

Souček, Jakub

K iracionalite v tvorbe Edgara Allana Poea

In: *Na rozhraní světů : fantastická literatura v mezioborovém zkoumání.*
Dědinová, Tereza (editor). Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016, pp. 151-164

ISBN 978-80-210-8441-4

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136785>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



K IRACIONALITE V TVORBE EDGARA ALLANA POEA

Sú v bytí isté sily, isté kvality
s dvojakým životom, čo prameň má
v hmote a svetle – zrak ich zachytí
vtelené do tvaru a do tieňa.

Edgar Allan Poe: *Mlčanie*

Vzťah racionality a iracionality má v dejinách literatúry komplementárny charakter. Využívanie iracionálnych prvkov v umeleckom texte je v nepriamej úmere k jeho racionálnym zložkám. Dichotómiu racionálneho a iracionálneho možno prepojiť s protikladmi reálneho a imaginatívneho, empirického a fiktívneho či známeho a neznámeho. Determinujúcou zložkou v uvedených opozíciách v literárnom diele bude stupeň priblíženia sa realite na osi absolútna skutočnosť – absolútna imaginácia, ku ktorým estetické stvárnenie limitne konverguje. Príklon k jednému či druhému pólu v umeleckom zobrazení odzrkadľuje literárne aj mimoliterárne tendencie. Imaginatívnosť (a s ňou súvisiaca iracionalita) sa napríklad frekventovane využívala v stredoveku či v baroku ako signifikátor transcendentálnej vízie skutočnosti, respektíve úniku od reality, a naopak, racionalita prevažuje v humanizme a renesancii alebo v realizme, v ktorom sa preferujú svetské témy a spoločensko-ekonomická problematika.

V romantizme možno vzťah medzi racionalitou a iracionalitou interpretovať na základe heglovskej dialektiky objektívneho a subjektívneho, v duchu syntézy racionálneho a iracionálneho princípu v poetike textu. Táto hypotéza sa explicitne potvrdzuje v tvorbe Edgara Allana Poea, i keď v prípade tohto amerického spisovateľa by bolo vhodnejšie namiesto zjednotenia protikladov uvažovať o zápase medzi racionalitou a iracionalitou v kontrole nad sujetom. V Poeových



prózach tak síce pozorujeme úsilie narátora o „faktografickosť“, zdôrazňovanie empirickosti a „uveriteľnosti“ fabuly, na druhej strane v nich objavujeme patologické konanie protagonistov, nadprirodzené udalosti či iluzívno-snové vízie: „A predsa nie som šialený – a istotne ani nesnívam“ (POE 1984: 443), alebo inde: „Možno smelo tvrdiť, že niet ničoho, čo by mohlo spôsobiť hroznejšie telesné aj duševné muky ako byť v hrobe za živa. [...] Čo vám teraz porozprávam, viem z vlastnej skúsenosti“ (IBID.: 423). Vzdelanosť a analytické myslenie Poeových postáv sú konfrontované s hrôzou, ktorú prežívajú, s ich vnútornou rozpoltenosťou až abnormalitou. V *London Quaterly Review* z roku 1854 sa píše, že predstavivosť v najvyššom zmysle tohto slova u Poea sprevádza rafinovaná a detailná analytickosť (WALKER 2002: 398–399).

Iracionalita v Poeovej tvorbe nepredstavuje izolovaný aspekt, ktorý možno vidieť napríklad vo fantastickej či absurdnej literatúre, ale v nadväznosti na romantickú koncepciu individualizácie sa konfrontuje s logickým usporiadaním skutočnosti cez prizmu subjektívizovaného narátora. Tvrdenie L. I. Timofejeva, že romantizmus „vytvára výnimočné charaktery vo výnimočných okolnostiach“ (TIMOFEJEV 1954: 430), platí pre Poeovu poetiku dvojnásobne. V poviedkach *Berenice* alebo *Zradné srdce* sú narátormi jednotlivci s chorobnou precitlivosťou zmyslového vnímania. V *Zániku domu Usherovcov* či *Zaživa v hrobe* vystupujú kataleptické postavy, upadajúce do stavu, v ktorom nie je možné odlíšiť ich život od smrti. V *Čiernom kocúrovi*, *Diablikovi zvrátenosti* a *Sude amontillada* autor modeluje narátorov-vrahov, ktorých brutalitu zvyšuje zdanlivá racionalita ich konania. V próze *Na slovíčko s múmiou* oživa stará egyptská múmia, aby mohla viesť kultivovaný rozhovor so skupinou anglických gentlemanov. Protagonisti s bizarnými osobnostnými črtami či patologickými profilmi vstupujú v Poeových poviedkach do situácií, v ktorých dištancia od všednosti umocňuje už aj tak problematické sujetové vzťahy v texte.

Zvrátenosť ako *primum mobile* ľudského konania

Individuálnosť (a z nej plynúca izolovanosť) Poeových postáv je dominantným znakom ich osobností aj vzhľadom na celkovú výstavbu textu. Disproporčný vnútorný svet protagonistov kontrastuje s vonkajšou skutočnosťou a stáva sa podkladom pre iracionálne prvky v kompozícii jednotlivých próz. Danú disproporciu možno manifestovať najmä na hororových poviedkach, v ktorých efekt hrôzy produkuje takmer výlučne deformovaná psychika postáv spojená s narušenou percepciou reality. V tomto zmysle možno za emblematický text, za akýsi manifest hrôzy či kľúč k Poeovmu hororovému písaniu, považovať poviedku *Diablik zvrátenosti*. Z hľadiska dešifrovania Poeovej poetiky ma bude zaujímať najmä prvá polovica tejto prózy, v ktorej dominuje esejistický jazykový štýl, charakterizovaný, mimo iného, analytickým uvažovaním rozprávača. Narátor sa konfrontuje s filozoficko-teologickými



