohráva dôležitý rozmer sanjuanistická krása („budeme se na sebe dívat v tvé kráse [...] to je, že já [duša] budu do té míry přetvořena v tvé kráse, že budu podobná v kráse a uvidíme se oba v tvé kráse“; DP 36,5, sv. Jan od Kříže 2000, 226).

Nakoľko nám rozsahové rámce štúdie umožňujú poukázať na realizácie formotvorných aspektov Grochovej (náboženskej) melanchólie len výberovo, v nasledujúcom oddiele sa sústredenejšie zameriame na modalitu zraku – deformovaného a následne transformovaného videnia –, ktorý predstavuje u Erika J. Grocha jednu z kľúčových kategórií a v dostatočnej miere môže byť zástupným indikátorom našej témy a jej spirituálneho riešenia.

SILA TŮŽBY, ŤARCHA PREKÁŽKY. ANALÝZA POHLADU V SPIRITUÁLNEJ PERSPEKTÍVE

Zrak ako synekdocha subjektu, jeho vnímania i prežívania bytia, nachádza už v básnikovom debute dva základné varianty – prenikavosť (videnia) [1] a zádumčivosť (pohľadu) [2], ku ktorým sa v zbierke *Bratsestra* pridáva paradox vidiacej „slepoty“ [3]: tieto tri modalities sa stávajú centrom jeho ostatných modifikácií a symbolizácií. V zbierke *Súkromné hodiny smútku* sa usúvzťažňuje sústredenosť pohľadu [1] (ako východisko každej básnickej činnosti) s očistným gestom, navodzujúc pre Grocha typické spirituálne konotácie: „Slzili sme. / Naše oči boli odrazu vyumývané / ako ulice po dlhom daždi. / [...] / Všetko sme videli / oveľa jasnejšie“ („Blues“, 1989, 19). Prenikavosť spojená so zrakovou čistotou nachádza u autora množstvo realizácií najmä v básňach s detenčným vyznením (prevažujúcich v zbierkach *Bratsestra* a vo väčšine oddielov *Druhej naivity*), ktoré asociujú radostné vedomie elementárnosti, súdržnosti a zároveň posvätnosti bytia: „a s akou radosťou hľadím do tváre / šedivého vtáčika, na to jeho poskakovanie / a ako nožičkami náhle a hocikedy / odrazí / Zem pod nohami / [...] / až takým možno jasom sa dívam / na jeho utešujúci zobáčik, do tváre božej“ („O milosti“, 1992, 36).

Modalita paradoxného videnia (prípadne odvráteného pohľadu) [3], iniciovaná v tretej zbierke v básni „Vrana“ motívom „vzobaných očí“ (1992, 9), nastoľuje tému vnútorného zraku, analógiu k začiatku sanjuanistickej temnej noci, ktorá je rovnako u slovenského básnika vnímaná v perspektíve požehnania, daru: „alebo čo je naozaj svetlo, ak nie oko slepca / veselo hľadacieho do tmy“ („Tri zlaté teorémy deda Vševeda“, 1992, 33). Strácajúca sa podpora zmyslov a predstavivosti (u sv. Jána spojená s meditáciou ako sprítomňovaním biblických obrazov) je substituovaná silnejúcou vierou, nádejou a láskou. V tvorbe karmelitánskeho svätca strieda meditáciu kontemplácia, založená na strate diskurzívneho projektovania spirituálnych obrazov a bezobsažnom láskyplnom zotrúvaní v prítomnosti Boha bez citovej aj intelektuálnej opory. V tomto kontexte je zaujímavé, že aj u Grocha miznú básne-podobenstvá, vyskytujúce sa ešte v štvrtom oddiele tretej zbierky (IV, 1992, 52 – 57), a nastupuje koncept „rozvázovan[ia] definitív“ (2001, 13) – modelovanie témy prostredníctvom fragmentov, otvorenej schémy básne-siete, ktorá významový náboj indikuje, ale v úplnosti nedotvára (Juhásová 2016, 36 – 43).

Zádumčivosť pohľadu [2], tretia z menovaných modalít videnia, vytvárajúca rámec už prvej básne Grochovho debutu („Ustavične sa mi niečo zdá“, 1989, 6), tu ako bdela snivosť, jeden z ukazovateľov melancholickej nálady, je v nasledujúcej básnikovej tvorbe rozvíjaná do ďalších, stále ťaživejších až depresívnych polôh. V zbierke *níl*, úvod sa dokonca stretávame s krajnými riešeniami subjektivity – solipsizmom („Barbara“). Básnik návratne pracuje s motívmi závoja (pozri vstupný citát), evokujúceho clonu, alebo so symbolickými emblémami melancholického nazerania. Napríklad v poslednej Grochovej zbierke je ich reprezentantom mýtus o Orfeovi a Eurydike, aktualizovaný v dvoch rovnomenných textoch „orfeus, eurydika“ (2019a, 10 a 19) s motívom „chybného videnia“. Śniedziewski hovorí vo vzťahu k Orfeovi o typickom bezútešnom pohľade melancholikov, v ktorom je prítomná smrť z neexistencie cieľa, zapríčinená definitívnou stratou blízkej osoby (2011, 12).

Grochova tvorba súbežne ponúka celý rad charakteristických melancholických hľadísk,⁸ ktorých úbežníkom je „protiklad k sebaistému perspektivistickému pohľadu“ (Marcelli 2001, 338): ametria, strnulosť, rozostrenosť, pohľad strácajúci sa v prázdnote, odcudzený pohľad, bezcieľne kĺzanie po povrchu javov, nemožnosť zachytiť pohľadom transcenciu alebo len s jej výnimočnými zábleskami „spoza hraníc“ (Śniedziewski 2011, 13 – 14): „Ako z povedomého sna hľadím cez dvere kuchyne / [...] / Homunkulus s takými hroznými prázdnyimi očami. / Znamenie ustrnuté na prahu dvoch pozadí, bez popredia.“ („Zima“, 2000, 17). Ťažkomyselnosť, podobne ako u Kierkegaarda, spôsobuje vo videní Grochovho subjektu diverzie, ale aj zvláštnu spriaznenosť s nekonečným priestorom a prázdnyimi dialkami. V jeho tvorbe sa opakuje pohľad do hlbokého vesmíru alebo zimnej krajiny, na všetko prekrývajúci sneh: „zakaždým, keď zavriem oči, vidím sneh, / padajúci sneh, ktorý sa nedá zakryť“ („luminy“, 2018, 5).

Nasvietenie troch základných modalít Grochovho pohľadu odhaľuje viaceré prieniky hlavne medzi paradoxným „videním“ mystika [3] a bezútešným pohľadom melancholika [2], pričom je evidentné, že obe modality sa (najmä vo východiskách, cez rozmer ujmy a deformácie) permanentne prestupujú. Ako sme však uviedli vyš-

šie, za komplexný, melancholické videnie absorbujúci, považujeme u Grocha rozmer spirituálnej nádeje, a to napriek tomu, že ťaživé elementy vytvárajú v jeho ostatnej tvorbe silný koncentrát. Zostávajúc v kontexte problematiky zraku sa v poslednej fáze nášho uvažovania zameriame na špecifický aspekt videnia, ktorým je vizuálna reverzibilita – vnímajúc ju aj ako možný kľúč k nasvieteniu procesov začleňovania melanchólie do hlbšej spirituálnej integrity. Jej východiskom je axióma, že vidiaci je neustále aj videným. Teoretické rozpracovanie tohto konceptu nachádzame v tvorbe francúzskeho fenomenológa Mauricea Merleau-Pontyho v knihe *Le visible et l'invisible* (1964; *Viditeľné a neviditeľné* 2004).

Aj subjekt Grochovej poézie, podobne ako u Merleau-Pontyho, je konštituovaný ako operujúca telesná bytosť so špecifickou interaktívnou danosťou zraku – agens a jeho akcia sú vzájomne usúvzťažnené. Už v piatom oddiele zbierky *Bratses-tra* nachádzame báseň „Kto vstupuje do môjho oka?“ (1992), ktorej významovým završením sú verše: „Do môjho oka vstupuje iné oko. // Vstupovanie zjednocuje všetky svety –“ (59). Koncept recipročného vnímania/videnia sa návratne objavuje aj v ďalších Grochových básňach („Schúlení“, 2001; „Svetlo slz“, 2005; „Druhý“, 2006a; „Monitor“, „Výsluch“, obe 2006b; „Verím, že život je krásny“, 2012; „nil“, 2018; „Nikdy“, 2019a; „1808“, 2019b), pričom ich opakujúcim sa aspektom je princíp, že objektom, na ktorý hľadím, som zároveň sám videný. Pri vzájomnej interakcii pozorujúcich sa bytostí/súcen však podľa Merleau-Pontyho nazerajúci nestoja (len tak) oproti sebe, ale sa ocitajú „uprostred“ videnia: „vidiace a videné je vzájomne zamenniteľné a nemožno povedať, kto vidí a čo je videné“ ([1964] 2004, 142). Éliane Escoubas (2008, 480) charakterizuje „antropológiu vizuality“ Merleau-Pontyho ako neustále kráčanie vo viditeľnom, ktoré nás obklopuje na spôsob „zasahovani[a], zavíjani[a], prekryvani[a], prepletani[a] a krížení[a] viditeľného s viditeľným“ (484). Francúzsky fenomenológ udeľuje vizualite dokonca taktilné kvality (ohmatávanie, objímanie pohľadom, blízkosť; Merleau-Ponty [1964] 2004, 137). Takto modelovaný vizuálny priestor vytvára podľa Escoubas všetko zasahujúci rytmus, ktorý nemá vlastnosti rozpriestranosti, ale špecifickej intenzity (nemôže ustrnúť, je podmienkou inklúzie v bytí, ex-statickosti subjektu – jeho vrastania do sveta (2008, 485), rozptyľovania vo viditeľnom, „záračným prestupovaním Bytia“ (Kralovič 2010).⁹

Variáciami vizuálnej reverzibility sú u Grocha relácie subjektu a iných súcen: ja – ono („Raz, jediný raz som v lese videl, ako sa všetko hýbe, / pulzuje a žije; [...] / [...] všetko hľadelo na mňa,“; 2005, 79), intersubjektivita ja – ty („[...] dieťa nepre-rušované pochybnosťou. / Vystačí za mnoho svetiel, keď hľadá, vďaka čomu vidíme.“; 2001, 22), ale aj interaktivita subjektu a (vertikálnej či horizontálnej) hranice: ja – Ty/Ono, ktorú môžeme v kontexte básnikovho spirituálneho písania vnímať aj ako metaforizovanú transcenciu: „Keby som sa dobre pozerala, videla by som / obzor, ako sa skláňa [...] / [...] / Ktorému som dala meno Čo oko nevidelo, / čo ucho nepočulo. Ktorý ma oslovil *pozri sa / dobre na mňa*. Ktorý neprestajne hovoríš / dobre sa pozeraj. Len sa dobre pozeraj“ (2006b, 4).

Špecifickým znakom tejto reciprocitu je jej ozdravná funkcia: pohľad toho druhého neutralizuje, rozširuje pole našej vlastnej vizuality, má pre samotný subjekt, aj v ťažkom vnútornom rozpoložení, revitalizačnú silu – akoby mu poskytoval ďalšie

(iné) oči, ktoré sú (aj vo vlastnej nevidomosti) vidúce („Čo spájajú svetlo a tmu, skutočnosť / so snami [...] / do jediného neba s dnom na zemi.“; „Kati“, 2012, 19), akoby mu nasvecoval (reálny, nielen snivý, preludový) svet, ktorý (naozaj) existuje, vrátane viery v jeho zmysluplnosť: „S očami upretými na svetlo na zemi, / verím, že život je krásny.“ („Verím, že život je krásny“, 2012, 20), aj s hapticou odzvou: „Všetko do seba zapadá ako objatie. Vesmír ťa čičíka.“ („Čičíka“, 2006b, 10).¹⁰

Z tohto uhla nazerania považujeme za zvlášť signifikantné umiestnenie veršov s rozmerom vizuálnej recipacity do vstupných častí dvoch posledných, z hľadiska subjektu výrazne disociovaných Grochových zbierok. Zbierku *nil*, úvod zjednocuje motto: „Pozerám sa na tento deň, a on sa pozerá na mňa.“, v zbierke *melanchólia neviem* predstavuje takúto sponu obraz sneženia z druhej básne: „[...] na povrchu je pocit širokého pohľadu a skúmania, v / ktorom zostáva vystavené.“ („Nikdy“, 2019a, 6). Reverzibilita pohľadu nadobúda u Grocha súbežne spirituálne kontexty, je jedným z prejavov rezistencie autora, obranným gestom nepodľahnúť vnútorným rozkladným procesom, ťaživému smútku. Na spôsob výroku Mr. Eckharta – „Oko, ktorým vidím Boha, je totéž oko, ktorým Bůh vidí mne. Moje oko a Boží oko – to je jedno oko a jedno vidění a jedno poznání a jedna láska“ ([1993] 2000, 283) – je pasívne vydaný Grochov subjekt, hoci aktuálne sa ocitajúci v existenciálnej temnote, vyvádzaný prostredníctvom reverzibility videnia z (melancholickej, pasívnej) izolácie a udržovaný v interaktivite s Bytím, vo fenomenalizujúcej (intersubjektívnej) potencialite zmyslu (Výdra 2009): „Neviem nič, ale som prenášaný.“ („Vzduch“, 2018, 12).

V tomto kontexte vnímame i autorom nedávno ohlásený projekt tetralógie, akýsi „work in progress“ (Šrank 2019, 23), z ktorého je nateraz publikovaná necelá polovica.¹¹ Môžeme ho reflektovať nielen ako podozrivé „volkanie si vo vlastnom kulte“ (23), ako sa to z istého pohľadu môže javiť, ale aj ako gesto (auto)nádeje, ktorému básnik, brániaci sa aktuálnej ustrnutosti, kráča v ústrety.

POZNÁMKY

- ¹ Náhľad do melanchólie v básňach Erika J. Grocha považujeme za dôležitý nielen z dôvodu lepšieho porozumenia tvorbe kľúčového autora súčasnej spirituálnej lyriky (básnik a jeho zbierky *Súkromné hodiny smútku* a *Druhá navíť* boli v ankete PLAV-u „Tri desaťročia slovenskej literatúry I – IV. /1989 – 2019/“ viackrát označené ako kľúčový básnik a kardinálne diela slovenskej ponovembrovej poézie; 2019 online), ale aj preto, že melancholicnosť vnímame ako dôležitú estetickú kvalitu v diele viacerých spirituálnych autorov (v domácej tvorbe 20. a 21. storočia najmä u Rudolfa Dilonga, Pavla U. Olivu, Rudolfa Juroleka, Mariána Milčáka, no tiež u viacerých svetových metafyzických básnikov – napr. u sv. Jána z Kríža, Emily Dickinson, Rainera M. Rilkeho, Czesława Miłosza či Louise Glück).
- ² Za ojedinelý, výpovedne obsažný príspevok k téme existenciálne podmienenej deficitnosti v spirituálne ladenej výpovedi, symptómami blízkej ťažkomyselnosti, možno v priestore slovenskej literárnej vedy považovať štúdiu Zoltána Rédeya „Deficientné modely sveta v súčasnej slovenskej poézii (R. Jurolek: Smrekový les)“ (2012).
- ³ Habitualnosť Grochovej melancholicnosti sa prejavuje aj prítomnosťou témy ťaživého smútku v autorovej tvorbe pre deti, napr. „Dievčatko so zápalkami“ (2005) (Gallik 2014, 94 – 95; Kaščáková 2011, 196 – 197), no rovnako v smerovaní vydavateľských aktivít Knižnej dielne. Grochov výber ako vydavateľa opakovane siaha po autoroch či autorkách a knihách s témami úzkosti, paniky, strachu, depresie a smrti (Kaščáková 2018, 49), napr. Elisabeth Helland Larsen – Marine Schneider: *Ja som*

- Smrť* (2016); Anna Höglundová: *O tomto sa človek rozpráva len s králikmi* (2017); Roald Kaldestad: *Dvestošesťdesiatdeväť dní dažďa* (2018); Helge Torvund: *Vivaldi* (2018).
- ⁴ Spirituálne intencie priznal autor tiež v rozhovore so Stanislavou Chrobákovou: „Nazdávam sa, že toto je jedna z podmienok poézie: musí v sebe niesť informáciu o spáse“ (1998, 14).
- ⁵ Do reflexie zahrňame aj časopisecké cykly publikované v literárnej prílohe *Katolíckych novín* „Illuminácie“ (2011), v časopisoch *Romboid* (2006, č. 4; 2011, č. 9 – 10; 2012, č. 8) a *Rozum* (2019, č. 11), z ktorých básne doposiaľ nevyšli knižne.
- ⁶ Za explicitné sanjuanistické a tereziánske odkazy v Grochovej lyrike možno považovať motto k zbierke *To* (2000), básne „Terezka“ (2005), „Šnúrka a konáriky“ (2007); implicitnými sú opakujúce sa motívy noci, cesty, vnútorného zraku, duševnej trýzne, pokory, odovzdanosti, princíp paradoxu obsiahnutý v axiómoch nič – všetko, bytie – nebytie, svetlo – tma: „[...] nocou, nocou hľadáme prameň, / smäd je naším jediným svetlom.“ (1992, 39), „[...] čo videl, čoho sa dotýkal, nie je, / čo nevidel, čo miloval, zostáva.“ („Po“, 2001, 28).
- ⁷ Ide o všeobecne rozšírené značenie Jánových spisov: V – *Výstup na horu Karmel*, N – *Temná noc*, DS – *Duchovný spev*, ŽP – *Živý plameň lásky*.
- ⁸ Podľa Karla Theina sú melancholici mimoriadnymi pozorovateľmi, no zároveň zostrojovateľmi sveta (2001, 318 – 319) – v ich vnímaní hrá zvláštnu úlohu projekcia, zmes odpozorovanej objektivity ako výsledok prenikavého vhladu a subjektívnej, náladou prekrytej clony. Deformačný rozmer projektivity je Grochovým subjektom v detenzívnych fázach uvedomovaný: „Vidím, narastajúca ostrosť pochádza z uvoľnenosti, / uvoľnenosť odvracia a zastavuje projektovanie.“ („Prítomnosť“, 2001, 16). Na projektívne videnie poukazujú u básnika s mimoriadnym výtvarným cítením aj grafické riešenia kníh (upozorňuje na ne už E. Pariláková 2012, 25 – 33). Fotografie portrétov a postáv, ktoré sa na ich obálkach objavujú, sú charakteristické motívmi perforovaného oka (zb. *To*), fotografického negatívu (*L'acinéma*), hlbavým vhladom nasmerovaným dovnútra postavy (*Druhá naivita*), s divákom nekomunikujúcim pohľadom vybiehajúcim zo záberu (*nil*, úvod).
- ⁹ V kontexte fenomenológie Jeana-Luca Mariona možno uvažovať o videní ako o špecifickej modalite „dávaní“: zostáva skryté, „podržané v pozadí, zakryté tým, čo dáva; takže sa nikdy ako také nejaví, teda predovšetkým nie ako nejaké súcno, nejaká substancija či nejaký subjekt [...]. Vo svojej nespochybniteľnej povahe sa nerovná nejakému súcnu, ale určitému univerzálnemu aktu“ (2005, 89 – prel. J. J.).
- ¹⁰ Miroslav Marcelli analogicky reflektuje dvojité videnie na Friedrichovom obraze *Dvaja muži pozorujú mesiac* (1820). Je zaujatý protisvetlom, ktoré predstavuje svit mesiaca zaplavujúci krajinu: tento svit „otvára [v krajine] priehľbeň, odkiaľ sa pozorovateľ cíti byť pozorovaný: už nie je ohniskom všetkých línií pohľadu, sám sa dostal do zorného poľa niečoho vonkajšieho. Strácajú sa ostré hranice medzi vnútorným a vonkajším“ (2001, 341). V odkaze na Patricka Beurarda hovorí Marcelli o procese „neutralizácie subjektu“, podmienenom „figúr[ou] útočišťa“, ktorú možno nazvať „nikým, alebo je spoločná“ (2001, 341 – 342).
- ¹¹ Zamýšľaný projekt má podobu tzv. veľkej tetralógie. Prvou časťou majú byť básne zo zbierky *Druhá naivita*, druhou *viety*, tretou a štvrtou dve nové, ešte nenapísané knihy. [V]iety (malá tetralógia) sa majú skladať zo štyroch cyklov, ktoré sú plánované v nasledujúcom poradí: *nil*, úvod, „Formy opakovania“, *melanchólia neviem* a jeden, ešte nenapísaný oddiel (Groch 2020, os. komunikácia).

PRAMENE

- Groch, Erik. 1989. *Súkromné hodiny smútku*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Groch, Erik. 1991. *Baba Jaga: Žalospěvy*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Groch, Erik. 1992. *Bratsestra*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Groch, Erik Jakub. 2000. *To*. Banská Bystrica: Drewo a srd.
- Groch, Erik Jakub. 2001. *L'acinéma*. Banská Bystrica: Drewo a srd.
- Groch, Erik Jakub. 2005. *Druhá naivita*. Trnava: Edition Ryba.
- Groch, Erik Jakub. 2006a. *Em*. Prešov: Občianske združenie Slniečkovo.

- Groch, Erik Jakub. 2006b. „Dvanásť básní.“ *Romboid* 41, 4: 4 – 10.
- Groch, Erik Jakub. 2007. *Infinity*. Prešov: Občianske združenie Slniečkovo.
- Groch, Erik Jakub. 2012. „Verím, že život je krásny.“ *Romboid* 47, 8: 17 – 24.
- [Groch, Erik Jakub]. 2018. *nil*, úvod. Praha: Fra.
- Groch, Erik Jakub. 2019a. *melanchólia neviem*. Bratislava: OZ Brak.
- Groch, Erik Jakub. 2019b. „Formy opakovania (Emily).“ *Rozum* 1, 11: 72 – 76.
- Kierkegaard, Søren. (1843) 2006. *Opakování*. Prel. Zdeněk Zaccpal. Praha: Vyšehrad.
- Mr. Eckhart. [1993] 2000. *Mistr Eckhart a středověká mystika*. Prel. Lenka Karfíková – Miloš Dostál – Jan Sokol. Praha: Vyšehrad.
- Sv. Jan od Kříže. 1995. *Temná noc*. Prel. Věra Anežka Michaela Kofroňová. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství.
- Sv. Jan od Kříže. 1999. *Výstup na horu Karmel*. Prel. Terezie Brichtová OP. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství.
- Sv. Jan od Kříže. 2000. *Duchovní píseň*. Prel. Vojtěch Kohut OCD. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství.
- Svätý Ján z Križa. 1997. *Živý plameň lásky*. Prel. Ján Zambor. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

LITERATÚRA

- Anketa Tri desaťročia slovenskej literatúry (1989 – 2019) I. – VI. *Platforma pre literatúru a výskum*. Dostupné na: <https://www.plav.sk/search/node/Tri%20desa%C5%A5ro%C4%8Dia%20slovenskej%20literat%C3%BArY> [cit. 25. 1. 2020].
- Brady, Emily – Arto Haapala. 2003. „Melancholy as an Aesthetic Emotion.“ *Contemporary Aesthetics*, 1. Dostupné na: <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=214> [cit. 31. 1. 2020].
- Burton, Robert. [1621] 2001. *Anatomie melancholie*. Prel. Miroslav Petříček. Praha: Prostor.
- Carlin, Nathan. 2010. „Melancholia.“ In *Encyclopedia of Psychology and Religion*, ed. David Leeming, 562 – 565. Boston: Springer.
- Escoubas, Éliane. 2008. „Esej o antropológii vizuality. M. Merleau-Ponty a H. Jonas.“ *Filozofia* 63, 6: 480 – 487.
- Földényi, László. 2001. *Melanchólia*. Prel. Juliana Szolnokiová. Bratislava: Kalligram.
- Freud, Sigmund. [1946] 2005. „Smútok a melanchólia.“ In *Za princípom slasti*, Sigmund Freud, prel. Adam Bžoch, 9 – 25. Bratislava: Kalligram.
- Gallik, Ján. 2014. *Spiritualita v slovenskej literatúre pre deti a mládež*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Gavura, Ján. 2006. „Na ceste za slobodou svätosti.“ *Romboid* 41, 4: 17 – 23.
- Groch, Erik. 2020. Email. 9. február.
- Guardini, Romano. 1995. *Těžkomyšlnost a její smysl*. Prel. František Pastor. Olomouc: Votobia.
- Horváth, Tomáš. 2014. „Modernistická melanchólia.“ *Slovenská literatúra* 61, 5: 372 – 409.
- Chrobáková, Staňa. 1998. „Vtesnať svoj život do povinností detského katechizmu (rozhovor s E. Grochom).“ *Romboid* 33, 5: 14 – 18.
- Chrobáková-Repar, Stanislava. 2001. „Na ceste domov; trpnosť a strasť (E. J. Groch: To).“ *Romboid* 36, 9 – 10: 146 – 147.
- Jenčíková, Eva. 2005. „Groch Erik Jakub.“ In *Slovník slovenských spisovateľov*, Valér Mikula a kol., 177 – 178. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Juhássová, Jana. 2016. *Od symbolu k latencii. Spirituálna téma a žáner v súčasnej slovenskej poézii*. Ružomberok: Verbum.
- Kaščáková, Silvia. 2011. „Pišťalkár a Dievčatko so zápalkami – premeny v prózach Erika Jakuba Grocha.“ In *Fenomény premeny v umení pre deti a mládež*, ed. Markéta Andričíková, 194 – 200. Prešov: Prešovská univerzita, Pedagogická fakulta, Kabinet výskumu detskej reči a kultúry.
- Kaščáková, Silvia. 2018. „A. Höglundová: O tomto človeku sa rozpráva len s králikmi (rec).“ *týždeň* 56, 16: 49.

- Kohut, Vojtěch. 1999. „Úvod.“ In *Výstup na horu Karmel*, Sv. Jan od Kříže, 8 – 28. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství.
- Kralovič, Ján. 2010. „Filozofia videnia v tvorbe Maurice Merleau-Pontyho.“ *Ostium* 6, 1. Dostupné na: <http://ostium.sk/language/sk/filozofia-videnia-v-tvorbe-mauricea-merleau-pontyho/> [cit. 2. 2. 2020].
- Marcelli, Miroslav. 2001. „Farby a priestory melanchólie.“ In *Melanchólia*, László Földényi, 331 – 343. Bratislava: Kalligram.
- Marion, Jean-Luc. 2005. *Étant donné*. Paris: PUF.
- Málková, Iva. 2019. „Jistá neistota přehršle (Erik Jakub Groch: melanchólia neviem/nil, úvod).“ *Platforma pre literatúru a výskum*. Dostupné na: <https://www.plav.sk/node/168> [cit. 23. 1. 2020].
- McCarthy, Vincent A. 1977. „Melancholy‘ and ‚Religious Melancholy‘ in Kierkegaard.“ In *Kierkegaardiana X.*, ed. Niels Thulstrup, 152 – 165. Copenhagen: C. A. Reitzels Boghandel.
- Merleau-Ponty, Maurice. [1964] 2004. *Viditeľné a neviditeľné*. Prel. Miroslav Petříček. Praha: Oikoymenh.
- Milčák, Marián. 2010. *Mýtus a báseň (7 úvah o poézii)*. Levoča: Modrý Peter.
- Pariláková, Eva. 2012. *Medzi úvahou a úžasom. K poetike básnickej tvorby Erika Jakuba Grocha*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa.
- Príhodová, Edita. 2007. „Rytmicke a jazykové aspekty poetiky Erika J. Grocha.“ In *Literárnokritická reflexia slovenskej literatúry 2006*, ed. Ľubica Somolayová, 197 – 208. Bratislava: Ars Poetica – Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Rédey, Zoltán. 2012. „Deficientné modely sveta v súčasnej slovenskej poézii (R. Jurolek: Smrekový les).“ In *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989 V.*, ed. Marta Součková, 27 – 42. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity.
- Ruiz, Federico Salvador. 1995. „Temná noc. Úvod.“ In *Temná noc*, Sv. Jan od Kříže, prel. Věra Kofroňová, 10 – 31. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství.
- Śniedziwski, Piotr. 2011. *Melancholijne spojrzanie*. Kraków: Universitas.
- Starobinski, Jean. 2013. *Melancholie v zrcadle. Tři přednášky o Baudelairovi*. Prel. Josef Hrdlička. Praha: Malvern.
- Šafranová, Lenka. 2019. „Melanchólia? Neviem (J. E. Groch: nil, úvod/melanchólia neviem).“ *Fraktál* 2, 3: 74 – 80.
- Šrank, Jaroslav. 2019. „Výš a výš (Emzépéeriks) (J. E. Groch: melanchólia neviem).“ *Knižná revue* 29, 12: 23 – 24.
- Thein, Karel. 2001. „‚Celý svět je šílený‘: Sir Robert Burton a jeho Anatomie melancholie.“ In *Anatomie melancholie*, Robert Burton, prel. Miroslav Petříček, 309 – 329. Praha: Prostor.
- Verstringe, Karl. 2006. „Over the Bridge of Sights into Eternity: On Søren Kierkegaard’s Prominent Role in the History of Melancholy.“ *Revue électronique d’études sur le monde anglophone*. Dostupné na: <https://journals.openedition.org/erea/594> [cit. 8. 2. 2020].
- Vydra, Anton. 2009. „Stratení v melanchólíi. Zopár slov o túžbe uniknúť.“ *Ostium* 5, 4. Dostupné na: <http://ostium.sk/language/sk/strateni-v-melancholii-zopar-slov-o-tuzbe-uniknut/> [cit. 2. 2. 2020].

Between an isolated and phenomenalisng subject: Melancholy as aesthetic quality in the (spiritual) poetry of Erik Jakub Groch

(Religious) melancholy. Erik Jakub Groch. Kierkegaard and despair.
St. John of the Cross. Anthropology of visibility.

Clashing tendencies of despair, sadness and spiritual yearning can be observed in the work of the leading Slovak spiritual poet Erik Jakub Groch. The disturbing preponderance of the strained motives in the author's recent collections leads to reflections on the nature of religious melancholy and its possible integration within the spiritual path and personal growth. Since visualization plays an essential role in the synthetic consciousness of this Slovak poet, the author of the study attempts to give more engaged solutions through the analysis of his viewpoint. In her search for answers, she relies mainly on Søren Kierkegaard's reflection on despair (*Tungsind*), the concept of the dark night of St. John of the Cross, and the reversible visuals of Maurice Merleau-Ponty.

Doc. Mgr. Jana Juhásová, PhD.
Katedra slovenského jazyka a literatúry
Filozofická fakulta
Katolícka univerzita v Ružomberku
Hrabovská cesta 1
034 01 Ružomberok
Slovenská republika
jana.juhasovaksjl@ku.sk

Dotyky nevýslovného v románovej tvorbe Sylvie Germain

SILVIA RYBÁROVÁ

V nasledujúcej štúdiu sa zameriame na interpretačnú analýzu literárnej výpovede zachytávajúcej večne unikajúcu Božiu prítomnosť z pera súčasnej francúzskej autorky Sylvie Germain.* Jej tvorbe je vlastný paradox – konštatovanie o mlčiacom Bohu, a súčasne úporné hľadanie indícií o jeho diskkrétnej prítomnosti vo svete. Naznačenie božského sa nesie v duchu negatívnej teológie, Boh sa javí ako nevýslovný a nepoznatelný. Nevýslovné naznačuje existenciu čohosi, čo presahuje naše rozumové poznanie, a tým aj obvyklé možnosti vyjadrenia. No práve prostredníctvom slova, a teda jazyka, sa zachytáva skúsenosť s božským, zhmotňuje sa pôsobenie netušeného, neviditeľné sa posúva k obzoru (u/po)chopiteľného. Je zrejmé, že literárne zobrazenie nadprirodzeného si žiada iné vyjadrovacie prostriedky, ako sú tie, ktoré charakterizujú narácie príbehu. Ten je u Germain síce pútavý, ale pri evokácii diskkrétnej prítomnosti prchavého Boha prechádza autorka do iných polôh jazyka, ktoré možno označiť aj ako naznačujúce. Bohatstvo a vznešenosť jazyka, v ktorom sa zrači poetické cítenie, odkazuje na mnohých, pre ňu inšpiratívnych mystikov a básnikov, „tých hľadačov prameňov neslýchaného, tých množiteľov významov“ (Germain 2004, 46),¹ ktorých „sluch je natoľko citlivý, že vnímajú hlasy inými nepočuteľné a vzdychy nenápadne vanúce v dialke“ (42).² Využívanie poetických postupov a vyjadrovacích prostriedkov mystikov a mystičiek je preto pri naznačení transcendentnej skúsenosti románových postáv v tvorbe Sylvie Germain bežné. Práve ich identifikácia a pôsobenie v priestore textu je predmetom skúmania v tejto štúdiu, a to na konkrétnych príkladoch vybraných románov. Jej súčasťou je aj priblíženie výnimočného, viacvrstvomého spisovateľkinho rukopisu aspoň v jeho hlavných obrysoch, ako i načrtnutie obrazu románovej postavy v kontexte spracovanej problematiky.

AUTORSKÝ ŠTÝL

Francúzska spisovateľka Sylvie Germain (*1954) sa venuje románovej i esejistickému tvorbe. Vyštudovala filozofiu na parížskej Sorbonne. Je autorkou vyše tridsiatky diel a nositeľkou niekoľkých literárnych ocenení, napr. Prix Femina a Prix Goncourt des lycéens. Na literárnu scénu sa uviedla diptychom *Le Livre des nuits* (1985; čes. *Knihá nocí*, 1997) a *Nuit-d'Ambre* (1987; čes. *Jantarová noc*, 2005), vykresľujúcim

* Štúdia je výstupom z projektu VEGA č. 1/0514/19 „Poetika mystickej skúsenosti a literárne podoby mystagógie“.

osobné tragédie rodiny Penielovcov³ na pozadí dejinných udalostí 19. a 20. storočia. Autorkina prvotina, ktorá oplýva obrazmi utrpenia postáv a zdanlivej ľahostajnosti neuchopiteľného Boha, udáva tón celej jej tvorby. V rokoch 1986 až 1993 žila Germain v Prahe, kde na Francúzskom lýceu vyučovala filozofiu a francúzštinu. Časť jej tvorby preto tvorí aj „pražská trilógia“ – *La Pleurante des rues de Prague* (Plačka pražských ulíc, 1991), *Immensités* (Nesmiernosti, 1993) a *Éclats de sel* (Odlesky soli, 1996). Následky vojen, prítomnosť medzigeneračných tráum a hľadanie identity autorka reflektuje napríklad v románoch *Chanson des mal-aimants* (2002a; *Pieseň neláskavých*, 2005b) a *Magnus* (2005a). Jej romány sa vyznačujú prelínaním historických prvkov s rozprávkovými, bohatou obraznosťou, no najmä mystickým skúmaním Božej prítomnosti vo svete. I keď je Boh v jej ponímaní zahalený rúskom noci, voľba ateizmu či rezignácie jej nie je vlastná. Zdanlivo prázdny svet, z ktorého sa Boh vytratil a ponechal človeka napospas osudu, je pre ňu impulzom písania a predpokladom otvorenia sa „neznámemu“.

Romány *Immensités*, *Pieseň neláskavých* a *Magnus*,⁴ z ktorých čerpáme analyzované úryvky, vypovedajú o životných osudoch postáv v kontexte veľkých dejinných udalostí. Rozprávanie siroty, nemilovanej albínky Chvály-Márie v románe *Pieseň neláskavých*, prináša svedectvo osudov mnohých neláskavých postáv, ktorých Chvála-Mária stretáva na svojich potulkách životom, a odкрýva realitu vojen a holokaustu. Magnus v rovnomennom románe *Magnus* je zase konfrontovaný s prekrútením svojej individuálnej pamäti, poznačenej previnením adoptívnych rodičov-nacistov, ako aj s nevedomým vytesnením zážitkov z obdobia útleho detstva. Disent, nežná revolúcia a porevolučná doba sú historickým pozadím zápletky románu *Immensités*, v ktorom sa univerzitný profesor Prokop Poupa, degradovaný režimom na zametača ulíc a odsúdený na život v ústraní, utieka do svojich „vnútorných geografí“ (Germain 1993, 150). Román je súčasťou spomínanej „pražskej trilógie“, v ktorej autorka pretavuje prežitú udalosť (nastolenie demokratického režimu a slobody v Československu) do reflexie o slobode vnútornej. Všetky tri postavy spája duchovné hľadanie a vnímanie prítomnosti neviditeľného.⁵ To však nastáva, ako ukážeme na nasledujúcich stranách, len za určitých okolností, ktoré u postáv vychádzajú z odlišných predpokladov (hľadanie zmyslu života u intelektuála Prokopa, pátranie po koreňoch u Chvály-Márie a Magnusa).

„ZOTRETIE“⁶ ROMÁNOVEJ POSTAVY

Postavy Sylvie Germain pôsobia vo všeobecnosti nenápadne, samotársky, sú utiahnuté a poznačené temnotou nepriateľského sveta. Prostredníctvom Chvály-Márie odкрýva autorka svoju náklonnosť k „druhoradým postavám, upadnutým do nemilosti a bdejúcim v tieni“ (Germainová 2005b, 207). Utiahnutosť a bezvýznamnosť postáv v očiach sveta⁷ navyše zdôrazňuje ich neúplnú „naratívnu identitu“. V románoch takmer nenájdeme opis vonkajších a vnútorných znakov postavy, ktoré by čitateľovi umožnili vytvoriť si o nej obraz. Ak sa v texte predsa len objaví zmienka o charakteristike postáv, okrem spomínanej uzavretosti zväčša zdôrazňuje nejasnosť kontúr existencie, napríklad albinizmus Chvály-Márie, „bielej ako stena“ (14), ktorá charakterizuje samu seba len ako „okoloidúcu s jemne napudrovanými vlasmi, ktorá

sa ženie zarovno s múrmi, zarovno s časom, taká bezvýznamná v očiach ľudí, až sa [jej] zavše zdalo, že ani nevrhá tieň“ (129). Achromatická biela je v autorkinom ponímaní spätá so stieraním kontúr, s tajomstvom neviditeľného, ako napokon napovedá samotná Germain v poetickej eseji *Couleurs de l'Invisible* (Farby Neviditeľného, 2002b). „Mliečna priehľadnosť“ Chvály-Márie prezrádza jej povolanie k hľadaniu neviditeľného.

