

Zločin neživých vecí Ivana Horvátha v kontexte modernistickej virtuality

JANA KUZMÍKOVÁ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Za progresívnu disciplínu par excellence bolo v 19. storočí považované maliarstvo, v 20. storočí už bol takouto disciplínou film. Veľkého milovníka filmu Salvadora Dalího zamestnávala na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov 20. storočia otázka, či práve on nie je tým typom maliara, ktorý robí skutočne novú, t. j. filmovú poéziu. Ako vidieť, s dobovým progresívnym odborom sa vždy prirodzene spájali ostatné druhy umenia, inšpirovali sa ním. Všetko nasvedčuje tomu, že v prvých desaťročiach 21. storočia sa takouto pokrokovou sférou stane virtuálna realita, ktorá revolučným spôsobom mení základy nášho poznania a vnímania sveta. Kognitívny proces zmyslového a citového vnímania sa rozširuje. Kognitívne procesy bezpodmienečne spadajú do výskumného poľa literárnej histórie, na to už upozornili napríklad Jakobson a Tyňanov – stačí pripomenúť, ako po formalistickom presadzovaní imanentného chápania literárneho vývinu začali hovoriť o komplexnom procese, o tom, že literárna história je zviazaná s ostatnými „historickými radmi“. Ak ešte v r. 1929 píše Jakobson, že „v centre záujmu súčasného vedca nie sú vonkajšie podnety, ale vnútorné podmienky vývoja, nie mechanický aspekt vývoja, ale jeho fungovanie“ (cit. podľa Sériot, P., 2002, s. 282), už onedlho, po uvedomení si paradoxu uzavretosti systému a otvorenosti hraníc, rozmýšľa v r. 1931 ruský „formalista“ inakšie: „Z roka na rok sa stále jasnejšie objavuje korelácia, pravidelná, úzka väzba medzi javmi patriacimi k rôznym oblastiam. (...) Javy môžu byť prepojené chronologicky či teritoriálne. (...) Cieľom vedy je zachytiť koreláciu javov z rôznych úrovní a v týchto väzbách odhaliť určitý pravidelný poriadok“ (cit. podľa Sériot, P., 2002, s. 203 – 204).

Najrozličnejšie odbory sa križovali nielen vo vede, ale tiež v medzivojnovom umení. Vtedajšiu estetiku komentoval Salvador Dalí: „Čítame Petrarca, a vidíme ho ako odraz doby, doby mandolín, stromov plných vtákov, starých krajok... Využíva materiál svojej doby. (...) Dívam sa na Fernanda Légera, Picassa, Miróa atď. a viem, že existujú nové stroje a nové objavy v Prírodovede. (...) Čítam „pomaranč a citrón“ (báseň F. G. Lorcua – pozn. J. K.) a neuhádnem, že to sú namaľované ústa manekýnok. – Čítam Petrarca a naozaj uhádnem, že sú to veľké ňadrá vykvitnuté z krajok“ (cit. podľa Gibson, I., 2003, s. 153, upravila J. K.).

V r. 1928 vyhlasuje F. G. Lorca, že pre neho už skončila básnická „asepsia“, „odľudštené“ antisentimentálne umenie, hygienická duchovnosť (abstrakcionistických a imanentistických umeleckých koncepcií, ktoré stopovali fikcionálnu povahu umenia a nezaujímali sa o jeho „hlbinné“ zdroje). Horlí za návrat „k inšpirácii, čistému inštinktu, to mňa, básnika teraz jedine zaujíma. Logiku v poézii už nezniesiem“ (tamže, s. 204). Výroky podobného druhu dokumentujú, akú obrovskú kultúrnu zmenu spôsobili bergsonizmus, freudizmus a surrealisti, prívrženci hnutia, ktoré od r. 1924 slobodne vyplavovalo z človeka (takého, ktorý to potreboval) najintímnejšie hrôzy, obsesie, strachy a krutosť. „Tí pred nimi, ktorí mali v úmysle, aspoň na Západe, pôsobiť na udalosti a človeka, robili to v mene racionálnych pravidiel. Surrealizmus, naopak, chcel po Rimbaudovi nájsť

akýsi konštruktívny princíp v choromyselnosti a podvratnosti“ (Camus, A., 2004, s. 76). Všeobecne by sa dalo povedať, že surrealizmus bol výrazom úzasu zo skrývaných zákutí ľudskej duše, zatiaľ čo spoločensky angažované dobové smery s realistickým a/alebo expresionistickým pozadím odrážali zdesenie z vonkajšieho sveta, tyranie moci.