reflexiami svojej doby a v nadväznosti na metafyzické, moralistické či frenologické názory analyzuje ľudskú psychiku. Jeho cieľom je odhaliť primum mobile, ozubené koliesko spúšťajúce komplexný mechanizmus v motore stroja, korytnačku A'Tuin, vďaka ktorej sa pohybuje Zemeplocha, či Atlasa držiaceho nebesá. Namiesto globálnej mýtopoetiky však rozprávača v *Diablikovi zvrátenosti* zaujíma ľudská duša, individuálne primum mobile, hľadanie prvotnej hodnoty, šedej eminencie v úzadí osobnosti či invariantu v existencii, prostredníctvom ktorého sa rozvíjajú nielen racionálne, ale aj iracionálne zložky v ľudských myšliach.

Odhalenie primum mobile čitateľovi poskytne akýsi manuál k interpretácii Poeových postáv – ide o analógiu detektívnej metódy na identifikovanie páchatela prostredníctvom odtlačkov prstov, o zistenie archetypu vo výstavbe osobnosti. V kresťanskom svete (v stredovekej či barokovej poetike) reprezentuje primum mobile Boh, respektíve s ním spojená hodnota lásky, v antickej spoločnosti a literatúre zaň možno považovať osud a v humanisticko-renesančnom období ho stotožníme s ráciom a logikou, ktoré formujú našu percepcia sveta. V kontraste s týmito tradičnými metafyzickými paradigmami sa Poeov rozprávač v *Diablikovi zvrátenosti* prejavuje ako skeptik až nihilista, keď neguje význam osudu a Boha v uvažovaní o ľudskej existencii:

[...] odvodzovali a určovali všetko z apriórnych predstáv utvoreného osudu človeka a na základe úmyslov Stvoriteľových [...]. Ak nevieme pochopiť boha v jeho viditeľných prejavoch, ako potom pochopiť jeho nevyspytateľné myšlienky, v ktorých prejavy korenia? (POE 1984: 430).

Narátor následne využíva indukciu a posteriori, logický postup typický napríklad pre kresťanskú filozofiu sv. Tomáša Akvinského, aby dospel k vlastnej definícii primárneho ľudského pudu. Zatiaľ čo sv. Tomáš Akvinský prostredníctvom indukcie a posteriori odvodzuje božský princíp z fenoménov, ktoré vnímame okolo nás, Poeov rozprávač predstavuje opačný primum mobile, koncept zvrátenosti ako inverziu ku kresťanským hodnotám:

[...] v ľudskom konaní jestvuje vrozený, prapôvodný princíp, čosi paradoxné – nazvime ho zvrátenosťou [...] V mojom zmysle je to vlastne mobile bez motívu, nemotivovaný motív, ktorý nás nutká konať bez zrozumiteľnejšieho cieľa [...] nutká nás robiť, čo by sme nemali (IBID.: 430–431).

Domnievam sa, že práve invariantnosť princípu zvrátenosti je zdrojom hrôzostrašnosti v Poeových prózach. Na sklonoch jednotlivca k páchaniu zla je kreovaná celá ontológia Poeovej hororovej poetiky a zároveň sa tak vytvára teória ľudskej osobnosti, v ktorej dominujú iracionálne a podvedomé projekcie oproti upokojujúcej racionalite:



V teórii niet nič nerozumnejšieho, no v skutočnosti zase nič mocnejšieho. Istí ľudia sa mu v istých okolnostiach vôbec neubránia. [...] Drvivý sklon páchať zlo pre zlo nemožno ani analyzovať, ani rozložiť na prvky. Je to základný, prvotný, elementárny impulz (IBID.: 431).

Prítomnosť čistého, nemotivovaného zla reprezentujúceho zdroj ľudského myslenia a konania konštruuje svet, v ktorom namiesto nevinny existuje len čakanie na moment, kedy sa prejaví vina. Každý banálny problém môže spustiť reťazovú reakciu s nedozernými následkami. Motiváciu k patologickosti nachádzame i v tých najbežnejších situáciách, čo demonštruje narátor v *Diablikovi zvrátenosti* na príklade odkladania práce a jej dokončovania na poslednú chvíľu:

Čaká nás úloha, ktorú treba vykonať čo najrýchlejšie. Vieme, že sa zničíme, ak ju odložíme. Najväčšia kríza v našom živote prenikavo volá po okamžitom a ráznom čine. Páli, spaľuje nás nedočkavosť, len čím skôr sa pustíš do roboty, veď po očakávanom skvelom výsledku prahneme celou dušou. Musíme sa pustiť do nej, pustíme sa do nej ešte dnes, a predsa ju odložíme na zajtra. A prečo? Odpovede niet, iba ak, že cítime zvrátenosť (IBID.: 431–432).

Primum mobile Poeových hororových príbehov nevytvára dištanciu čitateľa od protagonistov, ako by sme azda predpokladali, naopak, vytvorením archetypu zvrátenosti sa zasahujú elementárne roviny recepcie. Načo vymýšľať nadprirodzené bytosti či komplikovaný iracionálny model sveta, keď stačí pozmeniť ľudskú psychiku a zrealniť tak prijímateľove obavy z hrôzostrašného. S podobným princípom hororovej kompozície sa stretávame aj u neskorších autorov tohto žánru, či už napríklad Howarda Phillipa Lovecrafta, alebo Stephena Kinga. Zatiaľ čo v Lovecraftových poviedkach je idea zvrátenosti ako prapôvodnej hodnoty posilnená do mytologických rozmerov prostredníctvom prastarých bohov, horory Stephena Kinga (aj keď v nich, podobne ako v textoch Lovecrafta, vnímame tendenciu k modelovaniu archetypálneho zla, napríklad v podobe klauna z románu *To*) sa približujú Poeovým prózam práve v zdôrazňovaní individuálnej zvrátenosti.