Príznačným znakom postáv je tiež absencia typických črt tváre, čo súvisí s autorčiným filozofickým myslením. Chápanie ľudskej tváre, ktoré je ústrednou problematikou už v dizertačnej práci Germain, nadväzuje na myšlienky jej profesora, francúzskeho filozofa Emmanuela Levinasa. Podľa Margaret Parry je pre spisovateľku v Levinasovom uvažovaní kľúčová práve idea tváre, prostredníctvom ktorej sa uskutočňuje stretnutie s neznámym. Pre Levinasa je totiž „vzťah k druhému, ktorý sa utvára skrz tváre, – v tom zmysle, že Druhý sa zamieňa s Tvárou, – vzťahom k nekonečnu“ (2003, 81). Preto je aj v románoch Sylvie Germain tvár najmä spôsobom priblíženia sa k druhému a skrze neho k sebe a k nevýslovnému. Chvála-Mária, Magnus či Prokop Poupa sú povolaní zriecť sa svojej (problematickej) identity, k čomu ich napokon predurčuje postavenie vydedencov (chýbajúci rodokmeň, disent). Túžba postáv poodhaliť tajomstvo svojho pôvodu zostáva v závere románov nenaplnená, no privádza ich k hľadaniu skutočnej identity siahajúcej až k tajomstvu Boha.

Postavám často chýba patronimum, pretože nepoznajú svoj pôvod (Chvála-Mária, Magnus), a tak dostávajú alebo si samy volia náhradné meno. Absencia mena je odrazom narušenej identity a má za následok nemožnosť jedinca nájsť ukotvenie v rámci rodiny či komunity. Problematická filiácia núti postavu hľadať stratenú identitu.

„Zotretie“ postavy v podobe minimalizovania, resp. vylúčenia opisu charakteristických črt a absencie tváre či mena je u Germain v spojení s nepriazňou osudu znakom otvorenia sa postavy mystickému chápaniu sveta. Románové stieranie kontúr ľudskej existencie naznačuje možnosť transcendentnej skúsenosti postavy a je zrkadlovým obrazom dobrovoľného vyhnanstva Boha, o ktorom autorka hovorí v svojich esejach. V jej chápaní sa totiž Boh stiahol z viditeľného sveta a uchýlil sa do ústrania, do nesmiernosti ľudského srdca, prenechávajúc tak človeku slobodu. Ako však autorka uvádza v eseji *Acte de mémoire* (Akt pamäti, 2011), „človek je pozvaný odpovedať na extrémne zdržanlivé ústranie Boha s rovnakou zdržanlivosťou: zvnútornením svojej viery, jej prežívaním v prázdnote“ (118). Postavám je dané vnímať neprítomnosť Boha vo svete ako „záhadný spôsob Božej prítomnosti“ (116). V tejto súvislosti možno spomenúť francúzsku filozofku Simone Weil, ktorá v mnohom ovplyvnila filozofické myslenie Sylvie Germain. V svojom diele *La pesanteur et la grâce* (1988; *Tiaž a milosť*, 2009) hovorí rovnako o potrebe stiahnutia sa, o vykorenení samého seba: „Okamih, na ktorý človek uniká zákonom tohto sveta, je kratučký ako záblesk. Chvilé zastavenia, rozjímania, čistej intuície, prázdnej mysle, prijatia prázdna v duši. Vďaka týmto chvíľam človek siaha k nadprirodzenému“ (44). Podobných momentov, keď sa nevýslovné dotýka ľudského stvorenia, je v jej románoch mnoho.

Problematiku literárnej transkripcie mystickej skúsenosti načrtáva autorka prostredníctvom postavy Prokopa v diele *Immensités*: „Ako preložiť do ľudského jazyka nevýslovný spev zeme? Ako prepísať čierne na bielom neslýchané ticho Boha? Ako

to urobiť, ako sa odvážiť?“⁸ (Germain 1993, 221 – kurz. S. R.). V nadväznosti na otázky o možnosti presvedčivo, hodnoverne a jasne (čierne na bielom) vyjadriť (ako preložiť/prepísať) tento paradox (nevýslovný spev/neslýchané ticho) sa pokúsime predostrieť podoby jazyka transcendentnej skúsenosti v písaní Sylvie Germain. Interpretácia vybraných ukážok z pohľadu stanovenej témy sa opiera o analýzu jazykových a štylistických osobitostí autorkinho diela v origináli. Pre čitateľskú verejnosť a v mene zrozumiteľnosti textu štúdie je však primárnym uvádzanie textov Sylvie Germain v preklade.

PODOBY JAZYKA TRANSCENDENTNEJ SKÚSEENOSTI OBRAZY PRÍRODY, „VÝDYCH TICHA“, SYNESTÉZIA

Ako je uvedené vyššie, v románe *Magnus* je postava s rovnakým menom konfrontovaná so stratou spomienok z raného detstva, s otrasnou minulosťou svojich, ako zistí neskôr, adoptívnych rodičov a s mystifikáciou časti svojho života, čo ju vedie k túžbe po poznaní pravdy. Náprava nefunkčnej pamäti prebieha najmä prostredníctvom vedomého a nevedomého spomínania a pôsobenia adoptívnych pestúnov (Lothara a mnícha Jána). Fragmentárnosť pamäti postavy sa odráža v originálnej kompozícii románu, v ktorej sa naratívna zložka (označená fragmentmi) a referenčná zložka (útržky literárnych, historických a informatívnych textov, označené ako „krátke poznámky“, „rezonancie“, „palimpsest“ a iné) navzájom prelínajú, dopĺňajú a obohacujú. Napríklad Fragment 1 umiestnený uprostred románu odhaľuje počiatok Magnusovho životného príbehu, ktorý si postava prvýkrát vybavuje v dôsledku prekvapivého rozpamätania sa až ako dospelý muž. Z hľadiska skúmanej problematiky je však zaujímavá kapitola označená ako Fragment 0. V nej prebieha čosi, čo možno považovať za transcendentnú skúsenosť. Bzučiace roje včiel všade sprevádzajúce „klaunovského mnícha“ Jána privedú Magnusa k bratovi Jánovi, aby v spoločnej meditácii načúvali „nepatrnému dychu lístia“ (Germain 2005a, 255)⁹ padajúceho na pozadí rôznych zvukov lesa. Autorka navodzuje atmosféru pôsobenia nevýslovného prostredníctvom podmanivých prírodných obrazov. Príroda v románoch nie je obyčajnou kulisou, ale predovšetkým nástrojom sugescie neviditeľného. Prírodné prvky nechávajú preniknúť hlas nekonečna, a tým sa stávajú akýmsi zhmotnením božského, ako je tomu aj v nasledujúcom úryvku:

Okolitý les hučí viacerými zvukmi na pozadí tmeného bzučania rojov včiel; šumom lístia, šuštaním trávy, jemným bzukotom hmyzu, člapotom potoka, praskaním suchých vetvičiek, krátkymi prenikavými výkrikmi alebo hvízdavým volaním vtákov, šepotom a svišťaním vetra a občas štekaním psov a ozvenami ľudských hlasov v dialke.¹⁰

Na prvý pohľad zaujme opis lesa svojím „hučiacim“ charakterom, a to v lexikálnej, ako aj v štylistickej rovine. Jednotlivé slová v enumerácii možno priradiť do jedného z dvoch lexikálnych polí – zvuku a prírody. Melodickosť plynúcu z rytmického striedania dvoch slovných zoskupení navyše zintenzívňuje aliterácia, opakovanie spoluhlások „k“, „r“, „s“ a „f“ v origináli a „k“, „t“ a „š“ v preklade. Rovnako je prítomná asonancia. V origináli sa opakujú samohlásky „a“, „o“, „u“ a v preklade „a“, „o“ alebo „i“. Polyfonická forma úryvku je však v kontraste s jeho významom. Hluk vychádzajúci zo štruktúry textu vyvažuje pokoj, vyrovnanosť či paradoxne istá forma

ticha, ktoré čitateľ pri čítaní pociťuje. Uprostred všeobecného hučania a lomozu sa neznáme môže stať citelným, hoci na prchavý moment a veľmi diskkrétne.

V súvislosti s jazykom autorky Laetitia Logié-Masquelier v svojej štúdií uvádza, že „keď sa čitateľ odváži do ‚sveta Germain‘, ihneď ho zarazí extrémne hučiaci charakter štýlu písania, ktorý objaví: slová v ňom rezonujú, zvrávajú sa a víria, až kým nevytvoria tichú symfóniu, veľkú ‚nemú operu‘“ (2008, 137). Súhlasím s autorkou štúdie a dodávam, že slová sa stávajú takmer „hmatateľné“, predstavujú živú a zvučnú hmotu poháňanú vlastnou dynamikou. Obrazy živej prírody podporujú navodenie transcendentnej skúsenosti, ako je to aj v tomto prípade, pretože keď Magnus prichádza za zvyčajne zhovorčivým bratom Jánom, nachádza ho prekvapivo mlčanlivého, v meditácii, nahlas a pomaly dýchajúceho:

Nič viac – žiadna žiara, žiadne rozrušenie ospalého tela, žiadne chrčanie ani blabotanie vychádzajúce z úst. Len tento dych vychádzajúci pomaly, rozpínavo, z hĺbky extrémne sústredeného tela nie na seba, ale na zabudnutie na seba – na vyhlbenie, na vyprázdnenie seba samého. A tento dych sa stáva jemnejším, ľahším, je príjemný a prenikavý ako zvuk hoboja. Vzdych svetla unikajúci z temnoty, hlasový úsmev znejúci nenápadne vo vzduchu. Výdych ticha.

Nič viac, ale obaja muži sú natoľko odovzdaní počúvaniu tohto vzdychu a takí jednotní v tomto odovzdaní, až to Magnusa rozruší – tento nejasný, krehký spev jeho vlastného tela, ako i tela toho druhého, mu pohľadá telo pod kožou a prúdi v jeho krvi.¹¹

Anaforické negácie „nič viac“, „žiadne“ a častica „len“ zdôrazňujú jednoduchosť a nenápadnosť transcendentnej skúsenosti a vylučujú ohromujúce gestá, čo priamo odkazuje na biblický príbeh zjavenia Pána prorokovi Eliášovi na vrchu Horeb. Boh sa Eliášovi nezjaví v podobe ohňa, zemetrasenia či vetra, ale v jemnom vánku, ako „hlas jemného ticha“¹². Na spomínanú teofániu autorka odkazuje a súčasne ju interpretuje aj v esejistickom diele *Mourir un peu* (Trochu zomrieť, 2010) v kapitole s názvom „L’Infini dans un souffle“ (Nekonečno v dychu). Ako v ňom Germain uvádza, v biblickom príbehu nie je zmienka o prítomnosti Boha, „[a]le Eliáš [ju] cítil“ a to stačí“ (51)¹³.

Spomalenie rytmu prostredníctvom pomlčiek a príslovkového určenia spôsobu (pomaly, rozpínavo) necháva vyniknúť dych („souffle“) ako dotyk nevýslovného. Prirovnaný k zvuku hoboja sa pomaly a hlboký dych stáva melódiou, nejasným spevom. Sled krátkych, eliptických, bezprísudkových viet koncentruje prítomnosť božského. Spojenie synestézie a oxymoronu („vzdych svetla unikajúci z temnoty“ – „un soupir de lumière s’échappant de l’obscurité“; „výdych ticha“ – „une exhalation de silence“) ako i synestézie a epiteta („hlasový úsmev“ – „un sourire vocal“), kde „svetlo“ je metaforou Boha a „temnota“ a „ticho“ odkazujú na jeho mlčanie a neprítomnosť, predstavujú chvíľkové sprítomnenie a „zviditeľnenie sa“ Boha. To autorka naznačuje už v úvode Fragmentu 0, keď sa čitateľ dozvedá, že „ťaživé ticho, ktoré sa v ňom [Magnusovi] rozhostilo, sa začína vyjasňovať a ševeliť“ (Germain 2005a, 253)¹⁴. Dôraz na zmysly, predovšetkým na zvuk, sluch a hmat, umožňuje, podľa Moris-Stefkovic, v autorkiných románoch pristúpiť „k neviditeľnému“, pretože práve „prostredníctvom zmyslov“ nastáva „mystické splynutie“ (2011, 36). Z našich analýz vyplýva, že autorka vedome siahla po nečakaných zvratoch zmyslového vnímania, ktoré len

odrážajú nadzmyslovú skúsenosť. Výrazy „vzdych“ či „výdych“ implikujú zapojenie sluchu, no v spojení s bezvýrazovým, mlčiacim tichom či s vizuálnym vnemom, svetlom, uvádzajú čitateľa do pomykova. Predpokladajú totiž existenciu čohosi živého, no zdržanlivého vo svojich prejavoch, a zároveň ochotu druhej strany vnímať tento sotva badateľný dych neznámeho.

Tento „dych“ vychádzajúci zvnútra je navyše „hmatateľný“, pretože „mu [Magnusovi] pohľadza telo pod kožou a prúdi v jeho krvi“ (Germain 2005a, 257)¹⁵. Tak, ako sa Eliáš „dotýka“ Boha, „[n]ie svojím telom, ale v svojom tele“ (Germain 2010, 54)¹⁶, tak aj toto vnútorné pohladenie zažíva Magnus v svojom vnútri.

Moment hlbokého sústredenia sa na zachytenie tohto vzdychu je spätý s vyprázdnením seba samého, so sebazaprením, s úplnou odovzdanosťou, s vymazaním. Môžeme v tom vidieť spojitosť so spomínanou autorkinou kľúčovou predstavou Boha, ktorý sa utiahol do ústrania a je prítomný, paradoxne, v svojej neprítomnosti. Práve preto Germain volí na označenie Božieho pôsobenia nanajvýš zdržanlivé slovné spojenia.

Hoci je príbeh protagonistu románu *Magnus* koncipovaný ako pátranie po jeho koreňoch, záver je poznačený radikálnym obratom k mystickému hľadaniu. Mních Ján pomôže Magnusovi pochopiť bezvýznamnosť poznania jeho mena (a tým aj jeho ľudskej identity) a odhaliť, naopak, jeho duchovný rozmer siahajúci k nevýslovnému. Tomu v texte zodpovedá spomínaný Fragment 0, pričom číslo 0 naznačuje, že je ešte čosi, čo predchádza momentu narušenia identity, a teda ľudskému príbehu hľadania identity (Fragment 1). Autorka odkazuje na tento význam hneď v prvej kapitole označenej ako „Otvorenie“, kde uvádza, že „v každom človeku šelestí pridusený, tajný hlas šepkára – nepravý hlas, ktorý môže priniesť netušené správy o svete, o druhých, o sebe samom, keď len napneme uši“ (Germain 2005a, 14)¹⁷. Započúvať sa do vnútra je nevyhnutným aktom odhalenia netušeného. Sluch je tu nástrojom na rozoznanie pôsobenia nevýslovného vo viditeľnom svete, ako nakoniec konštatuje na sklonku svojho putovania aj Chvála-Mária v svojom retrospektívnom rozprávaní v románe *Pieseň neláskavých*: „Takto sa teda plávim ‚sluchom‘ v ponurom šume sveta, zatiaľ čo iní v ňom lavírujú zrakom“¹⁸ (Germainová 2005b, 243).

GLOSÁR NEVÝSLOVNÉHO, OBRAZNOSŤ, POETIKA FARIEB

Logié-Masquelier označuje dielo Germain ako „rozprávanie šumu“ (2008, 142), v ktorom vyniká zvuková stránka jednotlivých slov, a tým implicitne prevaha sluchu nad ostatnými zmyslami. Frekventované je preto lexikálne pole zvuku a zvlášť jeho nuáns („nejasný, krehký spev“ – „ce chant grêle sourd“, „šelestí pridusený, tajný hlas šepkára“ – „la voix d'un souffleur murmure en sourdine, incognito“, „šepot“ – „chuchotement“ a pod.), pričom sa zvyčajne vyskytuje v kombinácii s aliteráciou a asonanciou. Napríklad aliterácia v „š“ (v origináli v „ch“ a „s“) zdôrazňuje nečujný šepot neviditeľného, ktorý má text za cieľ vystihnúť. Súčasne však Logié-Masquelier uvádza, že u spisovateľky existuje akési usporiadanie slov z citového hľadiska, a to tých, ktoré majú nielen poetický, ale aj etický rozmer – „slová vlúdnosti a slová bolesti“ („mots de douceur et mots de douleur“; 143). Ide o slová či slovné spojenia, ktoré sa objavujú vždy v podobných súvislostiach. Medzi slová s pozitívnymi

konotáciami, ktoré nechávajú vyniknúť Božiu prítomnosť, tak patrí predovšetkým (vz)dych („souffle“), ticho („silence“), úsmev („sourire“), pohladenie („caresse“), svetlo („lumière“), rozľahlý („vaste“), vietor („vent“) či neviditeľné („l’invisible“). Mnohé z nich nájdeme aj vo vyššie citovanom úryvku. Okrem slov sú konotované aj zvuky, napríklad výkrik je spätý s obrazom zla a utrpenia postavy, kým ticho je, naopak, zosobením milosti a jednoty s druhým.

Podľa Moris-Stefkovic siaha Germain často aj po francúzskych predložkových a príslovkových zvratoch a slovesách, vyjadrujúcich priestorovú alebo časovú blízkosť a slúžiacich ako metafora Božej (unikajúcej) blízkosti, ako napríklad „à fleur de“ (na povrchu), „à/au ras de“ (pri, veľmi blízko, na úrovni), „effleurer“ (ľahko sa dotýkať), „affleurer“ (vystupovať na povrch), čo je vyjadrením toho, že sa spisovateľka „nikdy nesnaží veci uchopiť, ale skôr sa ich ‚zľahka dotýkať‘“ (2011, 26). Slová s predponou záporu ne- (vo francúzštine in-), ako napríklad nekonečno („l’infini“), neviditeľný („l’invisible“) a pod., podľa nej zase poukazujú na to, do akej miery je štýl Germain blízky apofatickej tradícii (28). Okrem toho v jej románoch nájdeme prednostné využívanie paradoxnej metafory a oxymoronu. Autorkino písanie balansuje na pomedzí prítomného/nepřítomného na obraz unikajúceho Boha, čo je aj dôvod, prečo ho Moris-Stefkovic charakterizuje ako „písanie dychu“ („l’écriture du souffle“; 34).

Nie je to však iba výber slov, ktorý dáva tušiť nevýslovné. Autorský štýl Sylvie Germain je silno poznačený aj jej výtvarným cítením. K výtvarnému umeniu má veľmi blízko, čo je zrejme nielen na úrovni predstavivosti – napokon, neodbytné pôsobiaci biblický výjav Jakuba zápasiaceho s anjelom bol impulzom jej tvorivej aktivity –, ale aj na úrovni obraznosti. Okrem množstva skutočných a imaginárnych obrazov, výjavov, vidín a snov postáv oplývajú jej romány aj poetickosťou jazyka v podobe trópop a figúr. Jej dielo tak dáva súčasne počuť a vidieť, no nikdy nie explicitne, prvoplánovo, bez pochybností. Autorkin románový svet oživa v náznakoch, čitateľ ho musí lúštiť, aby poodhalil prítomnosť nevýslovného.

Na nasledujúcich riadkoch citujeme dlhší úryvok zo záverečnej časti románu *Pieseň neláskavých*, v ktorej hlavná hrdinka po mnohých životných peripetiách završuje svoje putovanie v ústraní a v samote odlahlého vidieka:

Ako porozprávať o vetre, o svetelných víroch na oblohe a o zrnkách prachu trblietajúcich sa v prúdoch svetla na horských úbočiach, o dúhovom lesku svetla na tráve a na listoch, o zlatých, fialkastých, jantárovo žltých, ružových či striebriстых rozbreskoch svetla na skalách? Ako porozprávať o vode v horských bystrinách, ktorej krása je rovnako neuchopiteľná a chvílková ako krása svetla, keďže je v ustavičnom pohybe, rozlete a šume? Ako porozprávať o dychu, o pohľade, o vlahkej a prenikavej vôni pokojných zvierat, ktoré celý deň prežívajú trsy trávy nasiaknutej dažďom, vetrom, slnkom či snehom? Nie som poetka. A ako pretlmočiť ozveny, ktoré vo mne vyvoláva rozľahlý a neutíchajúci hlas vonkajšieho sveta, hlas plynúceho času? Alebo ako vyjadriť pocit, že sama sebe sa postupne odcudzujem, že nenápadne zabúdam sama na seba v styku s tou hrboľatou zemou, s tým čírym a suchým vzduchom, s tou vždy ľadovo studenou vodou, ktorá všade vyvierá, crčí, triešti sa na penu, alebo sa v zime mrazom mení na sochy, a s tými pomalými zvieratami, ktoré bez prestania vyzvňajú, aby ešte väčšmi zvýraznili ticho?

A ako by som im vlastne mohla porozprávať o tej vidine, ktorú som mala nedávno, keď som zbierala drevo v hájiku? O vidine takej strohej, tak nádherne prostej, že to pripomínalo skôr pohľadkanie neviditeľna. Bol to úsmev.

Videla som úsmev, ako sa rodí, ako sa rozvíja mimo tváre, na modrosivom pozadí večera, žiarivý úsmev v chladnote vzduchu. Úsmev rozľahlý ako obloha, taký krehký a vlúdny, že ho neznepokojoval ani let dravých vtákov, ktoré sa dávali unášať vzdušnými prúdmi. Úsmev, nič viac, nekonečný úsmev. Úsmev odpustenia, taký krásny, že z vďačnosti zaň by ste sa rozplakali (Germainová 2005b, 244 – 245).¹⁹

Úryvok vypovedá o mystickej skúsenosti Chvály-Márie, ktorú autorka tlmočí poetickou formou. Dotyk nevýslovného sa odráža v konkrétnej skúsenosti, vo vidine úsmevu na pozadí obrazu prírody, ako aj pri pohľade na obvyklé prírodné javy. Autorka pritom využíva viaceré poetické postupy (obraznosť, symboliku), no zároveň necháva postavu konštatovať: „Nie som poetka“. Z formálneho hľadiska v citovanom úryvku vyniknú anafora (opakovanie slov „ako“, „úsmev“) a otázky vyjadrujúce možnosti vypovedať o nevýslovnom, o sprostredkovaní tejto skúsenosti („ako porozprávať/preložiť/vyjadriť“). Rozvinuté vedľajšie vety v podradovacích súvetiach, ako aj enumerácia prírodných prvkov nechávajú vyniknúť túžbu postavy obsiahnuť (všade) prítomnosť neviditeľného, no forma otázok zároveň dáva tušiť nemožnosť takéhoto aktu. Aj tu, podobne ako pri evokácii transcendentna v románe *Magnus*, podnecuje pôsobenie prírody k vnímaniu neviditeľného. Na rozdiel od rozmanitých zvukov lesa vystupujú do popredia predovšetkým podoby vetra a svetla, u Germain typické metafory zviditeľňujúceho sa Boha („svetelné víry na oblohe a zrnká prachu trblietajúce sa v prúdoch svetla“ – „les remous de la lumière dans le ciel et ses flux poudroyants“, „rozbresky svetla“ – „ses éclaboussures or“), ku ktorým sa pridružuje vzduch či voda. Nevýslovné sa dáva vidieť v pohybe, v neustálej premene a prchavosti. Boh je implicitne prirovnaný k „chvíľkovej a neuchopiteľnej“ kráse vody („la beauté aussi insaisissable et fugace“). Nestálosť obrazu umocňujú farebné odtiene svetla, ktoré autorka zachytáva s pozoruhodným výtvarným citom. Do tohto idylického obrazu vstupujú pokojne sa pasúce zvieratá, ktoré v románoch nesú stopy nevýslovného. Od vonkajšieho prechádza rozprávačka k vnútornému, načrtáva pocity, ktoré v nej styk s prírodnými živlami vyvoláva. No namiesto introspekcie nastáva nenápadné zabudnutie na seba, odcudzenie sa samej sebe. Prostredníctvom postavy reflektuje autorka svoje filozofické myslenie.

„Zotretie“ seba je nevyhnutným aktom mystickej skúsenosti, ako to pripomína aj Simone Weil: „Ak by som dokázala zmiznúť, mohlo by nastať láskyplné zjednotenie medzi Bohom a zemou, po ktorej kráčam, morom, ktoré počujem...“ (Weilová 2009, 72). Človek sa v tomto spolení prírodného a neviditeľného nestráca, iba ho z ústrania, zo zabudnutia na seba diskrétno pozoruje. Pretože, ak aj človek zmizne, ako si to Weil praje, vždy je prítomný – tým, že kráča či načúva. Z čítania Germain nám vychádza, že Božie sa premieta do okolitého sveta tým väčšmi, čím je stiahnutie vlastného ja odhodlanejšie. Zabudnutie na seba v spolení s prírodným prostredím zintenzívňuje vnímanie nepočuteľného. Vyjadrením toho je oxymoron zvukového charakteru v podobe pomalých zvierat, „ktoré bez prestania vyzváňajú, aby ešte väčšmi zvýraznili ticho“ (Germain 2005b, 268)²⁰. Ale je ním aj vidina úsmevu, ktorý Chvála-Mária zazrie na pozadí modro-sivej oblohy. Studené farby a pastelové tóny sú späť, podľa

Logié-Masquelier, s jemnými zvukmi, ako sú spev, šepot či vzdych, a teda s nevýslovným (2008, 141).

V krátkosti spomeniem poetiku farieb u Germain, ktorá je dôležitá pre interpretáciu úryvku. Šedá a modrá sú autorkine preferované farby (v diele *Couleurs de l'Invisible* sú uvedené ako prvé z deviatich). Šedá naznačuje chvíľkové splynutie ľudského, prírodného a Božieho: „Šedá, na okraji farieb. Šedá hraníc, / prahu – / kde zem a nebo / telo a oceán / sa ľahko dotýkajú, do seba vnikajú“ (Germain 2002b, 7)²¹, ako uvádza Germain hneď v úvode básne „Šedá“, pričom túto farbu považuje za „znamenie čistého ohromenia“ (7) alebo ju asocjuje s tichom (9)²². Modrá sa zase v jej predstavivosti spája okrem iného s „pohľadom Prázdna“: „Pohľad Prázdna otvorený nemyslenému, // netušenému, / rozsievajúcemu pochybnosť a zázrak“ (Germain 2002b, 18)²³. Prázdno evokuje miesto, z ktorého sa Boh uchýlil do ústrania, spodstatnené prídavné mená „netušené“ a „nemyslené“ predstavujú metaforu Boha, ktorého sa spisovateľka vyhýba priamo pomenovať.

Na pozadí týchto farieb zahliadne Chvála-Mária úsmev, ktorý taktiež naznačuje blízkosť Boha. Prívlastky „strohá“ („nue“) a „nádherne prostá“ („magnifiquement pauvre“) spojené s vidinou, zdôrazňujú, že neviditeľné sa najvýraznejšie javí v skrytosti. Strohosť sa chvíľami premieta aj do jazyka, keď rozprávačka úsečne, a paradoxne, konštatuje: „Bol to úsmev“, „[ú]smev, nič viac, nekonečný úsmev“ („un sourire, juste cela, infiniment“), akoby v tom bolo vyjadrené všetko podstatné. Negácia „nič viac“ (príslovka „juste“ v origináli znamená „iba, len“) pripomína analyzovaný úryvok z *Magnusa*. Dotyk nevýslovného je aj tu diskretný. Pri zachytení úsmevu siaha autorka po pochvalných epitetách („žiarivý“ – „radieux“, „vlúdny“ – „doux“, „krásny“ – „beau“), po prirovnaní vyjadrujúcom nesmiernosť („rozľahlý ako obloha“ – „ample comme le ciel“), ale aj po metafore bezprostrednej blízkosti Boha („Videla som úsmev, ako sa rodí, ako sa rozvíja mimo tváre“ – „[J]’ai vu un sourire éclose et s’employer, hors visage“). Rovnako tu nájdeme spomínané „slová vlúdnosti“ ako „rozľahlý“ („vaste“), „pohladenie neviditeľná“ („une caresse de l’invisible“), „neuchopiteľná“ („insaisissable“), „chvíľková“ („fugace“) a pod. Aj pri tejto mystickej skúsenosti nachádzame dôraz na zmyslové vnímanie, predovšetkým na zrak, pričom umelecké videnie sa prelína s filozofickým a duchovným nazeraním autorky.

Dotyk transcendentna v živote Chvály-Márie sa završuje v tichu, ktoré značí úplné odovzdanie sa Bohu. Človek sa musí naučiť mlčať, aby mohol Boh k nemu prehovoriť, pretože v tichu možno paradoxne nielen počuť, ale aj vidieť: „Ostáva iba jeden čoraz nečujnejší monológ, ktorý ticho pozvoľna rozleptáva. Ale v tichu sa dá ešte toľko počuť, toľko vidieť“ (Germainová 2005b, 246)²⁴.

ČUCHOVÝ PARADOX, OXYMORON, ESEJISTICKÉ PRVKY

Aj hlavný hrdina románu *Immensités* je bdely a vnímavý k otázkam zmyslu života a oddávajúci sa pochmúrnym úvahám o ľudskom údele (Germain 1993, 104). Prežívajúci na okraji spoločnosti a zmierený so svojou oklieštenou existenciou nachádza Prokop Poupa útechu na toaile, kde trávi čas čítaním a rozjímaním o zväčšujúcej sa vlhkej škrvne na strope. Práve toaleta je preňho miestom, kde „sa zakúša ľudská konečnosť a ktoré dáva tušiť možnosť nekonečna“ (36)²⁵. Z hravého hĺbania nad slo-

vami, ktoré mu pripomína dobrodružstvo v kulisách čarovného divadla, ho jedného dňa znenazdania vytrhnú verše českého barokového básnika Bedřicha Bridela²⁶: „Červík plaziaci sa po zemi / Temnotám predkladám svoje nič“ (92)²⁷. Tie v Prokopovi nastolia otázku existencie Boha a zmenia jeho pohľad, predovšetkým na seba, a tým iniciujú jeho postupnú premenu. Duchovné putovanie Prokopa poznáčia mnohé okolnosti, no extatická skúsenosť postavy prichádza, ako to u Germain býva, v záverečnej časti románu, vo chvíli, ako pripomína Moris-Stefkovic, keď „sa postava vzdá svojho ja a vytvorí v sebe prázdne miesto schopné poňať nadprirodzenú inštanciu“ (2011, 32). U Prokopa, podobne ako u väčšiny postáv, je to možné aj vďaka stretnutiu vedľajších postáv, akou je napríklad samotársky sused pán Slávik. Vďaka psovi s menom Pes sa pán Slávik (monsieur Rossignol) naučil pozeráť na svet inak. Nadobudol „čuchové srdce“ (Germain 1993, 164), pretože „zavetрил vôňu nekonečna vo vnútri seba samého“ (164) a vypátral stopy Boha, „alebo presnejšie stopy neprítomnosti Boha. Počúval [som] v sebe jeho ticho, pozoroval v sebe jeho neprítomnosť, dotýkal sa jeho prázdneho miesta“ (164)²⁸. Autorkine zaužívané oxymorony „počúvať ticho“, „pozorovať neprítomnosť“, „dotýkať sa prázdneho miesta“ zdôrazňujú neuchopiteľnosť neviditeľného a súčasne nevyhnutnosť zapájania zmyslov pri jeho hľadaní. To však treba hľadať v bežných veciach, nie v zázrakoch, pretože „zázračné je bezpodmienečne diskkrétne“ (167)²⁹, ako naznačuje autorka slovami pána Slávika. Nevýslovné sa skrýva práve v zdanlivo nepočuteľnej a neviditeľnej jednoduchosti:

Pes mal úsmev tých, ktorí vidia svet a čas priehľadne, tých, ktorí cítia všetkými svojimi zmyslami, že skutočný život je úplne tu iba vtedy, keď sa ticho nekonečna začne chvieť v blízkosti prítomného okamihu, keď tajomstvo neviditeľného začne jemne vrázať do tých najjednoduchších vecí, – dreva stola lepkavého od pivnej peny, fajansy šálky, zábradlia schodiska, kôrky bochníka chleba, veka koša na smeti, steny, stromu...³⁰

Asyndetická enumerácia bežných, bezvýznamných predmetov spätých s činnosťou človeka opäť naznačuje Božiu všadeprítomnosť v skrytosti. Výrazy „ticho nekonečna“ („le silence de l'infini“) a „tajomstvo neviditeľného“ („le mystère de l'invisible“) predstavujú tradične metaforu Boha, ktorého zdržanlivosť v prejavoch je zrejmä zo spojení „začne chvieť v blízkosti prítomného okamihu“ („[il] vient palpiter au ras de l'instant présent“) a „začne jemne vrázať“ („[il] vient cogner doucement contre [...]“). Dotyk nevýslovného sa stáva citeľným prostredníctvom paradoxov a oxymoronov (chvenie ticha, udieranie neviditeľného). Vidieť svet a čas priehľadne značí vnímať to, čo je pod povrchom, naprieč/cez viditeľné, ako vyplýva z predpony trans- vo francúzskom slove „transparence“, no možné je to len s pomocou sústreďeného zmyslového vnímania.

Aj v záverečnej časti románu, ktorá má blízko k esejistickému štýlu písania, autorka prostredníctvom Prokopa apeluje na potrebu zrieknuť sa predstavy, že Boh sa zjavuje vo svojej veľkoleposti a vyzdvihuje diskkrétne pôsobenie nevýslovného:

Prijať, súhlasiť, pristúpiť; počúvať ticho a skúmať neviditeľné, - to sú najvznešenejšie skutky pozornosti a vedomia, ktoré musia živí vykonať. Treba sa vzdať netrpezlivosti, túžby dostávať znamenia, horúčkovitosti dôkazov. To iba nehmatateľné stopy, ktoré sa niekedy, na okamih, na prchavý moment a znenazdania ukážu, sú roztrúsené tu a tam. Stopy

rovnako nenápadné ako znepokojivé, ktoré neposkytujú žiadnu istotu, ale donekonečna povolávajú k úžasu, k snívaniu a k čakaniu.³¹

V oxymoronoch „počúvať ticho a skúmať neviditeľné“ („écouter le silence et scruter l'invisible“), v epitetách „nehmatateľné stopy“ („des traces impalpables“), „stopy rovnako nenápadné ako znepokojivé“ („des traces aussi discrètes que troublantes“), v slovách vyjadrujúcich prchavosť („nehmatateľné“ – „impalpables“, „niekedy, na okamih, na prchavý moment a znenazdania [sa] ukážu“ – „[ils] affleurent, fugaces, à l'improviste au détour d'un instant“), ako aj v slovách „nenápadné“ („discrètes“), „úžas“ („l'étonnement“), „snívanie“ („le songe“) a „čakanie“ („l'attente“), ktoré sú odpoveďou na roztrúsené stopy nevýslovného, sa zrkadlí celá autorkina filozofia písania o transcendentnej skúsenosti. Úryvok vystihuje subjektívny postoj autorky, no implicitne ozrejmuje aj výber výrazových prostriedkov v jej románoch. Literárna výpoveď má vyjadriť paradox uchopenia ticha a neviditeľného. No autorka apeluje aj na percepciu čitateľa, ktorého povoláva k premýšľaniu, k otvoreniu sa netušenému.

Záverčný úryvok románu tak neprináša žiadne nečakané vnuknutie postavy, ale podobne ako v románoch *Magnus* a *Pieseň neláskavých* postava zakúsi moment úplného vyprázdnenia – *kenosis*, ktoré je predpokladom priblíženia sa k Prázdnu. V tejto súvislosti Isabelle Dotan konštatuje, že Prázdno treba chápať ako „skúsenosť plnosti seba a sveta, ktorá zodpovedá mystickej extáze“ (2008, 168). Takéto prázdno v človeku je „Prázdnom, ktoré sa prejavuje ako otvorenie sa vyššiemu“ (168). Prechod od pocitu prázdna k Prázdnu zažíva Prokop v okamihu, keď čakajúc na zastávke začuje v električke zanietené hrať na saxofóne svojho priateľa Viktora. Práve neodôvodnená radosť z hrania, „to zvučné svetlo, ktoré nadmieru vytryskovalo z vlniaceho sa Viktorovho tela“ (Germain 1993, 247)³² a najmä „extrémna zvučnosť Božieho ticha“ (252)³³ privedú Prokopa ku konštatovaniu neopodstatnenosti otázky, či Boh existuje. Posledná scéna zobrazuje Prokopovu extatickú skúsenosť v zmysle spisovateľkinho nazerania na Boha:

Električka zašla na Národnú triedu. Prokop lavíroval v ruchu mesta, v trblietavých víroch reality, s tmou za chrbtom a s neznámym pred nosom. Už nič nevedel, iba ak to, že bol ničím. Taký sa ponúkal temnotám.

Električka sa otriasala, vŕzgajúc zachádzala do zákrut; hojdala napoly driemajúcich cestujúcich. Na zašpinených oknách sa perlili drobné dažďové kvapky. Zápach vlhkých kabátov a búnd sa miešal s pachom prachu a hrdze, ktorý vagónom prenikal. Dokonca aj toto, táto ostrá všednosť každodennosti mestského života Prokopa prekvapovala a prebúdza jeho zmysly; banalitu všedných vecí pociťoval tak intenzívne, až nad touto banalitou žasol. Nesmiernosť sa chvela v najmenších veciach, aj v blate, ktoré zašpinilo dlážku vozňa.³⁴

Teológ Toine Van der Hoogen považuje záver románu za ukážku fenomenologickej koncepcie „prechodu“ („passage“) francúzskeho filozofa a teológa Jeana-Luca Mariona, kde „sa prítomnosť Najvyššieho (le Très-Haut), pociťovaná ako prítomnosť nekonečna tu a teraz, stáva hmatateľnou v realite javov“ (2008, 142). Božie zjavenie sa uskutočňuje v zostupujúcom pohybe, teda v každodennej realite. Sila autorkinho románu, podľa Van der Hoogena, spočíva práve v tom, že ukazuje jednoduchú každodennú realitu ako rub inej, skrytej reality (147). Naznačuje to aj metafora „Prokop lavíroval [...] v trblietavých víroch reality“ (Germain 1993, 256)³⁵. U Germain môžu

byť nositeľmi významu a súčasťou skutočnosti aj víry, rovnako, ako nimi sú „tiene, odrazy, ozveny a rezonancie“ (254)³⁶. Dotyk nevýslovného je zobrazený prostredníctvom javov banálnej každodennosti, akým je vržganie električky, ospalí cestujúci či špinavé okná, ktoré Prokop vníma zreteľne a do hĺbky, ako napovedá ukazovacie zámeno v spojení s príslovkou („tak intenzívne“). Nielen zrakom a sluchom, ale aj čuchom pozoruje „túto ostrú všednosť každodennosti“ („cette âcre fadeur du quotidien“), čím sa približuje k mystickej skúsenosti pána Slávika. Ale je to aj samotné konštatovanie rozprávača o Prokopovom úžase pri vnímaní všedného života. Z našich analýz je zrejmé, že úžas či ohromenie je u Germain častým prejavom transcendentnej skúsenosti, keď sa božské na krátky okamih dotýka ľudského. Autorka o ňom hovorí aj v spomínanej eseji *Couleurs de l'Invisible* v súvislosti so šedou ako o „ – znaku číreho ohromenia – “ (Germain 2002b, 7)³⁷. Úžas chápe ako čosi žiaduce, ba nevyhnutné, čo odráža pôsobenie nevýslovného. Banalita pozorovaného, ktorá Prokopa ohromuje, sa odzrkadľuje aj v jazyku. Pri jej načrtnutí volí autorka krátke, úsečné vety s dôrazom na zmysly. Božie sa javí nevtieravo a v skrytosti obyčajných vecí, ako naznačuje metafora „nesmiernosť sa chvela v najmenších veciach“ („l'imensité tremblait dans la moindre des choses“). Autorka v závere románu využíva intertextualitu, ktorá je ďalším špecifickým znakom jej tvorby, keď evokuje kľúčové verše Bridela, ktoré iniciovali duchovný prerod („vyprázdnenie“, *kenosis*) postavy. Ich citovanie v texte v obmenenej podobe vypovedá o Prokopovej vôli ponoriť sa do nesmiernosti duše, do ticha a pristúpiť na nekonečnosť bytia, i keď je konfrontovaný s neistou existenciou Boha.

