

V labyrinte odvodéní (Sonda do modernizmu)

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Odkiaľ začať? Odkiaľ začať pri interpretácii románu Jána Hrušovského Muž s protézou? A prečo ho vôbec interpretovať? Odkiaľ vychádza naša potreba interpretácie? „Mluvíme o interpretácii, kedykoľvek význam nejakého textu není srozumiteľný na prvý pohľad. Potom je interpretácia nezbytná. Jinými slovami je treba výslovné premýšľať o podmienkach, z nichž plyne, že text má takový a takový význam.“ (Gadamer, 1994, s. 8)

Bude teda strategicky vhodné začať interpretáciu z miesta, kde sme narážali na problémy pri čítaní (a zhodou okolností je to v tomto prípade už názov, respektíve to, ako sa spojenie z názvu zapája ďalej do textu), vyjsť od „lokálnych ťažkostí interpretácie“ (de Man, 1979, s. IX). Tieto ťažkosti, na ktoré sme narážali pri čítaní jednotlivých miest textu (*lokálne*), sú rovnaké, akými sa zaoberala už najstaršia hermeneutika u Filóna Alexandrijského, a aj tá augustinovská: „co si počít s výrazmi (...), jež by mohly ‚dávat smysl‘ i doslova, ale interpret jim musí umět přidat přenesený smysl (...)“ (Eco, 2002, s. 291 – 292) A predovšetkým: v akom kľúči (doslovnom alebo figuratívnom) čítať týchto „dvojitých agentov“ v rámci konkrétnych textových segmentov (čiže opäť: *lokálne*)?

Text je teda labyrintom s mnohými vchodmi, ktorými doň možno interpretačne vstúpiť. Sám text je však zároveň aj *jedným* z vchodov, ktorými možno vstúpiť do labyrintu intertextuálneho priestoru (predbežne ho vymedzuje podtitul tejto štúdie). „Intenciu interpreta je stáť sa *prostredníkom* medzi textom a vším tým, čo text predpokladá.“ (Gadamer, 1994, s. 42). Tým, čo text *predpokladá*, sú iné texty a z nich odvoditeľné kódy, ktoré ho generujú. Ak hovoríme o tomto konkrétnom Hrušovského texte, nehovoríme len o ňom: tento text odkazuje na kódy, ktorých hrou je. Týmto sme načrtli stratégie interpretácie, ktorá bude nasledovať.

I. Protéza a jej diskurzy

Seeborn hneď na začiatku proklamuje: „*Lebo zamenil som srdce za protézu a žije sa mi lepšie než predtým s tým bláznivým, náladovitým krámom.*“ (Hrušovský, 2000, s. 11. Ďalej pri odkazoch na túto knihu uvádzame len stranu.) Výpovede Seeborna na túto tému sú *ambivalentné*: nie je jasné, v akom rétorickom režime fungujú: či tu ide o figuratívny (jazykový) alebo epický (na úrovni predstaveného sveta) plán a z tohto hľadiska ani to, aká je žánrová kategorizácia textu. Či náhrada srdca protézou patrí do figuratívneho plánu, je rétorickou figúrou, „kombináciou slov, nie vecí“ (Todorov, 1995, s. 60), čírym sémantickým spojením slov, konštitutívnych verbálny reťazec (a takto inkorporovaná do rozprávania neporušuje realistický status predstaveného sveta), alebo ide o epický motív, čiže spolubuduje *predmetnú situáciu*, intencionálne projektovanú textom (t. j. či patrí do úrovne predstaveného sveta (Ingarden) textu). Potom by sa transformoval žáner textu intrúziou sci-fi: motívom protetického srdca. Práve takto – jednoznačne a v doslovnom pláne – chápe motív náhrady srdca protézou vo svojej interpretácii Břetislav Truhlář: „Muž s protézou výdatne čerpá zo začínajúcich príbehov science-fiction, najmä v motíve srdcovej protézy poručíka Seeborna...“ (Truhlář, 1972, s. 67).

Spresnime naše rozlíšenie. Todorov píše: „Nadprirodzené sa často objavuje, pretože chápeme figuratívny zmysel doslovne.“ (Todorov, 1995, s. 76) (V našom prípade síce nejde o „nadprirodzené“, ale predsa len o proti-empirické.) Figuratívnym zmyslom zámieny srdca za protézu je Seebornova bezcitnosť, a tento zmysel prináleží do jazykovej vrstvy diela (je, takpovediac, frazémou *in statu nascendi*). Ak sa však tento zmysel číta *doslovne*, zámiena srdca za protézu znamená vyoperovanie Seebornovho srdca a jeho nahradenie protézou, čo je už epický motív, prináleží do rádu naratívnej štruktúry. Doslovné čítanie tohto zmyslu potom podmieňuje aj žánrovú kategorizáciu textu. V záverečných partiách textu sa zasa vyskytuje – čiastočne symetricky – už naozajstné *prepísanie* frazémy do úrovne naratívnej štruktúry (motív Míninej „srdcovej porážky“). Bude teda potrebné sledovať transformácie motívu „protézy namiesto srdca“ v texte, pretože motív nezostáva stabilný.

V Hrušovského texte sa rozohráva zložitá hra presunov medzi rétorickými režimami: medzi figuratívnym a doslovným plánom, do ktorých sú striedavo distribuované výrazy „srdce“ a „protéza“, a kultúrnymi kódmi (chápeme ich barthesovsky ako „asociačné polia“, niečo „už čítané“, „už počuté“ (por. Barthes, 2001, s. 161)), ktoré sa na ne navrstvujú: medicínsky kód a kód frazém. Doslovný plán sa najprv, samozrejme, viaže s medicínskym kódom, v transformáciách sa však figuratívny režim kontaminuje aj s medicínskym diskurzom. O tom budeme teraz hovoriť.

Spôčiatku sa na prvé miesto dostáva figuratívny plán – v nami citovanej prvej výpovedi, kde sú srdcu pripísané atribúty „bláznivý náladovitý krám“, je „srdce“ zjavne kódované vo figuratívnom režime (nie ako telesný orgán, ale ako sídlo citu), a teda aj „protéza“ nahrádzajúca srdce je figuratívna: môžeme to ďalej vidieť na striktno disjunktívnom vzťahu lekárskeho diskurzu (generovaného „medicínskym kódom“) so Seebornovým. Plukovník lekár totiž hovorí Seebornovi: „*Chráňte sa každého rozčulovania, máte choré srdce!*“ (s. 11) Toto je výpoveď, prináležiaca do (doslovného) lekárskeho diskurzu, a znamená zhruba to, že Seebornovi hrozí pri nadmernom vzrušení infarkt, srdcová porážka. Implikuje tiež citovú rozjatrenosť (ne-chladnosť Seeborna, napriek jeho proklamáciám): príčinou chorého srdca môžu byť práve prestáte citové excesy, prudký hnev, vášne, strach atď. (séma: situácia 1. sv. vojny). Seeborn svoju figuratívnu výpoveď (protéza namiesto srdca) prenáša – azda aj so štipkou zlostnej irónie – do doslovného plánu, pričom v tomto pláne je vo vzťahu *disjunkcie* s výpoveďou lekárskeho diskurzu: „*Môže neživá hmota trpieť chorobou? Protéza – a chorá!*“ (s. 11) Obe výpovede však vo figuratívnom pláne sú *konjunktívne*: „*choroba srdca*“ v prenesenom význame – už mimo lekárskeho diskurzu – znamená Seebornovu citovú vyprahnutosť, „chorú dušu“.