Usúvzťažnenie banálneho a abnormálneho či prítomnosť patologického konania protagonistov bez zjavnejšej motivácie zvyšuje iracionálny rozmer Poeových textov a konfrontuje sa s idealizmom romantickej poetiky. Namiesto syntézy protikladov, rovnováhy dobra a zla, Poe vytvára ideu inherentného, primárneho zla, ktoré nepotrebuje žiadnu príčinu. Prvky brutality, patologickosti či bizarnosti v autorovej poetike vyvolávali rozporuplné reakcie najmä v súdobej literárnej vede, čo potvrdzuje i kritický názor z časopisu *Richmond Compiler*: „Poe má príliš rád [...] neprirodzené a hrôzostrašné! Prečo radšej nedovolí svojmu mimoriadnemu géniovi, aby sa povzniesol do čistejších, jasnejších a šťastnejších oblastí?“ (WALKER 2002: 87). Oceňovala by však súčasná literárna veda Poea v takej miere, nebyť jeho



odlišného spôsobu písania? Koncept zvrátenosti v Poeovej tvorbe posúva texty tohto amerického spisovateľa mimo hraníc romantizmu a predznamenaáva modernistický štýl, založený na estetickom šoku či symbolike. Iracionalita sa v tomto zmysle stáva inverziou k tradičnému, pragmatickejšiemu písaniu Poeovej doby, je autorským protestom proti masovej kultúre a technologickému pokroku v modernizovanej societe.

Nedostatočné odôvodnenie abnormálneho konania postáv – ideu zvrátenosti uvedenú do praxe – nachádzame v poviedkach s vrahom-narátorom, čím sa posilňuje iracionálny princíp v kompozícii. Napríklad v *Zradnom srdci* sa myšlienka na vraždu spája s neurčitostou, ale s o to väčšou intenzívnosťou: „Odkiaľ sa vzala tá myšlienka, to vám neviem povedať; no len čo mi skrsla v mysli, prenasledovala ma vo dne v noci. Neviedol ma nijaký cieľ. Vášni som nepodľahol“ (POE 1984: 390). Podobne ani v *Sude amontillada* nenachádzame zmienku o dôvode pomsty, len sa dozvedáme, že išlo o „*neodvratné rozhodnutie*“ (IBID.: 135). Absenciu motivácie vražedného činu v Poeových prózach možno interpretovať ako dôsledok neurózy rozprávača (čomu zodpovedá perspektíva príbehu), implicitne sa spájajúcej s motívom šíalenstva. Napriek tomu, že sa rozprávač zvyčajne usiluje v úvode „vražednej“ poviedky svojho čitateľa presvedčiť o racionalite svojho konania, v závere textu sa väčšinou nervovo zrúti, nedokáže odolať tlaku svojho činu. Uvedené tvrdenie dokazuje napríklad rozdiel medzi introdukciou a finále v poviedke *Zradné srdce*:

Počul som všetky zvuky na nebi i na zemi. Ba počul som i mnohé zvuky pekelné. Ako teda môžem byť šíalený? Počúvajte len a sami posúďte, ako rozumne, ako pokojne vám všetko rozpoviem“ (IBID.: 390),

respektíve:

Ťažkým krokom som behal po izbe sem a tam, akoby ma ich poznámky privádzali do zúrivosti – ale tlkot ustavične silnel. [...] Bol čoraz hlasnejší – hlasnejší – hlasnejší! A oni sa len milo zhovárali a usmievali. [...] Bože všemohúci – nie! nie! Počujú! [...] Pasú sa na mojej hrôze! [...] Priznávam sa! Vytrhajte dosky – tu, tu! Tu tľčie jeho prekliate srdce! (IBID.: 394).

Využitie retrospektívneho kompozičného postupu v introdukcii poviedky umožňuje čitateľovi vnímať psychický stav narátora nielen pred vraždou (explicitne z obsahu narácie), ale aj po vražde (implicitne z formy rozprávania). Rozprávačovo presvedčenie o vlastnej normálnosti tak rámcovo ohraničuje tenzívnu štruktúru a subjektívizuje perspektívu celého textu. Poe takýmto spôsobom vytvára priestor pre opozíciu vedomia a podvedomia, úzko súvisiacu s kontrastom racionálneho a iracionálneho. Stúpajúca tendencia k iracionálnemu (podvedomému) kulminuje



vo finále příběhu, priznanie vraha možno v tomto zmysle chápať ako podvedomú reakciu na represiu vražedného činu.

Z uvedených ukážok vyplýva, že iracionálne aspekty v Poeovej tvorbe súvisia so špecifickým vnútorným svetom postáv, sú tiež výsledkom ich túžob, snov či spomienok. Na dôležitosť personálneho rozmeru pri percepcii hrôzy a teroru v Poeových textoch poukazuje aj David Reynolds, keď tvrdí, že Poe, na rozdiel od mnohých jeho predchodcov v populárnej kultúre, recipienta nezabáva kostrami v pivnici, ale núti ho rozjímať nad príznakmi v duši (REYNOLDS; in BLOOM 2006: 40). Podobne David Herbert Lawrence konštatuje, že Poe sa vydával na dobrodružstvá do krypt, pivníc a strašných podzemných chodieb v ľudskej duši (WALKER 2002: 55). Napokon, intenzívnu psychologizáciu protagonistov v kompozícii hororových poviedok reflektujú aj početné psychoanalytické interpretácie Poeovej tvorby.