Podľa Sylvie Germain „písať znamená zostúpiť do diery šepkára, aby sme sa naučili počúvať jazyk dýchať tam, kde mlčí, medzi slovami, okolo slov, niekedy uprostred slov“ (Germain 2005a, 14)³⁸. Táto nezvyčajná definícia vystihuje povahu autorkinho písania, ktoré sa necháva unášať dychom neznámeho, a súčasne túto neuchopiteľnú intuitívnu inšpiráciu vnáša do textu. To sa prirodzene odzrkadľuje v jazyku. V literárnej výpovedi sa zračí túžba zachytiť paradox prehovoru ticha lavírovaním medzi slovami či cizelovaním ich významu. V interpretačne ladenej štúdií som sa preto na príklade vybraných textov pokúsila určiť aspoň niektoré typické prostriedky, ktorými jazyk u Germain reflektuje nevýslovné. Konkrétne príklady metafor, oxymoronov, synestézií, špecifických slov a slovných spojení, ale aj obrazov prírody, poetiky farieb či esejistických prvkov svedčia o využívaní jazyka a poetických postupov mystikov pri navodení transcendentnej skúsenosti postavy. Tá však môže nastať len za predpokladu prijatia prázdna v sebe, ktoré sa v diele autorky prejavuje stieraním kontúr. „Zotretie“ románovej postavy, ktoré sme v úvode načrtli, a jazyk transcendentnej skúsenosti spolu úzko súvisia. Tak ako sa postava (a s ňou čitateľ) musí naučiť pozeráť na svet inými očami, tak sa má aj jazyk očistiť od nánosov našich zvykov a očakávaní. Paradoxné spojenia slov sú toho len dôkazom. Na záver citujem z diela *Couleurs de l'Invisible*, v ktorom je posledná báseň venovaná bielej, symbolizujúcej práve spomínané „zotretie“ postavy. Jej výnimočná, literárna (a ľudská) výpoveď je prísľubom obnaženia netušeného: „Farba / jemná ako pohladenie / ktoré nikdy nedostali. / Žiarivé pohladenie / v okamihu vklznutia do tajomstva / zmiznutia... / Pohladenie vzdych svetla – Nádherné nič – / omnoho rozľahlejšie ako ničota. Možno“³⁹.

POZNÁMKY

- ¹ „ces sourciers de l'inouï, ces multiplicateurs de sens“
- ² „l'ouïe si fine qu'ils perçoivent des voix inaudibles à tout autre, des souffles infimes flottant au loin“
- ³ Péniel – „Božia tvár“ podľa Gn 32, 31: „Jákoab nazval to miesto Peniel, lebo povedal: Videl som Boha z tváre do tváre a zostal som nažive“.
- ⁴ V štúdiu pracujem s textami Sylvie Germain v preklade aj v pôvodine. V slovenskom preklade Igora Navrátila, z ktorého aj citujem, vyšlo knižne dielo *Pieseň neláskavých*. Ostatné citované úryvky z diela autorky sú mojím prekladom. V prípade analyzovaných pasáží uvádzam číslo strany originálu v poznámkach. V texte citujem primárne v slovenčine kvôli lepšej zrozumiteľnosti textu, v poznámkach uvádzam na porovnanie aj originálny text. Tam, kde pracujem v texte s výrazmi a pojmami Sylvie Germain, uvádzam slovenskú aj francúzsku podobu na prípadné porovnanie.
- ⁵ Tematiku duchovného hľadania postáv, motív tváre a dotyk nevýslovného nájdeme aj v iných románoch, napríklad v už spomínaných dielach *La Pleurante des rues de Prague*, *Éclats de sel* či v románe *Lencre du poulpe* (Atrament z chobotnice, 1998). Vymedzený priestor štúdie však neumožňuje zakomponovať ďalšie diela a rozvíjať podobné témy. Výber analyzovaných románov nadväzuje na predchádzajúci výskum autorky štúdie a vychádza z komparácie iných spoločných črt.
- ⁶ Pojem „zotretie“ som prebrala z diela Simone Weil *Tiaž a milosť* (Weilová 2009; *La Pesanteur et la grâce*, 1947).
- ⁷ Prokop Poupá nezohráva, napriek svojmu postaveniu disidenta, aktívnu úlohu pri nastolení nového režimu, ale stáva sa pasívnym pozorovateľom udalostí.
- ⁸ „Comment traduire en langue humaine l'ineffable chant de la terre? Comment transcrire noir sur blanc l'inouï silence de Dieu? Comment pouvoir, comment oser?“
- ⁹ „le souffle infime d'une feuille“
- ¹⁰ „La forêt alentour bruit de multiples sons sur fond du sourd bourdonnement des ruches ; frémissements des feuillages, froissements des herbes, craquètements ténus d'insectes, clapotis d'un ruisseau, craquements de brindilles sèches, petits cris perçants ou appels flûtés lancés par des oiseaux, chuchotis et sifflements du vent, et par instants, des aboiements de chiens et des échos de voix humaines dans le lointain“ (Germain 2005a, 255).
- ¹¹ „Rien de plus – aucun flamboiement, aucune agitation du corps assoupi, aucun rôle ni bredouillement préférés par sa bouche. Juste ce souffle montant avec lenteur, avec ampleur, des profondeurs du corps concentré à l'extrême non sur lui-même, mais sur l'oubli de soi – sur une excavation, un évidement de soi. Et ce souffle s'affine, il s'allège, il est doux et pénétrant comme le son d'un hautbois. Un soupir de lumière s'échappant de l'obscurité, un sourire vocal tintant discrètement dans l'air. Une exhalation de silence.
Rien de plus, mais les deux hommes sont si totalement abandonnés dans l'écoute de ce soupir et si unis dans cet abandon que Magnus en est bouleversé – ce chant grêle sourd de son propre corps autant que de celui de l'autre, il lui caresse la chair dessous la peau, flue dans son sang“ (Germain 2005a, 256 – 257).
- ¹² Porovnaj „Eliáš, prorok ako oheň (1 Kr 19,1 – 18)“. Dostupné na: <https://www.abuba.sk/abuba/node/379> [cit. 25. 1. 2020].
- ¹³ „Mais Élie a senti, et cela suffit“
- ¹⁴ „[l]e lourd silence déposé en lui commence à se clarifier, à bruir“
- ¹⁵ „il lui caresse la chair dessous la peau, flue dans son sang“
- ¹⁶ „il le « touche »“; „Non pas de son corps, mais dans son corps“
- ¹⁷ „en chacun la voix d'un souffleur murmure en sourdine, incognito – voix apocryphe qui peut apporter des nouvelles insoupçonnées du monde, des autres et de soi-même, pour peu qu'on tende l'oreille“
- ¹⁸ „Voilà, je navigue « à l'ouïe » dans la sombre rumeur du monde, tandis que d'autres y louvoient à vue“
- ¹⁹ „Comment raconter le vent, les remous de la lumière dans le ciel et ses flux poudroyants sur les versants de la montagne, ses chatoiements sur l'herbe et les feuillages, ses éclaboussures or, mauves, ambrées, rosées, argentées sur les roches ? Comment raconter l'eau des torrents à la beauté aussi insaisissable et fugace que celle de la lumière, toujours en mouvement, en élan et en effervescence ? Comment raconter le souffle, le regard, l'odeur tiède et pénétrante des bêtes placides ruminant tout le

jour des touffes d'herbe infusées de pluie, de vent, de soleil, de neige ? Je ne suis pas poète.

Et comment retraduire les échos lancés en moi par la vaste et inlassable voix du dehors, du temps en marche ? Et encore, comment dire le progressif détachement que je sens s'opérer en moi, ce discret oubli de moi-même qui me vient au contact de cette terre rugueuse, de cet air limpide et dru, de cette eau toujours glacée, partout jaillissante, ruisselante, fracassée en écume, ou sculptée par le gel en hiver, et de ces bêtes lentes sans fin sonnaillant pour mieux rehausser le silence ?

Et enfin, comment leur parler de cette vision qui m'a été donnée tout récemment, tandis que je ramassais du bois dans le bosquet ? Une vision si nue, si magnifiquement pauvre, que ce fut plutôt comme une caresse de l'invisible. Un sourire.

J'ai vu un sourire éclore et s'éployer, hors visage, dans le bleu-gris du soir, radieux dans la froideur de l'air. Un sourire ample comme le ciel, fragile et doux, et que n'inquiétait pas le vol des rapaces voguant au fil des courants. Un sourire, juste cela, infiniment. Le sourire de la grâce, beau à en pleurer de gratitude" (Germain 2002a, 267 – 268).

²⁰ „ces bêtes lentes sans fin sonnaillant pour mieux rehausser le silence“

²¹ „Gris, en marge des couleurs. Gris des confins, / Du seuil – / Où terre et ciel / Chair et océan / S'effleurent, se pénètrent“

²² „– un signe d'étonnement pur – “; „gris-silence“

²³ „Le regard du Vide ouvert sur l'impensé, / l'insoupçonné, / semant le doute et la merveille“

²⁴ „Juste un monologue de plus en plus ténu que le silence corrode en douceur. Mais il reste tellement à entendre dans le silence, tellement à voir“

²⁵ „où s'éprouve la finitude humaine et où s'entrevoit la possibilité de l'infini“

²⁶ Bridelove verše otvárajú, podľa van der Hoogena, problematiku *kenosis*, čo je v kresťanskej teológii synonymom „vyprázdnenia“. Tento pojem, ktorý ozrejmjuje List Sv. Pavla Filipanom (2,6 – 11), v románe *Immensités* silno rezonuje.

²⁷ Preložené z francúzštiny. Český originál: „zeměplazý červíček / cosi v temnostech předkládám!“ Dostupné na: <https://www.deml.cz/literatura/bedrich-bridel-co-buh-clovek> [cit. 20. 1. 2020].

²⁸ „un cœur olfactif“; „j'ai flairé une odeur d'infini à l'intérieur de moi-même“; „ou plus exactement celles de l'absence de Dieu. J'ai écouté en moi son silence, j'ai regardé en moi son absence, j'ai touché son vide“

²⁹ „le merveilleux est d'une absolue discrétion“

³⁰ „Chien avait le sourire de ceux qui voient en transparence du monde et du temps, de ceux qui sentent, par tous leurs sens, que la vraie vie n'est pleinement ici que lorsque le silence de l'infini vient palpiéter au ras de l'instant présent, que le mystère de l'invisible vient cogner doucement contre les plus simples choses, – le bois d'une table poissée de mousse de bière, la faïence d'une tasse, la rampe d'un escalier, la croûte d'une miche de pain, le couvercle d'une poubelle, un mur, un arbre...“ (Germain 1993, 164 – 165).

³¹ „Accueillir, accepter, consentir; écouter le silence et scruter l'invisible, – tels sont les plus hauts actes de l'attention et de la conscience que doivent accomplir les vivants. Il faut renoncer à l'impatience, au désir de recevoir des signes, à la fébrilité des preuves. Il n'y a que des traces impalpables disséminées de-ci de-là, et qui parfois affleurent, fugaces, à l'improviste au détour d'un instant. Des traces aussi discrètes que troublantes qui n'octroient aucune certitude, mais assignent sans fin à l'étonnement, au songe et à l'attente“ (Germain 1993, 254).

³² „cette lumière sonore qui jaillissait à profusion du corps ondoyant de Viktor“

³³ „l'extrême sonorité du silence de Dieu“

³⁴ „Le tram s'enfonça dans l'avenue Narodní. Prokop louvoyait dans la rumeur de la ville, dans les remous chatoyants du réel, avec la nuit en poupe et l'inconnu en proue. Il ne savait plus rien, sinon qu'il n'était rien. Il s'offrait comme tel, dans les ténèbres.

Le tram cahotait, prenait ses virages en stridulant; il ballottait les passagers à moitié assoupis. La bruine perlait sur les vitres encrassées. L'odeur des manteaux et des parkas humides se mêlait aux relents de poussière et de rouille qui imprégnaient le wagon. Même cela, cette âcre fadeur du quotidien de la vie citadine surprenait Prokop et mettait ses sens en éveil; il ressentait si intensément la banalité des choses ordinaires qu'il s'émerveillait de cette banalité. L'immensité tremblait dans la moindre des choses, jusque dans la gadoue qui maculait le plancher du wagon“ (Germain 1993, 256).

- ³⁵ „Prokop louvoyait [...] dans les remous chatoyants du réel“
- ³⁶ „ombres, reflets, échos et résonances“
- ³⁷ „ – un signe d'étonnement pur – “
- ³⁸ „[é]crire, c'est descendre dans la fosse du souffleur pour apprendre à écouter la langue respirer là où elle se tait, entre les mots, autour des mots, parfois au cœur des mots“
- ³⁹ „Une couleur / douce comme la caresse / qu'ils n'ont jamais reçue. / Une caresse radieuse / à l'instant de glisser dans le mystère / de la disparition... / Une caresse un souffle de lumière... // Un rien splendide – / tellement plus vaste que le néant. / Peut-être“ (Germain 2002b, 82).

LITERATÚRA

- Dotan, Isabelle. 2008. „Du vide au Vide. Une révision de la pensée existentialiste.“ In *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités*, ed. Mariska Koopman-Thurlings, 161 – 174. Paris: L'Harmattan.
- Germain, Sylvie. 1993. *Immensités*. Paris: Gallimard.
- Germain, Sylvie. 1996. *Les Échos du silence*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Germain, Sylvie. 2002a. *Chanson des mal-aimants*. Paris: Gallimard.
- Germain, Sylvie. 2002b. *Couleurs de l'Invisible*. Neuilly-sur-Seine: Al Manar.
- Germain, Sylvie. 2004. *Les Personnages*. Paris: Gallimard.
- Germain, Sylvie. 2005a. *Magnus*. Paris: Albin Michel.
- Germainová, Sylvie. 2005b. *Pieseň neláskavých*. Prel. Igor Navrátil. Bratislava: Slovart.
- Germain, Sylvie. 2010. *Mourir un peu*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Germain, Sylvie. 2011. „Acte de mémoire.“ In *Quatre actes de présence*, Sylvie Germain, 107 – 125. Paris: Desclée de Brouwer.
- Logié-Masquelier, Laetitia. 2008. „Cris et pépiements dans l'œuvre de Sylvie Germain.“ In *L'Univers de Sylvie Germain*, ed. Alain Goulet, 137 – 146. Caen: PUC.
- Moris-Stefkovic, Milène. 2008. „L'écriture de l'effacement dans les romans de Sylvie Germain.“ In *L'Univers de Sylvie Germain*, ed. Alain Goulet, 167 – 182. Caen: PUC.
- Moris-Stefkovic, Milène. 2011. „La langue de Sylvie Germain: un style mystique et poétique.“ In *La langue de Sylvie Germain. „En mouvement d'écriture“*, eds. Cécile Narjoux – Jacques Dürrenmatt, 21 – 37. Dijon: Editions Universitaires de Dijon.
- Parry, Margaret. 2003. „'Étrangers à nous-mêmes': le défi du regard dans *Le Livre des Nuits* de Sylvie Germain.“ In *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs*, ed. Toby Garfitt, 13 – 22. Paris: L'Harmattan.
- Van der Hoogen, Toine. 2008. „AUX TOILETTES. Théo-logie et le contrepoint de la réalité quotidienne.“ In *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités*, ed. Mariska Koopman-Thurlings, 141 – 160. Paris: L'Harmattan.
- Weilová, Simone. 2009. *Tiaž a milosť*. Prel. Andrej Záthurecký. Bratislava: Kalligram.

Ineffable. Transcendence. Silence. Language.

The work of contemporary French writer Sylvie Germain is often compared to a “silent symphony”. Whispered from the depths of being, Germain’s novels resonate with the richness, grandeur and poeticism of the language. Underneath the fetching words, a gentle murmur of the unknown rises. But how to capture the “chant of the end of silence”, that the author refers to in her essay “Les Échos du silence”? The confrontation with God’s extremely reticent presence becomes the focus of Germain’s fictional characters, as well as an impulse for her literary work. This interpretative analysis of selected excerpts from novels by Sylvie Germain is an attempt to identify typical expressive means of the “ineffable”. The study wants to be not only an illustration of the patient search for the expression of transcendent experience, but also a sincere look at one particular literary (and human) testimony.

Mgr. Silvia Rybárová, PhD.
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Hodžova 1
949 74 Nitra
Slovenská republika
srybarova@ukf.sk

The expression of the ineffable: Fire and dream in Antonio Machado's "Soledades, Galerías y otros poemas"

IZARA BATRES – ANTONIO BARNÉS

Poetry is a permanent construction and transfiguration. The poet builds a poetic self every time he writes, based on experience and imagination and transcending time. In transfiguring reality through symbols, metaphors, and images, he is also transcending mortality. In this sense, a symbol reveals the special in the individual, the general in the special, or the universal in the general, as for Samuel Taylor Coleridge in his 1816 "Lay Sermon": "it is characterized by a translucence of the Eternal through and in the Temporal" (Coleridge 1993, 30).

One of the most recognized poetic voices in 20th-century Spanish poetry is Antonio Machado. Belonging to the Generation of '98, a group of authors from the first third of the past century who inquired about the being and regeneration of Spain, he had a deep philosophical concern. Although he was born in Seville, the capital of the southern region of Spain called Andalusia, he is considered the poet of Castile, the central land of the Iberian Peninsula where he lived much of his life and on which he meditated assiduously. A poet of the immediate, he transcends it continuously, often manifesting a search for God, which he expresses through symbols such as fire or dream, among other things.¹

As the surrealists knew well, to express the ineffable, the symbol, in turn, must also reach its maximum height. This complexity addresses the need to be able to capture the fleeting, open the gap in the continuum, and transcend space and time, as in Ramón María Valle-Inclán's *La Lámpara maravillosa* (1916; *The Lamp of Marvels*, 1986):

What a base, awkward, and difficult stammer occurs when we would express that enjoyment of the ineffable which reposes in all things with the grace of a sleeping child! [...] No cry of mouth, no gesture of hand can encompass that remote sensation of which we are hardly aware yet which suffuses us with religious emotion (14).

Thus he defines the difficulty the human being has to give testimony to the incapable beauty residing in the essence of all things, the deepest voice, which only the most finely tuned sensitivity can hear, in the poetic trance towards the sublime. As Valle-Inclán reminds us, both the poet and the mystic must have perceptions beyond the limits that the senses perceive, glimpsing eternity in the course of linear time (1986, 25). The language of analogy (in which metaphors and images are framed) establishes relationships among the different planes of the real: "the metaphysical is thus implicit in the very forms of symbolic discourse" (Raine 2015, 16).²

The Spanish poet Dámaso Alonso said that all poetry, directly or indirectly, seeks God, that is, each author's individual perception of God, perhaps just in the same way as fire seeks light (1969). The symbolism of fire thus joins the poet's longing to transcend space and time and transmit the ineffable. Many mystical poets from Rumi to Tagore, and modern authors from Novalis to Julio Cortázar, have used fire as a metaphor for love, for the yearning for the ineffable, for the desire of transcendence of the material, and of that constant transformation and definition towards the divine. In Mircea Eliade's words, "passing through fire is a metaphor of transcending the human condition" (1955, 20). As Gaston Bachelard points out in *La psychanalyse du feu* (1938; *The Psychoanalysis of Fire*, 1964), fire is present in multiple fields which sometimes converge and open horizons for exploration, as an element that acts at the center of all things as a factor of unification and fixation.

In the poet's search for meaning and for the self, dreams also play an essential role, especially in the language derived from the revelations of the dream experience. Surrealists explore the dream as a plane of experience different from conscious life; for André Breton, they seek the harmonization of the two states: sleep and wakefulness (2002, 24). The dream, as an extension of the real, opens a kind of passage that contributes to the search driven by the longing "to end time" (115), and going towards the realms of the "immortal" (141). The image, understood as pure creation of the spirit, is incorporated, from the dream into the material of poetic creation, going back to the sources of the poetic imagination (Breton 2002). In this regard, Bachelard argues that, together with the psychoanalysis of dreams, both a psychophysics and a psychochemistry of dreams would have to be included (2003, 12). From his perspective, it would be important to study the dream state that precedes contemplation, since "before being a conscious spectacle every landscape is a dreamlike experience" (12).

Antonio Machado, one of the most representative lyric voices of modern Spanish poetry, has used a constellation of symbols to express the ineffable in the early 20th-century cultural context, which was not very benevolent towards the supernatural. Underneath the apparent simplicity of his diction, both fire and dream stand out for their expressive virtues, particularly in his work *Soledades* (Solitudes, 1903) published with the collection *Galerías* (Galleries) as *Soledades. Galerías. Otros poemas* ([1907] 1993; *Solitudes, Galleries and Other Poems*, 1987). In these verses, Machado's use of poetic language, and of the symbols of fire and dreams, is remarkably different from his other texts, since the use of metaphors and images is much more abundant, the poetic language is purer and less prone to prose than in some of his other creations. Fire represents a purification, a longing for the expansion of consciousness and an experience of the divine. The world of dreams is linked to the nature of the landscape, to the symbolism of elements such as fire and water, and, on the other hand, to the lyre. Only the poet is able to penetrate the mystery to know what is far away and at the same time found within the soul. The area of dream and that of the elements of nature, understood in a symbolic way, are connected in Machado in order to allow him to transcend time and space in his poetry, tracing the poet's trajectory towards the ineffable.

THE METAPHOR OF FIRE

Fire and other elements suggest secret confidences and show revealing images. Each of them is, in some way, a “system of poetic fidelity,” as they refer us to a first organic reality, to a “fundamental oneiric temperament” (Bachelard 2003, 13). Rafael Lapesa shows “the constant presence of symbols” (1976, 431), common in Machado, such as “the Pythagorean lyre” and “the Heraclitan fire”, which represent “the immutability of being”, the “harmony of the universe” and, on the other hand, “the incessant change, the transformation that vivifies and consumes” (417). Both in *Galleries* and in *Solitudes*, we find the “sun of fire” (Machado 1955, 13), the “sun magician” (76), or the “burning sun” (74) in the poet’s heart. For example, Machado frequently and directly alludes to fire in his composition “Twilight”, which appears exclusively in the first edition of *Solitudes*:

Caminé hacia la tarde de verano
para quemar, tras el azul del monte,
la mirra amarga de un amor lejano
en el ancho flamígero horizonte.
(Machado 1903, 31)

I traveled towards a summer afternoon
to kindle, beyond the blue of the mountain,
the poignant myrrh of a distant love
in the wide, flaming horizon.
(Baker 2014, 9)

As Christian Manso points out, an ascensional stage in the itinerary which begins with fire and continues with the sign of the color blue, and at the end of which the self-accedes to the flaming zone (2011, 742), is verified in the poem:

Roja nostalgia el corazón sentía,
sueños bermejos, que en el alma brotan
de lo inmenso inconsciente,
cual de región caótica y sombría
donde ígneos astros, como nubes, flotan,
informes, en un cielo lactescente.

[...]

Y muda caminaba
en polvo y sol envuelta, sobre el llano,
y en confuso tropel, mientras quemaba
sus inciensos de púrpura el verano.
(Machado 1903, 31–32)

Red nostalgia filled my heart with
vermillion dreams that burst into my soul
out of the immense unconscious,
as from a chaotic and somber region
where igneous stars floated
like formless clouds in a milky sky.

[...]

And moving silently over the plain
enveloped in sun and dust
in a confused jumble, the summer
burned its purple incense.
(Baker 2014, 9)

In this way, the human being inscribed in finitude seeks the divine presence in the mysterious infinite. For Armand Baker, the “nostalgic red” is the nostalgia of paradise, of divine love reflected in the fire, and “the immense unconscious”, it is “the unmanifested God of pantheistic metaphysics” (1986, 186–187).

Just as a psychoanalytic interpretation of fire is possible, so is that of water, which plays a role in the yearning for expression of the ineffable in Machado. Most of the time, he conceives it as a way of satisfying the existential anguish or “calming the anguish of human life” (Lapesa 1976, 391):

¡Ay del que llega sediento
a ver el agua correr,
y dice: la sed que siento
no me la calma el beber!

Woe to him who thirsty comes
to see the water run,
and says: the thirst I feel
is not by drinking quenched!

¡Ay de quien bebe y, saciada
la sed, desprecia la vida:
moneda al tahúr prestada,
que sea al azar rendida!
(Machado 1955, 49)

Woe to him who drinks and,
when his thirst is slaked, despises life:
a coin to the gambler lent,
let it be to chance returned!
(Machado 1987, 127)

At other times, water is a companion to melancholy and sadness: “The fountain is silent / the garden is withered” (Machado 1973, “Solitude” LXIX) or a symbol of the flow of time, an allusion to the search for truth and to the idea that life is a dream:

¿Cuál es la verdad? ¿El río
que fluye y pasa
donde el barco y el barquero
son también ondas del agua?
¿O este soñar del marino
siempre con ribera y ancla?
(Machado 1955, 300)

What is truth? The river
that flows and passes
where the boat and the boatsman
are also waves of the water?
Or this dreaming of the sailor
always of shore and anchor?
(Machado – Craige 1978, 95)

But it can also be a comfort, a carrier of life, a spring of purity, and associate itself with the joy of spring (Lapesa 1976, 392–394):

La vida hoy tiene ritmo
de ondas que pasan,
de olitas temblorosas
que fluyen y se alcanzan.
La vida hoy tiene el ritmo de los ríos,
la risa de las aguas
que entre los verdes junquerales corren,
y entre las verdes cañas.
(Machado 1955, 54)

Life today has the rhythm
of waves that are passing
and tremulous ripples
ebbing and flowing.
Life today has the rhythm of rivers,
the laughter of waters
that run through green reeds
and through the green rushes.
(Machado – Craige 1978, 43).

Bachelard points out that the water has indirect voices: “nature resonates with ontological echoes” (2003, 287), because once the imagination discovers the “dynamic correspondences”, the images speak of truth and we will understand the “correspondence of the images with the sounds” (290).

This correspondence with sound leads us to another of Machado’s symbols, the lyre, which already appears in poem 28 from *Solitudes* and *Galleries* of 1907:

Tal vez la mano, en sueños,
del sembrador de estrellas,
hizo sonar la música olvidada
como una nota de la lira inmensa,
y la ola humilde a nuestros labios vino
de unas pocas palabras verdaderas.
(Machado 1955, 97)

Perhaps, in dreams, the hand
of the sower of the stars
made the forgotten music sound
as a note from the great lyre,
and to our lips came the humble wave
of a few true words.
(Machado – Craige 1978, 59)

In this way, the lyre is the harmony which sometimes opposes the continuous flow of time, the Heraclitan fire:

En el silencio sigue
la lira pitagórica vibrando,

The harp of Pythagoras goes on
resonating in the silence,

el iris en la luz, la luz que llena
mi estereoscopio vano.
Han cegado mis ojos las cenizas
del fuego heraclitano.
El mundo es, un momento,
transparente, vacío, ciego, alado.
(Machado 1955, 264)

the rainbow resonates in the sunlight, the same
light that enters
the stereoscope I can't quite master.
The ashes left from Heraclitus'
fire have put out my eyes.
The whole world this instant
is transparent, empty, blind, flying.
(Machado 1983, 131)

This note of the immense lyre is, moreover, the “music of the universe” (Lapesa 1976, 417), a lyre plucked by God, which alludes to the “secret of consciences” and which can only be revealed in the “musical miracle” of the words about which Valle-Inclán speaks to us (1986, 36). The poet must entrust to the musical evocation of the words the secret of those illusions that are beyond the human senses, for the language of the poets, like that of the saints, does not need to be deciphered through grammar to reach the depths of the soul: “the essence which letters extracts belongs to music” (1986, 54).³ The verse rises towards the numen of the essences through that secret harmony. In fact, in the words of Valle-Inclán: “Dance is the highest form of aesthetic expression”, as “[o]nly in dance are the two tenuous paths to - sound and light - joined in supreme synthesis beauty” (1986, 54).⁴

As the poet has expressed his principles: “El alma del poeta se orienta hacia el misterio” (Machado 1955, 76); “The soul of the poet / turns towards the mystery” (Machado - Craige 1978, 51). The mystery of receiving that *humble wave* that comes to his *lips*, of the immense God putting the macrocosm at the service of the human microcosm, the location of dialogue with God in the poet's dream, and the poet's design as an interpreter, underline this ineffable character of the divine. It is the same mystery, accessible only from the poetic “state of grace”, as Valle-Inclán would call it (13), which Machado refers to:

El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.
Sólo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto.
(Machado 1955, 76)

The soul of the poet
towards turns the mystery.
Only the poet can see
what lies in the cloudy depths of the soul
hidden in magic sun.
(Machado - Craige 1978, 51)

Machado looks beyond the appearance of things to reach the world of evocations where “only poets penetrate” because for their eyes “all things have a religious significance”; therefore, “the poets discover the luminous connections of an occult harmony” (Valle-Inclán 1986, 24), and are able to glimpse, within the fragmentation, allusions to divine unity.

THE SYMBOLISM OF DREAMS

Romanticism had already vindicated the dream against the state of wakefulness, not only as a space for imagination and fantasy, but also as a refuge from rationalism. Rejecting reason is irrational, but opposing rationalism, that hyperbole of rea-

son, is a necessity of freedom. Rationalism paired with experimentalism is coercive, limited, suffocating. The dream is a space free of such constraints, because in dreams, man occupies not a starring role, but one which corresponds to him, of one among the many. The dream links with the oracle and also the subconscious. As previously mentioned, oneiric revelations are a recurring theme in Machado, and this is a sphere in which he tends to locate his eagerly-awaited relationship with God. The following short poems illustrate his hope “to talk with God someday”⁵ (Machado 2007, 3):

Ayer soñé que veía
a Dios y que a Dios hablaba;
y soñé que Dios me oía...
Después soñé que soñaba.
(Machado 1955, 210)

Yesterday I dreamt I saw
God and spoke to God.
And I dreamt God heard me...
Then I dreamt I was dreaming.
(Alegant 2010, 24)

Anoche soñé que oía
a Dios, gritándome: ¡Alerta!
Luego era Dios quien dormía,
y yo gritaba: ¡Despierta!
(Machado 1955, 218)

Last night I dreamt that I heard
God shouting to me: Alert!
Then it was God who was asleep,
And I was shouting: “Wake up!”
(Machado 2007, 156)

What role does Antonio Machado attribute to dreams? The clearest answer is offered by poem number 28 of *Galleries* quoted above, which is one of the last of this set of poems and starts: “Perhaps, in dreams, the hand”⁶ (Machado – Craige 1978, 59). If “perhaps, in dreams, the hand of the sower of the stars” (God, in an anthropomorphic figure), “made the forgotten music sound as a note from the great lyre, and to our lips came the humble wave of a few true words”; then it is accepted as a possibility that the poetic word (or words) can be inspired by the Creator of the cosmos and beauty, by sounding the universal music that ends up humbly reaching the poet’s mind. This non-invasive, non-coercive, non-imposing dream evokes the doctrine of biblical inspiration: God does not dictate, he inspires, respecting the hagiographers’ ways of thinking and writing. The first poem of *Galleries*, with the label “Introduction”, proposes a journey from the poem to its origin, of the effect to the cause. If dreaming is an alternative to wakefulness, if it poses a knowledge that goes beyond reason, then it is an appropriate area for God, due to its being located beyond human logic and rational lucidity.

The poet identifies himself with the Socratic sage and with the Christian, to the extent that he, in the words of St. Augustine “[y]ou were more inward to me than my most inward part; and higher than my highest” (Augustine [1955], III, 6, 11). He may be aware that God is more intimate within him than he himself:

En esas galerías,
sin fondo, del recuerdo,
donde las pobres gentes
colgaron cual trofeo
el traje de una fiesta
apolillado y viejo,
allí el poeta sabe

In those bottomless galleries
of the memory
where poor people
hung like a trophy
the dress of a festival
moth-eaten and old,
there the poet knows

el laborar eterno
mirar de las doradas
abejas de los sueños.
(Machado 1955, 76–77)

the eternal labor
of the golden bees
of his dreams.
(Machado – Craige 1978, 51)

Where the majority of mortals keep obsolete objects, the poet knows how to contemplate the eternal labor of the golden bees of dreams. Because the dream becomes a honeycomb full of honey, which God has deposited there, “a few true words” which only the poet is able to extract and transform into poetry. The other Machadian verses also fit here:

¿Tu verdad? No, la Verdad,
y ven conmigo a buscarla.
La tuya, guárdatela.
(Machado 1955, 298)

Your truth? No, the Truth,
so come and seek it with me.
As for yours, you can keep it.
(Machado 1973, “New Songs, Proverbs
and songs,” part two, LXXXV)

It is the capitalized truth that the poet can find in his soul and bring it to light, verbalize it, in an act that would be a memory. Verbalizing something that has been perceived in dreams is remembering thus making it appear:

Poetas, con el alma
atenta al hondo cielo,
en la cruel batalla
o en el tranquilo huerto,
la nueva miel labramos
con los dolores viejos,
la veste blanca y pura
pacientemente hacemos,
y bajo el sol bruñimos
el fuerte arnés de hierro.
(Machado 1955, 77)

Poets, with the soul
attentive to the deepest sky,
in the cruel battle
or in the orchard in peace,
produces the new honey
with ancient pains,
patiently make
the pure White gown,
and polish the iron harness
in the burning sun.
(Machado – Craige 1978, 51)

“The soul attentive to the deepest sky”, a beautiful metaphor of poetic contemplation, which is an introversion to one’s own soul, where God can be found. Again, the Augustinian “Noli foras ire, in teipsum redi; in interiore homine habitat veritas” (Augustine, *De vera religione* 39, 72) and the evangelical “ecce enim regnum Dei intra vos est” (Lukas 17,21). Poetic creation is like childbirth (let us remember the metaphor of childbirth in Socrates and Saint Paul’s “The whole creation groans as in the pains of childbirth”):

El alma que no sueña,
el enemigo espejo,
proyecta nuestra imagen
con un perfil grotesco.
Sentimos una ola
de sangre, en nuestro pecho,
que pasa... y sonreímos,
y a laborar volvemos.
(Machado 1955, 77)

The soul that won’t dream,
the enemy mirror,
projects our image
a grotesque form.
In our breast we feel
a wave of blood
that passes... we smile
and return to work.
(Machado – Craige 1978, 53)

“The soul that won’t dream” does not discover God, nor his word, but itself. It becomes a Narcissus: the image itself with a grotesque profile. The “wave of blood” opposes the “humble wave” that “the sower of the stars” leaves in our soul.

The second poem of *Galleries* contrasts the state of dreaming and wakefulness. Metaphors of poetic creation, of knowledge, of life. What are the magical crystals of dreams, those mirrors that reverberate the divine light that the sower has sown? On waking up, one forgets what has been perceived in the dream, and that interruption gives way to the scenario of a beautiful nature. Is nature beautiful per se or is it so because it is contemplated by someone *newly* awakened, someone who was among those magical crystals? The macrocosm: the snow, the sky, the sun... and the microcosm: the lemon tree, the cypress, the meadow... until we arrive at man. It seems as if the harmony of the dream has moved into the cosmos. However, it cannot be known, for when we wake up, we forget our dreams. Hence knowledge is a memory. We are faced with an indirect access to God, mediated by dreams, envisioned in the beauty of the cosmos.

Y era el demonio de mi sueño, el ángel
 más hermoso. Brillaban
 como aceros los ojos victoriosos,
 y las sangrientas llamas
 de su antorcha alumbraron
 la honda cripta del alma.
 -¿Vendrás conmigo? -No, jamás; las
 tumbas
 y los muertos me espantan.
 Pero la férrea mano
 mi diestra atenazaba.
 Vendrás conmigo... Y avancé
 en mi sueño,
 cegado por la roja luminaria.
 Y en la cripta sentí sonar cadenas,
 y rebullir de fieras enjauladas.
 (Machado 1955, 78–79)

And it was the demon of my dream, the most
 beautiful angel. His victorious
 eyes were glittering like steel,
 and the bloody flames
 of his torch illuminated
 the deep crypt of my soul.
 ‘Will you come with me?’ ‘No, never; tombs
 and the dead frighten me.’
 But his iron fist
 seized my right hand.
 ‘You’re coming with me...’ And I advanced
 in my dream
 blinded by the red glow.
 And in the crypt I heard the sound of chains
 and the stirring of caged beasts.
 (Machado 1973, *Solitude* LXIII)

Dreaming is also a descent into hell (poem 3). Here one does not find the Greco-Latin Hades, but Christian hell, the headquarters of the devil and his henchmen and the most beautiful angel, Lucifer perhaps? An angel whose torch fires bloody flames that allow the deep crypt of the soul to be seen, forces the poet to reach this space, where chains, a symbol of slavery, sound, and there are caged beasts. The poet’s refusal, which is pushed by the devil, proves that in dreams, in the depths of the human soul and body, freedom does not disappear. The world of instinctive impulse does not precede freedom; it is hybridized from it.