Už od Charlesa Baudelaira a jeho *Kvetov zla* (1857) moderné umenie programovo búralo všetko konzervatívne a tabuizované, spadajúc tak do celospoločenskej reflexie úpadku, nihilizmu, úzkosti či krízy. Čoraz väčšími, predovšetkým s nástupom 20. storočia sa vývoj vnímal ako rozklad a deštrukcia. Takýto postoj však nesie v sebe predpoklad, že minulosť bola kompaktnejšia a dokonalejšia ako súčasnosť. Tým skazonosným elementom, čo zasiahlo do celistvosti a nezvratného evolucionizmu 19. storočia, optimisticky potvrdzovaného pozitivizmom, sa stala teória relativity z r. 1905. Pretože táto objektívne merateľná relativita už nepredstavovala len protiburžoázny či revoltujúci estetický uhol pohľadu akýchsi konfliktných slobodmilovných romantikov či modernistov (Baudelaire), ale ako jav definovaný a nespochybniteľný, začala teória relativity vstupovať do najširšieho poľa ľudskej činnosti. Duchovná rozháranosť našla svoje takpovediac „prírodovedné“ opodstatnenie. To „zničilo všetky pojmy o priestore a pomere“ a v salónoch zaznievala „reč o relativnosti všetkého“ (Horváth, I., 1965, s. 36, poviedka *Ibrahimovo okno*).

V takejto situácii veľkého negativizmu a neistoty sa časť umenia oprela o seba vlastné momenty hravosti, hrania sa, ale aj herectva a masky. Tradične priam „stelesnením“ hrových paradoxov je postava dona Quijota. Predovšetkým na ňom sa školili ďalší stratégovia grotesknej hravosti, vo zvýšenej miere koncom 19. a na začiatku 20. storočia. Jedinečným autorom tu bol Ramón Gómez de la Serna (1888 – 1963) s jeho grotesknými paradoxmi v poeticko-aforistickom štýle a s chápaním umenia ako tvorivej hry. Hlásila sa k nemu nielen celá španielska medzivojnová kultúrna generácia svetového významu, ale tiež slovenský prozaik Ivan Horváth (1904 – 1960).

V Horváthovej poviedke *Zločin neživých vecí* (1932) sa v úvode rozmyšľá nad životom, ba „dušou“ obyčajnej stoličky, čo je úvaha naisto „smiešna a prepíata“, ale len dovtedy, kým sa nepriučíme práve u Ramóna Gómeza de la Sernu. Jeho názory si osvojil slovenský Ivan Horváth podobne ako Salvador Dalí v r. 1928: „Gómez de la Serna – čo až možno urobiť z banálneho jazyka – je duchaplný – zábavný. Je tak zázračný, ako keby pokojná oliva začala skákať“ (cit. podľa Gibson, I., 2003, s. 190 – 191, upravila J. K.). Asi takú predstavu, ako má Južan o skákajúcej olive, môže mať Slovák o skákajúcej lipe... alebo o duši starej stoličky. Ide len o to, či čitateľ uzná hodnotnosť takýchto fantázií ako platných obrazov nového druhu skutočnosti. Tu sme už len na krok od virtuálnej reality, za ktorú považuje umenovedec Oliver Grau prostredie istých možností, ktoré vznikajú pôsobením ilúzie na zmysly, až po stav tzv. pohrúženia, v ktorom prenikáme do fantazijných a utopických svetov, cítime a konáme podľa predstavenej inscenácie (Grau, O., 2003). Mechanizmus mentálneho prechodu do alternatívneho sveta odhadol už Salvador Dalí: „Klade si otázku, prečo tam, kde se profesionálové projevují jako naprostí tupci, úplně obyčejní lidé reagují nadšeně. Závěr: Protože je okouzlí poetičnost, jež na ně působí podvědomě – navzdory energickému popírání jejich kulturnosti a intelligence“ (Gibson, I., 2003, s. 179).