V širšej platnosti, v korelácii s dobovým literárno-filozofickým diskurzom, je manifestáciou „choroby doby“, „choroby storočia“, ktorou je – v dekadentnom aj neoromantickom diskurze – „*přeanalysování se, jež mi nedovoluje jíti za prvním prostým hnutím povahy lidské, ale jež kritizuje všecko až do úplného bezvládní duše*“ (Sienkiewicz, 1903, s. 149). V dekadentnom diskurze – ako alternatívnom kontexte voči analyzovanému Hrušovského textu – toto „preanalyzovanie sa“ spôsobuje ochabnosť, „akúsi neschopnosť životnú“ (Sienkiewicz, 1903, s. 149), moraviovskú *lahostajnosť* (hrdina vie, že by mal nenávidieť, rozčúliť sa, milovať, ale stále zostáva *lahostajný*), *taedium vitae* (nechutenstvo – nielen do jedla, ale aj do života) a *horror vitae* (por. Žimand, 1964, s. 36),

v neoromantickom zasa odstup od seba a experiment so sebou samým (a cez seba aj s druhými, ktorí sa stávajú protikantovsky len *prostriedkom* môjho experimentu) a vášeň k tomuto experimentu – do tohto priestoru zatiaľ, provizórne situujeme *Muža s protézou*. Seeborn je všetko len nie ochabnutý (nie je dekadent), a keď je „zunovaný“ (s. 11), je to len momentálny stav, vyplývajúci predovšetkým z fyzickej únavy. V oboch prípadoch však ide o negáciu – ako vyplýva z citátu zo Sienkiewicza – životnej *spontánnosti*, ktorú vytláča reflexivita: je to kritika spontánneho hnutia – v zmysle „kritiky čistého rozumu“: jeho analýza, zvažovanie, spochybňovanie a ukázanie *hraníc*, vykázanie do ohraničeného teritória (por. Heidegger, 1989, s. 21), „soud, hodnocení, zkoumání, které si samo dává prostředky“ (Derrida, 2002, s. 48), ktorými môže posudzovať to, čo posudzuje. V dekadentnom kóde kritika spontánnosti vyúsťuje do artificializmu, hedonizmu protiprírodného, *umelého* (typický dekadent ako Baudelaire programovo neznáša prírodu (por. Zimand, 1964, s. 35)), prípadne až chorobného krásna. Idea artificiálnosti je „vzbúrou proti prírode“, exponovaním autonómnej umeleckej kreácie, nezávislej od prírody, resp. negujúcej ju (por. Nowakowski, 1995, s. 481 – 482), či vytvorením „umelej prírody“ (Podraza-Kwiatkowska, 1975, s. 344), baudelairovských narkotických „umelých rajov“, umelec vytvára nové súcna – ako by sa dali interpretovať metaforické výpovede Oscara Wilda zo *Zániku klamstva* (1889) (cituje ho Nowakowski, 1995, s. 484 – 485). V Seebornovom diskurze kritika spontánnosti znamená kritiku srdca (citovosti) prostredníctvom protézy, reflexie. Skepsa, zmena „lásky v pohrdanie“ (Rutte, 1923, s. 118), v literárno-filozofickom kóde *fin de siècle* protipostavila proti sebe a charakteristicky hierarchizovala (presne ako v Hrušovského románe) „rozum“ a „srdce“: „a čím bolestněji toužilo srdce milovati a uvěřiti, tím neúprosněji se rozum posmíval“ (Rutte, 1923, s. 118) – píše Miroslav Rutte dva roky pred rokom vydania Hrušovského románu. Rovnako Seebornov vzor Pečorin vždy racionalizuje, len v jednom vypätom momente prvý raz „neracionalizuje, ale koná podľa skutočného inštinktu“ (Vishevsky, 1991, s. 66). Existenciálna *nuda* (spleen, ennui) – čo znamená, ako ukázal Heidegger, že nám veci vo svete už nehovoria vôbec *nič* – postihuje rovnako dekadenta, ako aj – aspoň manifestačne – romantika Pečorina. „*Co jste celou tu dobu dělal...?*“, *Nudil jsem se, odpověděl Pečorin s úsměvem.*“ (Lermontov, 1983, s. 60). V dekadentnom kóde pudí hrdinu k hľadaniu tých najrafinovanejších, artificiálnych prežitkov (iné, to, čo som ešte nezažil + jeho intenzita), aby tie napokon tiež začali nudiť. Seeborn nudu zaháňa naskočením na vitálny erotický princíp (s. 17), ktorým je biologicky determinovaný. Psychofyzické ustrojenie dekadenta je ochabnutá, anemická postava s útlými rukami, predráždenej nervnosti („až obłudná precitlivosť zmyslov“ Poeovho Ushera, akási všeobecná *alergia* na svet: na akúkoľvek chuť, vôňu, na zvuky, na svetlo – každý vnem je *podráždením*). Je to posledný degenerovaný príslušník upadajúceho rodu, potomok „atletických bojovníkov“, prešľachtením transformovaný na anemika, „zvláštnym úkazom atavizmu“ však nesúci v sebe akúsi skarikovanú podobu dávneho predka (des Esseintes z Huysmansovho románu *Naruby*). Romantický Pečorin, opisovaný z vonkajšej perspektívy rozprávačom, je zvláštnou *kombináciou* vlastností „atletického bojovníka“ z rádu dekadentových predkov (urastená postava, široké ramená, silná konštrukcia) a dekadentovej slabosti: „*Držení celého těla prozrazovalo divnou nervovou slabostí.*“ (Lermontov, 1983, s. 58). Čiže: silná konštrukcia tela, ktorú jeho *držanie* prepí-

suje na slabosť (slabosť nervov, prepisujúca silné telo). Tieto príznaky Seeborn preberá od Pečorina: zvonku je Seeborn síce opisovaný len v predslove a úvode, kde sa však prostredníctvom epizódy akcentuje jeho *chrabrosť* v boji (s. 9) a zároveň jeho nepredvídateľná náladovosť, netušené hĺbky, záhadnosť („barón Rébus“) – tieto príznaky sú generované kódom romantického hrdinu, kódom Manfréda, Opina a divného Janka. Dôležitá je tu práve táto *vonkajšia* perspektíva narácie, prevzatá z niektorých realizácií romantického kódu, ktoré tieto netušené hĺbky indikujú vonkajšími prejavmi (ako je to v zodpovedajúcich textoch Máchu či Zygmunta Krasińskiego). Vo vnútornej perspektíve narácie Seebornovho denníka už nastupuje introspekcia, analýza týchto „hĺbok“, a nie len ich indikácia prostredníctvom „rébusovitého“ správania sa hrdinu. Jeho „divnú nervovú slabosť“ – ktorá je, paradoxne, totožná s jeho *silou* k zničeniu Míny a k autodestrukcii (pudom smrti) – inscenuje potom samotné Seebornovo ja-rozprávanie. Možno, že prezývka „Rébus“ je už zakódovaná v mene Seeborn: je jeho čiastočným spoluhláskovým palindrómom (s-b-r-(n), r-b-s) a zároveň čiastočným samohláskovým paralelizmom (e-o, é-u).