The dream is not only a space of encounter with the divine: it is also with evil. The fourth poem is set as a contrast with the previous poem: on the threshold of a dream, at the beginning comes a beloved voice, which proposes visiting the soul. Meanwhile, a caress reaches the heart of the poet, who advances through a long, plain gallery “feeling the swish of the pure gown and the gentle pulse of the friendly hand”⁷ (Machado – Craige 1978, 53). We do not know the end of this journey.

In the fifth poem we contemplate a clear, festive, joyful night: “night of my dreams”⁸ (Machado 1973, *Solitude* LXXV). The protagonist of this scenario is love: the arms of the fairy, the weaving love of dances, the kiss of the fairy, her beautiful hand, love opening all its loves. The youngest fairy carries him in her arms and kisses him, a memory of happiness, that is now lost, for “was light in my soul now is filled with fog”⁹ (Machado 1973). Who is this mysterious fairy, the youngest fairy? A servant of love? The night, the dreams, childhood, light, happiness, love: everything becomes one.

In the sixth poem there is another idyllic scenario related to dreams: children carrying candles, and beautiful sunset in which the sun gives way to the moon, when an evil character appears: a pirate. They are idyllic scenes of a happy childhood, where some negative elements: the pirate, a bumblebee, a grandfather’s growl, fail to muddy happiness. However, the black note of anguish, present but not yet acting, is already lurking.

The ninth poem continues the plot, but there is no comfort to that heart that bleeds. The fairies have taken the linen of dreams, the pure white dress. The fountain is mute, the orchard is withered. The fairies are perhaps the personification of fate: the “fatum”, from which the term “hada” (fairy) derives in the Castilian language.

However, poem 10 shows that there is hope. The poet knows the secret galleries of the soul, the ways of dreams, which will die a quiet evening (note that the cited text uses the word “afternoon”, though we feel “evening” to be a better translation). There the silent fairies of life will lead the poet to a garden of eternal spring. The pleasures and troubles of life are accidental. The important thing is the end of the road.

In poem 14 the memory of lost youth brings comfort. Again, the evening, before the night, allows for that joy. In the 17th poem, the friendly nature alternates with the hostile one. Now the afternoon is a “grey and gloomy afternoon, out of sorts, like my soul”¹⁰ (Machado 1973, *Solitude* LXXVII). The anguish and hypochondria which settled upon the poet as a child appear in those stanzas, that are key to understanding the collection. The poet reveals what that pain he has just claimed he ignores really is:

...tú eres nostalgia de la vida buena
y soledad de corazón sombrío,
de barco sin naufragio y sin estrella.

(Machado 1955, 88)

...you are the nostalgia for a good life
and the aloneness of the soul in shadow
the sailing ship without wreck and without
guide.

(Machado 1983, 65)

The poet feels:

Como perro olvidado que no tiene
huella ni olfato y yerra
por los caminos, sin camino, como
el niño que en la noche de una fiesta
se pierde entre el gentío
y el aire polvoriento y las candelas
chispeantes, atónito, y asombra
su corazón de música y de pena
(Machado 1955, 88–89)

Like an abandoned dog who cannot find
a smell or a track and roams
along the roads, with no road, like
the child who in a night of the fair
gets among lost the crowd,
and the air is dusty, and the candles
fluttering, -astounded, his heart
weighed down by music and pain.
(Machado 1983, 65)

and concludes with the significant adverb “constantly”:

... así voy yo, borracho melancólico,
guitarrista lunático, poeta,
y pobre hombre en sueños,
siempre buscando a Dios entre la niebla.
(Machado 1955, 89)

... that's how I am, drunk, sad by nature,
a mad and lunar guitarist, a poet,
and an ordinary man lost in dreams,
searching constantly for God among the mists.
(Machado 1983, 65)

We understand the “man lost in dreams” as a man devoid of dreams. He has lost the inspiration of the dream where he will soon say that God speaks and he will seek God among the fog of wakefulness, of a reason immersed in a rationalist culture.

In poem 18, Machado continues to unveil riddles and wonders:

¿Y ha de morir contigo el mundo mago
donde guarda el recuerdo
los hálitos más puros de la vida,
la blanca sombra del amor primero,
la voz que fue a tu corazón, la mano
que tú querías retener en sueños,
y todos los amores
que llegaron al alma, al hondo cielo?
(Machado 1955, 89)

And it will die with you, the magic world
where memory holds
the purest breaths of life,
the white shadow of the first love,
the hand you longed to keep in dreams,
the voice that went to your heart and mind,
and all the loves
that reached the soul and the deepest sky?
(Machado – Craige 1978, 57)

The magical world, the world of the dream that keeps, like a treasure, the purest breaths of life, inspiration, driving force, the white shadow of the first love, is it perhaps of the mother? Or that of those eyes that didn't want to look back? Or the young fairy who took him in her arms and kissed him? Was that voice God's voice, and the hand, his hand?

In poem 22 the fairies are unmasked: they are the Parcae, the *Morai*, the owners of fate. As we read in poem 25:

¡Juventud nunca vivida,
quién te volviera a soñar!
(Machado 1955, 94)

Youth I never enjoyed,
if only I could dream you again!
(Machado 1973, *Solitude* LXXXV)

Loveless youth, its great pain, is intensified by the resurgence of spring.

Poem 27 presents a pathetic evocation of childhood, maternal love, and a yearning to be born again. It is possible that the poet remembers here Jesus' conversation with Nicodemus in his statement of skepticism:

En nuestras almas todo
por misteriosa mano se gobierna.
Incomprensibles, mudas,
nada sabemos de las almas nuestras.
(Machado 1955, 96)

In our souls everything
moves guided by a mysterious hand.
We know nothing of our own souls
that are ununderstandable and say nothing.
(Machado 1983, 69)

In poem 29, those few true words will make possible not only the Socratic aspiration to know oneself, but also the evangelical one to be free, despite the sadness of the path to wakefulness:

Y podrás conocerte recordando
del pasado soñar los turbios lienzos,
en este día triste en que caminas

And you will know when you recall
the cloudy canvasses you used to dream
on this sad day when you walk

con los ojos abiertos.
De toda la memoria, sólo vale
el don preclaro de evocar los sueños.
(Machado 1955, 97)

with open eyes.
Of all that is in your memory, only the gift
of evoking dreams is worth anything.
(Machado – Craige 1978, 61)

The collection of poems ends (in poem 31) as it began: remembering youthful verses, perhaps the purest, those that best collect those poor true words that the star sower has made reach our lips. All is contemplated in one evening, the evening of paradise, paradise lost.

In conclusion, we can affirm that the poet Antonio Machado pursues the ineffable through a dance in which are involved poetic images, the transfiguration of reality through metaphors, the dream as a passage towards the timeless and the recesses of the human soul, the natural elements such as symbols of that search for meaning, the condensation that takes place when the poet enters the poetic trance and accesses the nostalgic revelation in which fleetingly touches the ineffable, that which is so within reach but is ungraspable, since it does not belong to the domain of the tangible, as if it was a lost paradise, the paradise of access to fullness (the power to be fully beyond space and time) that only in fleeting accesses we are allowed to enjoy.

Regarding symbols, as the critic Ricardo Gullón asserts, in Machado, “the clearest, most penetrating and richest symbol is that of the galleries of the soul, alluding to a mood only translatable in poetry, only understandable through the suggestion implicit in its images” (1967, 53). The same critic has noted the connection of this symbol with divinity: “Antonio Machado knew that *only the poet can look at what is far away*, in inaccessible remoteness: within the soul; in that *murky and sun-magical* world, both close and at the same time remote, encouraging the life-giving spirit, the mysterious self of the Creator” (82). Thus, by gaining access to the passage that the trance fosters in him, the poet leaves the world by the path of dreams, in a dance that gathers images, metaphors, and that addresses the languages of fire, water, music, transfiguring reality through them.

NOTES

¹ See Ros 2015; Johnston 2002.

² The essence of the image is to make visible and the metaphor participates in that faculty, since it “makes an image” (Oliveras 2007, 49). The author also reminds us that, although the metaphor shares with the symbol the referential plane that frames them in the allegorical along with the image, both present differences, for example in relation to the signifier–signified relationship (80–100).

³ “Milagro musical” (Valle-Inclán 2017, 24).

⁴ “La más alta expresión estética” (Valle-Inclán 2017, 33).

⁵ “solo espera hablar a Dios un día” (Machado 1955, 104).

⁶ “Tal vez la mano, en sueños...” (Machado 1955, 97). See presentation by Javier García Gibert: “El ‘sembrador de estrellas’ que soñó Antonio Machado.” (I Congress “Dios en la literatura contemporánea”) https://www.youtube.com/watch?v=Py_wwHY-NKU&t=2656s. See also García Gibert (2004).

⁷ “sintiendo el roce de la veste pura y el palpitar suave de la mano amiga” (Machado 1955, 79).

⁸ “noche de mis sueños” (Machado 1955, 80).

⁹ “era luz mi alma, que hoy es bruma toda” (Machado 1955, 80).

¹⁰ “cenicienta y mustia, destartalada, como el alma mía” (Machado 1955, 88).

LITERATURE

- Alegant, Brian. 2010. *The Twelve-One Music of Luigi Dallapiccola*. Rochester: University of Rochester Press.
- Alonso, Dámaso. 1969. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos.
- Augustine of Hippo. [1955]. *The Confessions*. Trans. by Albert C. Outler. Accessed February 9, 2020. <https://christian.net/pub/resources/text/history/augustine/confessions.html>.
- Augustine of Hippo. *De vera religione*. Accessed February 9, 2020. http://www.augustinus.it/latino/vera_religione/index.htm.
- Bachelard, Gaston. [1938] 1964. *The Psychoanalysis of Fire*. Trans. by Alan C.M. Ross. Boston, MA: Beacon Press.
- Bachelard, Gaston. 2003. *El agua y los sueños, ensayo sobre la imaginación de la materia*. Trans. by Ida Vítale. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Baker, Armand. 1986. “La ‘locura’ en la obra de Antonio Machado.” In *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 1, ed. by David A. Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, and José Amor y Vázquez, 185–193. Madrid: Ediciones Istmo. Accessed February 9, 2020. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_1_020.pdf.
- Baker, Armand F. 2014. “Early poems.” *The Armand F. Baker web page*. Accessed January 15, 2020. <http://www.armandfbaker.com/poems.html>.
- Breton, André. 2002. *Manifiestos del surrealismo*. Trans. by Andrés Bosch. Madrid: Visor Libros.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1993. “The Statesman’s manual.” In *Lay sermons*, ed. by R.J. White, 3–14. London: Routledge & Kegan Paul – Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Cortázar, Julio. 2007. “Del sentimiento de no estar del todo.” In *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI.
- Eliade, Mircea. 1955. *Imágenes y símbolos*. Trans. by Carmen Castro. Madrid: Taurus.
- García Gibert, Javier. 2004. “Antonio Machado y la Música olvidada.” *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras* 27, 1, 191–220.
- Gullón, Ricardo. 1967. *Las secretas galerías de Antonio Machado*. Santander: La isla de los ratones.
- Jiménez, José. 2016. “El surrealismo y el sueño.” *Psicología del arte* 1: 18–25.
- John of the Cross. [Juan de la Cruz] 2007. *Llama de amor viva*. Sevilla: Apostolado Mariano.
- Johnston, Philip G. 2002. *The Power of Paradox in the Work of Spanish Poet Antonio Machado (1875–1939)*. Lewiston, ME: Edwin Mellen Press.
- Lapesa, Rafael. 1976. “Sobre algunos símbolos en la poesía de Antonio Machado.” *Cuadernos Hispano-americanos* 304: 386–431.
- Machado, Antonio. 1903. *Soledades: poesías*. Madrid: A. Álvarez.
- Machado, Antonio. 1955. *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Machado, Antonio. 1973. *Complete Works*. Trans. by Armand F. Baker. Buenos Aires: Losada. Accessed February 9, 2020. <http://armandfbaker.com/poems.html>.
- Machado, Antonio. 1983. *Times Alone: Selected Poems of Antonio Machado*. Trans. by Robert Bly. Middletown: Wesleyan University Press.
- Machado, Antonio. 1987. *Solitudes, Galleries and Other Poems*. Trans. by Richard Predmore. Durham: Duke University Press.
- Machado, Antonio. [1907] 1993. *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Ed. by Geoffrey Ribbans. Madrid: Chair.
- Machado, Antonio. 1999. *Donde las rocas sueñan. Antología esencial (1903–1939)*. Ed. by Joaquín Marco. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Machado, Antonio. 2007. *Fields of Castile / Campos de Castilla*. Ed. and trans. by Stanley Appelbaum. Mineola, NY: Dover Publications.

- Machado, Antonio, and Betty Jean Craige. 1978. *Selected Poems of Antonio Machado*. Trans. by Betty Jean Craige. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press.
- Manso, Christian. 2011. "Todos los fuegos del crepúsculo." *Bulletin Hispanique* 113, 2: 741–750.
- Oliveras, Elena. 2007. *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emece.
- Raine, Kathleen. 2015. *Utilidad de la belleza*. Trans. by Natalia Carbajosa. Madrid: Vaso Roto Ediciones.
- Ros, Xon de. 2015. *The Poetry of Antonio Machado: Changing the Landscape*. Oxford: Oxford University Press.
- Valle-Inclán, Ramón María. 1986. *The Lamp of Marvels*. Trans. by Robert Lima. West Stockbridge, MA: Lindisfarne Press.
- Valle-Inclán, Ramón María. 2017. *La lámpara maravillosa*. *Biblioteca Digital Abierta*, texto n° 2733. Accessed February 8, 2020. <https://www.textos.info/ramon-maria-del-valle-inclan/la-lampara-maravillosa/pdf>.

The expression of the ineffable: Fire and dream in Antonio Machado's "Soledades, Galerías y otros poemas"

Ineffable. Dream. Fire. "Solitudes, Galleries and Other Poems." Antonio Machado.

The journey we make through dreams is a way of deepening our understanding of our surroundings, our ideas and concepts, our subconscious, and also of transcending space and time and getting to the bottom of things, finding ourselves, and therefore, God. The transfiguration of reality has much to do with what the world of dreams reveals to us, since it allows us to see a timeless perspective translated into symbols (fire, water and lyre, in Antonio Machado's poetry), as so happens in the poetic trance. Establishing a link with surrealists, Machado explores the terrain of the dream with a desire to express the ineffable in the dialogue with God, a dialogue made possible through poetry.

Izara Batres Cuevas, PhD
 Department of Literature
 Faculty of Education
 Camilo José Cela University of Madrid
 C/Castillo de Alarcón, 49
 Urb. Villafranca del Castillo
 28692 Madrid
 Spain
 ibatres@ucjc.edu

Antonio Barnés Vázquez, PhD
 Department of Hispanic Literatures and Bibliography
 Faculty of Philology
 Complutense University of Madrid
 Office 1.309, Ciudad Universitaria, building D Plaza Menéndez Pelayo, s/n
 28040 Madrid
 Spain
 anbarnes@ucm.es

Kierkegaardův rytíř víry a jeho obraz v románech počátku 20. století

ANDREA RAUŠEROVÁ

Søren Kierkegaard ve svém textu *Frygt og Bæven* (1843; *Bázeň a chvění*, 1993) přichází s pozoruhodným pojmem rytíře víry, pro něhož je mu předobrazem starozákonní Abrahám (konkrétně z příběhu o obětování Izáka). Jednání analogické k tomu Abrahámovu pro něj pak představuje jednání rytíře víry. Myšlenková koncepce, která se v jeho textu za pojmem rytíře víry skrývá, je v této studii blíže rozvedena, čemuž napomáhají i příspěvky dalších autorů. Ti mohou koncepci obohatit o další rysy a umožnit tak celistvější pohled. V analytické části se článek zabývá dvěma romány vydanými ve 20. století, na nichž koncept aplikuje.

Abrahám dle Kierkegaarda jedná na základě daného příkazu. Vůči Bohu má soukromý vztah. Příkaz je neveřejný, svěřený pouze dotyčnému, a nijak se neprotíná s běžným vnímáním logiky ani etiky (jde tedy o sféru mimo obecno). Obětování syna nedává v kontextu předchozího Abraháмова života smysl, nedá se morálně obhájit, a tedy ani před ostatními verbalizovat. Jediné, co mu zbývá, je o svém úkolu mlčet anebo vhodně pojmenovat to, co je možné odhalit. A svůj úkol vykonat.

Podívejme se na jednání rytíře víry (tedy nejen konkrétního Abraháma, ale širší množinu postav) nyní bedlivěji, dle jednotlivých hledisek, které ho definují. Pokud se takový rytíř víry vymaňuje ze zákonů etiky, jsou tyto pro něj de facto pokušeními, jak doplňuje Kierkegaardovo nazírání podrobněji Daniel Nica (2017, 117). Rytíř víry však na tato pokušení nedbá, poslouchá svůj vnitřní hlas a jedná v souladu se svou vírou. Ta se vyzkouší tzv. skokem do absurdna, do absolutna. Aby byl rytíř víry skutečným rytířem víry, musí svou víru prokázat – nesmí se bát skočit a všechno ztratit. Ztratit sebe i druhé. Proto i tento skok nazývá Kierkegaard pohybem víry. Jeho akt bude vždy spojen s bolestným obětováním. Po tomto skoku se paradoxně ukazuje, že rytíř nejenže vše neztratil, naopak to získal podivuhodným způsobem zpět. Tak je tomu i u Abraháma – Izák byl svému otci vrácen. To považuje Kierkegaard ze všech paradoxů za nejvíce překvapivý. Nejen tedy, že se rytíř víry odváží skočit, ale odvažuje se i věřit, že vše může dopadnout jinak, než je přirozeně možné předpokládat.

Rytíř víry nejvíce připomíná mystiky, protože jeho slovní zachycení zkušenosti není vedeno snahou o běžnou promluvu, ale uchopením nezachytitelného. Rytíře víry vnímáme jako svědka transcendentního zážitku, protože se naznačuje ve veškerém jeho jednání blízkost k Bohu a absolutní poslušnost. Dokáže jednat iracionálně, pro ostatní je zcela nepochopitelný, ale Bohu, kterému se ve svých očích zodpovídá,

se dává cele. Jeho dar spočívá v ochotě jít za hranice s důvěrou, kterou měli mystikové i starozákonní proroci. Odvážně přeskakuje do metafyzického prostoru.

JEDNÁNÍ RYTÍŘE VÍRY – SKOK, OBĚŤ A MLČENÍ

Akt transgrese – skoku – mohou lépe ozřejmit texty od jiných autorů. Tam, kde Kierkegaard používá pojem absolutno/absurdno, se u jiných objevuje slovo smrt, nové bytí apod. Pohyb je ovšem stejný. Tak o tom hovoří, každý ze své pozice, například Karl Jaspers nebo Maurice Blanchot. Tento skok jistým způsobem fázují, konkrétně na tři pomyslné skoky, které na sebe přímo navazují.

Jaspers mluví ve své *Philosophie* (1932; *Mezní situace* – pouze část díla vydaná pod tímto názvem, 2016) o skocích ke skutečné existenci. První skok představuje odosobněný pohled jedince na svět okolo něj, který jako by se od vnějšího světa vzdaloval. Připomíná to pohled z ostrova na oceán. Na vše se jen dívá, a nevidí tak logicky sebe sama. Průvodním jevem tohoto stavu je bytostná osamělost. Jedinec si začíná být vědom nekonečné šíře vědění, kterou má okolo sebe rozprostřenou. Nestojí ještě mimo tento vnější svět, ale připravuje se na pohyb (a prostor) mimo něj (2016, 12–15). Už tak však, řekněme, „vykročil“.

Následuje fáze možné existence, do které se lze dostat jedině skokem. Jedinec opustí onen první krok a prosvětlí svou budoucí existenci tím, že ji ve svém vědomí učiní možnou. Záleží mu na ní, nechce být již odosobněn jako v první fázi. Pro tuto fázi je typická šíře lidskosti a k další fázi se dostane jedině vlastní, vědomou rozhodností ke skoku třetímu (15–18).

Třetí skok představuje vlastní skok. Existence, která byla ve druhém skoku považována za možnou, se nyní stala skutečnou. Typické pro ni (protože tato existence je tou skutečně živou) je, že „se přestává vyjadřovat slovy. Její mlčení přesahuje vědění o světě a filosofující myšlení o možném. Skutečná existence obojí nese v sobě a zároveň obojí nechává za sebou“ (18). Tady někde by bylo možné hledat paralelu s mystickou zkušeností.

Blanchot píše v *L'Éspace littéraire* (1955; *Literární prostor*, 1999) sice o jednotlivých pohybech, ne skocích, ani nemá jasno v jejich uspořádání a významu, ale pozoruhodným způsobem se s Jaspersovými závěry shodne. „Smrt je zde znakem plné existence“ (1999, 171) budiž vysvětlením spojení mezi Blanchotovým pojetím smrti a Jaspersovým pojmem „skutečné existence“.

Před všechny aktivity, které člověka k (smrtné) propasti vedou, staví Blanchot rozjímání o tomto činu, přemýšlení o něm. Protože tím už se člověk jaksi chápe tohoto aktu, jde už o pohyb sám, „jasnou prací, abychom postoupili vně sebe“ (142, všimněme si téhož odosobnění, které zmiňuje Jaspers). Následuje vlastní akt původního Jaspersova skoku, „[a]kt, jímž hrdina opouští komnatu, sestupuje po schodech, pije jed a kráčí do hrobu“ (142). Teprve ve třetí fázi se uskutečňuje ona transformace, protože člověk smrt dostihne a ta ho zcela pohltí. Jako kdyby do celé scenerie vstupovala v tomto okamžiku další entita, totiž smrt sama.

„Duchovní přisvojení nutnosti zemřít je pro každou lidskou osobu zajisté rozhodujícím úkolem. Avšak toto přisvojující úsilí předpokládá právě u smrti ten charakter cizoty, o jehož zdolání jde. Osobní existence není fatalita: jejím úkolem je na fatalitu,

zvláště na fatalitu smrti, svobodně odpovědět a v jistém smyslu a do jisté míry ji přeonat“ (Landsberg 1990, 136). Paul Ludwig Landsberg ve své *Essai sur l'Expérience de la Mort* (*Zkušenost smrti* – česky výbor z díla, 1990) se na tomto místě sice vyjadřuje o všeobecném vyrovnání člověka s jeho vlastní smrtelností, nicméně odhaluje jiným způsobem princip, jak se k takové smrti přiblížit – s jakou odvahou a v jaké svobodě.

Abrahám dostane dle kapitoly 22 knihy Genesis příkaz od Boha Izáka obětovat. Respektive: „[z] etického hlediska o Abrahámovi tvrdíme, že chtěl Izáka zavraždit, z náboženského hlediska platí, že jej chtěl obětovat“ (Kierkegaard 1993, 26). Na Abrahámově svobodné vůli je čin vykonat. Po tomto příkazu tedy následuje rozhodnutí. Není bez zajímavosti, že slovo *decidere* („rozhodnout se“) znamená též „podříznout oběť“, jak zdůrazňuje René Girard v knize *Le Bouc émissaire* (1982; *Obětní beránek*, 1997, 131). Vlastně již v okamžiku rozhodnutí se tak čin pomyslně vykonává.

Osoba k oběti není vybraná náhodně. „Žádost představuje tu největší oběť pro toho, kdo se musí vzdát osoby, která je mu drahá“ (Girard 1997, 164). Girard dodává, že v narativním diskurzu některých pohádek a mýtů se může odhalit osoba, která má pro dotyčného zvláštní cenu, na kterou se ale v daný okamžik zapomene, když se nahlas vyřkne nabídka: „vezmi si cokoliv, co chceš“, „nabízím Ti celé království“, „polovinu království“ apod. Ale přesně v tu chvíli se žádá právě tato postava. Kierkegaard komentuje, že se všeobecně říká, že Abrahám „chtěl z lásky k Bohu obětovat to nejlepší“ (1993, 24).

„Estetika dovede pochopit, že obětují sám sebe, ale nepochopí, že kvůli sobě mohou obětovat někoho jiného“ (97). Vypadá to kruté a nenáročně obětovat někoho dalšího. Zde je však úkol postaven ještě výše (mimo etiku). Ačkoliv to vypadá, že pro Abraháma by bylo snazší zůstat naživu, raději by zemřel sám, než aby obětoval vlastního syna. Tím se dostáváme opět k začátku – zkouška spočívá v tom vykonat čin nejtěžší.

Podle Derridova *Donner la mort* (1999; *The Gift of Death*, 2008) znamená oběť to, že se vzdáme něčeho, co milujeme. Jako kdybychom – říká Jacques Derrida – v tu chvíli pocítili zášť nebo nenávisť k objektu naší původní lásky. Ale nejde o to v pocitu nenávisti setrvat. To by bylo snadné a nešlo by o oběť. Jde o to pocítit obojí, nesmírnou lásku i paradoxní nenávisť, aby oběť mohla být realizována. To představuje skutečný dar smrti daný někomu jinému (tento jiný může být Bůh či, jak rozšiřuje Derrida, jakkoliv to nazveme) na úkor všech ostatních (2008, 30–35, 64n).

V biblickém příběhu nechybí vztah mezi účastníky. A to nejen mezi Abrahámem a Bohem, ale i mezi Abrahámem a Izákem (obětujícím a obětovaným). Při bližším prozkoumání starozákonního textu se nám jeví jako zřejmé, že jde o dobrovolnost několika zúčastněných aktérů. Izák má několik příležitostí uvědomit si, kdy se schyluje k nejhoršímu, ale v biblickém textu chybí doklady o tom, že by Abraháma byl jen přemlouval, aby tak nečinil, natož aby ve vhodnou chvíli třeba utekl. V Koránu syn otce dokonce povzbuzuje (jak bude uvedeno dále). Tuto pasáž z Genesis proto interpretujeme tak, že oběť je vědomá, stejně jako to, že je dobrovolná.

Vzdání se druhého neprovede dle Kierkegaarda pouze Abrahám. Stejně jako ve všech ostatních sférách úspěšné oběti musí druhý spolupracovat, a tedy i v tomto případě totéž rozhodnutí – vzdát se druhého – je úkol také pro Izáka. Také ten se musí

vzdát nejen svého života, ale i svého otce. Musí se vzdát své představy o něm. Považoval ho za toho, který měl jeho jakožto svého syna nade všechno; tentýž mu svým jednáním prozrazuje, že je tu ještě někdo vyšší, kdo je pro něj ještě dražší. Aktem na hoře Mória nebyl proměněn pouze Abrahám.

Kierkegaard dále rozvádí, že ve chvíli, kdy anděl Abraháma zadrží, je už obětí jako taková vykonaná – Izák je symbolicky Abrahámem zabit, protože ten se jej předtím vnitřně vzdal. Ačkoliv je třeba se druhého absolutně vzdát, nad tím stojí nicméně ještě víra, že jej znovu nalezne, ať už v nějaké metamorfované podobě. Nejde tedy jen o rezignaci, ta sama nestačí. Jde ještě nadto o pohyb víry, jak bylo naznačeno již dříve. Tento skok je vírou, že získáme nového Izáka zpět. To všechno je obsaženo v aktu jednajícího.

O tom, že Abrahám o svém činu mlčí, je s jistotou přesvědčen Kierkegaard i Derrida. Zpochybňuje to Chris Danta, ke kterému se ale dostaneme až v části, v níž budeme analyzovat romány. Derrida se k Abrahámovu mlčení/mluvení vyjadřuje takto:

Samozřejmě, v jistém ohledu Abrahám mluví. Vysloví toho mnoho. Ale i když řekne všechno, musí zamlčet jednu jedinou věc, aby bylo zachováno jeho mlčení jako celek. Toto mlčení prochází celým jeho příběhem. Tak mluví a nemluví zároveň. Odpovídá, aniž by zodpověděl otázku. Odpovídá nepřímou. Mluví, aby zamlčel to nejdůležitější, v čem je povinován mlčet. Mluvit, aniž by se cokoliv řeklo, je vždy nejlepší způsob, jak si udržet tajemství (60).

S Kierkegaardem se tedy shodnou na tom, že není možné, aby Abrahám svou mlčenlivost porušil (ačkoliv v původním starozákonním textu se o žádném příkazu ohledně mluvení/mlčení nepíše). Oba těž vnímají, že toto mlčení je znakem blízkého vztahu mezi Abrahámem a Bohem. „Mlčení je také společná dohoda mezi božstvem a jedincem“ (Kierkegaard 1993, 76). Jde o náznak důvěry mezi dvěma, které se nesděluje třetímu. Později mluví Kierkegaard o tom, že Abrahám řekne pro posluchače překvapivou předzvěst toho, co se skutečně stane, což zprvu působí téměř zázračně, prorocky. Neporuší tím mlčení, přesto vyřkne něco důležitého, když před Izákem prohlásí, že „Bůh sám si vyhlédne beránka k oběti zápalné“ (Gn 22,8). Pro Kierkegaarda ale právě tento výrok představuje důkaz víry tohoto rytíře, protože ten stále věří v zázrak, nechává všechny možnosti otevřené pro Boha, navzdory tomu, že je s to čin vykonat.

Abrahám připomíná starozákonní proroky nebo pozdější křesťanské mystiky s ohledem na otevřenou možnost toho, že to, co sděluje, může mít ještě další význam a že slova nemusí být pro tuto novou zkušenost postačující. Akt víry, který činí, se promítá i do slovního vyjádření. „Mystik přistupuje k náboženství s hlubokou pochybností o tom, že slovní sdělení může odhalit božskou pravdu. Mystik je někdo, kdo ví, že skutečnou pravdu, smysluplnou pravdu, nikdy nelze vyjádřit slovy“ (Dan 2002 [Bergstein 2018, 49]). Abrahám tedy rezignuje na to říct běžným jazykem vše, ale přitom jiným jazykem vysloví proroctví. „Mluvit tedy nemůže, neboť nehovoří řečí lidskou. [...] Mluví jazykem božským, mluví jazyky andělskými“ (Kierkegaard 1993, 99). Klasický paradox mystika spočívá ve velké touze zprostředkovat intenzivní náboženskou (mystickou) zkušenost a v nemožnosti ji převést do slov. Nemlčí a mlčí

zároveň. „Když se přibližujeme nejvnitřnějšímu, horoucímu středu náboženské zkušenosti, jako by jazyk pozbýval platnost, a tvář v tvář Bohu úplně mizí“ (Meyer 2014 [Bergstein 2018, 53]).

RYTÍŘ VÍRY V KONTEXTU KIERKEGAARDOVA ŽIVOTA

Nebylo by úplně, kdybychom vynechali historický náhled na Kierkegaardův vlastní život s ohledem na Abrahámův čin. Jak si všímá Danta, sám Kierkegaard přiznává, že „[t]en, kdo vyluštil tuto [Abrahámovu] hádanku, osvětlil můj život“ (Kierkegaard 1985, 242). Danta přichází se dvěma tradičními pojetími – dle jednoho je Kierkegaard v pozici Izáka, v druhém Abraháma. První navazuje na přiznání Kierkegaardova otce, který se synu svěřil s tím, že jako malý prokrel Boha. Na základě toho se obětí ve vztahu otec – syn stává sám Kierkegaard jako příslušník prokletého rodu, který trpí, a v němž mnozí jiní členové rodiny zemřeli. Podle druhého sám Kierkegaard „pozvedá nůž“ v tom smyslu, že se vzdává vlastní snoubenky Reginy a obětuje vztah k ní pro hlubší vztah k Bohu. Nevraždí ji, ale zprošťuje zásrubního slibu. Danta v tom sice spatřuje paralely, ale ukazuje, že v tom zásadním se nakonec Kierkegaardova biografie Abrahámovu příběhu nepodobá – akt oběti totiž ve starozákonním příběhu přes všechno úsilí ve výsledku uskutečněn nebyl a Izák byl ponechán k rozvíjení oboustranného vztahu, kdežto zde byl čin doveden do konce a Regina se později provdala za někoho jiného (Danta 2008, 35–39).

Myslíme si nicméně, že to, jak vnímá Kierkegaard sám biblický příběh, je nutně ovlivněno celým vznikem křesťanství, jeho historickým působením v Evropě a jeho vlastním příklonem k tomuto náboženství (navazujeme tak na Girardovu představu o Evropě postulovanou v již dříve zmíněném díle *Obětní beránek*). „Toto je vztah mezi židovstvím a křesťanstvím. Podle křesťanského hlediska byl Izák skutečně obětován – ale následuje věčnost. V židovství jde pouze o ordál, Abrahám si Izáka ponechá, ale tím pádem celá událost zůstává pouze v tomto světě“ (Kierkegaard 1985, 270–271). Láká nás tedy více zaměřit se na tutéž oběť nahlíženou křesťanskou optikou, tedy že čin byl dokončen a ukázala se proměna. Izák je koneckonců ve Starém zákoně předobrazem evangelijního Krista.

Jak již bylo řečeno, studie se snaží nalézt postavu rytíře víry v textech beletrie. Pro ilustraci byl vybrán veršovaný román *Troje paměti Víta Choráze* (časopisecky v Lumíru 1899, první knižní posmrtné vydání 1905; 2009) od Julia Zeyera a román *Hécate* (1928; *Hekaté*, 1932) Pierra Jeana Jouvea. Klade si za cíl ukázat na fiktivních postavách jednání tohoto rytíře a jeho případné metamorfózy. Je jedno, jestli půjde o postavu mužskou nebo ženskou, neboť tak to ve své analýze povoluje i Kierkegaard (1993, 39). Hledat ji budeme dle výše nastíněných aspektů, totiž dle této postavě nějak daného příkazu, vnitřního rozhodnutí, oběti, doprovodného mlčení (anebo naopak vhodného částečného promluvení), skoku a víry v proměnu. U obou románů shledáváme vnitřní spojitosti, podobnou dynamiku příběhu, typy postav apod.

Překleneme se tak o mnoho staletí později (do prostředí ovlivněného křesťanským působením, proto se také příkláníme k druhému způsobu čtení, které je snad typické i pro Kierkegarda samotného). Nicméně aby naše interpretace ustála toto přemostění, musíme rezignovat na pojetí Bible jako náboženského textu a zůstat

pouze u vědomí její literárnosti, protože nám tím vysvitnou paralely mezi jednotlivými analyzovanými texty beletrie.

RYTÍŘ VÍRY V TROJÍCH PAMĚTECH VÍTA CHORÁZE JULIA ZEYERA

Julia Zeyera netřeba v česko-slovenském kontextu představovat. Zmiňme jen, že Zeyer veřejně oznámil svou konverzi ke katolicismu šest let před svou smrtí, tedy v roce 1895. Veršovaný román *Troje paměti Víta Choráze*, který vznikl jako jeden z jeho posledních textů, se zaměřuje na fenomén vnitřní konverze, což je podpořeno dobovou korespondencí s nejbližším přítelem Josefem Václavem Sládkem. Z té vysvítá, že text má mnoho autobiografických rysů, jak ostatně píše již ve svém komentáři se stejnojmenným názvem Tereza Riedlbauchová (2009, 288–290).

Nemůžeme si zde dovolit komplexnější pohled, nicméně vnímáme, že pro autora, který se obrátil ke křesťanství, přestavuje tento diskurz přirozený pramen inspirace, a tudíž lze toto téma hledat i v jeho textech. Autor tak může hlouběji navazovat na vlastní, dříve nepoznanou a nově nabytou zkušenost. Současně se domníváme, že autor, který vykročil ve svém skutečném životě na cestu víry, může coby autor považovat za blízký i skok rytíře víry. Konverze představuje (v jistém slova smyslu) také skok víry – odvrát od předchozího, obětování dřívějšího způsobu života, přijetí nové existence a víru v alternativní konec.

Abychom připomněli jen nejdůležitější kontury příběhu, protagonista, který k nám promlouvá z vlastní perspektivy (ve druhém zpěvu se dozvídáme i jeho jméno – Choráz), se v Itálii seznamuje s jistou cizinkou, přičemž tato do konce příběhu zůstane beze jména. Po jediné, společně prožité milostné noci, která v obou zanechá nesmazatelnou a intenzivní stopu, se dívka rozhodne utéci – odejít pomyslně z tohoto světa. Neřekne mu ani, kam se chystá odejít. V mezičase mu napíše dopis, v němž sice něco poodhalí, nicméně většinu ponechá zastřenou. Pochopíme to až z vývoje příběhu, o mnoho let později se Chorázovi podaří ji zaslechnout v jednom odlehleém karmelitském klášteře, kde se očividně stala řádovou sestrou. Mezitím sám hlavní hrdina prodělal podobný obrat, totiž vlastní konverzi a přiblížení se k Bohu. To, že po letech ženu potkal, a zjistil, co se s ní stalo, jen posiluje jeho víru v předchozí.

Domníváme se, že ten, kdo zde jedná jako rytíř víry, je dívka. Iniciuje celé jednání. Vidíme, že její kroky naplňují mnohé z aspektů Abrahámovy činu – silná láska k blízké osobě, odevzdání se vyšší vůli, rozhodný čin na základě víry/důvěry, opuštění této milované osoby, vstup do neznáma (oslovení Boha „Ó milovaný – / jdu do nejista!“ – ; Zeyer 2009, 238) a následná proměna celé situace pro všechny zúčastněné.

Když tyto kroky rozebereme podrobněji, musíme nutně začít tím, že žena jedná, aniž by o tom kohokoliv zpravila. Odmlčí se, zmizí a nechá jej (i čtenáře) tápat. Ve chvíli slabosti sice napíše bývalému milenci dopis, kde vysvětluje, že to zkrátka „musela“ udělat, nepodpoří však své tvrzení žádnými přesvědčivými důkazy nebo argumenty. Svě jednání nedokáže sama racionalizovat. V dopise prozrazuje: „Ač věděla jsem, že mi vůle káže, / bych prchala, snad doufala jsem přece, / že přes svou vůli s tebou zas se sejdu?... / Dnes vůle moje jasná jest a pevná: / My nikdy, nikdy, nikdy nesejdem se — / leč očistění posléz v lůně Boha! / Však víra moje slabá je

a chorá...“ (233). Lze u ní zaznamenat kolísání víry, je ovšem nemožné říci celou pravdu a vysvětlit své jednání. Takže mlčí a nemlčí zároveň.