O vzťahu rozprávačskej perspektívy k iracionalite

V predchádzajúcej časti som už naznačil, že Poe kladie v poviedkach dôraz na subjektívizovanú perspektívu, respektíve ak si pomôžeme pojmom z anglo-americkéj literárnej vedy, používa model nespoľahlivého narátora. Dokladujú to napríklad úryvky zo *Zradného srdca*, v ktorých sa relativizuje racionálny a iracionálny princíp, výsledkom čoho je čitateľova neistota pri recepcii príbehu. Otázka rozprávačskej perspektívy je vzhľadom na interpretáciu Poeovho diela primárna a aj vďaka odpovediam na ňu možno ujasniť vzťah Poea k fantastickej literatúre. Napríklad v *Dejinách svetovej literatúry* z roku 1963 sa uvádza takáto charakteristika Poeovej poetiky: „Aj tu je uňho racionalizmus v službách fantastičnosti“ (STUDENÁ; in PIŠŮT 1963: 378). V kontexte celej Poeovej tvorby sa dá takéto tvrdenie vnímať ako redukcionistické, i keď kompozícia jednotlivých textov zvädza k ich zaradeniu do fantastických žánrov. V nadväznosti na koncept nespoľahlivého rozprávača v Poeových prózach však možno uvažovať o tendencii k fantastickosti podmienenej dominantnou pozíciou iracionality. Iracionálne a fantastické u Poea nesplýva, ale iracionalita sa stáva prvkom, ktorý posúva fiktívnu realitu k hraniciam fantastickosti. Podobne zmyšľala Tzvetan Todorov, keď v *Úvode do fantastické literatúry* zaraďuje Poea do kategórie „*podivuhodna*“, ktorú definuje takto:

V dílech, která do tohoto žánru náleží, se popisují události, jež lze dokonale vysvětlit rozumovými zákony, které však jsou tak či onak neuvěřitelné, neobvyklé, šokující, zvláštní, znepokojující, neobyčejné, a jež z tohoto důvodu vyvolávají u postavy a čtenáře reakci podobnou té, jíž nás uvykly fantastické texty (TODOROV 2010: 43).

Todorovova definícia „*podivuhodna*“ súčasne poukazuje na ambivalentný vzťah medzi racionalitou a iracionalitou – empirickú percepciu protagonistov v textoch



so znakom „*podivuhodna*“ neguje neuveriteľnosť a šok z prežívanej skutočnosti. V Poeovej tvorbe je táto ambivalentnosť medzi reálnymi a fantastickými aspektmi textu produktom špecifickej rozprávačskej perspektívy, prostredníctvom ktorej autor prenáša narátorove iracionálne projekcie do čitateľovho vnímania. Toto tvrdenie vystihuje aj poznámka Harriet Hustis k interpretácii *Zániku domu Usherovcov*, že ak Usher oklame narátora prózy, aby veril v to isté čo on, rovnako dobre môže oklamať aj recipienta (HUSTIS; in BLOOM 2006: 114). Perspektíva rozprávania v Poeových poviedkach relativizuje empirickosť vnímaného, vytvára sa akási efemérna fikcia, v ktorej si čitateľ nikdy nemôže byť istý realnosťou jednotlivých zložiek príbehu.

Efemérnosť Poeových textov podporuje konkrétny časopriestor, ktorý v duchu romantickej poetiky konotuje s narátorovým vnútrom, a umocňuje tak percepciu iracionality. Viac ako o paralelizme medzi rozprávačom a prostredím možno uvažovať o formovaní prostredia rozprávačom. Priestor tu totiž nie je separátnym prvkom, ktorý by vyjadroval náladu subjektu (ako to mnohokrát vídame v romantickej lyrike), ale vždy sa viaže na osobu nespoľahlivého narátora. Napríklad v *Sude amontillada* si Montresor premyslene (ako racionálny vrah) volí ako miesto svojej pomsty rodinné katakomby. Tiesnivosť priestoru zvyšuje atmosféru hrôzy a kostry pri stenách anticipujú drastické rozuzlenie fabuly (Fortunato sa stane jednou z nich): „Na najďalšom konci kobky bola ešte jedna, oveľa menšia. Steny mala obložené ľudskými pozostatkami, ktoré siahali až po klenbu nad našimi hlavami ako vo veľkých parížskych katakombách“ (POE 1984: 138). Iný príklad na prepojenie priestoru a protagonistu nachádzame v poviedke *Ligeia*, kde narátor usporadúva nábytok v svadobnej komnate v paralele s jeho tragickou náladou zo smrti prvej ženy: „[...] svadobná posteľ podľa indického vzoru, nízka, vyrezaná z tvrdého ebeňu a s baldachýnom ako smútočný rubáš. V každom rohu stál mohutný sarkofág z čiernej žuly“ (IBID.: 130). Mystické prvky v novomanželskej izbe zároveň opäť anticipujú finále prózy, Ligeinu reinkarnáciu. Vplyv narátora na identitu priestoru identifikujeme aj v úvode *Zániku domu Usherovcov*, v ktorom je vízia hrozivého, ťaživého okolia usherovského zámku dôsledkom retrospektívy nespoľahlivého rozprávača:

Po celý chmúrny, šerý, mĺkvy jesenný deň, keď mraky ťaživo viseli z nízkej oblohy, uberal som sa na koni celkom sám neobyčajne smutnými končínami, a keď sa už kládli tiene večera, došiel som konečne na dohľad k melancholickému Domu usherovskému (IBID.: 316).