Môžeme schematizovať sémantickú opozíciu, ku ktorej sme dospeli čítaním začiatkovej Seebornovej výpovede:

<i>lexémy</i> : protéza	—	—	srdce
<i>semémy</i> : (non-cit, chlad, nie-radost', ale „žart“, bez súcitu, sadizmus, ľahší život)			(cit, bláznivé, náladové, non-rozum, ťažší život)
<i>diskurzy</i> : (figuratívny diskurz)			lekársky, doslovný diskurz (niekedy figúra („srdce ako náladovitý krám“) dosadená do doslovného režimu)

V ďalšej transformácii motívu protézy sa však figuratívna protéza jazykovo, štylisticky spája s lekársym doslovným diskurzom prostredníctvom motívu *amputácie srdca*: „Rok, čo som ju (t. j. Mínu) nevidel. Jeden dlhý, úžasný rok, ktorý sa skončil tým, že dobrí lekári mi museli amputovať srdce.“ (s. 13) Seebornova výpoveď o „amputácii srdca“ (ktorá je čiastočne synonymná s motívom protézy: amputácia srdca metonymicky predchádza a podmieňuje voperovanie protézy namiesto srdca) sa tu transkribuje do figuratívneho plánu: „amputácia srdca“ totiž súvisí s jeho ročným odlúčením od Míny (tento súvis je konotovaný syntagmatickou následnosťou a implicitným chronologicko--kauzálnym vzťahom oboch citovaných viet). Nejde teda o doslovnú amputáciu telesného orgánu, ale o figuratívnu amputáciu srdca ako sídla citu. Zároveň výpoveď o „amputácii srdca“, hoci konotuje doslovný lekársky diskurz (a tým srdce ako telesný orgán), je z hľadiska tohto diskurzu absurdná (a práve absurdita a apória v texte sú už pre filénovskú hermeneutiku textovým *signálom*, že textový segment treba čítať vo figuratívnom kľúči, sú „odrazovými mostíkmi alegorézy“ (Grondin, 1997, s. 44): srdce nemožno amputovať (tu hovoríme o tzv. historickom význame textu: dátacia textu 1924, ktorá je textovej štruktúre interná – je súčasťou predslovu, konotuje túto absurditu z hľadiska kódu „historického vedenia“ danej doby. Vtedy sa srdce nedalo transplantovať, ani nahradiť umelým, „protézou“.). Z doslovného plánu lekárskeho

diskurzu (srdce ako telesný orgán, pričom príznak „telesného orgánu“ preberá z konotačného vzťahu s lekárskeym úkonom „amputácie“) sa preberá termín „amputácia“, ktorý sa prenáša do figuratívneho plánu (srdce – z hľadiska kultúrneho kódu – ako sídlo citu a non-rozumu) *prostredníctvom* odkazu k Seebornovmu odlúčeniu od Míny: amputácia (lekársky diskurz) srdca (figuratívny diskurz) je spôsobená odlúčením (citový plán).

A v tom implicitne: *dôvodom* odlúčenia, tým, čo sa stalo medzi Mínou a Seebornom atď. To však nevieme a ani sa nikdy nedozvieme: odkaz na *Vorgeschichte*, prehistóriu príbehu, vyrozprávaného v Seebornovom denníku, sa nikdy sémanticky neaktualizuje. Je len metonymicky indikovaný niektorými motívmi (vzťahy medzi Seebornom a Mínou s odkazmi na svoju prehistóriu; po inkriminovanom roku je Mína zasnúbená s advokátom Schröderom). Tejto neaktualizácii napomáha práve žáner intímneho denníka, a to znamená: rozprávačskej situácie zapisujúceho ja pre seba samého – veď Seeborn dobre vie, čo sa (jemu samému) stalo, nemusí si to rozprávať. Modelový čitateľ (aj vnútrotextový „autor“, publikujúci tento „ľudský dokument“) je takto *a priori* a vždy už samotným žánrom textu naprogramovaný ako nemravný čitateľ, porušujúci listové tajomstvo. Textotvorne je efekt „ľudského dokumentu“ dosahovaný práve postupmi implicitnosti (Seeborn vie, o čom rozpráva, a nepovolaného čitateľa do toho nič nie je) aj istej sémantickej rozkolísanosti jazykovej hry Seeborna (napríklad onej hry diskurzov – lekárskeho a figuratívneho). Stále – a to je súčasťou stratégie Seebornovho výpovedného gesta – totiž nie je jasné, ako to Seeborn so svojou amputáciou srdca „myslí“, aký je význam tejto opakovanej výpovede: či ide o rétorickú figúru (to napovedá zdravý rozum) alebo o doslovný plán (ten je indikovaný lekárskeym diskurzom, ktorý do svojej výpovede kontaminuje Seeborn), a v zapojení do textovej štruktúry potom – na osi integrácie – o epický motív. Táto sémantická rozkolísanosť súvisí s tým, že Seeborn – ešte raz paradoxne ako muž s protézou namiesto srdca – je bezcitný i voči sebe: nikdy sa úplne neodhalí. Veď napokon – a to už predbiehame – v záverečných pasážach novely ani sám nevie, čo ho riadi, čo ho ovláda.

Takže predchádzajúca *disjunkcia* Seebornovej protézy a chorého srdca z lekárskeho diskurzu – to všetko v rámci doslovného rétorického režimu – je transformovaná na ich *konjunkciu* vo figuratívnom režime (amputácia schopnosti cítiť). Spojenie „s protézou“ z názvu knihy znamená – teraz to už môžeme identifikovať – *zároveň* deficit (*bez* srdca, citu), aj superficit (*s* protézou, *nadbytok* reflexie a cynizmu), aj substitúciu (protéza *namiesto* srdca). Všetky tieto sémantické príznaky motívu protézy sa budú striedavo aktualizovať v konkrétnych textových segmentoch. Pri čítaní čoskoro zistíme, že Seeborn nie je čisto „muž bez srdca“, „s protézou“, ale že motív protézy textu „vtláča“ istú štruktúru, že tento motív funguje ako svojho druhu generatívny princíp na syntagmatickej osi: a je to štruktúra *opravy*. Ak sme vyššie hovorili – v poriadku sémantických princípov – že protéza (reflexia) je „kritikou čistého srdca“ (spontánneho citu), môžeme priemiet usporiadania týchto významových princípov teraz uvidieť v kompozícii textu, a to ako generatívne syntaktické pravidlo. Paradigmatická opozícia, schematizovaná vyššie (srdce, cit – protéza, non-cit), sa totiž „rozprestiera“, *projektuje* do syntagmatickej kombinácie (akoby sa tu realizovala okrídlená jakobsonovská definícia poetickej funkcie): a to tak, že sa syntagmaticky kombinujú oba paradigmaticky opozičné členy do odporovacieho vzťahu. Seeborn totiž až bolestne, rozjatrene cíti, *ale* tento svoj cit – prostredníctvom