Vo svetle povedaného by sa mohlo zdať, že akýkoľvek jav by mohol mať hocikaký význam, ale to, pravdaže, neplatí ani vo virtuálnej realite. Modernistická virtuálnosť od

Baudelaira prízvukovala, že treba „*lapiť to pominuteľné*“ (Gómez de la Serna, R., 2005, s. 14), čo sa dá len vtedy, ak sa nájdú tie pravé výrazy. V takom prípade stúpa hodnota vecí. Navyše, ak sú veci v akcii, dokážeme vidieť, čo znamenajú, lebo nad ich vonkajšou stránkou prevláda stránka psychologická, ktorá je práve taká významná, ako psychológia ľudí. Pod tento umelecký zámer Ramóna Gómeza de la Sernu by sa vedeli podpísať napríklad aj niektorí slovenskí expresionisti alebo naturalisti, a za svedka by sa hlásil tiež Ivan Horváth. Rozdiel medzi Gómezem a Horváthom je v tom, že Gómez de la Serna chcel v prózach *Nepravdepodobný lekár* (*El doctor inverosímil*, 1914, po česky 1926) predviesť nepravdepodobné zázračno ako vedu (Gómez de la Serna, 1996, s. 7), zatiaľ čo Horváth dokázal uvidieť celé toto úsilie v historickom kontexte, čo mu umožnilo zaujať jemne parodický nadhľad (porov. Kuzmíková, J., 2006, s. 118 – 121).

Jeho poviedka *Zločin neživých vecí* z posmrtnej zbierky *Nepravdepodobný advokát* si berie za svoje, že „*na svete niet neživých vecí*“ (Horváth, I., 1965, s. 237). O tom presvedčil prvotného rozprávača – akéhosi nepravdepodobného advokáta – teoreticky Gómez de la Serna a prakticky obchodník Sequens, hrdina Horváthovho súdneho príbehu. Nám, čitateľom, sprostredkúva zvláštne udalosti až druhotný rozprávač, ktorý len neosobne tlmočí vypočuté.

Kauza pána Sequensa spočíva v tom, že sa dopustil násilného smilstva na svojej sekretárke, čo si nevie vysvetliť prvý šríteľ jeho prípadu, takzvaný nepravdepodobný advokát, ktorý obchodníka považoval za vcelku dobrého človeka. V snahe vypátrať, čo sa skrýva za škandálnym činom, ujal sa Sequensovej obhajoby. Advokát najprv zvážil, že jednotlivé kategórie ľudí sú náchylné k istým trestným prečinom, napríklad „*najprozaickejší ľudia, obchodníci, robia väčšinou najromantickejšie násilné smilstvá*“ (tamže, s. 240). Ďalej obhajca rozmýšľal, či azda nezaúčinkovala vrodená zmyselnosť klienta, prípadne finančný neúspech. Až napokon, v pracovni pána Sequensa, pochopil: na vine bola temná duša kancelárskeho zariadenia. Obžalovaný ho získal za lacný peniaz od podlého konkurenta, ktorého zločinnosť skrz-naskrz vsiakla do náradia a potom ovplyvňovala skutky svojho nového majiteľa. Motivácia nepričítneho konania sa odhalila, aby celú záležitosť napokon uzavrela svadba s poškodenou sekretárkou a likvidácia temného zariadenia.

Ludskou špinavosťou nasiaknutý nábytok podnietil Sequensa k zločinu, čo pôsobí pomerne insitne, ak nezoberieme do úvahy možnosť, že vyšetrovanie *advokáta* poukazuje na povahu a hranice ľudského poznania, na možnosti získavania poznatkov, teda na epistemologickú stránku rozprávaneho. Nepravdepodobný advokát nezabúda napríklad na freudovské metódy. Pre neho je najdôležitejšia pohnútko konania, kam spadá tiež preskúmanie vrodenej zmyselnosti násilníka. Pokračuje sa psychoanalýzou trestného činu, postupujúcou až k psychoanalýze prostredia, čo sa, pravda, z freudizmu už vymyká. Lenže ide v tomto príbehu o vysvetlenie udalostí a poznanie, že naše prostredie pôsobí na naše nevedomie?