To, o čem mluví nejasně, mlhavě, je to, kde by se měli znovu sejít. „My sejdem se, však ne na tomto místě..., / kdes jinde, jinde!“ — —“ (231). Tomuto jinému místu chybí přesné jméno („lůno Boha“, které se v tomto kontextu užije později, není o nic jasnější, nicméně aspoň jde již o označované). Nejistotu o tvaru tohoto prostoru posilují dvě formální delší pomlčky, které jako by dotvářely dojem zámlky v řeči, která se nedá vyslovit, jen polknout. Naznačuje se cizota a jinakost tohoto místa („jinde“). Zdvojené užití téhož slova způsobuje gradaci. Ne však ve smyslu rozšíření tohoto pojmenování, ale spíše jeho větší vzdálenost (z jiného světa). Ale bohužel, dveře do tohoto nepojmenovatelného se sice pootevrou, ale až do konce textu se o něm nedozvídáme víc.

Ačkoliv se zdá, že jde o dívčino (definitivní) rozhodnutí, přece zmiňuje, že „jí něco vůle káže“, tedy jako by tuto vůli někdo vedl, až ovládal. Reaguje na jakýsi vnitřní příkaz: „v hloubi duše / v té hloubi, kde je tma, kde vůle naše, / ta záhada, se kryje jako v sluji / a odkud na nás vyřítí se náhle, / by vlekla nás a hnala, kam jí libo!“ (232–233) Je zřejmé, že jde o tajemství a zdá se, že představuje tajemství i pro ni samotnou. Nelze z toho vyčíst, zdali by tímto tajemstvím byl Bůh či něco jiného. Každopádně to, co vnímá z tohoto vedení, je, aby se vzdálila Chorázovi. Ne, aby jej zabila (ať už fyzicky nebo symbolicky), jen jej opustila.

Dívka Choráze nechce opustit proto, že už by k němu nechovala žádné city, spíš naopak. Obětuje ale něco v sobě, a následně vztah s ním. Explicitně to říká i Chorázovi: „[p]řec tomu Bohu, o němž pochybuji, / svou lásku k tobě přinesla jsem v obět“ (233). Zdánlivě to vypadá, že jeho se obět netýká, že ona je jedinou trpitelkou. Z jeho perspektivy to nicméně působí, že jediným trpícím je on, že ho svým (nejdříve ani nevysvětleným) opuštěním zranila, zradila. On se domnívá, že krutě jednajícím činitelem je žena. V tomto smyslu by ona mohla být tím pomyslným „Abrahámem“, protože její „Izák“ se přiznává: „mně bylo, jak by v srdci nůž mi trčel“ (242). Oběť je tedy sekundárně činěna i na něm, Choráz se stává spolutrpicím.

Ve svém dopise rozebírá žena ještě další rys charakteristický pro jednání rytíře víry, totiž skok. Popisuje dva možné skoky, které je možné učinit, z nichž vyzkoušela oba: „vždy zdálo se mi, dvě že cesty vedou / v říš volnou bez mezí, — buď uvrhnout se / v ráj duše, v Boha jako do propasti, / svět zavrhnout a pouze v duchu žítí — / neb — je to monsturoúzní, co teď řeknu / [...] / nuž naopak se vrhnout v radost smyslů, / v ráj lásky pozemské“ (234). Začala tím druhým, skokem do smyslů. Svým rázným odchodem, který následoval po tomto smyslovém skoku, se však dostala rovnou do toho druhého. Připodobňuje to k propasti, do které se odhodlává, a rovnou se tak vrhá do náruče Boha.

Analogicky pak skok provedl i sám Choráz: „k té duši klonila se duše moje, / již jako mou, Bůh do zármutku vedl, / by odumřela pýše své a hříchu, / by schopna byla střemhlav uvrhnout se / do bezdna jeho lásky...“ (266). Je to skok do mystické zkušenosti – do nevyčerpatelné, nepředstavitelné lásky. Skok do neznámé propasti jen dokresluje povědomí o bezednosti (rozumějme nekonečnosti). Nevíme, jestli je kam „dopadnout“. Tomuto aktu předchází něco, co známe již z Jasperse: „[t]rápila mě / ta

myšlenka, že osud můj a její / ne spojen jest, že mezi námi šíří / se oceán prostoru, času, žití“ (243–243). Těmito Zeyerovými slovy si připomínáme šíři vědění, odosobněnost i bytostnou osamělost, přesně jak to popisoval Jaspers v prvním skoku. Obě postavy však nakonec projevují takovou odvahu a docházejí pokojného konce.

RYTÍŘ VÍRY V *HEKATÉ* PIERRA JEANA JOUVEA

Pierre Jean Jouve je navzdory své proslulosti ve Francii a v jiných zemích u nás zatím téměř neznámý. Jde o intimního lyrika a autora próz s vnitřními monology. Do češtiny byly dosud přeloženy pouze dva jeho romány, a to *Paulina 1880* (1925; *Paulina 1880*, 1925) a *Hécate* (1928; *Hekaté* 1932). Přesouváme se tedy v čase do období literární avantgardy. Svým solitérským přístupem připomíná Jouve v českém kontextu Bohuslava Reynka.

Jouve se veřejně přihlásil ke katolicismu roku 1925, kdy přiznal, že o rok dříve konvertoval. Autenticitu tohoto obrácení podpořil tím, že chtěl všechny své texty do roku 1925 spálit. To se nepodařilo, protože již v té době byly v rukou editorů. Tuto snahu o autodafé považujeme za ústřední. Jde o náhlý obrat v jednání, který je způsoben novou zkušeností s vírou. Proto i v případě takového autora předpokládáme, že mu může být blízké jednání rytíře víry, když se sám vzdává jednoho ve prospěch druhého a je ochoten obětovat svou tvorbu vzniklou před touto proměňující zkušeností.

Jouvova druhá žena, Blanche Reverchon, mu svým povoláním zprostředkovala vztah k psychoanalýze, která se mu stala zdrojem inspirace a kterou uvedl ve své tvorbě v románu *Vagadu* (1931), jenž na *Hekaté* přímo navazuje a je druhým svazkem souboru *Aventure de Catherine Crachat* (Dobrodružství Kateřiny Chrchlavé).¹ K jeho klíčovému dílu lze řadit (kromě již zmíněných) básnické sbírky *Sueur de sang* (Krvavý pot, 1933) a především *Matière céleste* (Nebeská látka, 1937). Z jeho prozaické tvorby je třeba dále vyzdvihnout mj. *Le Monde désert* (Pustý svět, 1927), *Le Paradis perdu* (Ztracený ráj, 1929) a *La scène capitale* (Ústřední dějství, 1982 – spojení několika povídek, finální verze vydána posmrtně). Kromě toho byl překladatelem, literárním teoretikem a autorem deníků.

Základní kostru příběhu představuje opět vývoj vztahu jedné milostné dvojice. Příběh je zahájen obdobně, postava Kateřiny Chrchlavé (uměleckým jménem herečky Katariny, jež si uvědomuje své kakofonicky znějící příjmení) vede milostný poměr s Petrem Indeminim a zjišťuje, že tento vztah bude o něco silnější než jiný. Nicméně pak dojde k několikaletému odloučení. To nelze přirovnávat k odloučení záměrnému jako v případě Zeyerova románu, spíš jde o to, aby uběhl nějaký čas, získal se potřebný odstup. V mezích má Kateřina intimní zkušenost s třetí postavou budoucího milostného trojúhelníku, Fany Felicitas, která posléze najde příležitost, aby se potkali, neboť se stává milenkou obou. V tomto okamžiku nastává třetí fáze knihy. Po opětovném rozvinutí vztahu mezi Kateřinou a Petrem přichází Petr se šíleným nápadem, a totiž že odloučením naplní Boží plán. On si od toho slibuje, že pokojně zemře, protože ho tato Kateřinina oběť vykoupí. Tento sen se nakonec realizuje. Jsou spojeni pouze v modlitbě a skrze dopisy, které přetrhne až Petrova smrt. Kateřinina konverze následuje (analogicky k Vítu Chorázovi) až poté, co je „zachráněna“ první postava z dvojice, ale tento proces je rozebírán podrobněji až v druhém dílu svazku,

totiž ve *Vagadu*: „Je to *nové bytí*. Nebo je to Kateřina, v intimitě svého bytí, mající své ideje a šperky, jež je proměněna a září jiným světlem“ (Jouve 1987, 759).

Vraťme se nyní k přelomovému okamžiku, totiž k aktu, který Petr před Kateřinou verbalizuje. Sice jej nijak neosvětlí, ale vysloví alespoň nahlas svůj záměr:

„To není vše, ó Kateřino. V tvém ohnisku je jiskra jiného světla. Jiskra opačného ohně. Nazývám ji milosrdenství. Probudím ji. Již ji probouzím. V tomto procitnutí nebo probuzení zachráním posléze sám sebe.“

Říkala: „Vysvětli mi to blíže.“

„Naše láska bude větší než my. Naše láska bude *odříkání*.“

„Co pravíš?“

„Naše láska, aby vytrvala, nesmí již nikdy provádět lásku.“

„Chápu tě.“

„V Kateřinině srdci tentýž přísný zákon dychtí po uskutečnění. Není-li pravda?“

„Ano.“ (Jouve 1932, 143)

Je to asi ta alternativní situace téhož abrahámovského příběhu, v níž se Abrahám rozhodne svěřit Izákovi své tajemství a nechá ho tak spolupodílet se na Božím plánu. Dle Danty se taková alternativa nachází v Koránu, na který jsme se již dříve odvolávali: „„Synáčku,² viděl jsem ve snu, že tě mám obětovat; uvaž a řekni, jaké mínění máš?“ I odvětil: „Otče můj, učíš, co ti bylo poručeno; a bude-li Bůh chtít, mne věru neochvějným shledáš.““ (Korán 37,102) a v aramejských komentářích hebrejského překladu Bible, v tzv. *targumech* (Danta 2001, 40–41). Tím by se pochopitelně Abrahám provinil na osamoceném spojení s Bohem, stal by se součástí společenství lidí a rezignoval by na vlastní rozhodnutí a jedinečnost.

V tomto případě je však třeba vyzdvihnout podstatný rozdíl. Zatímco Izák se má stát jen obětí, na níž má být čin vykonán, a tudíž by ideálně o tom do poslední chvíle neměl vědět, aby plán případně nepřekazil, Petr je na Kateřině absolutně závislý. Potřebuje, aby oběť vykonala ona jako druhá, jakousi spoluoběť. Bez toho nebude čin úplný. Je tudíž nemožné ji do tajemství nezásvětit. Z její strany jde tak o oběť zcela vědomou a dobrovolnou.

To, o čem Petr ale mlčí, jsou důvody. Nemůže Kateřině vysvětlit, proč je nutné takto jednat. A tím se zase připodobňuje již dřívějším postavám rytířů víry. Reaguje vyhybavě, ač si je vnitřně jist: „Obdržel jsem vnitřní upozornění. Ptáš se mne s takovým úzkostným pohledem, proč? – Máš strach? Nemohu ti poskytnout důvodů. Vnucuje se to a já se pokouším ... nebo *vidím*“ (Jouve 1932, 143). Opět odkazuje na své nitro, jako dříve dívka u Choráze. Rozhoduje a jedná na základě příkazu. I zde je toto vnitřní upozornění nutkavé, nedá se přejít, má svou sílu. A chování současně nelze racionalizovat.

A co přesně Petr vidí? To nám až do konce románu zůstane skryto. Ale už jen v psaném textu zvýraznění kurzívou naznačuje, že jde opět o něco jiného, alternativního. Text se rozlamuje na dvě části, na tu, která je psána běžnou formou písma, a tu, která je psána záměrně kurzívou. Nejde pouze o tuto pasáž, román je plný slov psaných takto a vždy jde o slova tajemná, jež mají pro čtenářskou veřejnost mít i další význam. Autor toho využívá třeba i v jiném svém románu, *Paulina 1880*, kde se hlavní postava svěruje s nejintimnějšími spirituálními zkušenostmi (a právě to „jiné, jinak“

je psáno proloženě). Podobně židovská mystika pracuje s tím, že jsou bílá místa mezi černými literami Tóry, jejichž obsah (komplementární varianta k černým znakům) bude odhalen Bohem teprve v budoucnu (Avnon 1998 [Bergstein 2018, 44]). Petr se právě v tomto náznaku přibližuje mystikům, protože má pro čtenáře (i pro druhou postavu) nepochopitelnou zkušenost anebo možná jen slabé tušení. A možná také, že jen nedokáže převést do slov to, co vidí, protože jazyk sám nestačí.

V čem přesně spočívá oběť, která je vyžadována? Jak již bylo citováno z *Hekaté* dříve, Petr po Kateřině žádá, aby odumřela tělesnému vztahu jich dvou. Její reakce: „Chci však s jinou vůlí provést *jeho* vůli a jeho vůle, jejíž posvátné vedení v sobě cítím, žádá smrt tělesných chtíčů. A proč ne mou smrt?“ (Jouve 1932, 159) Zdá se, jako by snad pro Kateřinu bylo snazší, kdyby ji rovnou někdo usmrtil nebo náhle zemřela (či spáchala sebevraždu, jak dále uvádí, ale na to se necítí příliš silná), než aby vydržela toto. To se nám jeví též symptomatické. Jak již bylo řečeno, Abrahám by rád pro Hospodina udělal cokoli, ale zabít vlastního syna je mu zatěžko, a proto musí učinit právě to. Jinak by nešlo o zkoušku. Proto Petr nechce a nemá Kateřinu usmrtit, ale požaduje po ní jinou smrt. Zkouška je kladena na oba a je mnohem náročnější. Stojí je v jistém smyslu život. Jejich následný stav a přebývání totiž nebývale připomíná očištec, s tím rozdílem, že je vytvořen již zde na zemi. „Pochybujíc o všem, věříc ve vše, trpěla nevýslovně“ (161). Oproti nevinnému Izákovi (kromě verze v Koránu je dítětem, tedy automaticky považován za nevinnou oběť, o nevině Abrahámově mluvit nelze, víme jen, že šlo o muže spravedlivého) pykají ovšem tito dva za své předchozí prohřešky a vášně. Tato situace „vytvořila dvě neobyčejná srdce, srdce nahá, vystavená nebezpečí, planoucí, opuštěná proto, aby se očistila, a byla hotova zemřít na cestě dokonalosti“ (161).

Jejich jednání spočívá ve společném skoku do propasti, přičemž oba doufají v proměnu. Odhazují dřívější způsoby chování tak, jako když Abrahám odešel do Kanaánu.³ Minulé „já“ je nahrazeno novým. „Skok k existenci je vědomým vnitřním konáním, jímž přecházím z předchozího stavu do stavu následujícího, takže jeho původcem jsem sice já sám jakožto svůj vlastní počátek, ale takovým způsobem, že již na začátku vím o sobě jako o tom, kdo byl“ (Jaspers 2016, 16–17). Není již možné vrátit se zpět, jde o skutečný život, vše předtím je překonaná minulost. „Poté co jsem se odhodlal ke skoku, je pro mne život jiný než bytí, které mi náleží“ (16).

„Je tudíž možné postulovat, že jouvovská poezie se nachází uprostřed mezi dvěma druhy smrti: na jedné straně ztráta objektu, smrt milované osoby, na druhé ztráta sebe sama, tedy smrt osobní“, píše Muriel Pic v *Le Désir Monstre* (Děsivá touha; 2006, 120). Nejdříve tedy v Petrově srdci musí Kateřina odumřít jako žena a blízká osoba, pak teprve dojde k jejímu obětování, na němž se ona musí spolupodílet a trpět. Teprve poté čeká na oba postupná záchrana.

ZÁVĚR

Studie pracuje s pojmem rytíře víry, jak s ním v literatuře pracoval Kierkegaard, a dále jej rozpracovává dle vybraných autorů, kteří na Kierkegarda navazovali. Přidává k nim další, které mohou Kierkegaardovo nazírání posunout dalším směrem a současně se pokouší o vlastní stanoviska před samotnou analýzou.

V románu *Troje paměti Víta Choráze* považujeme za postavu jednající jako rytíř víry dívku. Jedná podle vnitřně daného příkazu, který je iracionální, nemlčí a mlčí zároveň (jako Abrahám), vzdává se nejdříve svého milence a pak jej obětuje. Od Abraháma ji odlišuje to, že příkaz není postaven mimo etiku, a navíc je následně dokonán. Pro to druhé bychom našli argumentaci u křesťanského pojetí aktu – že se čin uzavřel a došel katarze. Jako argument k prvnímu – že nejde o neetický čin –, lze konstatovat, že Choráz se i přesto cítil symbolicky zabít, „jak by v srdci nůž mi trčel“ (Zeyer 2009, 242).

V románu *Hekaté* pozorujeme jednání rytíře víry u postavy Petra Indeminiho. Ten opět jedná dle vnitřního imperativu, iracionálního, mlčí i nemlčí před obětí samotnou. Vzdává se milence a pak ji obětuje, ale vyžaduje po ní navíc spoluúčast. Tím se odlišuje od biblického Abraháma, spíš připomíná Abraháma z Koránu, který čeká na souhlas oběti. Čin je na rozdíl od Abraháma opět dokončen. Stejně jako u *Trojích pamětí* lze sledovat stopu po „křesťanském“ závěru, Petr, zdá se, dosáhl věčnosti a spoluobět ji očekává v románovém pokračování. Nejde o doslovný akt vraždy, ale psychicky představuje odloučení milenců mučení, až téměř „smrt tělesných chtíčů“ (Jouve 1932, 159).

Kierkegaardův rytíř víry má větší potenciál než k analýze jediné postavy, což snad doložila tato studie. V budoucnu by bylo zajímavé oprít se o širší korpus textů.

POZNÁMKY

- ¹ *Aventure* lze do češtiny překládat jako „dobrodružství“ nebo „příběhy“ (v případě *les aventures*) navazující na rozvoj a tradici románu v 18. a 19. století. Slovo má ovšem i další význam, a to „románek“ či dříve užívaná „avantýra“ (navazující přímo na francouzský originál) ve smyslu milostného dobrodružství. Titul lze díky tomu číst oběma způsoby.
- ² Dle židovské tradice Tóry je muslimský národ odvozen od potomka Izmaela, což by byl syn, ke kterému Abrahám (dle jiných překladů Koránu Ibrahim) promlouvá. K tomuto čtení se přiklání Danta. Derrida však zmiňuje, že jde spíš o Izáka, že si právě muslimský svět jistým způsobem „přivlastnil“ původního hrdinu, tedy Izáka. V tomto článku však není prostor a možnost rozebrat tento problém podrobněji.
- ³ „Mystický přístup velmi výstižně vyjadřuje Zohar v nezapomenutelné exegezi verše z První knihy Mojžíšovy (Genesis) 12,1. Boží slova k Abramovi, *lech l'cha* (Odejdi ze své země, ze svého rodiště a z domu svého otce...) nejsou chápána pouze ve svém doslovném významu ‚odejdi odsud‘. Zohar je tedy nevykládá pouze jako Boží příkaz Abramovi, aby odešel do světa, ale také je s mystickou doslovností vykládá jako ‚jdi k sobě‘, tedy k sobě samému, pryč od návyků, kterým jsi přivykl“ (Scholem 1960, 20 [Bergstein 2018, 50]).

LITERATURA

- Bergstein, Avner. 2018. „Nevyslovitelné. Emoční pravda přesahující jazyk.“ Přel. Eva Klimentová. *Revue pro psychoanalytickou psychoterapii a psychoanalýzu* 20, 1: 41–56.
- Blanchot, Maurice. 1999. *Literární prostor*. Přel. Marie Kohoutová – Michal Pacvoň. Praha: Herrmann & synové.
- Danta, Chris. 2001. *Literature Suspends Death. Sacrifice and Storytelling in Kierkegaard, Kafka and Blanchot*. New York, NY: Continuum.

- Derrida, Jacques. 2008. „The Gift of Death.“ In *The Gift of Death and Literature in Secret*, přel. David Wills, 1–116. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Girard, René. 1997. *Obětní beránek*. Přel. Helena Beguivinová. Praha: NLN.
- Jaspers, Karl. 2016. *Mezní situace*. Přel. Václav Němec. Praha: OIKOYMENH.
- Jouve, Pierre Jean. 1932. *Hekaté*. Přel. Růžena Thonová. Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes.
- Jouve, Pierre Jean. 1987. „Vagadu.“ In *Œuvre II*, ed. Jean Starobinski, 602–814. Paris: Mercure de France.
- Kierkegaard, Søren. 1985. *Fear and Trembling*. Přel. Alastair Hannay. London: Penguin.
- Kierkegaard, Søren. 1993. „Bázeň a chvění.“ In *Bázeň a chvění – Nemoc k smrti*, přel. Marie Mikulová-Thulstrupová, 5–115. Praha: Svoboda-Libertas.
- Landsberg, Paul Ludwig. 1990. *Zkušenost smrti*. Přel. Ladislav Hajdánek – Jan Sokol. Praha: Vyšehrad.
- Nica, Daniel. 2017. „Modern Perspectives on Faith: Abraham’s Case in Kant and Kierkegaard. Reconstructions and Critical Remarks.“ *ANNALS of the University of Bucharest* 66, 1: 107–123.
- Pic, Muriel. 2006. *Le Désir monstre. Poétique de Pierre Jean Jouve*. Paris: Éditions du Félin.
- Riedlbauchová, Tereza. 2009. „Komentář: Troje paměti Víta Choráze.“ In *Vyšehrad – Troje paměti Víta Choráze*, ed. Tereza Riedlbauchová – Alexandr Stich, 288–301. Brno: Host.
- Zeyer, Julius. 2009. „Troje paměti Víta Choráze.“ In *Vyšehrad – Troje paměti Víta Choráze*, ed. Tereza Riedlbauchová – Alexandr Stich, 288–301. Brno: Host.

Kierkegaard’s knight of faith and his image in early 20th-century novels

Søren Kierkegaard. Abraham. A knight of faith. Sacrifice. Julius Zeyer. Pierre Jean Jouve.

Kierkegaard’s *Fear and Trembling* analyses the biblical figure of Abraham, who was supposed to sacrifice his son Isaac, an act he calls “a knight of faith’s conduct”. As other authors add, there are different aspects of behaviour – order, decision, jump, sacrifice and silence. We have borrowed the concept and applied it to two novels: *Troje paměti Víta Choráze* (The Three Memoirs of Vít Choráz) by Julius Zeyer and *Hécate* by Pierre Jean Jouve. Both transform this concept but show this knight of faith according to the abovementioned attributes as well.

Mgr. Andrea Raušerová
 Ústav české literatury a komparistiky
 Filozofická fakulta
 Univerzita Karlova
 Náměstí Jana Palacha 2
 116 38 Praha 1
 Česká republika
 andrea.rauserova@ff.cuni.cz

Obraz transcendentného domova v diele Jana Čepa

JÁN GALLIK

Ak hlbšie preniknúť do tzv. *ineffability* – ako sa ju usiluje zachytiť poetika nevyjadriteľného – znamená o. i. uchopiť abstraktné filozofické myšlienky, ktoré predsa len nadobudli básnický či prozaický tvar, tak jednou z výziev je interpretácia vybranej tvorby českého prozaika, esejistu a prekladateľa Jana Čepa (1902 – 1974).^{*} Ide o autora katolíckej orientácie, na ktorú malo vplyv najprv rodinné prostredie v Myslechoviciach na Morave a neskôr štúdium českého, francúzskeho i anglického jazyka a literatúry na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity v Prahe. Tu sa ako mnohí jeho generační súpútnici zoznámil s českým literárnym kritikom Františkom Xaverom Šaldom i s katolíckymi autormi (Jaroslavom Durychom, Albertom Vyskočilom, Ladislavom Kuncířom) z okruhu časopisu *Rozmach*. Za zmienku stojí fakt, že Šalda o niekoľko rokov neskôr prirovnal Čepa k francúzskym spisovateľom Paulovi Claudelovi či Georgesovi Bernanosovi, ktorého beletristickú tvorbu Čep prekladal. Zásadný vplyv na jeho definitívne náboženské ukotvenie však mala najmä osobnosť katolíckeho mysliteľa, staroríšskeho vydavateľa a prekladateľa Josefa Floriania. Hoci boli Čepove intelektuálne, náboženské i kultúrne korene úzko zviazané s Českom a Moravou, posledné temer tri desaťročia (od r. 1948) života pôsobil v exile vo Francúzsku, keďže jeho náboženské presvedčenie, presakujúce aj z literárneho diela, predstavovalo v rodnej krajine, kde sa rozmáhala komunistická ideológia, potenciálne ohrozenie jeho osobnej slobody.¹

Z literárnovedného hľadiska je Čepovo dielo pomerne prebádané. Jeho tvorbe sa venovali renomovaní českí literárni kritici a historici ako Bedřich Fučík, Mojmír Trávníček (obaja boli i editori Čepových diel), Jaroslav Med, Zdeněk Rotrekl, Karel Komárek, Tomáš Kubíček, Martin C. Putna, Richard Změlík, Jan Zatloukal či Petr Komenda. Osobitne ich zaujala jazyková čistota a kultivovanosť jeho tvorby, aj poetická sila či šírka a bohatosť lexiky, no i neobvyklé metafory, prirovnania a básnické obrazy, tiež špecifické významové paralelizmy, antitéz, hyperbolizácia či irónia. Považovali ho za autora, ktorý v kontexte českej literatúry 20. storočia presiahol dobové „ghetto“ katolíckej literatúry.

Existujúci výskum v oblasti Čepovho umeleckého jazyka a obraznosti sa v tejto štúdiu usilujeme prehĺbiť o analýzu literárnej výpovede, ktorá kreuje autorov filozofic-

^{*} Štúdia je výstupom z projektu VEGA č. 1/0514/19 „Poetika mystickej skúsenosti a literárne podoby mystagógie“.

ko-reflexívny i meditatívny lyrizmus, neraz aludujúci aj polohu kontemplatívnu. Za jeden z kľúčových obrazov jeho poetiky pritom považujeme *obraz dvojakého domova*. Prvý domov chápe autor ako dočasné obydlie pre pozemskú existenciu. Analogicky k nemu koncipuje transcendentný obraz druhého domova vo večnosti. Práve pri analýze tohto obrazu sa literárnovedný pohľad vhodne prestupuje s pohľadom filozofickým, keďže v Čepovej tvorbe je citelný vplyv osobností ako Romano Guardini, Jacques Maritain či Gabriel Marcel (najmä hodnota Marcelovho existenciálno-personalistického myslenia). Osobitne však možno jeho umelecké dielo percipovať a interpretovať v zmysle Marionovej „radikálnej fenomenológie“ tzv. teologického obratu.

TVORBA JANA ČEPA V PERSPEKTÍVE LITERÁRNO-FENOMENOLOGICKEJ ANALÝZY

Vo fenomenológii súčasného francúzskeho filozofa a kresťanského mysliteľa Jean-Luca Mariona sa *saturovaný fenomén* (alebo aj *nasýtený fenomén*) 1. javí, a preto je fenoménom; 2. javí sa do takej miery, do akej sa dáva; 3. súčasne sa v ňom nejaví úplne všetko, čo sa dáva. To však nebráni tomu, aby aj samo neviditeľné nemalo – práve ako saturovaný fenomén – svoju fenomenalitu, žiadna transcendentálna podmienka možnosti tomu nemôže apriori zamedziť. Takto môžeme vnímaním bežného viditeľného fenoménu dospieť až k dávaniu neviditeľného a skrze neho dokonca až k fenomenalite nekonečného (Novotný 2010, 152 – 153). Dôkazom toho sú už niektoré Čepove juvenilné prózy, ktoré začal publikovať pod pseudonymom Jan Milovický i pod skratkou J. M. v beletristickej prílohe *Moravskoslezského deníka* či pod vlastným menom v renomovanejšom pražskom kultúrnom periodiku *Cesta*. Hoci podľa Mojmíra Trávníčka v týchto prózach „ještě nedosahuje jazykového mistrovství sevřenosti a průzračnosti autorovy zralé tvorby“ (Trávníček 2011, 297), sú v nich obsiahnuté mnohé témy a motívy charakteristické pre jeho neskoršie práce, ktoré v nejednom prípade akoby „drsný nesouzvuk mladistvého vzrušení zharmonizovaly zralým jazykem a pročištěným pohledem. Máme možnost sledovat zrání Čepova slova a cestu od naturalistického vidění a expresionistického neklidu k duchovnímu uchopení reality a střízlivému toku tiché melodie jazyka“ (297). Mnohé z týchto raných próz, pochádzajúcich z obdobia rokov 1921 – 1926, zostali pre širokú verejnosť na dlhú dobu neznámymi, až kým nevyšli v súbornom diele s názvom *Červený muškát* (ed. Mojmír Trávníček, 2011).²

V jednotlivých juvenilných prózach možno evidovať autorov záujem o hlbinnú analýzu vnútorného sveta jednotlivca (všima si ľudí z rôznych spoločenských vrstiev). Ten uvažuje o zmysle a podstate svojho života, pričom do popredia zväčša vystupuje motív samoty, zúfalstva, ale i nádeje, že existuje ktosi Tajomný – ako vypovedá jedna z postáv Čepových próz –, „co jde světem a žehná všemu laskavou dlaní a zbavuje lidi pocitu osamělosti a tesknoty“ (Čep 2011, 25). Toto Tajomstvo je v symbolickej rovine vnímané vo význame syntézy, ako veľké splynutie v jedno s Večným. Jan Čep už v mladosti vnímal pozemský život cez optiku platónskeho dualizmu, avšak presiateho cez novozákonné evanjeliá. Očakával „po přechodu do věčného domova dokonalé prozření a patření věčných krás, skrytých našemu zdejšímu zraku za krásami pozemského života“ (Trávníček 1996, 14). I preto jeho literárne postavy poci-

ťujú po prežití osobných drám, tragédií a previnení potrebu návratu k Čomusi, čo ich presahuje. Ich vnútro je akoby zasiahnuté úžasom večnosti a rozepamätáva sa na transcendentálny svet ideí, na jeho prvotné podstaty:

V takových náladách prijíždíval posluchač vyšší hospodárske školy Tomáš Klen domú na Štědrý večer. Vzpomínal na Štědré večery svého dětství, jež mu bývaly svátkem sestupujícího Tajemství a důvěrného zasubování lidí a věcí. Jejich měkký soumrak, plný drobounkého jiskření a svitů, byl úkojem jeho rodící se touhy po syntéze (Čep 2011, 28).

Aj vnútorný stav duše jednotlivých postáv sprostredkúva autor príjemcovi často cez meditatívnu lyrizáciu prírody, ako napríklad v prípade mladého domkára Pavla Juráša, ktorý prvýkrát v živote pocítil lásku svojej matky: „Pole byla tichá a jako očištěná; ležela odevzdaně jako vzhůru obrácené, modlící se dlaně...“ (20). Rovnako ho stvárňuje cez prizmu hlbavého rozjímania učiteľa Bohuša Kryla (poviedka „O pošetilé lásce“), ktorý prežíval veľké utrpenie z neopätovanej lásky Drahuše Kříčkovej, hľadajúc útechu v samote a túrach po lese: „Chodíval sem den co den, ještě před východem slunce, když všechno bylo ponořeno v rose a v předjitřním chladivém chvění, chodíval k osamělé studánce, prýšticí z nesmírných hloubek, mlčící v tajemném tichu, jako den před úsvitem, mlčící slibem nekonečných mystérií...“ (34). Tiež mladý študent Frantík, z poviedky „Úpění v samotě“, ktorý sa namáhal rozpoznať, čo znamená on sám uprostred ľudí a nekonečného vesmíru, večnosti i času, vychádza „v podvečer k lesu, touže vyzpytovat tajemství polí, nadýchat se vůně jetele a mateřídoušky, zaposlouchat se do tajemného šumění večerního ticha, jaké teče předpodzimním krajem“ (112). A tak aj na základe niekoľkých príkladov z Čepovej juvenilnej tvorby možno súhlasit s vyjadrením F. X. Šaldu, ktorý ho charakterizoval ako autora mimoriadne obdareného „jitrním zrakem“, pretože videl „věci, z nichž nesešla posud rosa“ (Balajka – Blajer – Charous 1994, 68). Do rurálnej tradície doslova inkarnoval metafyzický zmysel. Vonkajšia realita vidieckeho sveta mu poslúžila ako „výraz univerzálního duchovního smyslu, který vychází ze vztahu přirozenosti a transcendentna“ (Trávníček 1996, 11).

FENOMENALITA NEKONEČNA V ČEPOVEJ TVORBE

Jan Čep knižne debutoval v roku 1926 zbierkou krátkych poviedok *Dvojí domov*. Vyslovil v nej základné videnie sveta, ktoré do istej miery determinovalo celú jeho budúcu tvorbu. Tomáš Kubíček v úvode monografie *Dvojí domov Jana Čepa* poukázal na tento súbor poviedok ako na počín, ktorý v českej literatúre „rozrušoval tradiční podobu venkovské prózy“ (2014, 11). Dokázal v nich totiž dômyselne a pritom úsporne používať výrazové prostriedky, čo sa týka celej výstavby, kompozície i súhry medzi motívmi a ostatnými stavebnými princípmi prózy. Jeho rozprávačské umenie pretváralo poviedky v jeden fungujúci celok, pričom žiadny prostriedok nebol použitý zbytočne a v rozpore s organizačným zásadami sémantickej výstavby textu. Mnohé poviedky sú výsledkom jedinečnej situácie vyrastajúcej z okamihu sebareflexie a meditácie. I preto viacerí recenzenti vyzdvihovali ako výraznú črtu Čepových próz prostotu a pokoru.

Príbehy poviedok sa rovnako ako v juvenálnych prózach odohrávajú v rurálnom prostredí,³ ktoré je pre autora dokonale známe nielen z rozumového poznania, ale

najmä „z intimní vnitřní zkušenosti a hlubokého citového zakotvení. Odtud také přítomnost autentické náboženské víry jako integrujícího prvku, který neodmyslitelně spoluvytvářel atmosféru Čepova dětství a mládí a formoval jeho vidění světa a vztah ke skutečnosti“ (Trávníček 1996, 6). Percepcia transcendentnej skutočnosti jeho literárnych postáv vychádza z vedomia trvalého poriadku, ktorý bol daný Bohom a je neustále porušovaný ľudským hriechom i vzdorom. „S veľkou básnickou intenzitou evokoval okamžiky najhlubší ľudskej radosti, ktorá tryská ze setkání s transcendentnem. Z řádu života vyplývalo, že v nejčistejšej formě a nezvratně se toto setkání odehrává především v okamžiku smrti. Smrt tudíž není popřením, negací života, ale jeho vyvrcholením a rozhodujícím momentem“ (9).

Táto poloha jeho tvorby výrazne pripomína práce slovenského katolíckeho mysliteľa Pavla Straussa. V jeho esejistickej tvorbe je práve motív smrti jedným z nosných pilierov, a to z toho dôvodu, že človek začína byť človekom, keď ráta so smrťou a záujmom o smrť sa vôbec nekončí záujem o život, skôr sa tým umocní, pretože nič nie je definitívne, ani človek.⁴ Aj Karel Novotný v úvode štúdie s názvom „Co není dáno? Jean-Luc Marion a hranice fenomenologie“ poukazuje na fakt, že smrť, narodenie, sakrálné, božské ako hraničné limitné fenomény majú svoju fenomenalitu v tej miere, do akej možno povedať, že sú dané, veď s týmito aspektmi máme isté skúsenosti, ktoré nás môžu výraznejšie naplňať ako viditeľné predmety (2010, 148 – 149).

Ako už vyplýva z vyššie uvedených tvrdení, Čepove postavy sú postavené pred existenciu nadprirodzeného Tajomstva, ktoré v ich životnom príbehu dokáže najst rozhodujúce rozhranie, „v němž se hmotné věci země zjevují jako prelud, a člověk je vystaven neúprosné zkoušce, nakolik je jeho srdce ochotné podrobiť se poznání, převracejícímu dosavadní perspektivy, a přijmout odhodlaně novou zkušenost – nebo uhnout nenapravitelným krokem do prázdna a nicoty“ (Trávníček 1996, 12). Tento aspekt rezonuje v jeho prózach tak vo vedomí detských postáv, ako aj postáv v zrelom veku či na sklonku života. Napríklad postava dedinského chlapca Jeníka z knihy *Dvojí domov* vníma existenciu nekonečna cez fenomény, ako sú nebo (obloha), zem či hviezdy:

Jeník se otočil k děvčatům, ale než otevřel ústa, spustila obě křik, že jim pošlapal pečivo. Odešel tedy za hrušku a díval se do nebe. Jeho modrost byla nasycena sladkou září a listí na stromech od ní přijímalo blažený odlesk. Hošíkovy oči stoupaly výš a výš: „Bože, jak je možno jít pořád dál a dál, a nikdy nedojít na konec? Jak je to hrozné, žádný konec!“ [...] Jeník se pomalu loudal za humna, sedl si na trávník a hladil jej hřbetem ruky. Měkkost trávy mu pronikala až do duše. Dlouhé zelené pole leželo před ním a zachvívajíc se tajnou blažeností klanělo se nebi. Jeník položil hlavu do trávy a rozplakal se nevýslovnou tesknoutou. [...] Matka hleděla polekaně do vytřeštěných očí Jeníkových, který nedočkavě vyrazil: „Mami, jsou hvězdy tuze daleko?“ Nekonečně laskavá ruka matčina mu přejela po vlasech s nevýslovnou něhou: „Jeníčku, věř, nejsme sami a nic nemůže být nadarmo. Snad se jednou všechno dovíme.“ Pak spadly její ruce do klína a celá její bytost se vzňala modlitbou, aby Bůh neopouštěl její dítě, až nebude stačit k jeho utišení příklad její důvěry (1991, 13 – 14).