„zásahu“ protézy – odmieta, umŕtvuje ho. Kompozične sa to realizuje syntagmatickou postupnosťou takýchto typov textových segmentov: na „srdce“, city, ktoré „rozorvaným“ Seebornom afektujú, syntagmaticky *následne* odpovedá „protéza“, non-cit, chlad, výsmech („žart“). Protéza potom funguje ako *korekcia* citu:

Srdce: „*Ale ona je rozkošná, do zúfania rozkošná.*“

Protéza: „*Stoj! O zúfaní ani reči. Či kedy kto videl zúfať protézu?*“ (s. 13)

Ba vlastne úplne prvý textový segment Seebornovho rozprávania je už generovaný týmto pravidlom, ktorému text podlieha až schematicky:

Srdce: „*Chcem byť sám so svojimi dojmami, celkom sám a celkom nerušené.*“

Protéza: „*Ech, ako hlúpo hovorím. Nepoznám žiadne dojmy a menovite nepoznám, čo je to: nechať na seba pôsobiť. Lebo zamenil som srdce za protézu.*...“ (s. 11) Povedané už citovanou terminológiou Sienkiewiczovho dekadenta: na spontánne citové hnutie je aplikovaná „preanalyzovaná“ kritika, ktorá ho koriguje: potláča, neguje, obchádza.

Takýto spôsob generovania textu vytvára na jeho povrchu dialogický efekt, ale naozaj len na povrchu textovej štruktúry: nejde tu však o „vnútornú dialogizáciu“, ktorú v Dostojevského *Zápisoch z podzemia* nachádzajú Bachtin (v práci *Problémy poetiky Dostojevského*) i Todorov – tá spočíva v dialogickom „rozštiepení“ každého slova (por. Bachtin, 1970, s. 344). Hrušovského verzia radikálneho prepísania „sporu duše s telom“, srdca s rozumom, je napokon rozhodnutá: srdce vždy prehráva, protéza *koriguje* a prináša definitívne stanovisko. Istý nábeh k dialogizácii sa prejavuje v tendencii, že „srdce“ sa po svojom potlačení opäť ohlasuje – aby bolo znovu potlačené.

Substituujúca funkcia protézy teda pôsobí predovšetkým na dikčnej, manifestačnej úrovni Seebornových výpovedí. Na úrovni syntagmatickej štruktúry však táto protéza je – povedané pseudo-lekárskou terminológiou – nie nahrádzajúcou, ale korekčnou protézou: čiže, metaforicky povedané, žiadne umelé srdce, ale by-pass (obchádzka, obchádzka citu). „Mozog“ je silou negácie, je pomenovaný ako „ohavný zloduch“: „*Nemôžem zrodiť jedinú myšlienku, aby sa tento zloduch na ňu nevrhol a nerozčesal ju na márne franforce.*“ (s. 13) Rozum, týrajúci svojho „majiteľa“, je typicky modernistickou realizáciou tejto témy (kraskovské „*Je nutné myslieť, neodvratne nutné! (...) Mat' iba mozog zvera – nechtyl bych sa!*“ (Krasko, 1956, s. 111)).

„Substitučná protéza“ zasa funguje na tých miestach, kde indikuje Seebornovu citovú „narkózu“: tam, kde odkazom k nenaplnenej *prehistórii* vzťahu Seeborna a Míny implikuje Seebornovo „odumretie citu“ ako dôsledok prestátých „citových múk“: Seeborn vo figuratívnom pláne hovorí, že mu „*dobří lékaři vybrali poranené, znivočené srdce*“ (s. 21): vo figuratívnom pláne sa teda hovorí o „zranenom“ srdci (zranenom cite Seeborna), a *práve preto* na mieste dávno minulého stretnutia Seeborna a Míny je Mína rozčítaná, zatiaľ čo Seeborn hovorí: „*Mne sú takéto miesta mŕtve, hľa, nič mi nerozprávajú, nič nešušajú, nespomínajú, nepripomínajú.*“ (s. 21) Nie sú „magdalénkami“, ktoré by v ňom mohli vyvolať reťazec asociácií minulosti, jej znovuprežítie, stráca sa ich prívátna aura pre osobu, prívátny „duch miesta“ našich spomienok: strácajú svoju evokujúcu a označujúcu funkciu („moje“ citové miesta pre mňa indexovo označujú „mňa“, „moje lásky“). Všimnime si, ako sa moc negácie vo vyššie citovanom úryvku transkribuje do štylistiky textu pleonazmom: popieranie sa zosilňuje.

Ak sme vyššie poukazovali na istú kontamináciu Seebornovho sčasti figuratívneho diskurzu s lekárskeým diskurzom a dali do súvislosti alegorický plán „choroby srdca“ s kultúrohistorickým diskurzom „choroby doby“ a „choroby storočia“, treba teraz upozorniť, že táto kontaminácia dvoch diskurzov je *umožnená* tým, že oba boli určitým spôsobom vzájomne závislé v dobovom „kultúrohistorickom“ písaní. Ak povieme, že „choroba storočia“ bola *diagnostikovaná* všeobecne v kultúrnej publicistike tých alebo bezprostredne predchádzajúcich čias (teda na konci 19. a začiatku 20. storočia), nehovoríme to len metaforicky, pretože v onom dobovom „obehovom“ kultúrohistorickom písaní existovala silná tendencia k organickému vysvetleniu súvekých myšlienkových a poetických prúdov: charakter symbolistickej poézie bol vysvetľovaný neuropatiou a hysterickými mozgami básnikov (por. Zimand, 1964, s. 31), dekadencia bola „faktom z oblasti spoločenskej psychológie“, a nie doktrínou (W. M. Kozłowski, cit. podľa Zimand, 1964, s. 31) a podobne. Kľúčové spojenia „civilizácia ako choroba“, „chorá kultúra“ neboli teda len metaforami, ale boli aplikáciou medicínskeho diskurzu na kultúrne javy: boli istým typom organických vysvetlení kultúry.