Príbeh zapísal až poslucháč advokáta, kuso určený jedinou sebaovzťažnou vetou: „*Náš nepravdepodobný advokát mi rozprával toto...*“ O vyšetrovaní škandálneho prípadu hovorí osoba výsostne nepravdepodobná, nie určitá, prípadne aj vymyslená – nie/pravde/podobná, ale napriek všetkému nie nemožná. Čiže ide o niekoho „medzi nebom a zemou“, akýsi virtuálny zdroj, ktorý je „*náš*“, týka sa nás všetkých. Už sa povedalo, že „*náš*“ virtuálny zdroj mal v modernizme presne stanovené poslanie: manifestovať prežívajúce v prchavom. Estetické uchopenie pominuteľnosti je dvojčatám filozofickej kategórie *uplývajúceho trva-*

nia. Týmto javom sa najdôslednejšie zaoberal Henri Bergson, filozof, ktorý je často považovaný za najvplyvnejšieho mysliteľa začiatku 20. storočia; neraz sa hovorí o „Bergsonovom veku“ (Vantuch, A., 1970, s. 435). Bergsonovské idey „vedú“ pero zapisovateľa historiky, ktorý viacnásobne prízvukuje *nepravdepodobnosť* advokáta, čím zakotvuje celý „výklad“ v modernistickej, čiže na danom stupni technologického rozvoja iba myslenej, „virtuálnej realite“, kde neživé prostredie – nábytok – „reálne“ získava temnú dušu. „*Slovom, je to tak, akoby obrovský prúd vedomia, kde by sa prelínali virtuality všetkých druhov, prenikal hmotou a strhával ju k organizovaniu, aby z nej urobil nástroj slobody, hoci je to nevyhnutnosť sama*“ (Bergson, H., 1970, s. 176). Čiže v Horváthovom preklade: kancelárske zariadenie nasiaklo zločineckým vedomím, aby sa nevyhnutne prejavilo zločinom obchodníka Sequensa, čo koniec-koncov bolo preňho vyslobodením.

Lenže „*stavy vedomia sú pokroky a nie veci*“ (Bergson, H., 1970, s. 132). U neživých vecí došlo k pokroku, keď nadobudli „dušu“, hoci nehumánnu. Aký pokrok však učinil hrdina celej kauzy? Obhajca ho presvedčil, aby sa oženil so znásilnenou obeťou, dali by sa teda predpokladať isté nežné city alebo aspoň súcit, čiže živé stavy vedomia. Skutočnosť je však iná: „*K ľuďom Sequensovho typu neprichádza nikdy pravá láska. Oni merajú lásku na kilogramy a deká, alebo v peniazoch, rozkúšajú ju a vezmú jej veľkosť*“ (Horváth, I., 1965, s. 244). Takže Sequens aj v manželstve dostal svojmu menu, ved’ „sekvencia“ znamená následnosť vymedzených úsekov (Ivanová-Šalingová, M.; Maníková, Z., 1979, s. 785). Podľa Bergsonovej filozofie však hlboké stavy vedomia, kam bežne zaraďujeme nezištný cit lásky, „*nemajú samy osebe nijaký súvis s kvantitou; sú čistou kvalitou*“ (Bergson, H., 1970, s. 95). „Kvalitnú“ lásku v príbehu zosobňuje až sekretárka Alica (grécky „*alítheia*“ = pravda), ktorej cit preniká za skutočností celej kauzy, ona vidí ich „*zakrytú pravdu*“ (s. 244). To je odpoveď bergsonizmu na tzv. mechanizáciu ľudského sveta, na dominantnosť analýzy a kategorizácie. Technický inštrumentalizmus smeruje k automatizmu umelého „ja“, k zvecneniu človeka. Zjednotnotením zložitých javov sa životný elán degraduje na pudy, inštinkty. Tak dopadol „*prospechársky*“ obchodník, ktorý klesol na zločince z inštinktu. Na druhej strane, prúd svedomia, morálka hýbu len človekom (Bergson, H., 1970, s. 177), takže ak sa aj môže stať, že veci nadobudnú vedomie (ako v Horváthovej poviedke), takémuto vedomiu bude chýbať svedomie, zostane „temné“.