Howard Phillips Lovecraft konštatuje, že v strašidelnom príbehu je zo všetkého najdôležitejšia atmosféra, „protože rozhodujícím kritériem autentičnosti [...] není umné sestavení zápletky, ale navození určitého pocitu“ (LOVECRAFT 1998: 175, citované podľa TODOROV 2010: 33). Lovecraftovým spisovateľským vzorom bol



Edgar Allan Poe, takže nie je prekvapením, že jeho hororové poviedky vyhovujú Lovecraftovej požiadavke. Myšlienku podriadenia kompozície textu požadovanej atmosfére, respektíve jej účinku na čitateľa, Poe uvádza už vo *Filozofii básnickej skladby*, a daná koncepcia platí v jeho prózach aj v poézii: „Začnem najprv úvahou o účinku. [...] Ktorý z nespočetných účinkov, alebo dojmov, akým podlieha srdce, intelekt, či (všeobecnejšie) duša, si zvolím pre túto chvíľu?“ (IBID.: 82). Priestor, rozprávačská perspektíva či koncept zvrátenosti, všetky tieto zložky umocňujú tenziu jednotlivých príbehov a prispievajú k navodeniu iracionálneho, hrôzostrašného dojmu pri percepcii autorových textov.

K iracionalite (takmer) bez hororu

V doterajšom uvažovaní som sa venoval iracionalite v Poeových hororových prózach, s čím úzko súvisela idea zvrátenosti ako prapôvodného činiteľa v ľudskom konaní, ako aj špecifická rozprávačská perspektíva. V ďalších poznámkach by som rád posunul analýzu iracionality mimo hranice najtypickejšieho Poeovho žánru, a to na menej známe poviedky, v ktorých iracionálne aspekty vstupujú do opačných interpretačných asociácií ako v doteraz rozoberaných textoch a namiesto hrôzostrašnosti sa spájajú skôr so spoločenskou reflexiou, grotesknosťou až absurditou.

Špecifickú etapu v Poeovom písaní predstavujú vedecko-fantastické poviedky, ako je napríklad *Na slovíčko s múmiou* či *Prípad M. Valdemara*. Konfrontácia racionálneho a iracionálneho princípu vyplýva už zo samotnej podstaty tohto subžánru fantastickej literatúry. Iracionalita, ktorá sa prejavuje v radikálnych vedeckých objavoch či v potvrdení zdanlivo bizarných hypotéz a vedeckých teórií, je len dôsledkom alternatívnej empirie existujúcej vo fikčnom svete. V tvorbe Poea je však príklon k vedecko-fantastickému žánru markantný z dvoch hľadísk – 1. môžeme ho považovať za jedného z predchodcov modernej sci-fi literatúry;¹ 2. vzťah racionálnych a iracionálnych zložiek v kompozícii textu zastrešujú prvky sociálnej reflexie, miestami komiky až satiry, čím sa prehodnocuje konečný význam textu.

Predtým, než sa budem venovať axiológii uvedených Poeových próz, by som rád objasnil ich kompozično-tematickú výstavbu a poukázal tak na postupné modelovanie racionálno-iracionálneho princípu ako základu tenzívnosti fabuly. V expozícii poviedky *Na slovíčko s múmiou* sa recipient dozvedá o narátorovi-vedcovi, ktorý prichádza domov vyčerpaný zo sympózia a po ľahkej večeri (ironický podtón sa prejavuje už v tejto časti, keďže rozprávač zvládne zjesť asi dve kilá waleského

1 Už v textoch Jula Verna nachádzame vplyvy Poea, na čo poukázal mimo iných aj John Tresch vo svojej štúdií *Extra! Extra! Poe invents science fiction!*, ktorá vyšla ako súčasť publikácie *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Tresch rozvíja paralely medzi Poeovou tvorbou a sci-fi literatúrou napríklad prostredníctvom poviedok *Senzace s balónem* a *Bezpríkladná dobrodružství jistého Hanse Pfalla*.



králika a k tomu päť fliaš silného čierneho piva) okamžite zaspí. Jeho spánok však čoskoro – „Nezachrápal som ani tretí raz“ (IBID.: 258) – preruší žena s listom od priateľa Ponnonnera, ktorý bude v noci skúmať múmiu. Tu Poe graduje racionálny princíp, keď postava zabúda na nesmiernu únavu a po prečítaní správy od kolegu preberá kontrolu nad telom vedecký duch: „Ako bez duše som vyskočil z postele, prevrhajúc všetko, čo mi stálo v ceste; obliekol som sa s náhlivosťou vskutku čarou a vyrazil som k doktorovi, ako rýchlo som len vládol“ (IBID.: 258–259). Ako vidno z ukážky, tenzívnosť danej situácie umocňuje dynamika protagonistovho konania, stačí si všimnúť dominantné slovesné tvary – *vyskočil*, *prevrhajúc*, *vyrazil*, *vládol*, ktoré prispievajú k vykresleniu odborného zanietenia hlavnej postavy. V kombinácii s *náhlivosťou*, *čarovnosťou* a *rýchlosťou* a množstvom prevracajúcich sa vecí akoby sme pozorovali výjav z animovaných príbehov o Tomovi a Jerryym či o kojotovi naháňajúcom vtáka po púšti. Odhliadnuc od celkovej neadekvátnosti tejto paralely, uvedené rozprávky spája s Poeovým obrazom náhliaceho sa (pred chvíľou veľmi unaveného) protagonistu hyperbolizácia až grotesknosť. Ku kulminácii napätia dochádza v pokračovaní opisu, keď sa individuálne vzrušenie z vedeckého očakávania mení na kolektívnu psychózu: „Už sa tam zhromaždila spoločnosť horiaca nedočkavosťou. Čakali ma veľmi netrpezlivo; múmiu uložili na jedáľenský stôl a vo chvíli, keď som vstúpil, práve začínali s prehliadkou“ (IBID.: 259). Racionalitu v kompozícii textu zintenzívňujú podrobné opisy mumifikovaného tela či faktografické informácie o egyptskom balzamovaní: „Mozog sa obyčajne odstraňoval cez nos, črevá rezom na boku; telo potom oholili, poumývali a nasolili“ (IBID.: 260). Deskripcia nadšeného očakávania sa mení na vedecký denník (nechýbajú v ňom ani fyziologické detaily, ako napríklad v predošlej citácii), tempo príbehu sa zvoľňuje a napätá atmosféra sa ustáli. K druhému tenzívnemu zlomu dochádza pri prechode z racionálneho princípu do iracionality, v momente, keď sa skupina vedcov rozhodne na múmii experimentovať pomocou galvanického článku: „Myšlienka zapojiť múmiu starú najmenej tri či štyritisíc rokov na elektrický prúd sa nevyznačovala ktovieakou múdrosťou, no bola dostatočne originálna a všetkých nás hneď zaujala“ (IBID.: 261). Z ukážky vyplýva, že motivácia k tomuto (pseudo)experimentu bola prinajlepšom vágna a bez akéhokoľvek racionálneho podkladu. Pokusu s elektrickým prúdom ani samotní vedci neprikladajú dostatočnú relevantnosť, vnímajú ho skôr ako komický prejav pred ukončením večera, o to väčšia je následne dištancia medzi ich racionálnym očakávaním (elektrický prúd nespôsobí žiadne zmeny) a iracionálnym napredovaním fabuly. Múmia totiž po viacnásobnom elektrickom šoku (Poe graduje situáciu, keď necháva vedcov zopakovať pokus trikrát, pričom účinok na múmiu sa vždy mierne stupňuje) ožíva a neguje tak racionalitu v dovtedajšom vývine udalostí.