Genealógiu tohto typu vysvetlení možno odvíjať od medikalizácie, resp. psychiatrizácie problému umeleckej tvorby: od faktu, že umeleckú tvorbu ľudského individua podľa tohto diskurzu produkovali určité patologické zmeny, predovšetkým v oblasti duševnej činnosti. Filozofickou inšpiráciou bolo Platónovo „božské šialenstvo“, ktoré z ľudí robí prorokov i básnikov. Taliansky psychiatier Cesare Lombroso v práci *Génius a šialenstvo* (1863), často diskutovanej práve v období modernizmu (por. Podraza-Kwiatkowska, 1975, s. 407), sa na široko rozpisoval o psychických i fyziologických vlastnostiach, spoločných géniom a šialencom (por. Lombroso, 1987, napr. s. 45). Práve *choroba* často rozvíja „originalitu nápadov“, pretože u šialencov „obrazotvornosť, zbavená zábran, vytvára také obrazy, akých by sa príliš vypočítavý rozum zľakol kvôli obave, že by sa ocitol v podozrení z absurdity alebo z nedostatku logiky“ (Lombroso, 1987, s. 196). Lombroso dával množstvo historických príkladov (v tejto historickej línii je jeho kniha správou o čudnom správaní geniálnych ľudí a ich duševných poruchách, ako sa prejavovali navonok) a ako naturalista sa snažil dokázať *dedičnosť* šialenstva prostredníctvom konštruovania rodinných reťazcov u šialencov (výskyt šialenstva v rodine) – podobne ako v inej svojej práci na základe antropometrických frenologických výskumov rozlíšil antropologický typ zločínca: zločinnosť je človeku biologicky vrodená. Táto téma „blízkej príbuznosti“ šialenca a génia bola ďalej rozvíjaná, ale aj transformovaná. Je možné to vidieť pri čítaní štúdie Wilhelma Diltheya *Básnická obrazotvornosť a šialenstvo* (1886), kde je analógia zúžená na šialenca a umelca. Tu Dilthey píše o tom, čo *spája* snívajúceho, hypnotizovaného, šialenca a umelca: je to, rovnako ako v Lombrosovej práci, „slobodné formovanie obrazov a ich spojení, neobmedzené podmienkami skutočnosti“ (Dilthey, 1982, s. 8). Existuje však aj podstatná *odlišnosť* medzi básnikom a šialencom: chorý nedokáže tento svoj komplex psychického života „využiť pre vývoj práve uvedomovaných predstáv, pocitov a podnetov“ (Dilthey, 1982, s. 9), nedokáže *regulovať* vytváranie svojich predstáv na základe intersubjektívneho kritéria skutočnosti (por. Dilthey, 1982, s. 9). A napokon sa zmieňme, ako Freud (v už celkom inom diskurze psychoanalýzy) kládol do analógie „denné snenie“ neuspokojených ľudí s literárnou tvorbou v štúdiu *Básnik a fantázia*.

Dosiaľ teda zo sledovania transformácií motívu protézy môžeme rezumovať: vo figuratívnom pláne Seebornovi dali protézu *druhú* („dobrý lekár“). (Výpoveď z incipitu „*Lebo zamenil som srdce za protézu*“ pokladáme za ingerenciu „cynického“ diskurzu, ktorý je *maskou*, a ďalej sa ukazuje byť len Seebornovou pózou.) Dali mu ju preto, lebo jeho srdce (cit) bolo „*poranené*“. Príčiny tohto zranenia sú implicitné: prehistória vzťahu s Mínou, potom jej zasnúbenie so Schröderom, azda Seebornova skúsenosť vojny a smrti v nej z hľadiska „*teórie pravdepodobnosti*“ (s. 26), potom Seebornova sémanticky neaktualizovaná „*moja Golgota*“ (s. 31), vpisujúca sa do dobového obehového mizogýnskeho diskurzu (Strindberg zmienený explicitne, Schopenhauer, Nietzsche, Weininger) – mužská kalvária, ktorú akákoľvek žena (teda ani Mína) nedokáže pochopiť (práve preto, lebo je žena). Táto protéza má *reštriktívny a normatívny* charakter: dovoľuje Seebornovi konať len sado-masochisticky „bez súcitu“: ničiť Mínu, kochať sa v jej slzách, trápiť sa kvôli tomu, že trápi Mínu (Seebornov sadizmus sa tu prevracia do masochizmu – o tom ešte bude podrobnejšie reč), využiť ju biologicko-eroticky a napokon sa smiať: je to existenciálny smiech nad deštrukciou (Seebornovho vlastného) sveta: „*Dnes som sa kochal v твоjich slzách* (týranie Míny), *zajtra sa budem kochať v твоjich bozkoch* (po-hlavný pud) *a na koniec sa budem smiať, smiať, smiať*“.

Lebo to je jediné, čo smie človek s protézou.“ (s. 23, vsuvky a zvýr. T.H.). Takže Seeborn sa dosiaľ vo svojej autointerpretácii prezentuje ako *paciens* okolností (nezavineného zranenia srdca, amputácie srdca „lekármi“) a *paciens* hybného princípu protézy, ktorý mu *predpisuje* jeho konania.

V snovej epizóde Seebornovho stretnutia s Pečorinom sa motív protézy ďalej transformuje. Po prvé, ak je Seeborn „druhým Pečorinom“, je aj *druhým* Pečorina: sám je akoby jeho dvojníkom. Je to zaujímavá transformácia romantického motívu dvojníka, keďže sám Seeborn sa javí byť *odvodeným*, len štylizovaným fantómom svojho prototypu, veľkého vzoru, Pečorina: akoby mu ani neprináležala „plná“ existencia, akoby sám bol len *ozvenou*, ozvenou nihilistických fráz a deklamácií. V tomto zmysle Seeborn nestretáva svojho odvodeného dvojníka (ako je to v romantickom kóde), ale svoj prototyp, ktorého je sám odvodeninou. V Dostojevského *Dvojníkovi* tiež vidíme ironický reverz romantického modelu, pretože „druhý pán Goljadkin“ prezentuje priam „prírastok bytia“ voči pôvodnému Goljadkinovi: je až diabolsky šikovný, prefikáný a okolie ho začne akceptovať ako *pravého* Goljadkina, čím sa sám „pôvodný“ Goljadkin transformuje na „odvodeného“ dvojníka. Seebornovu až dvojnásobnú *odvodenosť* od Pečorina môžeme prečítať opäť práve priložením intertextovej fólie Lermontovovho textu: totiž aj základný leitmotív, ktorého naratívno-sémantickým rozvedením je celý Hrušovského text, motív exponovaný už v jeho názve – motív protézy namiesto srdca, je prepísaný z Lermontovovho *Hrdinu*. Áno, azda sa v ňom nenápadne zjavuje aj motivácia Seebornovej metaforickej amputácie srdca, keď Pečorin hovorí: „*Stal jsem se mravním mrzákem. Jedna polovina mé duše neexistovala, vyschla, vypařila se a umřela. Odřízl jsem ji a odhodil.*“ (Lermontov, 1983, s. 124) – objavuje sa tu motív *amputácie* („odrezanie“) *polovice* (tej citovej, čiže „srdca“) duše. Zostáva len krutá reflexia, rozum, protéza, ktorá potom v Pečorinovom konaní *nahrádza* aj chýbajúcu časť, cit. Treba si však všimnúť aj register vypovedania, v ktorom sa táto Pečorinova výpoveď objavuje. Nie je to register ja-

-rozprávania jeho intímnych zápiskov (ktoré, na rozdiel od Rousseauových *Vyznaní*, ich autor nečíta priateľom (por. Lermontov, 1983, s. 64) – takto je konotovaná *úprimnosť* tejto „histórie ľudskej duše“ (Lermontov, 1983, s. 64)), ale je to register *priamej reči*, adresovanej komtese Mary: táto výpoveď teda nenesie – z hľadiska registrov vypovedania – príznak „úprimnej“ výpovede pre intímny denník, ale je *ilokúciou, konaním*, ide o strategický rečový akt v rámci komunikačnej hry zvädzania komtesy Mary. Pečorin touto výpoveďou niečo koná, performuje: vypovedá ju *preto*, aby od komtesy Mary niečo získal, aby sa realizovala (jednostranná) citová výmena. Ak sa teraz Seeborn prehlasuje za druhého Pečorina, je od neho odvodený: leitmotív amputácie citu však neodvodzuje od Pečorina „samotného“ (ako sa textovo konštituuje vo svojom intímnom denníku), ale *až* od pečorinovskej *masky* (druhý stupeň Seebornovej odvodenosti), adresovanej komtese Mary, čiže od istej Pečorinovej hranej pózy. V tomto zmysle sa sám Seeborn stáva obeťou Pečorina, rovnakým (zavádzaným) adresátom jeho zvädzajúcej hry, akým je komtesa Mary, a práve preto príznak Pečorina v sekvencii sna *odmieta* spôsob, akým Seeborn interpretuje jeho osobnosť.