Ako uvádza Gabriel Marcel vo svojej eseji „Mort et immortalité“ („Smrt a nesmrteľnosť“ – esej preložila do českého jazyka Peluška Bendlová), pojem „nebo (nebesia)“ sa môže stať prostredníctvom transcendencie, ktorá je bezpochyby tým naj-

vyšším, k čomu je schopný sa povzniesť ľudský duch, symbolom duchovnej reality, v ktorej je zakotvený (2013, 227). Pozorujúc v tomto kontexte i Čepom zobrazený fenomén neba, prostredníctvom ktorého si postava Jenika uvedomuje existenciu nekonečna, t. j. entity, ktorá nás presahuje, môžeme – slovami Gabriela Marcela – prejsť k afirmácii, ktorá je „v srdci veškeré mystiky a nějakým způsobem snad i v každé seriózní teologii. Ale důležité je tu připomenutí, že i ten, kdo nesdílel mystickou zkušenost, může se zkušeností, jíž má on sám, je-li ovšem dostatečně hluboká, pokročit ve stejném směru“ (227). V celom Čepovom diele nachádzame symboliku jasne odkazujúcu na nebo a zem, život a smrť i na všetko to, čo „se vždycky mezi těmito dvojicemi zmitá a žije“ (K. V. 1938). Nazdávame sa, že v jeho tvorbe je to najmä láska a nádej, teda fenomény, ktoré i Gabriel Marcel považuje za nerozlučiteľné. V Čepových postavách je však ukrytý i výraz silnej ambivalentnosti, keď nádej a lásku prehlušuje žiadostivá pripútanosť k pozemskej matérii, ako to znázornil – aj cez „nomen omen“ – v poviedke „Příčinnivá rodina“ (zo zbierky *Vigilie*, prvýkrát vyšla v časopise *Tvar* pod názvom „Čí bude vítězství“) na rodine Hrabalových: „Hrabalovi při práci, jaká to děsná skupina! Šest lidí schýlených nad hroudou a rvoucích ze země žádostivými prsty její plod, nikdy nenasycených, ustavičně vydírajících: Víc, víc!“ (Čep 1991, 69) Autor prostredníctvom rozprávača následne vyslovuje isté upozornenie, ktoré možno vnímať aj v zmysle Marcelovho konštatovania, že u bytosti bez lásky neexistuje žiadna možnosť nádeje, ale len žiadostivosť a ambícia sebazabezpečenia (Marcel 2013, 226): „Dej si však pozor, Vincenci Hrabale! Budoucnost je tmavá zeď, za kterou nikdo nevidí, život je krátký a smrt nelze podplatit“ (Čep 1991, 71). Záverečný obraz krčovitej úzkosti starej Hrabalky, ktorá počas svätej omše klačí na studenej dlažbe a modlí sa, deklaruje hlboký kontrast medzi žiadostivou túžbou človeka vášnivo prisatého „k věcem tohoto světa“ (75) a Tajomstvom, ktoré je nad ním „uprostřed zlatých paprsků“ (75) vtelené do „Hostie, bělost čistoty nevýslovné, přítomnost dech zatajující“ (75). Tak ako Jan Čep i Gabriel Marcel vníma smrť ako fenomén, vracajúci

věci zpět kam patří, a docela rád řeknu, že vyrovnává záhyby. Není tomu tak, že máme na mysli právě ty záhyby, když si připomínáme efemérní veličiny, s nimiž se druží ti, kteří obdrželi vysokou sumu peněz, nebo moc, nebo společenskou proslulost? Ale naděje, a to je její tajemství, nebo dokonce znak její transcendence, směřuje mimo tento náš svrstělý svět. A skutečnost, že v nás nachází své zakořenění, je jakoby zárukou toho, co zvěštuje. Ona je z nebes, zatímco žádostivost (le désir) je ze země a jenom na nebesích se jí může dostat vyslyšení (Marcel 2013, 226 – 227).

Dialekticky reflektované fenomény ľudskej existencie, akými sú zúfalstvo – nádej, bolesť – útecha, pochybnosť – viera ap., patrili vo filozofii Gabriela Marcela k najcharakteristickejším a najpálčivejším témam. Boli preňho základným predpokladom vytvorenia neiluzórnej „konkrétnej metafyziky“ či „konkrétnej ontológie“. Ako prvý moderný filozof kresťanskej nádeje v eseji „Náčrt fenomenologie a metafyziky nádeje“ vníma nádej ako tú, ktorá človeka duchovne povznáša. Naopak, bez nádeje človek mravne upadá a stráca obsah svojho života (Gažík 2002, 547 – 549). Jana Trajtelová, v štúdiu „Vpád Boha do fenomenologie?“, zas vníma fenomenológiu Jeana-Luca Mariona ako takú, v ktorej hľadá nové možnosti filozofického uvažovania o Bohu:

Znalkyňa Marionovho diela, Robyn Hornerová nachádza v pozadí týchto snáh zároveň inklináciu k zakúšanému, ale neuchopiteľnému Bohu mystikov, k Bohu nad každým myslením a bytím, oslobodenému od vopred pripravených pojmov a konceptuálnych konštrukcií. Fenomenológia znamená pre Mariona vhodný spôsob filozofickej práce, keďže prístup k metafyzike sa zdá byť možný skrze samotnú fenomenalitu. Metafyzika sa ukazuje byť hraničnou a najvyššou možnosťou fenomenológie samej (2010, 97).

MYSTICKÁ SKÚSEŇ ČEPOVÝCH POSTÁV

Jan Čep často zdôrazňoval, že hoci sa všetko zdá byť ohrozené smrťou a neistotou, nemožno sa vzdávať nádeje, aj keď človek leží ponorený v prachu i špiny a zvracia odporom k vlastnému obrazu. Každý človek má podľa neho právo na duchovnú veľkosť a čistotu. Môže sa dobrovoľne či nedobrovoľne pošpiniť, ale z čohosi nemôže poľaviť, musí stoť čo stoť obhájiť isté svetlé jadierko uprostred života, ktorý mu bol daný (Trávníček 1996, 58). To, že nadprirodzené zameranie človeka – smerujúce z pozemského života k druhému a trvalému domovu vo večnosti – je v tvorbe Jana Čepa samozrejmosťou, dokazuje z hľadiska viacerých postáv. V poviedke „Dvojí domov“, pochádzajúcej z rovnomennej zbierky, sa vo vedomí ženskej postavy Roubalky náhle zjavuje poznanie, že „svět je dvojí“, pričom sen o druhom domove jej zanechal „v duši tesnotu do smrti otvorenou“ (1991, 22). Táto základná čepovská metafora sa dá podľa Bedřicha Fučíka interpretovať jednak ako „čas této země, překrásné a sladké provizorium“, ale predovšetkým ako „neohraničiteľná nekonečnosť, která se prolama je do času a spoluurčuje jeho podobu. Vědomí této dvojnosti, přítomné v každém okamžiku, a v každém pohledu a pocitu dramaticky oscilující mezi dvěma póly, je osou tohoto básnického kosmu“ (1991, 336). Symbolika istého životného rázcestia je pozorovateľná cez myslenie a konanie postavy Františka z poviedky „Do města“. Počas cesty domov sa musí rozhodnúť, či ďalej kráčať doprava alebo doľava. Ako stojí na rázcestí a uvažuje, zahľadí sa na nebo modré⁵ a „hluboké jako oči lesních panen bez úsměvu“ (Čep 1991, 32). Napokon však nachádza smrť vo vode zatopeného lomu. V Čepových poviedkach tak často nachádzame obrazy (niekedy priam apokalyptické vízie), ktoré vyjadrujú pomocou literárnej komunikácie (jazyka) úzku koreláciu medzi motívmi smútku, lúčenia, odlúčenia, modlitby a smrti. Takou je i meditatívna črta „Elegie“, ktorá uzatvára debutovú zbierku *Dvojí domov*: „Vánek vál po tvářích jako dech Boží a Smrt chodila pod okny v bílých stěvíčkách a s bílými rukavičkami na rukou; [...] Potok bublá uprostřed holých břehů a zrcadlí ve vlnách rozorané nebe nového času. Lipová alej je vykácena a kříž je obnažen, muka ukřižování se obnovují...“ (35). Autorovo všadeprítomné pomyslenie na smrť nadobúda aj rozmer oveľa tragickejší a podstatnejší, než aký sa u človeka spája s vnímaním vlastnej smrti. Tým rozmerom je smrť milovanej bytosti. I Marcel v tejto súvislosti formuluje tvrdenie, v ktorom vníma smrť milovanej bytosti ako neznesiteľné zničenie väzby, samozrejme,

bez zásluhy oné bytosti, když v samotném prudkém roztržení, ba ještě více i předtím, zůstávám neodlučiteľně vázán na bytost, jež mi schází. To, co je nesnesitelné, to je právě tato kontradikce. Jde tu o skandál, který může na realitu jako na celek vrhnout potupný stín absurdity. Ale zde také, a ještě dříve než brzy, může vstoupit do hry také svoboda, ta opravdová, to jest pozitivní, ta, jež je proniknuta láskou (2013, 228).

Čepova literárna postava Rozárka Lukášová z rovnomennej poviedky zo zbierky *Vigilie* svojím osudom do bodky napĺňa zmienenu rozpravu o dištinkcii medzi tým, čo je v nás a tým, čo je mimo nás. Rozárke zomiera matka, keď má dvanásť rokov, ale až jej smrťou sa začína ich tesné spojenie, nový a zvláštny život. Vo svojich modlitbách sa bezvýhradne zveruje Tomu, ktorý sa zdá, ako by ho nebolo. Dôveruje matkiným slovám, vyrieknutým pred smrťou, ktoré ju uistovali, že sa zase raz stretnú. Obraz absolútneho smútku, jej túžba byť znovu spojená s matkou v nej vyvoláva otázku, aké hrozné môže byť „tajemství přechodu z tohoto světa na onen?“ (Čep 1991, 49) Postupne ju napĺňa nevýslovným šťastím vnímanie skrytej prítomnosti neviditeľných vecí a napokon aj prítomnosť kohosi neviditeľného. I Rozárkina mystická skúsenosť, ktorá sa odohráva pred zázračným obrazom Sedembolestnej Panny Márie, ju vedie k náhlemu precitnutiu, že je „nesmírně bohatá, že už nic jí nemůže být vzato a že čím víc jí vezmou, tím bude bohatší. A sotva přinesla tuto oběť, neponechavši si pro sebe pranic, spadl z ní všecek děs před budoucností a v srdci cítila znovu onen úsměv, který se zjevil na rtech umírající matky“ (55). Napokon aj jej smrť, v samom závere poviedky, je podaná ako mystické oslobodenie sa od neobyčajnej životnej trýznej prežitej na tomto svete. Druhý priestor (domov), „jehož přítomnost plnila celý její krátký život podivnou tesknotou, ji přijal do sebe, ale její mrtvá tvář nastavovala těm, kdož zbyli okolo ní, znovu onen dvojsmyslný úsměv sfingy, která nevydá svého tajemství“ (58). A tak povedané slovami Gabriela Marcela, sa nám zdá zjavným, že

v lůně tohoto podivného života, který nám náleží, jsme konstituováni a umístěni takovým způsobem, že onen svět musí zůstat oním světem a že to je nakonec natolik paradoxní, že toto se může jevit pouze za těch podmínek, že onen svět se nám může stát přítomným, a to v tajemství, o němž po boku teologie můžeme pouze využit jeho blízkost. Myslím, že v této téměř úplné noci, jež nás obklopuje a jejíž neproniknutelnost nám v jistých hodinách hrozí zadušením, jsou tu přesto přese všechno záblesky, indicie, které přicházejí jakoby na setkání s našimi nadějemi, s našimi nároky, jimiž jsme my sami (2013, 229 – 230).

V Marionovej fenomenológii by sa vnímanie skrytej prítomnosti neviditeľných vecí (Marcelom zmienené záblesky, indicie) či samotná mystická skúsenosť mohli zdať ako niečo transcendentné, čo sa ukazuje v prežívaní (v imanencii) javu. Transcendencia javiaceho sa tu spadá v jedno so všetkými zážitkami, skrze ktoré sa javí, pod čistý fenomén.

ČEPOVA FILOZOFIA DVOJDOMOSTI

V perspektíve Čepovej filozofie dvojdomosti sa teda ako saturovaný fenomén javí život človeka prirovnaný k hre na slepú babu a jeho koniec k rozviazaniu šatky na očiach, čo implikuje i prehovor postavy z prózy „Zápisky Jiljího Klena“ (zaradená do zbierky poviedok *Modrá a zlatá*,⁶ 1938):

Představte si, že žijete jako v oné pohádce, kde je v určitou hodinu připraveno na stůl, ustlána postel, dvířka do zahrady otevřena, ale nikdy není vidět toho, kdo je tam pánem. Věřte, že celý náš život je tímto tajemným očekáváním a že to, čemu říkáme smrt, je otevřením oněch skrytých dveří, kterými se na nás vyhrne příval světla. Představte si konec hry na slepou babu – najednou nám spadne šátek s očí, a my si řekneme: Ach, takhle to tedy bylo! A já jsem běžel docela opačným směrem! (72 – 73)

I ďalšie diela Jana Čepa, ako kniha troch poviedok *Letnice* (1932), jeho jediný román *Hranice stínu* (1935),⁷ už spomínaná zbierka troch próz *Modrá a zlatá* (1938), *Tvář pod pavučinou* (1941), *Lístky z alba* (1944) či kniha esejí, úvah a meditácií *Rozptýlené paprsky* (1946), sú výrazom nostalgie a tragického pocitu človeka, špecifickým a originálnym zachytením diania ľudskej duše. Podľa Bedřicha Fučíka všetky Čepove literárne postavy nesú v sebe otvorenú ranu nostalgie po prvom domove, ktorý ich „presahuje“. Len ťažko sa vyrovnávajú s nádejou, že táto závrtná prechodnosť do druhého domova nájde trvalé, blaženejšie a nikdy nemiznúce vykúpenie, že smrť, ktorá je „úběžníkom veškerého života a kterou se prochází do druhého světa, je poslední slovo, poslední nesdělitelné zastavení tohoto a zároveň naděje a první slovo příštího: z hromady popele se nítí nový fénix“ (Fučík 1991, 338). Opäť tak možno konštatovať, že v perspektíve Čepovej filozofie dvojdomosti prežíva ľudská duša časť svojho života na Zemi, ktorá sa jej stala domovom, ale zároveň na istý čas aj väzením:

V poměru člověka a země po pádu jest cosi ze zoufalé oddanosti milenců odsouzených k smrti, ale zároveň i kus útěchy a naděje. Země, která se stala místem našeho vyhnanství, je přese všechno touž zemí, kterou protékaly čtyři rajske řeky. Tak jako paprsek slunce zažehne najednou v střepu pohozeném na cestě drahocennou substancí, která z něho tiše září ve chvílích milosti a pozorného soustředění (1946, 10).

I to je jeden z dôvodov, prečo je možné vnímať Jana Čepa ako autora, ktorého devízou bol zvláštny, nebežný pohľad na veci života a smrti. Jeho postavy sú často ranené túžbou po niečom nadpozemskom, po nadpozemskej radosť a čistote. „Do života vplýva jím občas v chvilkových záblescích nějaké trans, prostupuje jej zvláštním chvěním, dává mu teprve smysl a dokresluje jeho obrys: teprve smrt dává u Čepa smysl životu a vyřešuje jej“ (Šalda 1947, nestránkované).

Celé obdobie druhej svetovej vojny prežil Jan Čep doma v Myslechoviciach. Tu naďalej tvoril a publikoval. Unikol aj pozvaniu do Ríše, ktorému sa nevyhli Durych, Fučík, Hora a i. Vojnu a totalitnú propagandu vnímal ako snahu človeka budovať svet bez Boha v mene ľudskej slobody, pričom „nedosahuje toho, aby bylo na světe víc svobody, nýbrž víc otroctví“ (Trávníček 1996, 138). Koniec vojny privítal s veľkou radosťou. Napísal niekoľko intenzívnych ďakovných modlitieb k Panne Márii či sv. Václavovi. Avšak od prvého okamihu si uvedomoval, že májové dni neotvorili dvere slobode, ale novému provizóriu, ktoré oprávnene vyvolávalo obavy a neistotu. Tie sa postupne naplnili v útokoch na katolíckych autorov, ktoré sa rozbehli v týždenníku *Kulturní politika* po nástupe Emila Františka Buriana na miesto šéfredaktora.

V roku 1948 – po prevzatí moci akčnými výbormi – odišiel Jan Čep do emigrácie. Žil vo Francúzsku, kde sa v roku 1954 oženil. Vzal si dcéru známeho francúzskeho spisovateľa, esejistu a kritika Charlesa Du Bose. Hoci v exile písal francúzske články do *Le Monde*, svojou umeleckou tvorbou sa tu nepresadil. Podieľal sa však na vysielaní Rádia Slobodná Európa v Mníchove. V roku 1951 nastúpil do redakcie českého vysielania, kde písal úvahy politicko-filozofického a náboženského rázu, meditácie a kultúrne zamyslenia.⁸ Exil mu tak umožnil rozsiahlu činnosť esejistického, filozofického a náboženského zamerania. Zásadným dielom je najmä Čepova autobiografia s názvom *Sestra úzkost*.⁹

Čepovu tvorbu, ktorá tiahne k celostnému a mystickému uchopeniu sveta v jeho hybných silách a určujúcich rysoch, vystihuje Marcelovo tvrdenie, že každý pojem, čo si o Bohu vytvoríme, je čírou intelektualizáciou zážitku (skúsenosti) jeho prítomnosti. Samotný výraz diela Jana Čepa tak možno vnímať ako apoteózu lásky a mystického zblíženia s Tajomstvom, ktoré nemožno z ľudského života vylúčiť: „Je v ľudskom živote oblasť iracionálnosti, ktorou z neho nevyoperujeme, budeme-li se tváriť, že o ní nevíme nebo že není“ (Kubíček 2014, 23). Jeho ľudský i umelecký charakter, vybudovaný na poznaní toho, akou tragickou hádankou je človek, bol inkarnovaný do podstaty moravskej dediny, súvislostí rodu, človeka „prostých vesnických staře- nek a studentů, země a nebe, do skutečnosti a transcendentna, kde obojí přebývá v kraji-domově viditelném i neviditelném. Tato chvějivá dvojpolárnost nese zřetelné rysy barokní; teprve smrt dává životu smysl. Přítomnost smrti a zániku prostupuje ději jeho díla, osudy lidí, věcí a krajiny“ (Rotrekl 2005, 37). Čepov obraz transcendentného domova je tak doslova zakorenený vo filozofii, ktorá – ako píše Gabriel Marcel – prichádza sľaby posila, a to nielen preto, aby odhalila „nárok z troch štvrtín zamurovaný“, ale aby ho znovu potvrdzovala, stimulovala, aby ľudí znovu učila voľne dýchať (2013, 230): „Probouzet, dát živiny, učít dýchat; ano, tyto tři podstatné funkce nacházejí sobě odpovídajícího činitele na úrovni filosofie, která podle mne má takovou cenu, že nám pomáhá žít a připravovat nás – kdo ví – cestami učené nevědomosti – na nevyhoviteľné překvapení ze zítřejší věčnosti.“ Táto „filozofia prahu“ smeruje najmä k tým, ktorí úzkostlivo hľadajú. A práve v tom vidí i Tomáš Kubíček potenciál, charakter a životnosť Čepovej tvorby. Zmysel dialógu príjemcu s autorovým myslením je založený najmä na tom, že v ňom pre percipienta nie je vopred vyhradené miesto, nie je manipulovaný k jednoznačnému významu a nemôže skončiť jednoznačne formulovanou odpoveďou (2014, 12). Veď napokon život

není než dialogem mezi člověkem a Bohem; ale odpovědi boží jsou vloženy do slov lidských, tedy do oněch tázajících se a zároveň už i odpovídajících samomluv, s jejich dramatickou intenzitou zpovědí, vzpour, pozdních pokání a hořkostí, a v napětí, které se nedostává mnoha znamenitě vymyšleným a složitým dějům jiných autorů (Fučík 1991, 340).

POZNÁMKY

- ¹ Podľa slov jeho brata Václava (Bauer 2007, 53 – 54) bol Jan Čep prinútený emigrovať, pretože by ho určite postihol podobný osud ako viacerých katolíckych autorov počas komunizmu, napr. vo vykonštruovanom monsterprocesse s tzv. Zelenou internacionálou (2. – 4. júla 1952). Čepovi priatelia – spisovatelia Jan Zahradníček, Václav Renč, Bedřich Fučík i mnohí ďalší boli v danom processe odsúdení na niekoľkoročné väzenie. I preto je dôležité si všimnúť, ako uvádza Zuzana Vargová, osobitý prínos spisovateľov-exulantov, ktorí vďaka svojej individuálnej skúsenosti vnášajú do tvorby nový rozmer, kauzálnu súvislosť obsahového zamerania tvorby s reflexiou stredo európskeho priestoru (2015, 95).
- ² Treba však dodať, že ani toto súborné dielo nekoncentruje všetky časopisecky publikované poviedky Jana Čepa v uvedenom časovom horizonte. Zoznam Čepových próz, ktoré vyšli len v časopisoch a nikdy neboli vydané v ucelených súborných dielach, registruje publikácia Richarda Změlíka *Kvantitatívne-korpusová analýza a literárni věda (Model a realizace autorského korpusu a slovníku Jana Čepa v kontextu zahraniční a české autorské lexikografie)* z roku 2015.
- ³ V priestore takto kreovanej tvorby – v rámci lyrického prúdu českej medzivojnovnej prózy – nestojí Jan Čep osamotený. Michal Bauer v doslove publikácie *Jan Čep ve vzpomínkách své rodiny* dáva

do súvisu Čepove prózy s tvorbou Vladislava Vančuru či Jakuba Demla: „Prostorem Vančurových a Čepových próz napríklad býva často venkov, vonjší dĕje jsou spíše kulisami pro podání úchvatných dramát, která se odehrávají uvnitř postav; ostatně i uvedené vonjší dĕje jsou nejednou oživovány, jsou naplnĕny tajemstvím a nejednoznaností. U obou autorů se najdou identické motivy – slovo, ticho, tajemství, bolest, umírání, smrt“ (2007, 179).

- ⁴ Velmi zaujímavé poznatky o eschatologickej tenzii a vnímaní smrti ako prechodu do posmrtného bytia u katolíckych autorov uvádza v monografii *Od symbolu k latencii* s podtitulom *Spirituálna téma a žánr v súčasnej slovenskej poézii* (2016) literárna vedkyňa Jana Juhásová.
- ⁵ Tomáš Kubíček považuje modrú farbu za jeden z Čepových typických výrazových a symbolických prostriedkov pre konštrukciu priestoru, ktorá „prívolaáva nejenom obraz venkovské krajiny, ale prejíma na sebe i spojení s mariánskou modrťou“ (2014, 35).
- ⁶ Originálna metafora vystihujúca pozemský a nebeský pól ľudskej existencie; aktéri väčšiny jeho próz sa behom svojho života či na jeho sklonku zmierujú s údelom vlastnej pomínutelnosti a v tom zároveň nachádzajú i odvahu k prijatiu perspektívy večného života (Komárek 2014, 11).
- ⁷ Martin C. Putna v rámci charakteristiky *katolíckeho románu* hovorí o danom žánri ako ústrednom v kontexte francúzskej či britskej literatúry, pričom poukazuje na fakt, že v českej literatúre bola situácia výrazne iná. Medzi autorov usilujúcich sa o českú verziu katolíckeho románu radí na prvé miesto Jaroslava Durycha a po ňom práve Jana Čepa, ktorý priamo kráčal k jadrú katolíckeho románu ako k tajomstvu „Prozretelnosti, jež se často nepochopitelnĕ obrází v individuálních lidských osudech, k věcnosti přítomné uprostřed bezpříznakového světa. Čep nelíčí nic jiného než dění v lidských duších. Avšak Čep chce a umí líčit jen jednotlivé záchvěvy tohoto dění, nikoliv celé ‚dějiny duše‘. Proto se mu daří malé povídky, proto se jen jednou – a se sporným úspěchem – pokusí v *Hranici stínu* o román. Místo ‚katolíckeho románu‘ vyrostla tedy v Čepově díle jeho česká varianta, ‚katolícká povídka‘. Sebeomezení na plochu povídek však má ještě jeden význam: Umožňuje Čepovi zobrazovat duchovní dramata přitluená a vyhýbat se hlubinám duše nejhluďším“ (Putna 2012, 874).
- ⁸ Petr Komenda a Jan Zatloukal, editori publikácie *Meditace*, spresňujú pôsobenie Jana Čepa v danej inštitúcii nasledovne: „Sečteme-li mnichovské a pařížské období, strávil Jan Čep ve službách RFE více než patnáct let. Nastoupil jako autor a redaktor v první vlnĕ zaměstnanců a jeho působení ukončila až nemoc v druhé polovinĕ šedesátých let“ (2019, 6).
- ⁹ V priebehu ostatných piatich rokov vyšli veľmi podnetné publikácie o tejto kapitole života a tvorby Jana Čepa: *Kniha týdne* (2015), *Francouzští přátelé Jana Čepa* (2016) a *Meditace* (2019). Je v nich venovaný značný priestor príbuznosti Čepovho univerza s myslením francúzskych filozofov – predstaviteľov kresťanského existencializmu a personalizmu (Gabriel H. Marcel, Emmanuel Mounier, Maurice Nédoncelle a i.). Prvá a posledná menovaná kniha je výsledkom editorskej práce Jana Zatloukala a Petra Komendu. Publikáciu *Francouzští přátelé Jana Čepa* editorsky zostavil Jan Zatloukal samostatne.

PRAMENE

Čep, Jan. 1938. *Modrá a zlatá*. Praha: Melantrich.

Čep, Jan. 1946. *Rozptýlené paprsky*. Olomouc: Krystal.

Čep, Jan. 1947. *Hranice stínu*. 6. vyd. Praha: Vyšehrad.

Čep, Jan. 1991. *Dvojí domov*. Doslov Bedřich Fučík. Praha: Vyšehrad.

Čep, Jan. 2011. *Červený muškát*. Ed. a doslov Mojmír Trávníček. Šternberg: Sternberg.

LITERATÚRA

Balajka, Bohuš – Zdenĕk Blajer – Emil Charous. 1994. *Přehledné dějiny literatury II*. Praha: SPN.

Bauer, Michal. 2007. *Jan Čep ve vzpomínkách své rodiny*. Praha: Torst.

Fučík, Bedřich. 1991. „Bánsnik dvojího domova.“ In *Dvojí domov*, Jan Čep, 336 – 342. Praha: Vyšehrad.

Gažík, Peter. 2002. „Gabriel Marcel a pretrvávající hodnota jeho myslenia.“ *Filozofia* 57, 8: 546 – 550.

- Juhásová, Jana. 2016. *Od symbolu k latencii. Spirituálna téma a žáner v súčasnej slovenskej poézii*. Ružomberok: Verbum.
- Komárek, Karel. 2014. *Čep, Durych a několik příbuzných*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- Komenda, Petr – Jan Zatloukal. 2019. „Meditace poutníka k absolutnu.“ In *Meditace*, Jan Čep, 5 – 94. Olomouc: Centrum pro studium demokracie – Univerzita Palackého v Olomouci.
- Kubíček, Tomáš. 2014. *Dvojí domov Jana Čepa*. Brno: Host.
- K. V. (Fučík, Bedřich). 1938. „Předslov.“ In *Modrá a zlatá*, Jan Čep, nestránkované. Praha: Melantrich.
- Marcel, Gabriel. 2013. „Smrt a nesmrtnost.“ Preł. Peluška Bendlová. *Filozofia* 68, 3: 220 – 231.
- Novotný, Karel. 2010. „Co není dáno? Jean-Luc Marion a hranice fenomenologie.“ In *Náboženstvo a nihilizmus z pohľadu filozofie existencie a fenomenológie*, Martin Muránsky et al., 148 – 164. Bratislava: Filozofický ústav SAV.
- Putna, Martin. 2012. *Česká katolická literatura v kontextech 1918–1945*. Praha: Torst.
- Rotrekl, Zdeněk. 2005. *Skryté tváře (Spisy 5)*. Brno: Atlantis.
- Šalda, František Xaver. 1947. „O Janu Čepovi.“ In *Hranice stínu*, Jan Čep, nestránkované. Praha: Vyšehrad.
- Trajtelová, Jana. 2010. „Vpád Boha do fenomenologie?“ In *Náboženstvo a nihilizmus z pohľadu filozofie existencie a fenomenológie*, Martin Muránsky et al., 93 – 108. Bratislava: Filozofický ústav SAV.
- Trávníček, Mojmír. 1996. *Pout' a vyhnanství. Život a dílo Jana Čepa*. Brno: Proglas.
- Vargová, Zuzana. 2015. *Koncepcie strednej Európy*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Trávníček, Mojmír. 2011. „Doslov.“ In *Červený muškát*, Jan Čep, 295 – 297. Šternberg: Sternberg.
- Změlík, Richard. 2015. *Kvantitativně-korpusová analýza a literární věda (Model a realizace autorského korpusu a slovníku Jana Čepa v kontextu zahraniční a české autorské lexikografie)*. Olomouc: Univerzita Palackého.

The depiction of a transcendent home in work of Jan Čep

Catholic literature. Philosophical reflection. Phenomenological approach. Meditative lyricism. Transcendent experience. Mysticism.

The Czech writer, essayist and translator Jan Čep (1902–1974), whose work displays his Catholic orientation, is considered to be one of the most original and thoughtful Czech Christian thinkers. This interpretation of selected works by Čep aims to build on existing research, to deepen the views of his artistic language and imagery, and to analyse the means of expression created by the author's philosophical-reflexive and meditative lyricism, often alluding to a contemplative position. In a special way, the metaphysical image of the dual home (first home as a temporary dwelling for earthly existence, which is the image and parable of the second – permanent – home in heaven) emerges from the poetics constituted in this way (based on both artistic and spiritual vision of the world), which thematically reads from Čep's transcendent experience. In this analysis, the phenomenological view appears to be an adequate methodological approach alongside literary interpretation.

Doc. PhDr. Ján Gallik, PhD.
 Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr
 Fakulta stredoeurópskych štúdií
 Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
 Dražovská 4
 949 74 Nitra
 Slovenská republika
 jgallik@ukf.sk

Skúsenosť lásky a jej diskurz: Marionova fenomenológia a mystika

MARTIN VAŠEK

Saturovaný fenomén ve skutečnosti přesahuje rozvažovací kategorie a principy – nebude tedy možné jej mínit, pokud jde o kvantitu, nebude možné jej snášet, pokud jde o kvalitu, bude absolutní, pokud jde o vztah, a nebude možné na něj pohlížet, pokud jde o modalitu.

Jean-Luc Marion (2007a, 392)

Marionova fenomenológia býva vnímaná prinajmenšom dvojakým spôsobom.* Na jednej strane ako nová, posthusserlovská verzia fenomenológie, pýtajúca sa na vlastné hranice a možnosti fenomenológie. Ako taká má náboženský základ ukotvený v kresťanstve, je považovaná za negatívnu či mystizujúcu fenomenológiu. Na druhej strane je práve pre toto východisko, teda pre svoje odvolávanie sa na vieru, zjavenie a Bibliu, považovaná za „zradu“ fenomenológie, za odklon od fenomenologickej konzistencie, za opustenie jej princípov, za odchýlenie sa od vedeckého, čisto racionálneho prístupu.¹ Zanecháva varovanie svojho zakladateľa Edmunda Husserla, aby fenomenologická metóda nebola spájaná s dôvodmi čerpanými z náboženského vedomia. Ak problém zovšeobecníme, stojíme pred staronovou otázkou vzťahu rozumu a viery, filozofie a teológie (vrátane pomoci filozofie pri výklade obsahov viery), a taktiež pred problematikou legitímnosti kresťanskej filozofie vôbec.

Jean-Luc Marion chápe kresťanskú mystickú tradíciu ako prospešnú pre reflexiu jazyka, transcencie a náboženstva v rámci postmoderného kontextu. Usiluje sa o uchopenie, odkrytie možnosti javenia božského (Boha) novým – fenomenologickým, nie metafyzickým prístupom, s čím súvisí špecifický diskurz, prítomný už u Dionýza Areopagitu. Dominique Janicaud v dobre známej kritike však na margo tejto metódy poznamenáva, že problematika prekročenia metafyziky (resp. ontológie a onto-teológie) nadobúda u Mariona teologickú a spirituálnu dimenziu. Janicaud neodmieta teologický záujem ako taký, ale určité jeho prenosy či intervencie v oblasti fenomenológie (2019, 44).² Sám Marion, rovnako ako iní fenomenológovia, si je pritom jasne vedomý toho, že prístup k náboženskému zjaveniu je možný iba vo viere spojenej s láskou (2010a, 80). Tým vznikajú dva zásadné problémy: prvým je spojenie viery a fenomenológie a druhým otázka, či fenomén, ktorý je oslobodený od

* Štúdia je výstupom z projektu VEGA č. 1/0514/19 „Poetika mystickej skúsenosti a literárne podoby mystagógie“.

všetkých podmienok fenomenality, respektíve ich prekračuje, môžeme ešte nazvať fenoménom (ide o tzv. saturované fenomény, medzi ktoré patrí udalosť, tvár (druhý), telo, idol, ikona a najmä teofánia, resp. revelácia).³ Rovnako je kľúčovou otázkou, aký je vzťah medzi zjavením ako fenomenologickou možnosťou a Zjavením ako teologicou dogmou (Tin 2010, 860 – 876).

Zámerom tohto článku je objasniť blízkosť medzi Marionovou fenomenológiou a mystikou, poukázať na jeho myšlienkové presahy k nej. Ako uvádza Jana Trajtelová, „[p]ráve vo fenomenológii hľadá Marion nové (ne-onto-teologické) možnosti filozofického uvažovania o Bohu. Znalkyňa Marionovho diela, Robyn Horner nachádza v pozadí týchto snáh zároveň inklináciu k zakúšanému, ale neuchopiteľnému Bohu mystikov, k Bohu nad každým myslením a bytím, oslobodenému od vopred pripravených pojmov a konceptuálnych konštrukcií“ (2010, 97). Konkrétne sa sústredím na Marionovo čítanie diela Dionýza Areopagitu a na Marionovo chápanie lásky, ktoré v kontexte svojho výkladu považujem za kľúčové. Marion sa venoval analýze Dionýzovej mystickej teológie a jeho chápania jazyka v knihe *Le visible et le révéle* (Viditeľné a zjavené, 2005), v šiestej kapitole, na ktorú sa prednostne zameriame (2008a, 101 – 118). Francúzsky filozof „chce premýšľať ‚mimo‘ ontologických vzťahov a väzieb, uvažuje o transcendentnej skúsenosti ako o plnosti dávania sa v láske. Keďže tá prekračuje všetky naše intencie, sme vyzvaní prijímať ju bez ambície uchopovať“ (Tomašovičová 2010, 190).

Láska je jedným z ústredných pojmov a možno povedať centrálnou témou Marionovho myslenia. Marion chápe lásku, schopnosť a privilégium lásky u človeka ako niečo, bez čoho nie je možné pochopiť ľudskú bytosť, získať k nej „prístup“. Prednostne je človek bytosťou milujúcou, nie racionálnou, mysliacou, politickou a pod. V tomto smere úplne nadväzuje na popredných kresťanských teológov, na ich výklady a úvahy týkajúce sa chápania človeka, ktorý je obrazom a podobou Boha. Z uvedeného dôvodu je nutné redefinovať *ego* ako *ego amans*, nie ho primárne vymedzovať ako *ego cogito*. Pre Mariona to znamená, že človek je nepochopiteľný, schopný milovať, avšak nie je rovný svojej ikone. Nepochybne jeho úvahy sme schopní chápať a interpretovať tým spôsobom, že v stretnutí Boha a človeka sa stretávajú dve nepochopiteľné a milujúce bytosti – božská a ľudská. A práve tu môžeme vidieť prvú podmienku, predpoklad a samotnú možnosť mystiky ako takej (2008b, 73).

Marionov presah k mystike tak môžeme vidieť v dvoch smeroch: 1. v interpretácii diela Dionýza Areopagitu, 2. v chápaní saturovaných fenoménov.⁴ Pokúsim sa tiež načrtnúť niekoľko kritických poznámok a otázok.

MYSTICKÁ TEOLÓGIA A TEÓRIA REČOVÝCH AKTOV

Prvý Marionov presah k mystike nachádzame v jeho interpretácii mystických spisov Dionýza Areopagitu.⁵ Mystická, respektíve negatívna teológia bola inšpiračným zdrojom nielen pre kresťanských autorov, zaoberal sa ňou aj ďalší z popredných francúzskych filozofov Jacques Derrida, s ktorým sa Marion priamo konfrontoval. I Marionov kritik Janicaud sa domnieval, že negatívna teológia nepredstavuje jednotný monolit, ktorého zmysel bol raz a navždy daný, ale obohacuje sa novými otázkami a tie umožňujú jej preklad a presun do jazyka našej desakralizovanej doby (2019, 115).

Iba krátko pripomeňme, že Dionýz Areopagita (prelom 5. a 6. storočia) rozlišoval dvojaký spôsob vypovedania o Bohu, respektíve dva typy či cesty teológie. Katafatická, pozitívna teológia vypovedá o Bohu kladne (čo a aký je), apofatická, negatívna teológia vypovedá o Bohu záporne (čo a aký Boh nie je). Popredná česká znalkyňa patristického myslenia Lenka Karfíková uvádza:

Jako se apofatická teologie daleko více blíží tomu, o čem vypovídá (je daleko adekvátnější říci, že Bůh *není* světlo a *není* jsoucí, než užívat těchto analogií), tak i „nepodobný“ příměr vypovídá o zobrazovaném více než „podobný“ (krásný a ušlechtilý) obraz: ukazuje nám totiž, že je třeba každý obraz jako pouze prostředkující překročit (1997, 117).

Interpreti hovoria aj o tzv. tretej ceste, *via eminentiae*, ktorú však treba chápať ako inú stránku či vyšší stupeň, zavŕšenie *via negativa*: Boh je nad (*hyper*) všetkým, je viac, než je možné myslieť a vypovedať, je nad každým kladným a záporným tvrdením. Ide tak o jednotu všetkých troch ciest, *via triplex* (Barth 1957, 347; Heinzmann 2002, 120; Spade 2016; Schmidt-Leukel 2017, 206).