Scéna, v ktorej sa múmia úplne preberie, je presvedčivou ukážkou Poeovej schopnosti vyvrcholiť napätie v príbehu a zvrátiť jeho smerovanie – racionálny



princíp sa s každou pribúdajúcou akciou múmie postupne rozpadá, ako v domínovom bludisku:

Účinok bol psychicky aj fyzicky – obrazne aj doslovne – elektrizujúci. Po prvé, mŕtvoľa otvorila oči a dlhú chvíľu náramne rýchlo žmurkala [...] po druhé, kýchla; po tretie, vzpriamene sa posadila; po štvrté, natiahla ruku k tvári doktora Ponnonnera a pohrozila mu; po piate [...] nesmierne uhladenou egyptčínou ich oslovila (IBID.: 262).

Možno si však tiež všimnúť, že prechod k iracionálnej zložke fabuly zvyšuje prítomnosť komickej dikcie – múmia žmurká, kýcha a hrozí jednému z vedcov, dokonca s nimi vedie konverzáciu veľmi formálnym, možno povedať gentlemanským spôsobom. Paradoxne, múmia presahuje skupinu anglických vedcov nielen morálne, ale aj vedecky, a implementácia komiky sa rozvíja do satiricko-parodickej percepcie modernej anglickej society a jej technologického napredovania.

Podobný základný motív ako v poviedke *Na slovíčko s múmiou* konštituuje aj ďalší Poeov vedecko-fantastický príbeh, *Prípade M. Valdemara*. Namiesto oživovania starovekých občanov však narátor tohto textu rozoberá otázku mesmerizmu ako metódy, prostredníctvom ktorej by bolo potenciálne možné oddialiť smrť. Z kompozičného hľadiska sa prózy *Na slovíčko s múmiou* a *Prípade M. Valdemara* odlišujú už v expozícii príbehu – zatiaľ čo v prvej z nich v úvode dominovala komicko-detenzívna atmosféra a racionálny princíp, v *Prípade M. Valdemara* rozprávač anticipuje nadchádzajúcu iracionalitu hneď v prvej vete: „Prirodzene, nemienim pokladať za div, že nezvyčajný prípad M. Valdemara vyvolal kadejaké reči. Bol by zázrak, keby nebol, najmä za daných okolností“ (IBID.: 383). Neurčitost narátorovej výpovede (*kadejaké reči, dané okolnosti*) v spojení s *nezvyčajnosťou, divom* či *zázrakom* v kontraste k príbehu o múmii predstavuje (in)tenzívny úvod, ktorého úlohou je, podobne ako v senzačnom (avšak málo informačnom) novinovom titulku, umocniť čitateľovo očakávanie a zároveň ho pripraviť na fantastickú fabulu.

Keďže napätie kulminuje hneď v úvode *Prípade M. Valdemara*, môže Poe v nasledujúcej časti príbehu „zvoľniť“ tempo, pričom posilnenie detenzívnosti sa spája s prechodom do racionálneho písania. Čitateľ získava informáciu o vedeckej povahe narátora a o jeho nezvyčajnom nápade s hypnózou po smrti pacienta: „[...] ešte nikoho nezhypnotizovali in articulo mortis“ (IBID.: 383). Na rozdiel od skupiny vedcov v pokuse s galvanickým článkom v próze *Na slovíčko s múmiou* pristupuje rozprávač v *Prípade M. Valdemara* ku svojmu experimentu s väčšou vážnosťou a plánovitejšie. Myšlienku na hypnózu in articulo mortis nerealizuje spontánne, ako vtípné číslo pre priateľov-gentlemanov, ale analyzuje ju krok po kroku v priebehu deviatich mesiacov: „Najskôr bolo treba zistiť, či pacient v takom stave vôbec podlieha magnetickému vplyvu; po druhé [...] po tretie [...] Bolo treba odpovedať aj na ďalšie otázky“ (IBID.: 383). Z ukážok tiež vidno, že v *Prípade M. Valdemara* absentuje komický modus, ktorý bol implicitne (a takisto i explicitne, stačí si



spomenúť na gentlemanskú múmiu) prítomný v celej poviedke *Na slovičko s múmiou*. Chýbajúca satira, groteska či ironia spôsobuje, že text čítame podobne ako Poeove hororové poviedky (v zmysle očakávania neprirodzeného až hrôzostrašného) a zároveň je posilnená empirickosť fikčnej reality a racionálny princíp (komické elementy okamžite implikujú druhotnú sémantickú rovinu a vzhľadom na smerovanie fabuly majú digresívnu funkciu).