Ak budeme dvojníctvo, naopak, chápať ako obojstranné, resp. aj Seebornovo stretnutie svojho prototypu budeme chápať ako prízračné stretnutie dvojníka, tak toto snové stretnutie symbolicky znamená predzvesť Seebornovej smrti (kompozične je to jedna z viacerých predzvestí), keďže dvojník je „desivý zvestovateľ smrti“ (Freud, 2000, s. 107). Pečorin prichádza *zo záhrobia*: je to vyslanec z ríše smrti: „*Páchlo z neho hrobom i zdalo sa mi, ako keby pod vojenským plášťom zahrkotali kosti.*“ (s. 35) Seeborn teda stretáva Pečorinov *prízrak*. Je to podmienené dvojnásobne literárne: jednak Pečorin v rámci fikčného sveta textu *Hrdina našich čias* zomiera (a *len* jeho smrť umožňuje rozprávačovi publikovať Pečorinov denník), jednak je táto epizóda písaná v kóde žánru hororovej duchárskej poviedky, čo korešponduje s celkom textu Hrušovského diela: s jeho zaujatím „hraničnými stavmi (delírium, halucinácia, depersonalizácia, sex, samovražda)“ (Habaj, 2001, s. 78). Už to, že Pečorin prichádza zo zászvetia, mení Seebornov sen na desivú nočnú moru, pretože „naš strach ešte stále obsahuje starú vieru, že mŕtvy sa stávajú nepriateľom živého a má v úmysle zobrať ho so sebou do svojho nového života“, ako píše Freud vo svojej štúdii *Desivé* (Freud, 2000, s. 113).

Ak sa ešte ďalej spýtame, aký je charakter záhrobia, z ktorého Pečorin prichádza za Seebornom, môžeme siahnúť po presvedčivej interpretácii *Komtesy Mary* od Anatolija Viševského (Vishevsky, 1991). Tu podávame jej stručné zhrnutie: pod povrchovým sujetom, strategickou hrou Pečorinovho zvädzania Mary, súboja s Grušnickým a vzťahu s Vierrou, hrou, ktorú Pečorin plne ovláda, plynie „skrytý sujet“ (hidden plot), v ktorom diabol rozohráva hru s nič netušiacim hrdinom, a cenou, o ktorú v tejto diabolskej hre ide, je Pečorinova duša. Na povrchovej úrovni teda Pečorin plne ovláda svoju strategickú hru, na skrytej úrovni je však len bábkou v hre niekoho iného. Diablovou návnadou je dr. Verner, cez akcie diablových „agentov“ v príbehu je citeľná jeho prítomnosť, motívický plán prostredia nesie pekelné príznaky (hory, priepasti, kráter so sopkou, siričité kúpele – síra je prvkom kultúrnej spájanej s diablom). Motívický plán prostredia metonymicky „aktivuje“ Pečorina: práve pri siričitých kúpeľoch prvýkrát stretáva Mary a tu sa rozhoduje zahájiť svoju hru s ňou a s Grušnickým. Pečorinov kúpeľ v síre pred súbojom je anti-krstom a záverečný

Pečorinov pád z koňa (v doslovnom pláne) je konečným pádom hrdinu (v symbolickom pláne). Pečorin kvôli nemu stráca Vieru a jej lásku i – homonymicky – svoju vieru.

Môžeme teda identifikovať charakter záhrobia, z ktorého prichádza Pečorin, keď sa zjavuje Seebornovi vo sne: Pečorin je „vyslancom pekla“. Hrušovského text citlivo akcentuje práve takéto čítanie Lermontovovho textu: pod vojenským plášťom sa nachádza „*silne fosforeskujúce*“ (s. 37) telo Pečorina, Seeborn ho nazýva „*čertov syn*“ (s. 37). Vanie trochu z tejto scény mrazivý dych stretnutí hrdinov s diablom z Dostojevského textov. Seeborn chce ísť *hore*, do danteovského nebeského raja ku svojej Beatrice (*Míne*: jej meno je predsa beatricovským menom Kollárovej rajskej sprievodkyne) – „*Tamhore, do výšok, k Míne z Riedenburgu*“ (s. 37) –, ale „*cudzinec*“ ho zhodí *dolu*, dolu stráňou. Pečorin, „*celý v ohni*“ (príznač ohnivého pekla), metá balvany (ako to robia čerti v pekle) po Seebornovi. Tie padajú do „*priepasti*“ (s. 38), ktorá sa roztvára *pod* Seebornom. Priepasť konotuje pekelnú priepasť, Seebornovi teda hrozí *pád* do pekla. Tu sa jeho sen končí, a komunikuje mu závažnú skutočnosť: balansuješ na hrane pekelnéj priepasti. Sen nesie evidentné varovné posolstvo (o varujúcom sne por. Jung, 1993, s. 92). Seeborn do nej však ešte nepadá (sme zhruba len v polovici textu). V epizóde sna sa akcentuje nie zvädzajúci (ako v Lermontovovom texte), ale *spochybňujúci* charakter diabla: Pečorin spochybňuje Seebornovo „tvorenie a performovanie seba samého“, jeho autoštylizáciu. Zo skrytého sujetu Lermontovovho textu *Muž* intertextuálne inkorporuje jeden význam: Seeborn síce neprehráva svoj boj s diablom (táto symbolická rovina sa v Hrušovského texte ďalej neaktualizuje), ale vo svojich záverečných reinterpretáciách sa ukazuje byť rovnako ako Pečorin figúrkou na šachovnici niekoho (či skôr: niečoho) iného – v pláne metafyzicko-biologického determinizmu. O tom ešte budeme podrobnejšie hovoriť. Zatiaľ skonštatujme, že v oboch textoch sa na jednej úrovni postavy odohrá analogická sujetová transformácia: z autonómneho subjektu, ktorý ovláda strategickú hru, na subjekt *závislý*.

Precizujme teraz ešte Hrušovského prepísanie Lermontovovho textu na úrovni naratívnej štruktúry. Pokiaľ v Lermontovovej *Komtese Mary* pod zjavným sujetom *simultánne* plynul skrytý sujet, pričom všetky Pečorinove víťazstvá v strategickej hre zvädzania – na úrovni povrchového sujetu – v ňom boli zakódované ako Pečorinove pády, prehry v démonickéj, diabolskej hre skrytého sujetu, Seeborn si sám v záverečnej reinterpretácii uvedomuje, že je pešiakom, ktorým ťahá niečo/niekoľko iný: protéza, akási sila, čosi chmúrne vo mne, „chmúrnym“. Hrušovského textom teda neplynú *simultánny* skrytý sujet, ale sujet sa treťou reinterpretáciou láme na dve časti: Seeborn sa ukazuje byť ovládaný „chmúrnym“.