To, čo nazývame negatívna teológia, vzbudzuje u Mariona fascináciu a nepokoj zároveň. Fascináciu preto, že si nárokuje vyjadriť určitý jav a udalosť, neopísateľné zjavenie. A nepokoj z dôvodu uistenia a trúfalosti, že nevyjadriteľné a nevýslovné môže byť reálne zakúšané a dokážeme o ňom istým spôsobom hovoriť (2008a, 101). Jazyková hra negatívnej teológie akoby príliš rýchlo tvrdila, že chce hovoriť o neopísateľnom a „vysloviť“ ho, i napriek tomu, že ostáva nevysloviteľné. Ľudská bytosť je v situácii, že chce zakúšať nezakúsiteľné a vyjadrovať nevyjadriteľné. Preto sa na jednej strane negatívna teológia javí ako nerozumná a kontradiktória. Na druhej strane by predsa len niekto mohol akceptovať jej prístup a jazyk, ale obmedzil by ju do veľmi špecifickej oblasti, spájal by ju s náboženskou skúsenosťou a s tým, čo označuje atribút „mystický“. Táto recepcia by však znamenala jej marginalizáciu vo filozofii, pretože pre väčšinu filozofov je oblasť mystického neprijateľná. Ak aj v princípe pripustíme mystickú teológiu, zostane iba zriedka navštevovaným teritóriom, navyše bude hroziť, že sa táto teológia zapletie v iracionálnom, nejasnom, neurčitom. Metafyzika to dostatočne potvrdila v svojich dejinách a odmietla (vylúčila z myslenia) ako niečo, čo nemôže byť jedným z jej objektov. Marion však pripomína, že téma negatívnej teológie dostala novú tvár u niektorých filozofov 20. a 21. storočia, prinajmenšom v určitej vágnej forme, a to napríklad u Martina Heideggera či Ludwiga Wittgensteina, ktorí hovorili o nevysloviteľnom, mystickom, božskom. Marion s Heideggerom si tiež uvedomili, „že základný pohyb myslenia nemôže byť zredukovaný len na uchopovanie predmetov do podoby pojmov a predstáv, teda na objektivizovanie. Chcú sa oslobodiť spod jeho doteraz prevládajúceho vplyvu a rozvinúť myslenie, ktoré by rešpektovalo transcendentnú skúsenosť bez ambície uzavrieť ju do predmetnej podoby“ (Tomašovičová 2010, 179).

Marion tvrdí, že pokiaľ chce niekto kráčať v línii mystickej teológie, nie je jeho zámerom konštatácia, afirmácia ani negácia, ale skôr oslobodenie sa od podobného spôsobu reči, smerom k jej pragmatickému použitiu. Negatívna teológia nie je v konečnom dôsledku negatívna, ale vyúsťuje do tretej cesty, tzv. *via eminentiae*, je teda iba jednou z troch častí celku (2008a, 104). Chce zároveň demonštrovať, že nemusíme byť viazaní výlučne na oblasť teológie, teda nemali by sme vylúčiť mož-

nosť, že pragmatický systém, ako ho použila mystická teológia, siaha aj k iným typom skutočností a vyjadrení. Nemôžeme ani vylúčiť, že tieto iné oblasti by nám umožnili potvrdiť a väčšmi objasniť pravú funkciu tretej cesty, ktorá nie je ani afirmatívna, ani negatívna. Volí preto príklad pragmatického jazyka mimo teológie, ktorý podľa neho jasne ilustruje uvedený zámer. Takýmto príkladom je milostný vzťah a jeho spôsob reči, Marion preferuje výraz „erotický diskurz“, pričom slovo „erotický“ nepoužíva v jeho zdiskreditovanom či vulgárnom význame (Trajtelová 2011, 196). Svoje úvahy opiera o teóriu rečových aktov Johna L. Austina.

Iba krátko pripomeňme Austinovu (2004) klasifikáciu výpovedí a rečových aktov. Performatívne výpovede nič neopisujú, neoznamujú ani nekonštatujú; nie sú pravdivé ani nepravdivé. Vyslovenie takejto vety je vykonaním nejakého činu. Niečo povedať znamená niečo robiť (napr. ospravedlňujem sa, vítam vás). Lokučný akt je približne ekvivalentný s vyslovením určitej vety s určitým zmyslom a referenciou, čo je ekvivalentné s „významom“ v tradičnom zmysle slova. Ilokučný akt je napríklad informovanie, prikazovanie, varovanie; sú to výpovede, ktoré majú určitú konvenčnú účinnosť. Vykonať ilokučný akt nevyhnutne znamená vykonať lokučný akt. Môžeme tiež vykonávať perlokučné akty: teda to, čo spôsobujeme alebo dosahujeme tým, že niečo povieme (napr. presvedčanie, prehováranie, odstrašovanie). Perlokučný akt vyvoláva nejakú perlokučnú dohru, vždy zahŕňa určité dôsledky.⁶

Marion demonštruje štrukturálnu podobnosť mystickej teológie a milostného diskurzu na podklade Stendhalovej novely *Kartúza parmská* z roku 1839, pričom sa zameriava na analýzu vety „Lúbim ťa“ (Marion 2008a, 104). Konkrétne cituje výpoveď z poslednej 28. kapitoly tohto románu, kde Clélia prichádza vyznať lásku Fabriciovi: „To som ja, povedal mu milovaný hlas, prišla som ti povedať, že ťa milujem a spýtať sa, či ma chceš vypočuť“ (Stendhal 2015, 454).

Položme si s Marionom otázky: Je táto veta konštatív, informácia? Hovorí Clélia niečo o niečom, predikuje niečo o sebe alebo o Fabriciovi? Ide o precíznu deskripciu? Je uvedená výpoveď pravdivá? Ako si overíme jej pravdivosť? Naskytá sa nám súbor viacerých otázok s viacerými problémami a interpretáciami. Výpoveď „lúbim ťa“ nie je ilokučným aktom, nakoľko nespĺňa podmienky pre takýto akt. Zatiaľ čo v ilokučnom akte sa efektívne uskutočňuje to, čo sa v ňom vyslovuje (sľub, odsúdenie, nadávka, požehnanie, rada), akt, ktorý vypovedá „lúbim ťa“, môže uskutočňovať niečo iné než to, čo vypovedá. Napríklad môže ísť o zamilovanie bez reálnej úprimnej lásky alebo iba o pociťovanie náklonnosti k niekomu. Keď vyslovujem „lúbim ťa“, nedokazujem, že lúbim, nič nesľubujem, no predsa len do istej miery modifikujem intersubjektívny vzťah medzi mnou a účastníkom rozhovoru (*interlocutor*), určitým spôsobom na neho pôsobím, mobilizujem adresáta, determinujem ho.

Perlokučný akt na rozdiel od ilokučného je podľa Austina akt, keď hovorením niečo podnecujeme (*instigate*) alebo uskutočňujeme (*accomplish*), vykonávame, napríklad vyjadrujeme presvedčenie, prehovárame niekoho a pod. Perlokučný akt tvorí výpoveďou svoj účinok: ide o účinok na pocity, myšlienky či konanie hovoriaceho, poslucháčov alebo iných osôb. V perlokučnom akte je podstatnou záležitosťou nie to, čo hovorím, ale komu to hovorím, poslucháč je privilegovaný pred hovorcom. Rozhodujúci faktor spočíva v tom, že v perlokučnom akte prichádza druhý – „ty“

podstatným spôsobom na zreteľ. „Lúbim ťa“ je tak perlokučný akt *par excellence*. Perlokučný akt má podľa Mariona intersubjektívne dôsledky, no odpoveď môže byť daná aj v tichu, mimo reči, neverbálne. Odpoveď na vyznanie „lúbim ťa“ sa zväčša odohráva v akomsi pôvodnom tichu, vytvára ticho; toto primárne mlčanie je predpokladom následnej verbalizácie a vyznania lásky.

Marion konštatuje, že v tomto type aktu je rozhodujúce, že to, čo hovorím, má účinok (dôsledok) na osobu, ktorej to hovorím. Milostný diskurz sa odvíja a rozvíja vzhľadom k ternárnemu vzťahu volania, odpovede a následného volania; môže byť teda vnímaný ako nasledovanie (analógia) troch ciest mystickej teológie. V prípade, že vzťah začal byť reálny, ja a druhý neustále opakujú slová „lúbim ťa“. Marion v rozbere pokračuje a tvrdí, že ak jeden alebo druhý nemá dostatočnú odpoveď na otázku „lúbiš ma?“, neustále opakuje vyznanie lásky. Je to otázka, ktorá nie je ani tvrdením, ani popieraním, ale jazykovou stratégiou, opakovaním, ktoré nič neafirmuje, nič neneguje, ale udržuje živou dialogickú situáciu. Stojíme voči sebe tvárou v tvár, každý recipuje perlokučný účinok toho druhého, oddelení a súčasne zjednotení vo vzťahu. Konštatív, lokučná alebo ilokučná reč vedú k radikálne pragmatickému, perlokučnému použitiu: k reči, ktorá nič netvrdí ani nepopiera, ale pôsobí na druhého a umožňuje druhému pôsobiť na mňa (2008a, 110 – 112).

Slová „lúbim ťa“ a „lúbiš ma?“ a ich opakovanie tak korešpondujú s katafázou, apofázou a hyperbolou. Podobne ako mystická teológia, aj milostný, erotický diskurz hovorí o milovanom trojakým spôsobom: 1. Tým, že druhého milujem, „potvrďujem“ ho použitím všetkých možných mien, predikátov a metafor, neraz expresívnych výrazov. Hovorím predsa o saturovanom a výnimočnom fenoméne, ktorým je druhý (jeho tvár) a ktorý je odlišný v svojej telesnosti. 2. Tento vzácny fenomén prekonáva všetky pomenovania. Druhý „odoláva“ menám, charakteristikám a determináciám; všetky mená akoby v konečnom dôsledku boli nedostatočné a strácali význam. 3. V milostnom vzťahu pokračuje hovorenie jedného k druhému. Slová „lúbim ťa“ sú opakované teraz (katafáza), znovu (apofáza) a potom (eminentia). Výstižne tieto analýzy vykladá český autor Tomáš Chudý:

Stejně jako tři cesty mystické teologie, tak také erotický diskurz prochází jednotlivým ujištěním (katafaze), nutností jeho opakování v čase, přicházejí-li nové výzvy, které by jej mohli popřít, (apofaze), až k trvalému účinku na jednání vůči sobě navzájem (hyperbola) v rámci jediného perlokučního aktu. To dovoluje říci, že mystická teologie nepředstavuje v teorii řeči bezvýznamnou výjimku, ale naopak náznak určité významné oblasti, v níž se rozvíjí perlokuce, pomocí níž je možné vyjádřit to, co jinak říci nelze (2008, 38).

Podľa Mariona sa u Areopagitu stretáme s takou formou reči, ktorá nevypovedá nič o niečom, popiera všetku relevanciu predikácie a suspenduje pravidlo pravda – nepravda. Dionýz Areopagita indikuje novú pragmatickú funkciu jazyka, zaciele nie sa na Toho, kto prekonáva všetky pomenovania, no predsa len ho nazývame „príčinou“ (gr. *aitia*). Nejde o metafyzickú príčinu *causa sui*, ale o „príčinu príčin“, ktorá všetky príčiny transcenduje. Diskurz chvály a veleby Boha nespočíva v predikovaní atribútov, či už pozitívnych, alebo negatívnych, nie je maskovanou predikáciou a nachádza sa mimo duálny rámec (resp. diferenciu) pravdivého a nepravdivého, v ktorom sa uskutočňovala logika metafyziky. Slúži ako nepretržitý spôsob (prostrie-

dok) nasmerovania chvály na Toho, kto presahuje všetky naše výpovede a pomenovania. Použitie jazyka, ktoré prekračuje jeho afirmujúce aj negujúce možnosti, označuje Marion ako *langage dénégatif* a ako *dénomination* (2010a, 94).⁷ Pojem *aitia*, ktorý Marion používa, nie je v prísnom zmysle pomenovaním Boha, de-nominuje ho navrhnutím striktno pragmatickej funkcie jazyka; s *aitia* reč nehovorí viac, než (to čo) popiera, a to tak, že transportuje seba smerom k Tomu, ktorého de-nominuje. Modlitba potom definitívne znamená transgresiu predikatívneho, nominatívneho, a preto metafyzického významu jazyka (Caputo – Scanlon 1999, 27 – 30). Na tomto pozadí chápe Marion aj teologický jazyk ako taký, ktorý nie je pre neho primárne hovorením, ale počúvaním Boha, stojaceho mimo všetku afirmáciu a negáciu. Tretia cesta diskurzu nám dovoľuje predstaviť si situáciu, v ktorej by sme mohli zakúšať seba-darovanie daru, volanie neznámeho Boha, oslovenie Slovom, sebadarovanie Lásky (Nelstrop – Magill – Onishi 2009, 235 – 236).⁸ Už neoslovujeme my, ale sme oslovení, obdarovaní a povolani k slovu a láske.

TRANSCENDENCIA PAR EXCELLENCE

Fenomenologička J. Trajtelová k podobnosti či príbuznosti mystickej skúsenosti a skúsenosti lásky poznamenáva:

A nielen skúsenosť mystikov ukazuje, že milovaná subjektivita pred milujúcim pohľadom rozpoznáva svoju vlastnú krásu, svoju vlastnú nedocniteľnú hodnotu, ktorou ju obdarúva protichodný pohľad. Spoznáva seba ako hodnú obdarovania, ako schopnú obdarovať. Spoznáva seba. Dotýka sa nesmelu svojej identity: v pohľade druhého. *Výmenou pohľadov* si milujúci vymieňajú čosi zo svojho vlastného bytia, obohacujú sa navzájom bytím toho druhého – taká je skúsenosť mystická i medziľudská (2011, 210 – 211).

Zdá sa, že láska je viazaná výlučne k človeku a zrejme si len ťažko možno predstaviť jej prítomnosť v iných sférach (vrstvách) reality. Má nielen svoj diskurz, ale aj svoju racionalitu a intencionalitu. Možno sa preto domnievať, že ide o „škandál“ a „bláznovstvo“ hľadať lásku mimo človeka, mimo vzťah dvoch osôb. Platí to i v prípade úvah o Bohu. Boh vo filozofickom myslení nebol chápaný ako Láska, ale ako Jedno, Dobro, najvyššie súcno, substancia, Bytie, Nekonečno, Príčina a pod. Metafyzika podľa Mariona degradovala lásku tým, že ju chápala ako jeden atribút z mnohých, alebo láska vôbec nebola jej témou, respektíve ostávala „ticho“ vzhľadom na túto problematiku. No nielen filozofia, ale ani náboženské myslenie vo svojich kľúčových textoch (napr. Tóra, proroci, islam či moderný judaizmus) nepriviligovalo lásku ako primárnu determináciu božskosti Boha. Explicitne o tom vypovedá až Nový zákon, konkrétne Prvý list sv. Jána – „Boh je láska“ (1 Jn 4). Božia transcendencia je tu zakúšaná, chápaná a pomenovaná špecifickým spôsobom. V tomto prípade je to láska, ktorá pečatí jednotu mien Boha, je nad všetkými jeho menami. Transcendenciu par excellence nie sme nikdy schopní ani úplne nasledovať, ani pochopiť.

Aký je tento transcendentný Boh, o ktorom hovorí Biblia, o ktorom vypovedá kresťan na základe prežitej náboženskej skúsenosti a ktorý je zrejme iný ako Boh filozofov? V čom je náboženský Boh, Boh mystikov zásadne odlišný od Boha filozofov? Boh sa odkrýva (zjavuje) ako *Agapé*, Láska, a preto aj filozofia uvažujúca dnes o Bohu (pokiaľ ešte vôbec ide touto cestou), sa musí zriecť starších metafyzických termínov

a stratégií a uvažovať o ňom v nových myšlienkových konceptoch daru, excessu, tváre, ikony. Jeho prvým, najvýstižnejším a najvyšším z mien preto nie je Bytie (*esse*), jeho esenciou nie je existencia, ale je to *Boh bez bytia*. Marion sa v rovnomennej knihe *Dieu sans l'être* (1982) pokúšal zvýrazniť absolútnu slobodu Boha, so zreteľom na všetky determinácie, so zámerom jeho vymanenia z determinovanosti bytím. Pre konečné súcna je prvou nevyhnutnosťou „byť“, život a pohyb. Kladie si otázku, či sa determinácie, ktoré určujú konečné súcna, vzťahujú aj na Boha. Ak „Boh je láska“, potom Boh miluje pred bytím, láska predchádza bytie. Ak Boh, pýta sa Marion, dáva sám seba ku kontemplácii, oslave a modlitbe, je primárne obsiahnutý, vymedzený bytím, podrobený bytiu? Ak Boh v Ježišovi zomiera a vstáva z mŕtvych, je primárne určovaný vzťahom k bytiu a vpísaný do jeho horizontu? Teda, determinuje ho jeho vzťah k bytiu tak radikálne, ako vzťah k jeho bytiu definuje a determinuje všetky konečné súcna (2012, xxii)? Jeho chápanie Boha *mimo bytia* a ako saturovaného fenoménu, veľmi jasne a výstižne vyjadruje Anton Vydra:

Dávanie božského sa nedeje podľa našej vôle, nemôžeme si ho vynútiť. [...] Boh môže byť iba novým príkladom pre vysvetlenie nielen dávania a negatívnych istôt, ale aj saturovaných fenoménov. Je idolom, ak som napríklad uchvátený neobyčajnosťou filozofického pojmu, ktorý ho zastupuje, napríklad ak na seba nechám pôsobiť Tillichov pojem *Hlbky* alebo ak ma fascinuje Augustínovo *intimior intimo meo*. Je udalosťou, ak zrazu zasiahne do môjho života, ak príde nevidaným spôsobom ako hosť, ktorého som neočakával a ktorého som považoval za dávno ukrytého pred mojím zrakom (*Deus absconditus*). Pociťujem ho dokonca ako prítomného v mojom živom tele, keď si uvedomujem priam telesné splynutie seba samého s čímsi božským – v tejto skúsenosti tkveli všetky priblíženia sa k panteizmu, k spinozovskému *Deus sive natura*. A napokon je ikonou, keď čoraz viac zisťujem, že uniká každej mojej snahe uchopiť ho: čím viac ho poznávam, tým menej viem o ňom hovoriť (2010, 201).

Marionove úvahy vyvolávajú viaceré otázky. Čo znamená, že Boh je láska – čo tým vypovedáme o jeho esencii a o jeho vzťahu k človeku? Znamená to, že tu ide o iný druh lásky, absolútne odlišnej od ľudskej lásky, nakoľko nie sme úplne rovní svojej ikone? Ako môže byť jeho láska pre nás pochopiteľná a ako môžeme hovoriť o analógii s ľudskou láskou? Nie je potom milostný vzťah úplne neadekvátnym obrazom vzťahu Boha a človeka? Znamená to tiež, že Boh je chápaný ako ten, kto môže „poučať“ človeka o tom, čo je výsostne ľudské, čo znamená milovať? Nie je absurdné uvažovať takýmto spôsobom? Nie je porovnanie, analógia či podobnosť milostnej reči a modlitby nevhodná, príliš silná či ostrá?

Marion odkazuje na Prvý Jánov list a kladie dôraz na špecifickosť lásky Boha: on miluje prvý a miluje do konca. Predchádza nás v akte lásky, miluje v predstihu (*avance*), prijíma riziko toho, kto miluje ako prvý; miluje aj tých, ktorí ho nemilujú, ktorí ho nikdy nebudú chcieť milovať, a to až do krajnosti, do sebazničenia. Smrť Boha za človeka ako výraz nekonečnej lásky však vyvoláva otázku jej zmyslu: prečo až do krajnosti smrti? Kristus prichádza uskutočniť lásku dokonalým spôsobom, na rozdiel od človeka. Jestvuje iba jediná skúška lásky, ktorou je podľa francúzskeho filozofa darovať bez vrátenia, odplaty, byť schopný straty, eventuálne byť stratený v láske. Skutočná láska sa nedá spájať s reciprocitou ani so zaslúženou odmenou. Reciprocita stanovuje podmienku možnosti výmenných a obchodných vzťahov a tým je podmien-

kou nemožnosti lásky. Milovať znamená vyjadriť to najvlastnejšie v slovách a činoch, dať „do hry“ svoju identitu, seba samého. Čím viac milujem so stratou (*à perte*), tým menej strácam spred očí lásku, pretože láska miluje bezhranične, nestráca z očí stratu (2007b, 70 – 75). Marion nahrádza Levinasov „konkrétny príkaz („Nezabiješ (ma)!“) neutrálnou výzvou, volaním. Nieкто ma volá, v nadbytku tohto volania musím nájsť k čomu: či k láske, či k priateľstvu, či k prívetivosti, či na pomoc, či... [...] V odpovedi na volanie tváre druhého som tým, čím je moja odpoveď“ (Karul 2006, 669). Láska, agapé, spočíva i v zachovaní, prijatí druhého v intimite jeho tváre, „nad inštrumentálnosťou objektu, v načúvaní jeho volaniu“ (670).

Lásku nie je správne oddeľovať od poznania, iba láska otvára poznanie druhého ako takého. Láska nie je v žiadnom prípade iracionálna alebo iba afektívna. Zakladá a podporuje poznanie, ktoré je partikulárne a jedinečné. Otvára priestor, v ktorom pohľad druhého môže žiariť ďalej, pretože druhý sa odкрýva a ukazuje iba vtedy, ak mu dobrovoľne poskytnem priestor, v ktorom môže predo mňa predstúpiť. Láska k druhému tak opakuje kreačný akt prostredníctvom toho istého „ústupu“, v ktorom Boh tomu, čo nie je, otvára a udeľuje právo byť a dokonca právo odmietnuť ho. Láska (v akte kreácie) predchádza bytie, zakladá svet a udeľuje mu význam.

Marion vo svojich textoch používa výraz „erotická redukcia“. Ako uvádza Robyn Horner, jeho ponímanie erotickej redukcie môžeme pochopiť pohybom akoby cez tri redukcie, ktorý sa „podobá pohybu smerujúcemu dovnútra cez sústredné kruhy: aspekty predošlých redukcií ostávajú napriek tomu stále významné pri charakterizovaní tretej z nich“. V prvej fáze si kladiem otázku či „Som milovaný druhým?“, v druhej sa pýtam, či „Môžem milovať prvý?“ a v poslednej fáze/redukcii si uvedomujem, že „Ty si ma miloval prvý“.

Marion je presvedčený, že sme si istí ipseitou iba vďaka tomu, že sme milovaní, a nie vďaka bytiu ako takému. Druhého dosahujeme nie cez konštitúciu, ale vôľou-k-láske – na základe toho, že my sami sme stále a vždy už milovaní. Otázka či som, alebo nie som (podľa epistemologických alebo ontologických redukcií), nie je až taká dôležitá ako otázka, či som, alebo nie som milovaný druhým [*m'aime-t-on?* alebo *m'aime-t-on-d'ailleurs?*] a teda hodnotný. Erotická redukcia vyprázdňuje nielen priestor (vo vzťahu ku mne sa jeho centrom stáva druhý), ale i čas (musím čakať na uistenie druhého ako na udalosť odinakaľ) a identitu (neviem, kto som, viem len, že sa beriem ako živé telo [*flesh*]) (Hornerová 2009).

Milujúce bytosti si kladú tri zásadné otázky týkajúce sa ich lásky, ktoré nechcú nechať nezodpovedané a odpoveď na ktoré je spätá s večnosťou. Prvá otázka: „Koho som nakoniec skutočne miloval?“ Druhú otázku možno formulovať nasledovne: „Budem mať potrebnú silu, rozvážnosť a čas, aby som ťa až do konca bezvýhradne ľúbil?“ A napokon tretia otázka: „Ako sa máme navzájom oddeliť, keď sme sa tak veľmi ľúbili?“ Milujúce bytosti naplňajú a završujú svoju prisahu v *adieu*, ktoré v tomto prípade Marion nechápe v bežnom zmysle pozdravu, ale v Levinasovom zmysle pohybu, tranzitu k Bohu (*à-Dieu*). „Rozlúčka“ dvoch milujúcich bytostí je v konečnom zmysle prechodom k Tomu, ktorý je posledným a zároveň prvým svedkom ich lásky. V *adieu* je v erotickom zmysle spolu-prítomný a spolu-myslený Boh (*penser à Dieu*) (Marion 2007b, 206 – 212).

Marionove úvahy týkajúce sa lásky sú pochopiteľné pre veriaceho, nie sú oddeliteľné od určitej špecifickej skúsenosti a tradície, no zostáva otázkou, do akej miery im dokáže porozumieť neveriaci človek. Napriek tomu sa smieme domnievať, že je možné žiť v určitej trvalej otvorenosti, v otázke, v náznaku, v nevylúčení možnosti jestvovania večnej Lásky aj v prípade neveriacich. Daný spôsob existencie by sme mohli považovať za určitú formu náboženskej skúsenosti, skúsenosti „temnej noci“. Je to síce skúsenosť mlčania, no nevylučuje sa, že aj v tichu môže zaznieť Slovo a vstúpiť Lásky/láska. Tento druh mlčania preto nemusí byť nevyhnutne interpretovaný ako prázdno a ako postoj striktného ateizmu. Ide o náročnú skúsenosť, ktorá je akoby obdobou mystickej skúsenosti, snáď možno tvrdiť, že je prirodzenou, „svetskou“, pozemskou mystikou. Môžeme ju nazvať *racionálnou neateistickou mystikou absencie a možnosti Boha*, ktorá naráža na samotný základ reality a nevylučuje možnosť jej Pôvodcu. Boh tu však je prítomný v mode neprítomnosti, respektíve ako Možnosť, nie ako („ten“) Blízky, Prítomný, Milujúci, Dotýkajúci sa, Svedok.

Preto je potrebné doplniť, že v podobnom postoji absentuje skúsenosť lásky Boha k človeku. Tá je prítomná iba vo viere. Podľa mystičky Edity Stein má kontemplácia prítomná vo viere dvojakú povahu. „Kontemplácia je smrť a zmŕtvychvstanie. Po „temnej noci“ zažiarí „živý plameň lásky““ (Steinová 2000, 52). Človek stojaci mimo vieru nezakúša sám seba ako milovaného Bohom, neprechádza do opätovania a vyznania lásky k nemu, prítomnosť Boha, skúsenosť a diskurz lásky sú mu odoprené. Absentuje aj pozitívna istota, ktorú prináša viera a láska. Čisto negatívne istoty by boli pre ľudskú bytosť nepostačujúce. Neveriaci nemá skúsenosť oslovenia, volania Bohom ani jeho blízkosti. Tento stav sa dá vnímať ako veľmi zložitý – milovaný je bez prítomnosti Milujúceho, navyše si neuvedomuje ani len možnosť milovania, čo zväčšuje a prehľbuje náročnosť jeho situácie, na rozdiel od stavu, keď človek vie, že je milovaný, a to i napriek neprítomnosti milujúceho. V uvedenej spojitosti formuluje Marion jedno zvláštne a súčasne pozoruhodné tvrdenie: odmietanie Boha samo osebe sa stáva pochopiteľné iba preto, že „Boh je láska“, veď iba láska dovoľuje svoje odmietanie. Ateizmus je možný iba z toho dôvodu, že Boh miluje človeka, no človek jeho lásku odmieta a volí si radšej tmu než svetlo (Jn 3,19). Marionovi kritici by zaiste oponovali tým, že neveriaci takúto skúsenosť nemá, a nejde preto u neho o vedomé či nevedomé, explicitné alebo implicitné odmietanie Božej lásky. Vhodné je na tomto mieste uviesť aj slová Jany Trajtelovej, citujúcej Edmunda Husserla a Anthonyho Josepha Steinbocka:

„ako subjekt možných skúseností má každý človek svoje skúsenosti, svoje perspektívy, svoje vnemové súvislosti, svoju premenu platností, svoje korektúry a podobne, a každá skupina, ktorá je vo vzájomnom styku, má zasa svoje pospolité aspekty“, a to i napriek tomu, že „v nepretržitej platnosti zotrúva jeden a ten istý svet, sčasti už prežitý a sčasti ako otvorený horizont možných skúseností všetkých ľudí“. Táto záverečná poznámka nemá relativizujúce ambície. Je skôr snahou aplikovať známu zásadu jediného možného prístupu k inakosti – prijatím jej pôvodnej neprístupnosti (Trajtelová 2010, 107).

V úvode spomínaný kritik Marionovej koncepcie D. Janicaud tvrdí, že fenomenológia, ktorá by nehrala s falošnými kartami (teda ak by rešpektovala princípy fenomenológie a nevychádzala z náboženského vedomia), by skôr venovala pozor-

nosť krutosti, zúfalstvu, neopísateľnému, nejasnosti a ťažkosti rozhodnúť v prípade istých problémov, ktoré tiež určujú ľudskú existenciu. Následne odkazuje na slová Ěmila M. Ciorana: „Pro bezvĕrce milujícího mrhání a rozptýlení není žádná více matoucí podívaná než toto přezvykováání absolutna. Odkud se v nich bere ta zarputilost v neověřitelnou, ta pozornost k mlhavému a vášni pro jeho uchopení?“ (1993, 135 [Janicaud 2019, 60]) Bez náboženského vedomia nie je možné adekvátne postihnúť náboženské fenomény; tieto zostávajú pre tento typ vedomia neprístupné, respektíve prázdne. Cioran pritom ale správne a veľmi presne vypozeroval fenomény, ktoré sú súčasťou náboženskej skúsenosti, sú dané aj neveriacemu, avšak iným spôsobom – ako pozorovateľovi: na strane Boha je to „absolútne“, „neoveriteľné“, „hmlisté“, na strane človeka ide o „tvrdošijnosť“, „pozornosť“, „vášeň“, „uchopenie“.

Marion si je vedomý, že veriť znamená viac, než len držať sa pravdivého. Viera si vyžaduje lásku, lebo zjavené dané pochádza z daru a lásky Boha. „Láska zohráva rolu epistemologickej sprostredkovateľky, predpokladanej podmienky prístupu k zjavenému danému. Túto rolu zohráva preto, lebo radikálnejšie čerpá a odkazuje na to, čo Zjavenie dáva: lásku v činnosti (*in actu*)“ (2010a, 80). Zaiste smieme vnímať Marionovo dielo aj ako dielo vypovedajúce o mystickom tajomstve lásky: najskôr prvej Lásky, lásky pred bytím; pretože je nekonečnou Láskou, odlišnou od všetkého stvoreného súcna a úplne slobodnou, ničím nepodmienenou. A tiež z toho dôvodu, že prv než súcno jestvuje, je milované v jeho možnosti, milované ako to, ktoré bude stvorené a reálne. Následne môžeme hovoriť o druhej, „pozemskej“ láske, uskutočňujúcej sa vo svete konečných bytostí. A ak máme nasledovať Dionýzov ternár, inšpirovať sa ním, „treťou“ láskou je láska odohrávajúca sa medzi konečným a Nekonečným, medzi človekom a Bohom.

ZÁVER

Podľa Mariona nepochopiteľné nechápeme, ale zakúšame jeho nepochopiteľnosť, a to nie ako odoprenie zrejmosti, ale ako zrejmosť, ktorá sa nás dotýka, ako známku náklonnosti nekonečna. Nepochopiteľné sa vteliť nielen do konkrétnej osoby, do určitého bodu dejín, ale vteliť sa aj do nášho rozumu. Rozum mu slúži ako prístrešie. Nekonečno je sprievodcom a spolupútnikom našej konečnej tápajúcej racionality. Preto už nemožno tvrdiť, že najvyšším stupňom rozumu je podávať vysvetlenie o sebe samom, uchopiť seba samého. Naše Ja už nie je iba akési „čisté Ja“, ale stáva sa iným Ja pôsobením milosti, podľa Pavlových slov: „Už nežijem ja, ale vo mne žije Kristus“ (Gal 2,20). Ja nie je pôvodcom samého seba, neutvára seba samo. Je darom sebe samému, avšak nie zo seba. Ja nemôže konštituovať saturovaný fenomén, pretože tento mu predchádza, je skôr, konštituuje Ja. Ego je odteraz konštituované ako svedok nekonečna, saturovaného fenoménu.

Saturované fenomény sa neviažu výlučne na náboženskú či spirituálnu oblasť, ale aj na problémy v oblasti historickej, umeleckej, literárnej. Všetky tieto problémy zdieľajú spoločné rysy: žiadny z nich neprezentuje charakteristiky objektu – prediktabilitu, jasnú evidenciu, podriadenosť podmienkam našej skúsenosti. Práve naopak, sú dané ako nepredvídateľné, absolútne, nemerateľné, čo evokuje „predmet“ a prístup negatívnej teológie. Marion znovu pripomína, že v prísnom zmysle „negatívna teoló-

gia“ nejestvuje, keďže je neoddeliteľná od afirmatívnej teológie a *via eminentiae*, ktorá prekonáva predikatívne použitie jazyka jeho iným použitím – chválou a modlitbou. Podľa Marionu musíme mať dôveru v rozum, že dokáže urobiť mysliteľným to, čo by bez trpezlivej práce pojmu mohlo ostať nemysliteľné (2004, 1 – 7).

Táto cesta vedie cez opätovné preskúmanie hraníc a možností racionality. Dôležité je pritom odpovedať na otázku, či každé naše poznanie musí byť *istým* poznaním, t. j. či sa nemajú práve určité druhy poznania zriecť istoty, z dôvodu primeraného prístupu k poznávanému – aby bolo poznané tak, ako ono samo v sebe je. Je nutné znovu premyslieť i pojem *negatívnej istoty*, nakoľko nie každé isté poznanie musí byť spojené s vyslovením afirmatívnych súdov.⁹ Istotu možno nachádzať aj v negatívnom type poznania. Naša konečnosť sa podľa Marionu potvrdzuje ako nevymedzená či pozitívne nekonečná. „Odhaliť túto nekonečnú konečnosť je prvou úlohou filozofie, ak chce v sebe prekonať nihilizmus“ (2010b, 126).

Vráťme sa napokon k saturovaným fenoménom. Podľa Marionu saturovaný fenomén nemožno nahliadať, hľadiť naň (v zmyslovom aj inteligibilnom zmysle) pre jeho jas, intenzitu, nadmerné dávanie sa. V duchu a línii jeho myslenia, korešpondujú s náboženskou skúsenosťou, smieme tvrdiť, že v stave blaženosti bude ľudská bytosť vidieť v plnom svetle, v nesmiernom jase, tvárou v tvár. Láska pretvorí nedokonalosť pozemského videnia a poznania, pretože láska nedokáže byť spojená s nevidením milovaného/Milovaného, nevydrží permanentnú skrytosť jeho tváre a jeho nepoznanie. Láska a poznanie tak spadajú v jedno, túžba po oboch bude završená, „sila“ saturovaného fenoménu prelomená a pohľad na neho možný. Marion píše: „Jedine večnosť zodpovedá potrebe erotického rozumu po istote prítomnosti – totiž raz a navždy, definitívne vedieť, koho milujem“ (2007b, 210).

Nepochybne práve o tomto vypovedá aj básnik Czesław Miłosz vo svojom diele *Wiersze ostatnie (Poslední básně)*: „Obráčení tvářemi k Němu, získali jsme nový zrak, schopný hledět do Slunce. Nebylo snad vždycky naší největší touhou žít navěky a přebývat v jasu?“ (2011, 80) Pokiaľ ide o literárne diela vôbec, Marion je presvedčený, že Rimbaud, Mallarmé alebo Claudel sú spôsobilí umožniť nám vidieť lepšie a viac za predpokladu, že niekto vynakladá úsilie realizovať to, čo slová sugerujú. Veľmi často niekto niečo nevidí, prípadne vôbec nič nevidí, pretože nepočúva dostatočne pozorne alebo nerealizuje to, čo číta. Práca čítania je žiadaná a potrebná. Iba poézia je dostatočne mocná a bohaté lexikálne prostriedky vhodné k tomu, aby rozbili metafyzickú „klenbu“ filozofov. Čítať Ronsarda, Rabelaisa alebo Montaigna sa tak stáva mierou či kritériom lingvistickej hygieny. Rozdiel je teda hovoriť slobodne/volne a myslieť vo vnútri istého rámca (*inside of the box*). Marion je presvedčený, že veľa tzv. malých vecí opísaných v literárnych dielach, sa môže stať saturovaným fenoménom. Prečo je tomu tak? Pretože básnici a spisovatelia ukazujú, že tento pozemský, banálny a všeobecný vnem môže mať okrem svojho limitovaného objektívneho zmyslu zväčšený význam (zmysel), ktorý odkazuje na minulé skúsenosti, na veľmi komplexné tonality, na sieť nelimitovaných odkazov, prekračujúc rámec jednovýznamovej objektivity (2017, 152, 91).

Marionova fenomenológia, konkrétne jeho úvahy o láske, sú (resp. môžu byť) inšpiratívne aj pre literárnu teóriu, ktorá tematizuje fenomén čítania literatúry. Prí-

kladom je kniha nórskej autorky Cassidy Falke *The Phenomenology of Love and Reading* (Fenomenológia lásky a čítanie, 2017). Profesorka anglickej literatúry a kultúry skúma implikácie erotickej redukcie, o ktorej hovorí Marion, pre literárnu teóriu, respektíve aplikuje jeho fenomenológiu na čítanie literárnych diel. Čítanie Mariona ju vedie k záveru, že jeho dielo poskytuje výborné prepojenie medzi novým diskurzom vo fenomenológii a novým diskurzom v literatúre, pretože osvetľuje bázu, z ktorej povstáva všetko naše konanie, a tou je láska. Falke poukazuje na paralelu medzi naším spôsobom jednania (vzťahu) s druhými prostredníctvom lásky a spôsobom nášho čítania kníh. Do popredia kladie tretí paragraf Marionovho diela *Erotický fenomén*, kde francúzsky filozof tvrdí, že „ja som“, pokiaľ som prístupný (vnímavý) pre rozhodnutie, ktoré nevlastním a ktoré ma determinuje v predstihu (vopred), pretože prichádza ku mne odinakial (*from elsewhere*). Knihy poskytujú práve to „odinakial“ (Falke 2017, 3). Z pohľadu nórskej autorky čítanie môže rozvíjať ochotu čitateľov a čitateľiek zrieknuť sa kontroly (dominancie ja) a zakúsiť saturovaný fenomén – niečo vznešené, posvätné, krásu alebo lásku – pretože každý človek má schopnosť zakúšať žiaru saturovaného fenoménu. Snaží sa zdôvodniť, že prostredníctvom čítania sa môžeme zdokonaľovať v láske. Čítanie založené na erotickej redukcii vedie k tomu, aby bola čitateľská verejnosť viac otvorená možnostiam lásky a novému, ktoré prichádza ako „iné“. Sme preto hovoriť o premene vychádzajúcej od milovaného človeka a tiež z kníh, kde sa každý moment takejto zmeny deje ako singulárna a kreatívna udalosť. Pochopiteľne za predpokladu, že je tu vôľa k zmene a prijatiu toho, čo prichádza „odinakial“. Literatúra tak operuje etickou silou, ktorou pôsobí na čitateľa. Dovršenie erotickej redukcie však predpokladá prítomnosť stelesneného milovaného človeka; reálne milujeme iba druhú osobu. Čítanie v láske (*reading in love*) expanduje našu kapacitu lásky, pomáha nám rozhodnúť sa pre lásku a učí nás habitu lásky (Falke 2017, 71).

Prieniky fenomenológie a literatúry sú zrejme, fenomenológia naďalej ostáva ponukou a výzvou aj pre literárnu teóriu.