Vďaka neprítomnej komickej dikcii sa protagonistista v tenzívnych momentoch ne správava ako groteskná komiksová postavička, deskripcie jeho konania sú úsponnejšie a jazykovo menej expresívne. Takisto ako v próze *Na slovičko s múmiou*, i v *Prípade M. Valdemara* signalizuje jeden zo zlomových momentov lístok s informáciou, že pacient je pripravený na hypnózu. Narátor však, namiesto toho, aby začal v rýchlosti prevracať celú izbu naruby, opisuje svoj príchod k Valdemarovi nasledovne: „Lístok som dostal polhodinu po tom, čo ho bol napísal, a o ďalších pätnásť minút som už sedel pri umierajúcom“ (POE 1984: 384). Jednoduchá, štylisticky nepríznačková výpoveď konotuje so systematicko-analytickým myslením rozprávača a racionálny princíp preberá kontrolu, obrazne povedané, nad vývinom fabuly. Potvrďuje sa to aj v následnom opise Valdemarovho výzoru, rozprávanie sa transformuje na akýsi vedecký denník, analogicky ako v poviedke s múmiou (avšak bez prechodov ku komickému modu). Narátorov tón je pomerne strohý, miestami až faktografický a odborné zaujatie naďalej prevažuje nad emocionalitou:

Lavá strana pľúc už pred osemnástimi mesiacmi napoly zväpenatela [...]. Vyskytlo sa aj zopár veľkých kaverien a na jednom mieste zrast. Zmeny v pravom laloku sa ukázali pomerne nedávno. Kalcifikácia prebiehala nezvyčajne rýchlo (IBID.: 384).

Na dominanciu racionality nad iracionalitou poukazuje, okrem dištancie medzi vedcom a Valdemarom, zvýšená frekvencia medicínskych výrazov, ako aj naturalistické detaily v opise pacienta.

Prechod od racionálneho princípu k iracionálnemu je v *Prípade M. Valdemara*, takisto ako v poviedke *Na slovičko s múmiou*, realizovaný prostredníctvom repetície a gradácie – úlohu elektrických šokov z experimentu so staroegyptským panovníkom však vystriedajú otázky kladené rozprávačom zhypnotizovanému Valdemarovi: „M. Valdemar [...] spíte?“ – „Ešte vás bolia prsia, M. Valdemar?“ – „M. Valdemar, ešte spíte?“ (IBID.: 386–387). Refrénovitosť protagonistovho spytovania podporuje stiesnenú, meravú atmosféru v izbe umierajúceho a monotónnosť lekárových otázok je v súvzťažnosti s takmer nepočuteľnými odpoveďami jeho priateľa: „Nebuďte ma. Dajte mi takto umrieť“ (IBID.: 386); alebo inde: „Nebolia... umieram.“ – „Hej, spím... umieram“ (IBID.: 387). Umieranu Valdemara sú podriadené sujetové vzťahy (mdlosť dialógov), práca s časom a priestorom (akoby sa všetko zastavilo), ale aj smerovanie fabuly (detenzívne), čím sa zvýrazňuje kontrast následnej transformácie príbehu do iracionality. Valdemar sa v mŕtvolnom stave



prebúdza, jeho tichosť nahradia zvučné slová a meravú náladu v izbe vystrieda šok až „nevýslovný, otrasný des“ (IBID.: 388) prihliadajúcich na experiment: „Totiž zvuk sa skladal zo zreteľných – ba báječných, napínavo zreteľných – slabík. [...] Hej... nie... Spal som, ale teraz... teraz... som mŕtvy“ (IBID.). Povedka dosahuje druhý kulmináčny bod, najtenzívnejší moment, ktorý sa spája s vygradovaním iracionálnej zložky. Zároveň sa v texte mení štýl, vyvrcholenie napätia reflektuje senzáčný, štylisticky príznakový, expresívny jazyk s viacerými apoziopezami, ktorý neguje dovedy dominantnú racionálnosť rozprávania.

Aj keď sa narátorovi podarilo udržať Valdemara v hypnóze sedem mesiacov po jeho smrti, pokus s mesmerizmom by sa dal len ťažko nazvať úspešným. Z Valdemara sa stal človek na hranici – ani živý, ani mŕtvy – pohybujúci sa medzi empiriou a irealitou. Pre interpretáciu textu však nie je natoľko dôležitý komatózny stav pacienta, ale skôr lekárovo rozhodnutie prebudiť Valdemara z hypnotického spánku a vrátiť ho tak do reality. Rozprávačovo úsilie nastoliť späť racionálny princíp zlyháva a Poe odkrýva záverečný silný katarzný moment:

[...] výkriky ‚mŕtvy! mŕtvy!‘ sa mu priam vyškľbávali z jazyka, nie z úst – z ničoho nič, hádam ani nie za minútu, sa mi priam pod rukami celé telo scvrklo, rozpadlo, dočista rozložilo. Na posteli pred nami všetkými ležala takmer tekutá, oškľivo, odporne zhnitá hmota (IBID.: 389).