Pokračujme ďalej v čítaní Seebornovho sna. Sen (nevedomie) Seebornovi ďalej hovorí: tvoje vedomie (reflexia, „protéza“) ťa klame. Seeborn sa hlási k Pečorinovi ako k svojmu vzoru („(...) *sa správam (...) podľa vašej morálky*“, s. 36), ale fakt, že by Pečorin mal mať protézu, tento demaskuje ako ilúziu. V jazyku sna sa figuratívny diskurz Seeborna *prekladá* do jazyka snových obrazov (dosadiac to do Todorovovej formulácie, ktorú sme citovali na začiatku – figuratívny zmysel sa v pláne sna číta doslovne, a tak sa v texte rodí nadprirodzené): Pečorin si v hororovej scéne rozdrapí hrud' a „*vytiahol z útrobu tlčúce, krvácajúce srdce*“ (s. 37). Vo figuratívnom pláne to znamená Pečorinovo stravovanie vášňou, kontradikciu protézy. Seeborn chce dokázať existenciu svojej proté-

zy, tiež si rozorve hrud' a vytiahne – „*tlčúce, krvácajúce srdce... choré, úbohé*“ (s. 37). Opäť sa tu objavuje *choré srdce* z doslovného medicínskeho diskurzu (z výpovede lekára) a choré srdce z figuratívneho plánu (citové utrpenie), obohatené o snový jazyk obrazov: transponované jeho prostredníctvom do úrovne epickej faktúry, predstaveného sveta (v pláne sna). Sen hovorí Seebornovi: iba si namýšľaj, že máš protézu, v skutočnosti máš srdce, ale *choré srdce* (simultánne v medicínsky doslovnom i figuratívnom pláne). „Krvácajúce“ srdce Seeborna implikuje predchádzajúce „zranené“ srdce (zranené predchádzajúcim vzťahom k Míne v prehistórii: *najskôr zranené, a potom kvôli tomu krvácajúce*). Atribút „úbohé“ je potom dvojznačný: znamená biedne, trpiace (keďže zranené) „citové“ srdce, ale znamená tiež: „úbohé“, čiže nízke, ľudské, príliš ľudské, mstiace sa „citové“ srdce. I predchádzajúce vedomé Seebornovo exponovanie seba samého ako *paciensa* „chirurgicko-morálnej amputácie“ „dobrých lekárov“ a protézy sen interpretuje opačne: „... a **rozhodol sa malý poručík, šiel k dobrým lekárom, dal si to choré, úbohé srdce vyoperovať a vložiť na jeho miesto tichú protézu. Lebo chcel byť strašným, nemilosrdným Pečorinom.**“ (s. 36, zvýr. T.H.), Exponovaná je tu vôľová modálnosť, vedomé rozhodnutie Seeborna (rozhodol sa, chcel byť) k amputácii citu (strašný, nemilosrdný) – aj keď podnet k tomuto rozhodnutiu dalo Seebornovo citové „zranenie“. Duálna sémantická opozícia, ktorú sme načrtli vyššie, sa v sémantickom priebehu textu teda transformuje na terciárnu: do hry tu vstupuje tretí termín, majúci funkciu mediátora medzi „srdcom“ a „protézou“: *choré srdce*.

lexémy:

srdce ----- choré srdce ----- protéza

semémy:

(cit) ----- (štruktúra opravy: ----- (non-cit)
cit, ale non-cit)

Z hľadiska jazyka sna – a pravdy sna – je to, čo sme vyššie pomenovali *štruktúrou opravy*, práve funkciou lexémy chorého srdca: toho, ako sa význam tejto lexémy transkribuje do kompozičnej úrovne. Ak sme hovorili, že na srdce (cit) odporujúco (*ale*) odpovedá protéza (non-cit, „*nemilosrdný Pečorin*“), Seebornovo „choré srdce“ zo sna – na úrovni významu, i na úrovni syntaktického pravidla riadiaceho kombináciu istých segmentov textu – je práve tým, čo „syntakticky“ odporujúco súvzťažňuje segmenty srdca (citu) a protézy (non-citu). Ako *mediátor* odporujúco súvzťažňuje príznaky oboch lexém: keďže je predsa len srdcom, od srdca získava príznak citu, keďže je však choré, od protézy získava príznak non-citu (nemilosrdnosti), ktorý na cit odporujúco odpovedá. Na dikčnej úrovni svojich proklamácií má vo figuratívnom pláne Seeborn protézu (je bezcitný, nemilosrdný), na úrovni „pravdy nevedomia“ a na úrovni kompozičnej syntaktickej štruktúry má vo figuratívnom pláne Seeborn „choré srdce“ (na citové pohnutia aplikuje cynický reflexiu, „protézu“, ktorá im odporuje).

Čisto figuratívny význam lexémy „protéza“ (ako metaforického pomenovania bezcitnosti) je evidentný v poslednej tretine textu: „*Necítim načisto nič (...) Áno, som teda už naozaj človekom s protézou namiesto srdca, a ak som o tom niekedy pochyboval, dnes už*

niet nijakých pochybností. Ó, teraz by som si už smelo mohol rozorvať hrud' pred nočným návštevníkom z Kaukazu..." (s. 70) V tomto kompozičnom momente sa láme štruktúra opravy (choré srdce) a nastupuje *iba non-cit*. Seeborn (už sa nachádza – v čase udalostí – po epizóde, v ktorej od seba odvrhne Mínu) stále opakuje, aký je „*pokojný*“ (s. 70). Tento existenciálny pokoj je spôsobený jeho odvrhnutím Míny a tým aj spretrhaním akýchkoľvek pút so svetom. Je to priam mystické vyprázdnenie „duše“ od „vecí života“ a sveta (v tom aj: ľudí, lásky, aj nenávisti), avšak túto prázdnotu nenavštívi Boh (tu sa analógia s diskurzom mystiky končí): je to vyprázdnenie duše pre prázdnotu samu, vyprázdnenie tvárou v tvár ničote. Ešte o tom budeme hovoriť podrobnejšie. Odvrhnutie Míny sa retrospektívou inscenuje v syntagmaticky nasledujúcej epizóde. „*Pokoj*“ protézy je odpoveďou na predchádzajúce citové excesy: na výbuch lásky k Míne (s. 71) a hysterický výbuch nenávisti (s. 74). Oba teda spadajú pod kategóriu „*citu*“. „*Áno, vysvetliť som jej chcel, ako strašne, priam na smrť ju ľúbim, ja, človek s protézou namiesto srdca.*“ (s. 71) – čo znamená, že „*protézu*“ práve nemá. Avšak ďalej, po odvrhnutí Míny, keď sa dozvie o jej smrti, protézu má: „*Ach, aký som pokojný...*“ (s. 76), opakuje v záverečnej tretine ako refrén, aj v samom závere (posledné slová novely znejú: „*Aký som pokojný.*“) pri anticipácii a odovzdanom očakávaní svojej vlastnej smrti. Sujet by sme teda na tejto úrovni (na úrovni transformácií motívu protézy) mohli skôr interpretovať ako Seebornovu cestu k *nadobudnutiu* protézy: od jej proklamovania (a pritom má „*choré srdce*“) a štruktúry opravy k jej získaniu (keď už nie sú city, ktoré by bolo treba korigovať, ale len *pokojný non-cit*). Priebeh sujetu teda môžeme skôr interpretovať ako Seebornovo *stávanie sa protézou*, a nie staticky, ako postavenie tézy („*Žije sa mi tak (t. j. s protézou) lepšie*“) a následné overovanie jej pravdivosti v rôznych okolnostiach, ako to interpretujú akademické Dejiny V (1984, s. 253). Snažili sme sa tiež – v protiklade k akademickým Dejinám – ukázať, že situácia v Hrušovského románe *nie je* „daná od začiatku jednoznačne“ (Dejiny V, 1984, s. 253): nie je jasné, *ako*, v kóde akého diskurzu (figuratívneho, doslovného, lekárskeho, ironického?) a na akej úrovni (jazykovej manifestácie alebo predstaveného sveta?) treba čítať Seebornovu výpoveď o tom, že má protézu: či prináleží táto výpoveď do jazykovej vrstvy, alebo do tematicko-motivickej vrstvy textu.