POZNÁMKY

- ¹ Zámerom článku nie je výklad Marionovej fenomenológie ani podrobný rozbor problematiky „saturovaných fenoménov“, jej kritik, ani priblíženie diskusie vo francúzskej filozofii, týkajúcej sa tzv. teologického obratu. K mysleniu tohto francúzskeho filozofa a k uvedeným témam bolo publikovaných v slovenskom prostredí viacero článkov. Odkazujem predovšetkým na publikáciu „Náboženstvo a nihilizmus z pohľadu filozofie existencie a fenomenológie“ (Muránsky et al. 2010), ktorá sa venuje kľúčovým problémom jeho filozofie, ďalej na články v časopise *Filozofia* a na knihu Dominiqua Janicauda *Na rozhraniach fenomenologie. Transcendence, jevení a zkušenost* (2019).
- ² Janicaud tiež píše: „čím viac fenomenalita chudne až k zničotneniu, tým viac sa absolútne nadúva a rozpína až k apoteóze. Ocitáme sa uprostred vyprahnutej mystickej noci“ (2019, 54).
- ³ Domnievam sa, že problém môžeme objasniť aj na základe úvah poprednej fenomenologičky Edity Stein. Ak by sme chceli problematiku Marionovho východiska a metodologického prístupu riešiť jej optikou, tak je jeho koncept neudržateľný. Podľa nej jestvuje ostrý protiklad medzi transcendentálnou fenomenológiou a katolíckou filozofiou: prvá je egocentrická, druhá teocentrická (Steinová 2000/2019).

- ⁴ Saturovaný fenomén môžeme najjednoduchšie charakterizovať ako fenomén, ktorý sa nikdy nemôže konštituovať ako objekt v horizonte a pre Ja. Marion nechce uvažovať o fenoménoch a fenomenológii bez Ja a bez horizontu, pretože fenomenológia by sa tak stala nemožnou. Chce iba zvažovať možnosť prekročenia či posunutia fenomenality na fenomény špecifického charakteru – neredukovateľné a nepodmienené. „Naopak, hraničné alebo nasýtené fenomény prichádzajú akoby k nám, čím nám zároveň poskytujú spätnú väzbu o hraniciach našej vlastnej skúsenosti, vo vzájomnom vzťahu zasahujú do konštitúcie Ja a idú ešte ďalej“ (Vydrová 2010, 174).
- ⁵ Tematike Marionovho vzťahu k negatívnej teológii sa venuje Johannes Zachhuber (2011).
- ⁶ „Ilokučným aktom expedient realizuje isté rečové konanie (*Sprachhandlung*) a sprostredkuje percipientovi istý poznatok. Ilokučný akt oznamuje zámer, cieľ vysloveného oznámenia, je to význam, ktorý stojí za slovami. [...] Medzi ilokučným a perlokučným rečovým aktom je rozdiel v miere konvenčnosti. Ilokučné akty sú podľa Austina konvenčné, perlokučné nie sú konvenčné. To znamená, že ilokučné akty sú vytvárané predovšetkým pomocou kultúrnej a situačne podmienených fráz, perlokučné vznikajú ad hoc, podľa kontextu a schopnosti expedienta (lokútora). [...] Lokučný, ilokučný a perlokučný akt nepredstavuje tri akty, ktoré sú expedientom realizované jeden po druhom, ale rôzne aspekty toho istého prehovorového konania“ (Berta 2005, 553 – 556).
- ⁷ Pozri tiež Tamsin (2008, 748).
- ⁸ Opäť veľmi výstižne poznamenáva T. Chudý: „Rečeno ešte jinak, nestvořená podstata v teologickém smyslu vyžaduje přístup de-nominace, a to aniž by vepisovala to, co označuje (Bůh), do horizontu naší predikace, nýbrž nás i s našimi predikáty vepisuje do horizontu svého jména. Hovořit v nevyslovitelném jménu znamená přechod od teologické predikace k pragmatice, který se dovršuje v teologickém diskurzu, který je v posledku vždy liturgický. Zde jde také o saturovaný fenomén par excellence, jehož intence ex definitione překračuje jakoukoli jinou. Na jméno Boží si tedy třeba zvyknout, aniž bychom je adekvátně vyslovili, avšak zároveň se nechat jím vyslovit, pojmenovat, povolát. Přesto nadbytek intuice způsobuje, že o něm lze vášnivě diskutovat, dovolávat se ho a obracet se k němu (a dokonce jej i popírat)“ (2008, 38).
- ⁹ „Marionove negatívne istoty sa týkajú zvláštnych skúseností s božským, s Bohom, ktoré ľudia môžu a nemusia zakúšať. [...] Ak pozitívne istoty vedú k tvrdeniam, potom negatívne istoty smerujú k naznačeniam“ (Vydra 2010, 201, 204).

LITERATÚRA

- Austin, John L. 2004. *Ako niečo robiť slovami*. Prel. Dezider Kamhal. Bratislava: Kalligram.
- Barth, Karl. 1957. *Church Dogmatics II.1. The Doctrine of God*. London – New York: T&T Clark.
- Berta, Jozef. 2005. „Rečové akty z aspektu filozoficko-lingvistického.“ *Filozofia* 60, 8: 551 – 572.
- Caputo, John. D – Michael J. Scanlon. 1999. *God, the Gift and Postmodernism*. Indiana: Indiana University Press.
- Cioran, M. Émile. 1993. *Nástin úpadku*. Prel. Alena Dvořáčková. Olomouc: Votobia.
- Chudý, Tomáš. 2008. „Jean-Luc Marion a nadmíra zjevného.“ *Teologické texty* 19, 1: 37 – 38.
- Falke, Cassandra. 2017. *The Phenomenology of Love and Reading*. New York: Blooms Academic.
- Heinzmann, Richard. 2002. *Středověká filosofie*. Prel. Břetislav Horyna. Olomouc: Nakladatelství Olomouc.
- Hornerová, Robyn. 2009. „Premýšľanie o láske.“ *Ostium* 5,1. Dostupné na: <http://ostium.sk/language/sk/premyslanie-o-laske/> [cit. 8. 8. 2020].
- Janicaud, Dominique. 2019. *Na rozhraniach fenomenologie. Transcendence, jevení a zkušenost*. Prel. Martin Pokorný. Praha: Karolinum.
- Karříková, Lenka. 1997. *Studie z patristiky a scholastiky*. Praha: OIKOYMENH.
- Karul, Robert. 2006. „Jeden způsob pasivity: obraz u J.-L. Mariona.“ *Filozofia* 61, 8: 667 – 671.
- Marion, Jean-Luc. 2004. „Introduction: What Do We Mean With ‚Mystic‘?“ In *Mystics: Presence and Aporia*, ed. Michael Kessler – Christian Sheppard, 1 – 7. Chicago: The University of Chicago Press.
- Marion, Jean-Luc. 2007a. „Saturovaný fenomén.“ Prel. Josef Fulka. *Filozofia* 62, 5: 378 – 402.

- Marion, Jean-Luc. 2007b. *The Erotic Phenomenon*. Prel. Stephen E. Lewis. Chicago: The University of Chicago Press.
- Marion, Jean-Luc. 2008a. *The Visible and the Revealed*. Prel. Christina M. Gschwandtner. New York: Fordham University Press.
- Marion, Jean-Luc. 2008b. „Formální příčina nekonečna.“ Prel. Klára Jelínková. *Teologické texty* 19, 2: 72 – 74.
- Marion, Jean-Luc. 2010a. „O založení rozdielu medzi teológiou a filozofiou.“ Prel. Anton Vydra. In *Boh a racionalita*, ed. Reginald A. Slavkovský – Jaroslava Vydrová – Anton Vydra, 61 – 94. Pusté Úľany: Schola Philosophica.
- Marion, Jean-Luc. 2010b. „Hranice fenomenality.“ In *Náboženstvo a nihilizmus z pohľadu filozofie existencie a fenomenológie*, Martin Muránsky et al., 111 – 127. Bratislava: Filozofický ústav SAV.
- Marion, Jean-Luc. 2012. *God Without Being*. Prel. Thomas A. Carlson. Chicago: The University of Chicago Press.
- Marion, Jean-Luc. 2017. *The Rigor of Things. Conversations with Dan Arbib*. Prel. Christina M. Gschwandtner. New York: Fordham University Press.
- Miłosz, Czesław. 2011. *Poslední básně*. Prel. Josef Mlejnek. Praha: Triáda.
- Muránsky, Martin et al. 2010. *Náboženstvo a nihilizmus z pohľadu filozofie existencie a fenomenológie*. Bratislava: Filozofický ústav SAV.
- Nelstrop, Louise – Kevin Magill – Bradley B. Onishi. 2009. *Christian Mysticism. An Introduction to Contemporary Theoretical Approaches*. New York: Routledge.
- Schmidt-Leukel, Perry. 2017. *God Beyond Boundaries. A Christian and Pluralist Theology of Religion*. Münster – New York: Waxmann.
- Spade, Vincent Paul. 2016. „Medieval Philosophy.“ In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward N. Zalta. Dostupné na: <https://plato.stanford.edu/entries/medieval-philosophy/> [cit. 14. 7. 2020].
- Steinová, Edita. 2000. *Myšlenky*. Prel. Vladimír Petkevič. Svitavy: Trinitas.
- Steinová, Edita. 2019. *Hrad duše*. Prel. Milan Krankus. Bratislava: Európa.
- Stendhal. 2015. *Věžnice parmská*. Prel. Hanuš Jelínek. Praha: Omega.
- Tamsin, Jones. 2008. „Dionysius in Hans Urs von Balthasar and Jean-Luc Marion.“ *Modern Theology* 24, 4: 743 – 754.
- Tin, Mikkel B. 2010. „Saturated Phenomena: From Picture to Revelation in Jean-Luc Marion’s Phenomenology.“ *Filozofia* 65, 9: 860 – 876.
- Tomašovičová, Jana. 2010. „Kritika metafyziky a otázka transcendencie z pohľadu Heideggerovej a Marionovej filozofie.“ In *Náboženstvo a nihilizmus z pohľadu filozofie existencie a fenomenológie*, Martin Muránsky et al., 178 – 192. Bratislava: Filozofický ústav SAV.
- Trajtelová, Jana. 2010. „Vpád Boha do fenomenológie? O možnostiach a hraniciach fenomenológie v rámci diskusie tzv. ‚teologického obratu‘.“ In *Náboženstvo a nihilizmus z pohľadu filozofie existencie a fenomenológie*, Martin Muránsky et al., 93 – 108. Bratislava: Filozofický ústav SAV.
- Trajtelová, Jana. 2011. *Vzdialenosť a blízkosť mystiky. Fenomenologická štúdia*. Trnava: Filozofická fakulta Trnavskej univerzity – Spolok Slovákov v Poľsku.
- Vydra, Anton. 2010. „K Marionovmu prekonaniu nihilizmu vo filozofii.“ In *Náboženstvo a nihilizmus z pohľadu filozofie existencie a fenomenológie*, Martin Muránsky et al., 193 – 206. Bratislava: Filozofický ústav SAV.
- Vydrová, Jaroslava. 2010. „Hraničné fenomény. Radikalizovaná fenomenológia a proti-metóda.“ In *Náboženstvo a nihilizmus z pohľadu filozofie existencie a fenomenológie*, Martin Muránsky et al., 165 – 177. Bratislava: Filozofický ústav SAV.
- Zachhuber, Johannes. 2011. „Jean-Luc Marion’s Reading of Dionysius the Areopagite. Hermeneutics and Reception History.“ In *Reading Forwards and Reading Backwards. Conversation About Reading Church Fathers*, ed. Scot Douglass – Morwenna Ludlow, 3 – 22. Edinburg: T&T Clark.

The experience of love and its discourse: Marion's phenomenology and mysticism

Jean-Luc Marion. *Phenomenology. Mystics. Saturated Phenomena. Love. Philosophy of Religion.*

The aim of this article is to approach the proximity of Jean-Luc Marion's phenomenology to mysticism. Marion's transcendence to mysticism can be seen in two directions: in the interpretation of Dionysius the Areopagite's work, and in the understanding of saturated phenomena. Marion claims that Dionysius the Areopagite indicates a new pragmatic function of language, targeting God who overcomes all the names. The discourse of hymn and praise of God does not lie in predicting attributes (positive or negative). It is not a masked prediction, but it is outside the dual framework of true and false. Marion also believes that man, as an image of God, is not equal to his icon. His reflections can be understood and interpreted in such a way that two incomprehensible and loving beings come together in the encounter of God and man. Here we can see the first condition, assumption and the very possibility of mysticism as such. The intersections of phenomenology and literature are obvious, but phenomenology still remains both an invitation and a challenge for literary theory.

Doc. Mgr. Martin Vašek, PhD.
Katedra filozofie
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Hodžova 1
949 74 Nitra
Slovenská republika
mvasek@ukf.sk

MARIANA ČECHOVÁ: Andersencia

Praha: Verbum, 2019. 122 s. ISBN 978-80-87800-59-1

Literárna spisba Hansa Christiana Andersena, jedného z najpopulárnejších svetových rozprávkarov, ktorý začal aktívne publikovať ešte v prvej polovici 19. storočia, sa už dlhodobo teší značnej pozornosti širšej čitateľskej, ale aj vedeckej obce. Hoci sa Andersen najprv sústreďoval na lyrickú, dramatickú a románovú tvorbu, prevažnú časť jeho diela tvoria zbierky autorských rozprávok, ktoré sa stali predmetom literárnovednej reflexie v mnohých doteraz publikovaných štúdiách a monografiách s ambíciou zmapovať okrem biograficko-bibliografických faktov aj poetologické špecifiká autorových textov. Množinu prác zameraných na hĺbkovú analýzu a charakteristiku rôznych aspektov Andersenových rozprávok dopĺňa i najnovšia monografia Mariany Čechovej s názvom *Andersencia*, ktorá v nejednom ohľade funkčne nadväzuje na autorkin doterajší systematický výskum arcinaratívov (mýtov, prapříbehov, čarovných rozprávok), rovnako ako na dostupné poznatky z oblasti andersenológie a literatúry pre deti a mládež.

Monografia rozdelená na tri kapitoly, ktoré sú rámcované úvodom a záverom, zaujme popri svojom výtvarnom, resp. grafickom spracovaní predovšetkým voľbou skúmanej problematiky. Výklad je totiž ťažiskovo upriamený na interpretáciu synekdochicky vybranej vzorky Andersenových rozprávok s existenciálnou tematikou, pričom jeho cieľom je postihnúť a charakterizovať obraz ľudskej existencie, ktorý je v nich obsiahnutý. Vzhľadom na to, že ide o málo prebádaný aspekt autorovej tvorby, deficit takto zameraného metatextu sa stal pre Čechovú podnetom k vytvoreniu analytickej a primárne tematologicky orientovanej práce, ktorá sa zároveň pokúša prekročiť zaužívaný model prístupu k jeho textom. Okrem stanovených cieľov to doka-

zuje najmä autorkino jasne formulované a logicky vyargumentované metodologicko-koncepcné ukotvenie monografie. Tá síce (zrejme i z dôvodu zacielenia „len“ na šesť rozprávok) nie je zamýšľaná ako príspevok k andersenológii, no usiluje sa o „postihnutie modelu/obrazu pobytu (*Dasein*), ktorý je do týchto rozprávok vtelený“ (15). Čechová sa pri skúmaní projektu sveta a módu bytia v ňom opiera primárne o literárnovedné koncepcie rozvíjané na semioticko-komunikačnej platforme (F. Miko), zatiaľ čo pojmové zastrešenie, umožňujúce zachytiť obraz životného sveta, nachádza v kľúčovej práci Martina Heideggera *Bytie a čas*.

Koncepcia publikácie, ktorá sa nepokúša analyzovať tvorbu jedného z priekopníkov autorskej rozprávky v celej jej komplexnosti, je pozoruhodná hlavne vďaka dôrazu na logiku a postupnosť jednotlivých krokov. V rámci mapovania poetologického kontextu pristupuje Čechová najprv k problematike literárno-vývinového radu, na základe čoho konštatuje Andersenovu nadväznosť na odkaz klasicizmu a romantizmu, rovnako ako na tradíciu ľudovej a autorskej rozprávky, ktorej „pridáva osobitý výraz“ (31), „pretvára ju do novej kvality“ (29). Na pozadí elementárnej komparácie s textami jeho predchodcov (Ch. Perrault, E. T. A. Hoffmann, J. a W. Grimmovci) poukazuje najmä na Andersenov špecifický vzťah k folklóru, k poetickým symbolom a fantastike, pričom v jeho prípade upozorňuje aj na osobitosť v podobe absencie happyendu, keď „zhyperbolizovanú fantastickosť nahrádza reálny svet“ (30). Prepojenie medzi realistickým a fantastickým opisuje na úrovni sujetu ako intervenciu, resp. prenikanie fantastických prvkov do obyčajného sveta, ktoré autor dosahuje hlavne prostredníctvom animizácie a antropomor-

fizácie. V podkapitole venovanej poetologic-
kým aspektom je však nemenej zaujímavým
a prínosným aj uvažovanie o sociálnosti
a detskom aspekte výrazu. Čechová ich iden-
tifikuje v kompozičnej, jazykovej, štýlovej či
tematicko-motivickej rovine, vďaka čomu sa
plynulo dostáva i k otázke voľby prostredia,
ktorého osnovným rámcom je príroda pre-
zentovaná „v podobe priamej i metamorf-
nej“ (36). Z hľadiska priestorového ukotve-
nia rozprávok platí toto konštatovanie aj
v prípade zobrazenia interiéru, kde však – na
rozdiel od toposu prírody – Andersen mení
optiku z celku na jeho časť a dosahuje tak,
že „minucióznosť sveta predmetov sa pre-
súva do prvého plánu“ (38). Popri deskripcii
najmarkantnejších atribútov spolu s menej
nápadnými výrazovými a významovými
nuansami jeho rozprávkovej tvorby je záro-
veň potrebné osobitne vyzdvihnúť dva
smerodajné, a vo vzťahu k tretej, kľúčovej
časti knihy, konštitutívne zistenia, ktorými
autorka uzatvára druhú kapitolu: prvé spo-
číva v akcentovaní faktu, že „sujetová štruk-
túra Andersenovej rozprávky nezodpovedá
hodnotovému princípu základnej osnove
ľudovej rozprávky, tak ako ju predložil
V. Propp“ (40), pretože Andersenov hrdina
sa na záver nenavracia domov a jeho úsi-
lie je spravidla márne; druhé sa týka sféry
pragmatiky a ozrejmjuje skutočnosť, že auto-
rovu rozprávkovú tvorbu charakterizuje istá
dvojadresnosť vo vzťahu k recipientovi, kto-
rému je určená bez ohľadu na jeho vek.

Uvedené poznatky Čechová zohľadňuje
v tretej, ťažiskovej a súčasne najobsiahlej-
šej kapitole, v ktorej sa sústreďuje na inter-
pretačnú sondáž existenciálnych motívov
vo vybraných rozprávkach (*Malá morská
panna, Smrek, Sedmokráska, Dievčatko so
zápalkami, Statočný cínový vojačik a Ropu-
cha*) s cieľom odkryť jednotlivé vrstvy exis-
tenciálnosti výrazu a poukázať na ich štruk-
turálne indikátory. V tomto prípade možno
opäť oceniť premyslený postup a logiku kom-
pozície – tá smeruje od analýzy priestoro-
vého rozvrhnutia fikčného sveta rozprávky,
ktorý utvára vonkajšie podmienky životnej
situácie hlavných protagonistov, až k sloves-

nému stvárneniu ich vnútorných atribútov.
Autorka sa preto najprv venuje fenoménu
exiguity v zmysle nenáročnosti (obyčaj-
nosti) a malosti (útlosti) a vzťahuje ho jed-
nak k prostrediu, ale i k postavám vybraných
rozprávok. Vďaka interpretačnej zručnosti sa
jej darí výkladovo postihnúť exiguítné pôso-
benie postáv vo svete, rovnako ako stav ich
bytia, „ktoré je v harmonickej konsonancii
s ich vnútornými ‚parametrami‘ a dušev-
ným naladením“ (69). V nadväznosti na to
autorka upriamuje pozornosť aj na prob-
lematiku vnútorných dispozícií hlavných
hrdinov a ich vyrovnávania sa so situáciami,
v ktorých sa v rámci naratívu ocitajú. Ander-
senov spôsob písania vníma v tomto smere
ako dialóg dvoch slohotvorných postupov,
pričom kontrast medzi vonkajším svetom
a vnútorným prežívaním postáv považuje
za jeden z ukazovateľov romantizujúcej ten-
dencie, zatiaľ čo realistické momenty v roz-
právkach usúvzťažňuje hlavne s možnosťou
čitateľovej empatickej projekcie do stavu
postavy, ktorá má z hľadiska účinnosti roz-
právok veľký význam.

Ďalším z reflektovaných fenoménov
viazucich sa k postavám jednotlivých roz-
právok je ich solitérnosť, spočívajúca pre-
dovšetkým v situovaní postáv na perifériu
sveta. Čechová kvôli prehľadnosti rozčleňuje
symptomatiký motív osamelosti hlavných
hrdinov do štyroch okruhov v závislosti
od dôsledku, ktorý ju spôsobuje („Osamelosť
ako dôsledok neporozumenia ľudského
sveta“, „Osamelosť ako dôsledok zabudnu-
tia“, „Osamelosť ako dôsledok neporozume-
nia animizovaného okolia“, „Osamelosť ako
dôsledok upadania“), a v snahe o ich presnú
charakterizáciu si funkčne vypomáha filozo-
fickými pojmami ako „pobyt“, „neautentické
bytie“, „vykorenenosť“ a pod., pochádzajú-
cimi z pera nemeckého mysliteľa M. Heideg-
gera. Týmto spôsobom plynulo prechádza
k výkladu zameranému na analýzu ikonizácie
utrpenia Andersenových hrdinov, ktorého
pôvodcom je človek. V obrazoch existenci-
álnej drámy pritom autorka dokázala iden-
tifikovať hneď niekoľko spôsobov útrpného,
mlkveho a osamelého prežívania ľudského

údelu, na základe čoho vyzdvihla skutočnosť zážitkového sprítomňovania stavov utrpenia postáv. Umožňuje ho podľa nej najmä prítomnosť vševediaceho alebo personálneho rozprávača, ktorý čitateľovi či čitateľke rozkrýva „pocitový svet hlavných postáv, aby sa mu ich trýznivé rozpoloženie zvýznamňovalo, takpovediac, intro-verzne, zvnútra“ (97). Text monografie vďaka tomu prirodzene vyúsťuje k upriamaniu pozornosti na tragiku, resp. tragickosť výrazu, ktorá zastrešuje a sumujúco zhodnocuje všetky doteraz spomenuté príznaky vybraných rozprávok. Hoci tragický záver s tematizáciou smrti hlavného hrdinu nie je v prípade rozprávky žánrovo príznačný, podľa Čechovej životný údel protagonistu a „jeho existenčnú trýzeň Andersen uzatvára tak, aby na čitateľa mala intenzívny katarzný účinok“, vyplývajúci z výrazovej súhry „smútku, vznešenosti a krásy“ (103 – 104).

Čitateľsky pútavá monografia Mariany Čechovej aj napriek niekoľkým drobným edičným chybám (občasné spájanie slov, chýbajúce písmeno či preklep) dokazuje na celej svojej ploche vysokú úroveň autorkinho teoretického myslenia, jej schopnosť hĺbkovej analýzy a v neposlednom rade aj interpretačnú kompetenciu, ktorú v plnej miere preukázala aj v tomto informačne nasýtenom, kultivovanom a literárnovedne prínosnom texte. Vďaka prístupu k zvolenej problematike a celkovej štýlovej rovine textu, ktorá v sebe kombinuje odborný jazyk so zážitkovým, má *Andersencia* všetky predpoklady na to stať sa nielen súčasťou odporúčanej študijnej literatúry pre poslucháčov umenovedných disciplín, ale aj erudovaným sprievodcom každého čitateľa, ktorého zaujíma Andersenova rozprávková tvorba.

TOMÁŠ LIETAVEC

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

Slovenská republika

PÉTER H. NAGY: Médiumközi relációk [Intermedial Relations]

Dunajská Streda: NAP Kiadó, 2018. 192 pp. ISBN: 978-80-8104-072-6

“For more than a few decades now, it has become clear that literature has an intermedial nature and it is spreading in an intermedial extent” (9). This first sentence of Péter H. Nagy’s monograph *Médiumközi relációk* (Intermedial relations) also marks the focal point of the volume’s analyses. The notion of intermedia was popularized by the determining figure of experimental poetry, Dick Higgins, with his identically titled paper (1966). The phrase indicates the interrelation of arts and media, i.e. medium-specificity, and in doing so, it questions and opens up the (en)closedness of the scientific fields. Intermedial research often has its foundations in literary studies – thus the post-structuralist intertextuality theories can be considered as their antecedents – which are complemented by a medial and technological focus. For researching the subject, indispensable contributions have been made by Marshall McLuhan – the content of every medium is

another medium – or W.J. Thomas Mitchell – in terms of codes, channels and perception, every medium is mixed. Irina O. Rajewsky’s study “Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality” (in *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, ed. by Lars Elleström, 2010) typifies intermediality in a poetic sense. By medial transposition, she means adaptation; by medium combination, she means multimodality, that is, the parallel presence of more media. According to Rajewsky, intermedial references are phenomena which are characteristic of other art/medial environments besides the current one.

Intermedial research in Hungary has grown since the 2000s. The Intermedia department of the Hungarian University of Fine Arts, where excellent researchers like the art historian Miklós Peternák or the essayist philosopher J.A. Tillmann have

dealt with the subject, was established in 2000. This was also the time when the film essayist Ágnes Pethő, who since has become an internationally acclaimed professional of the field, started dealing with intermediality. Her first monograph in English, *Cinema and intermediality. The passion for the in-between* (2011), discusses intermediality with a film studies approach and takes the works of Alfred Hitchcock, Jean-Luc Godard and Agnès Varda as its basis. The relevant chapter of the imposing recent handbook *Média- és kultúratudomány* (Media and Cultural Studies; ed. by Beatrix Kricsfalusi, Szabó Ernő Kulcsár, Gábor Tamás Molnár, and Ábel Tamás, 2018), chooses a network-like approach: Mónika Dániel and Katalin Sándor discuss intermediality with a conceptual historical and contextual approach as the focal point of an extensive conceptual network.

Péter H. Nagy, a literary historian and pop culture researcher teaching at J. Selye University, and a founding member of MA Populáris Kultúra Kutatócsoport (MA Popular Culture Research Group), uses an interdisciplinary and popularizing approach. His field of research has a wide spectrum ranging from classic Hungarian modernist poetry through the avant-garde to the many medial and intermedial forms of popular culture. His monograph *Alternatívák. A popkultúra kapcsolatrendszerei* (Alternatives. The Connection Systems of Popculture, 2016) was reviewed in the present journal (Vol. 9, no. 4, 2017). The volume *Médiумközi relációk* follows this tradition, but it does so while mobilizing the entirety of the authors' works, since it provides examples from all segments of the previously-mentioned spectrum for the types of intermediality outlined by Rajewsky. *Médiумközi relációk* consists of four main chapters, each containing four studies, thus the volume suggests the interrelations and symmetry of the relevant problems at the structural level. The individual chapters cover lyric poetry, speculative fiction and the connection systems of contemporary popular film and critical thinking.

As indicated in the first sentence, this is how the book moves past the closed mindset of comprehending literature as mere text, the canon(s) and aesthetic ideology. Though part of the texts are not without history, they are never identical to their previous versions, which nicely indicates that H. Nagy does not consider his papers as finished. In the same way as the practitioners of natural sciences, whom he esteems highly, H. Nagy also rewrites and extends his texts to make them correlate with the latest findings and observations, thus making them up-to-date and also sources for the latest results of (not only) literary studies. It is important to point out that two of the four main chapters partially and the remaining two fully draw on the corpus of popular culture, which shows not only that this field tells the most about our present – and it has a good chance for becoming a sort of foundation of global folklore – but also that complexity is a key feature of the working and ontology of these fantastic worlds.

The book fits into the so-called “third culture” school of thought, since all its chapters reflect the bridging of the borders of natural and human sciences: the work mentions their results and applies their methods of inquiry in parallel. This is how the cosmological evaluation of man and the neurobiological one of the soul offer productive analytical perspectives on the poem “Lélektől lélekig” (From Soul to Soul, 1923) by the renowned Hungarian modernist poet Árpád Tóth, insofar as this approach reveals the text's natural scientific reference network rather than a Biblical one, which is how the poem is traditionally perceived. The avant-gardist Tibor Zalan's poetry collection *és néhány akvarell* (and some aquarelle, 1986) creates intermedial connections between its rhetorical forms and the art of painting, since “the ‘aquarelle’ can denote the structure of the images, the semantic play of the entwined meaning fragments and the rhetorical fluctuation of lyricalness manifesting here” (45). In connection with the contemporary Slovak-Hungarian poet Gergely Vida, the materiality

of language comes to the foreground, more specifically, the idea of how drawing on popular mass film – in this case horror – for its themes and imagery puts so-called genre poetry into a new horizon.

The overture of the second chapter discusses the question of canons, highlighting the so-called borderline works, which can be recorded in different canons at the same time. These include “some prominent creations of speculative fiction, which confront us in an elementary way with the experience of inseparability of literature and the popular registers” (65), and which provide the subject of the analyses. The novels of Kim Stanley Robinson (e.g. *The Years of Rice and Salt*, 2312, *Aurora*, New York 2140) function as a cultural technical text renewing the complexity of sci-fi, and their narratives are organized by the latest natural scientific results and futurist assumptions of cause and effect. From an intermedial point of view, the central organizing structure of the section is the “strange loop” which indicates the cyclicity of thought and whose apparent paradox was depicted in many exciting ways by M.C. Escher, as in the form of upwards movement in the same direction on a staircase which after a few turns gets us back to the same floor (*Ascending and Descending*). As H. Nagy explains, many works embrace this rather visually imaginable pattern as their central structure: Dan Simmons’s *Hyperion Cantos* series, the title work existing in more versions, with its fictive reception history and slaloming between canons; Christopher Nolan’s *Inception* with its dream levels; and Ted Chiang’s novella, *Story of Your Life* – and the film made from it – with the language of its aliens which allows them to map the past, present and future in a parallel way.

The chapter focusing on the works of popcult mass films can be assigned the keywords: the structure of indefinability and the question of transmissibility. The *Star Wars* series indicates this with the way the reflection of light and shadow on the faces of characters signifies their good and dark sides,

the *Blade Runner* duology denotes this by the continuous mobilization of the borderline between human and android which is also projected on the receiver, Guillermo del Toro’s *The Shape of Water* does this with the relativization of the freak phenomenon, and *Tron*, *eXistenZ*, *Matrix* and *Ready Player One* join the discussion by presenting and clashing real and virtual worlds. *Ready Player One* can be designated as the most important work of postcyberpunk which treats retro popculture as a knowledge structure – also as updated archive and virtual world – since the mission in the novel signifying outbreak, rise and survival can only become successful with this specific knowledge. H. Nagy’s relevant study surveys how Steven Spielberg’s film – compared to Ernest Cline’s novel – selects materials differently from the “archive” and how it revives and steps into the web of successful popcult films.

The fourth text-quartet of the book is tied together by critical thinking, but the chapter also indicates the potential directions of further reading. In this section the author discusses works which lead to the better understanding of the postmodern (and takes their results further), as well as providing an important base for the circumscription of metaphilology, the special practice of investigative journalism and the (smooth) preparation for the future.

Péter H. Nagy’s *Médiумközi relációk* discusses the phenomenon of intermediality in an astoundingly wide investigative horizon and with an interdisciplinary approach. With his analyses of illuminating power he does not prove that everything is connected to everything – though there is no doubt that many things are connected to each other in more ways than we would think at first glance. However, he definitely shows that being open and circumspective can lead us to the recognition of the depths and layers of our world and culture, which can rightly be called the magic of reality.

L. PATRIK BAKA
J. Selye University in Komárno
Slovak Republic

The concept of intertextuality emerged at the end of the 1960s (Roland Barthes, etc.), and the lively debates on the topic had their highest intensity by the mid-1990s (Julia Kristeva, etc.) but this peak of interest had declined by the second decade of the 21st century. In the context of Hungarian literary theory, as if in consequence of Hungarian literature's belated acceptance of international trends, discourse strategy was introduced in a thematic issue of *Helikon* (1–2/1996) with significant articles on intertextuality in Hungarian translation. Since then, the term has been examined from diverse perspectives, but inevitably, there still remain unexamined questions, whether at the national or international level. According to András Kányádi in the preface to his monograph *Az intertextualitás ösvényein* (On the Paths of Intertextuality), his intentions have been nothing less than investigating an unexplored area.

Kányádi is a Transylvanian-Hungarian scholar who studied in Cluj-Napoca, Romania, but continued his Ph.D. studies and career as a literary historian in Paris. This external (but not Central European) view on Hungarian culture and literature allowed him to compile a collection of texts that carry the signs of difference, yet characterized by readability. Some of these texts were first published in French, but the Hungarian versions are not literal translations, the original texts have been revised.

The monograph consists of an introduction and main body divided into two parts, but its structure is not clearly linear: its central theme suggests various connections between the units, and the text itself undermines the possibility of separation between them. In his brief summary of theoretical origins, Kányádi enumerates the most significant representatives and schools of intertextuality. Then he broadens the focus to Hungar-

ian literature, referring to the works of Ernő Kulcsár Szabó, Julianna Wernitzer, Zoltán Kulcsár-Szabó, Gergely Angyalosi, Christine Rác, Ildikó Józán and Magdolna Orosz. The preface ends by specifying the author's intentions: to publish "an integrated book, concentrating on text analysis [...] according to horizontal (literary historical) and vertical (thematical) critical coordinates" (8) that would introduce the practical aspects of comprehensive research into the language of Hungarian prose.

Through the loosely connected papers and essays, the reader moves chronologically from late realism to postmodernism, and a division is made between classic and contemporary literature (by authors who are well-known in the Hungarian context and partially accessible in major world languages). Apparently selecting widely translated texts was not a criterion, and Kányádi adds a comment on popularity in the essay about Sándor Márai (one of the most-translated Hungarian authors) that there is no relation between the success of an original text and its foreign version. In case of analyses of translations – the existence of variants of a certain text in French (Mihály Babits), or examining the quality of a translation (Péter Esterházy) – the target language is French.

Kányádi applies Genette's terminology of transtextuality, but he extends the interpretation where necessary. For example, Esterházy in *Celestial Harmonies* used marquetry-like quoting (in Kányádi's terms) which does not fit into the Genettean categories, and means hiding the source of the intertext to the text itself. The monograph includes two chapters that use French examples to examine the translatability of *Celestial Harmonies*, which is evidently one of the most complex intertextual experiments in Hungarian literature.

Kányádi links Esterházy directly to Zsigmond Móricz's short story „A tóga“ (The Toga), based on the cufflink-like symbols used in *Celestial Harmonies*, and this line can be drawn back to classic Hungarian literature, which is densely interwoven with allusions, as well as other intertextual relations. For instance, in case of the realist Móricz, the subdivision is not structural, but thematic: there are a few categories listed as types of intertextual development, where the text alludes to different works of art from each point of view.

The first chapter of the monograph demonstrates that unfamiliarity with this theoretical background did not prevent classic authors from using transtextual methods. On the one hand, Kálmán Mikszáth undermines the position of the reliable narrator in different ways: symptomatic topoi, ironic adjectives, oral sources, unbelievable storylines, etc.; on the other hand, he applies parody and travesty in his novels „Farkas a Verhovinán“ (Wolf in Verhovina) and „A szelistyei asszonyok“ (The Women of Szelistye).

In Kányádi's reading, the works of the modernist Gyula Krúdy reflect the author's adoration of Charles Dickens, whose novellas *A Christmas Carol and The Cricket on the Hearth* are supposed to be the hypotexts of Krúdy's *Asszonyosságok díja* (Ladies Day) and *N. N.* While the Hungarian author alludes to the British one, what is humor for Dickens, Krúdy twists to irony. His intertextuality can be retrospective, but he also writes further texts with continuous self-repetition, whereas his commonly used tool is the polyphony of narratives and narrators.

The opening essay about Dezső Kosztolányi's short story „Sakk-matt“ (Checkmate) connects to subsequent pieces in the monograph. The closest connection is the one dealing with an episode in Imre Kertész's *A kudarc* (Fiasco), and this line leads back to the chapter on contemporary authors. Kertész takes the chess narrative and develops it ironically into a symbolic

storyline of self-rescue which meets Stefan Zweig's typographical matrix in his novel. Kosztolányi's hypotext is linked to the episode by various motifs but the “real bet of the intertextuality is structural” (152): mirroring between the metafictional frame and fiction.

János Térey's *Paulus* connects to Kosztolányi indirectly, as its key line is the mutual hypotext of the two works: Alexander Pushkin's *Eugene Onegin*. At the end of the 19th century, the Hungarian translation of the verse novel was so popular that its influence could be recognized in various sociocultural fields, but Térey's approach is more complex: it carries all of the traumas and also (literary) theoretical inventions of the 20th century, while it presents a contemporary version of Paul's conversion. Kányádi claims that Térey applies the structural model of Dante's *Divine Comedy* (which was also Pushkin's intention, although suppressed by censorship), and at the same time he parodies both hypotexts.

In his short story „Csigacsók“ (Snail Kiss) László Garaczi also alludes to Russian authors such as Fyodor Dostoevsky or the brothers Arkady and Boris Strugatsky. This parody of style and mixture of language registers also leads us to significant Hungarian authors of poetry and prose, among others, the only Hungarian Man Booker Prize winner, László Krasznahorkai, whose short story “Herman, a vadőr” (Ranger Herman), according to Kányádi, is the contratext of Garaczi's text.

Finally, Krasznahorkai himself is represented by *Háború és háború* (War and War) which is the result of his in-depth studies of angelology, and of course, it does not connect only to the previous text: its inter-, intra- and extratextual network is elaborated in his typical long-running sentences.

This review has not intended to sequentially follow the monograph's contents, as the texts deliberately combine with each other, engaging in various dialogues, which besides the broadest sense of intertextuality – all existing texts connect with each

other – reflects a well selected compilation. However, in favor of a more representative image, it could have been complemented by some other important authors and works. Nevertheless, András Kányádi's monograph is unequivocally a relevant supplement

to the interpretation of intertextuality in the Hungarian and recipient literary environments.

LÍVIA PASZMÁR
Hungarian Cultural Institute, Bratislava
Slovak Republic