Ako som už konštatoval, len ťažko by sme *Prípad M. Valdemara* zaradili medzi komické príbehy, vo svojej naturalistickej a hrôzostrašnosti sa táto vedecko-fantastická poviedka vyrovná mnohým textom z hororového žánru. Napriek tomu však autor prostredníctvom hyperboly a preexponovanej smrti Valdemara dosahuje podobný efekt ako groteskno-komickým zobrazením udalostí v próze *Na slovičko s múmiou*. Obe tieto poviedky sa totiž prelínajú v axiologickej rovine, ktorá plynie z parodovania technologického vývinu modernej society a z inverzie racionálneho princípu do iracionality. Iracionálne aspekty v týchto prózach fungujú ako šifry k spoločensko-politickej reflexii – Poe sa prostredníctvom nich stáva kritikom svojej doby, najmä sociálnej mašinerie, v ktorej akoby neexistovali žiadne morálne zábrany. Zatiaľ čo v Poeových hororových poviedkach vnímame zvrátenosť ako zdroj individuálneho nešťastia, vo vedecko-fantastických prózach je príčinou úpadku celej society kolektívny diablík zvrátenosti, prejavujúci sa napríklad v bezhlavom pokroku.

V záverečnej časti by som sa chcel pristať pri Poeovej poviedke *Šeherezádin príbeh tisíc druhej noci*, ktorá podľa môjho názoru priamo predznamenáva poetiku (post)moderných smerov, čo potvrdzuje i autorova práca s iracionálnymi motívmi. Už v expozičii tejto prózy nachádzame podobnosť s borgesovskou rozvetvujúcou sa záhradou, ecovskými literárnymi lesmi či joycovským Dublinom. Rozprávač spochybňuje percepciu najznámejšieho cyklu arabskej literatúry prostredníctvom



fiktívneho literárneho zdroja s názvom *Odpovedár jetotakčynie*. Zo špecifického využitia intertextovosti plynie odlišný charakter iracionality, než aký sme mohli vnímať v hororových či vo vedecko-fantastických textoch. Iracionálne zložky vyplývajú z prekračovania hraníc všeobecne známeho a zo zámernej deformácie ontológie literárno-kultúrneho kontextu. Mení sa samotný autorský cieľ – Poe sa v *Šeherezádinom príbehu tisíc druhej noci* neusiluje vyvolať dojem hrôzostrašnosti, preskúmať ľudskú myseľ či poukázať na bezuzdnosť technologického vývinu, ale sofistikovanou hravosťou, iróniou až absurditou narúša recipientovu percepciu kanonickej fabuly:

Nuž, tento záver (ktorým sa končí príbeh, ako ho poznáme zo záznamov) je nepochybne ľúbivý a príjemný – ale žiaľ! Tak ako väčšina príjemných vecí, je skôr príjemný než pravdivý, a len vďaka „Jetotakčynie“ vás môžem vyviesť z omylu (IBID.: 302).

Iracionalita Poeovej prózy však neplynie len z jej formálnej výstavby, ambivalentnej rozprávačskej perspektívy či intertextuálneho odkazovania na neexistujúce knižné zdroje. Tisíc druhý príbeh Šeherezády je pokračovaním rozprávania o Sindibádových cestách a kráľovniným úsilím o zavŕšenie osudov námorníka. Exotický časopriestor rámcujúci Sindibádovu plavbu je ideálnym podložím pre výstavbu iracionálnej kompozície. Tá však, na rozdiel od doteraz interpretovaných Poeových textov, nie je zapríčinená nadprirodzenými udalosťami či šialenstvom protagonistu, ale subjektívnou perspektívou okolitého sveta. Koraly sa javia ako hromada morských húseníc: „[...] až sme pristáli na ostrove, ktorého brehy merali koldokola mnoho sto míľ, ale jednako ho tvorila uprostred mora obrovská hŕba húseníc“ (IBID.: 306) a vedecky zdôvodniteľný jav petrifikácie je dôkaz o nadprirodzených silách: „[...] keď sme opustili tento ostrov, priplávali sme k inému, kde rástli stromy z čistého kameňa a boli také tvrdé, že keď sme ich chceli zoťať, aj najlepšie zakalené sekery sa rozleteli na márne kúsky“ (IBID.). Ako vidno zo Šeherezádinho rozprávania, metaforický jazyk naznačuje neschopnosť pomenovať vonkajšie javy exaktne a implikuje mylnú recepciu racionálnych úkazov. Kráľ percipuje metaforu bez obraznej zložky a nečudo, že sa každá ďalšia udalosť z cesty stupňuje jeho pochybnosti k obsahu vypovedaného. Iracionalita tak vyplýva z obmedzeného skúsenostného komplexu komunikantov, dochádza tu k podobnému efektu, ako keby sme stredovekému človeku ukázali mobilný telefón alebo nákladný automobil. Iracionálny princíp v kompozícii príbehu tak, paradoxne, nie je negáciou reality, ale vyplýva z nedostatočnej racionality protagonistov.

V tejto kapitole som ukázal, že skúmanie iracionality v tvorbe Edgara Allana Poea ponúka viaceré interpretačné asociácie. Odlišné využitie iracionálnych zložiek konotuje s genologickými variáciami Poeových poviedok – zatiaľ čo iracionalita v hororových príbehoch súvisí s psychologizáciou a individualizáciou protagonistu, vo vedecko-fantastických textoch je prechod do iracionálneho princípu príznakom



Ke kořenům nejen české fantastiky

axiologickej roviny próz, kritiky society a satiricko-hyperbolického významu. Špecifický model iracionálneho písania sa objavuje v *Šeherezádinom príbehu tisíc druhej noci*, v ktorom kulminuje model nespoľahlivého rozprávača a próza zároveň svojou intertextualitou a magickorealisticnosťou predznamenáva borgesovskú poetiku. Na záver preto môžem skonštatovať, že iracionalitu v Poeovej tvorbe netreba chápať ako príznak romantického smeru, naopak, v jej mnohých variáciách ide o prvok, ktorý spája tohto amerického spisovateľa s modernou literatúrou.