Zároveň sa protéza aktivuje ako *infekcia*: Seeborn odvrhnutím Míny stráca svoje „*choré srdce*“ a stáva sa protézou, Mína zasa týmto odvrhnutím taktiež *stráca* svoje srdce. Keď Mína zomiera na náhlu srdcovú porážku, do rádu naratívnej štruktúry sa „*prekladá*“, transkribuje *jazyková* úroveň: a to implicitný frazeologizmus. Seeborn totiž tým, že Mínu zviedol a *odvrhol*, jej „*zlomil srdce*“, čo sa aktivizuje na úrovni naratívnej štruktúry ako *epický motív*. Zároveň tento motív nedovoľuje lekársku *etiologickú* interpretáciu, čo text veľmi dôrazne exponuje, citujúc novinársku noticku: „*Podivuhodné je, že nebohá predtým nikdy netrpela na srdcovú chybu, porážka prišla teda celkom nečakane.*“ (s. 76) Takže „*príčina*“ Míninej srdcovej porážky netkvie v jej telesných predispozíciách, ale v Seebornovom odvrhnutí. Aktivizuje sa tiež v homonymnom pláne: text neaplikuje synonymný výraz „*infarkt*“ – Míniina „*srdcová porážka*“ jednak v doslovnom a epickom pláne znamená jej smrť, vo figuratívnom pláne (a druhom význame) ide o jej „*porážku*“, synonymne *prehru*, a to vo veciach srdca, lásky. Seeborn ako hráč ju citovo *porazil*, tak ako bol predtým citovo porazený on sám Mínou (prostredníctvom jej zasnú-

benia s advokátom) – takýmto spôsobom sa realizuje naratívny program Seebornovej pomsty, ktorý neustále vo svojich zápiskoch rozvrhuje. Na tejto úrovni sa teda realizuje *obojstranná výmena*, ktorá znamená u oboch aktérov odňatie citu, „odňatie srdca“ (Mína zobrala srdce Seebornovi, Seeborn zobral srdce Míne). Takže *kolísanie* medzi doslovným a figuratívnym plánom a úrovňou jazykovej manifestácie a naratívnej štruktúry, o ktorom sme písali v súvislosti s motívom protézy, sa projektuje aj v závere románu do motívu Míninej smrti vo vzťahu k tomu, akým spôsobom je tento motív jazykovo *vyjadrený*.

Ak sme vyššie hovorili o „pravde nevedomia“, nechceme v žiadnom prípade naznačiť, že by bolo potrebné interpretáciu Seeborna prostredníctvom jeho „snového diskurzu“ pokladať – v rámci možného sveta Hrušovského textu – za správnu. Skôr chceme zatiaľ odlišiť dve „hry pravdy“ – pravdu Seebornových manifestačných proklamácií a pravdu nevedomia a poukázať na ich *rozpor*. Do Seebornovho dikčného diskurzu tu po prvý raz prostredníctvom sna vniká *diskurz iného*, ktorý Seebornov dikčný diskurz spochybňuje. Tento diskurz iného sa bude do Seebornovho rozprávania („*rozpráva Seeborn*“) vpájať aj prostredníctvom iných kanálov než sen (Seebornovými spochybňujúcimi úvahami o svojom „druhom ja“, o „chmúrnom“: keďže stále rozpráva len a len Seeborn, pôjde o jeho vlastné reinterpretácie svojho správania, ktoré spochybnia predchádzajúce autoštylizácie). Sen je v texte len prvým a nie posledným prienikom diskurzu iného do Seebornovho rozprávania. Čiže o dikčnej úrovni Seebornovho diskurzu a o Seebornovom vedomí (ako výsledku textovej produkcie) platia slová psychoanalýzy: „Nejsme opravdovými pány ve svém domě.“ (Jung, 1993, s. 84). Seebornov sen tiež nevykladáme podľa pravidiel niektorej psychoanalýzy, ale skôr ho čítame cez pomerne dosť zjavný *zmysel* jeho *príbehu* vo vzťahu k Seebornovým proklamáciám. Na všeobecnejšej úrovni sen spochybňuje autonómiu subjektu vypovedania – Seeborna. V už špecifickejšej rovine psychoanalytickej interpretácie hovorí: „naše vědomí je předvoj naší psychologické existence“, „ale za naším vědomím je (...) ,ocasní část‘ váhání a slabosti“ (Jung, 1993, s. 92). Tvoje „ja“ nie je len úroveň tvojich dikčných proklamácií, ale aj to, čo ňa determinuje, ovláda (práve táto „pravda“ sa aktualizuje na konci Seebornovho príbehu).

Akým spôsobom sa protéza prejavuje v schéme Seebornových konaní? Predovšetkým umožňuje *dištanciu*: Seebornovu dištanciu od akéhokoľvek citu a hlavne od seba samého – umožňuje *predstieranie*. To je nevyhnutnou podmienkou možnosti, aby Seeborn mohol rozohrať strategickú hru zvädzania Míny. V autodiegetickej (ja-rozprávanie) narácii o akciách Seeborna je Seeborn snímaný z vonkajšej perspektívy (*zdať sa*, z perspektívy svojho strategického inscenovania seba samého pre protivníka): kombinácia autodiegetickej narácie a vonkajšej perspektívy vyvoláva zvláštny efekt dištancie od seba samého: „*Môj hlas znel vypočítavo chladne.*“ (s. 21) Nie „povedal som chladne“, ale: podmetom vety je tu „môj hlas“ (nie „ja“), a tento hlas „znel“, t. j. bol takýmto spôsobom interpretovaný u poslucháča, Míny, a ešte navyše: Seeborn takýmto spôsobom hovoril (emitoval znaky) *práve preto*, aby znenie jeho hlasu Mína takýmto spôsobom „prijala“ (správne percipovala informáciu).

Pokračovanie štúdie bude uverejnené v nasledujúcom čísle Slovenskej literatúry.