Ukazuje sa, že postavy Horváthovho *Zločinu neživých vecí* sú vytvorené podľa smerníc bergsonizmu. Horváthovým prínosom je, že s týmto materiálom vystaval esteticky prijateľný príbeh, v ktorom má nezastupiteľné miesto aj polemika s Bergsonom. Týka sa názoru na ženu. Bergson v r. 1932 v diele *Dva pramene morálky a náboženstva* tvrdí, že v zásade príroda vybavila ženu hlbokými materinskými citmi, ale na odplatu jej ubrala zo zvedavosti a túžby tvoriť. Žena vraj zaostáva za mužom v emócii, ktorá „*je ťarchavá predstavami, z ktorých vlastne ani jedna nie je vytvorená, no ktoré organickým rozvíjaním vylúdi alebo by mohla vylúdiť z vlastnej podstaty*“ (tamže, s. 213). Dalo by sa vyvodiť, že „všeobecnej“ bergsonovskej žene sa v istej miere nedostávalo virtuálnej invencie. Naproti tomu Horváthova slečna Alica práveže má dar virtuálneho poznania, vie, že v Sequensovom správaní „*pravdivé je to zdanlivo neskutočné*“ (Horváth, I., 1965, s. 243). (Týmto momentom Horváth predznačil postštrukturalistické derridovské uvažovanie, v ktorom sa otázka pravdy, otázka ženy a otázka štýlu odráža jednak od Nietzscheho výroku „prav-

da je žena“ a tiež od Heideggerovej interpretácie pravdy sui generis, vychádzajúcej z opisu pravdy ako a-léthe-ia – Léthé bola riekou zabudnutia –, čo možno preložiť ako ne-skrýtosť, od-halenie; Derrida, J., 1998.)

Horváthov *Zločin neživých vecí* by bez estetických a polemických kvalít zodpovedal bergsonovskému esejizmu. Už na prvý pohľad však náleží k umeleckej literatúre, ako si ju od r. 1910 predstavoval inšpiratívny Gómez de la Serna: „*Ved' nová literatúra je únik, číra radosť uprostred slov a najpestrejších predstáv: byť súčasne tu aj inde, pôvabne blízniť*“ (Gómez de la Serna, R., 2005, s. 24).

V každom prípade však Horváthov vyšetrovatel' spomína, že inklinuje k riešeniu prípadov cez *sofistické* traktáty. Nepriamo sa tak udáva smernica, že problematika *Zločinu neživých vecí* spadá až do platónskeho diskurzu. Platón síce oponoval sofistom, ale v ich línii „vo svojom diele *Sofistís* stotožňuje jazyk s myslením. *Starí Gréci mali pre jazyk a myslenie ten istý výraz: slovo*“ (Zozulák, J., 2003, s. 155). Platónsky prenos myslenia do jazyka neraz riešil aj Bergson: „*Zdá sa, že materiály dodané inteligenciou sa najprv roztápajú a že sa potom zhmotňujú odznova v myšlienky informované samým duchom: ak tieto myšlienky nachádzajú vopred jestvujúce slová, ktoré ich vyjadria, pôsobi to pri každej dojmom šťastného stretnutia. (...) (Duch – pozn. J. K.) preniesol sa razom na niečo, čo sa zdá jedno a jedinečné. (...) Stručne povedané, popri emócii, ktorá je účinkom predstavy a pristupuje k nej, jestvuje emócia, ktorá predchádza predstavu, virtuálne ju obsahuje a do určitej miery je jej príčinou*“ (Bergson, H., 1970, s. 215 – 216). Od týchto úvah už nebolo ďaleko k „pan-virtualite“, lebo príroda nám „*schopnosťou chápať hmotu, ktorou narábame, dala zároveň virtuálne poznanie ostatnej hmoty a práve takú virtuálnu schopnosť využívať toto poznanie*“ (Bergson, H., 1970, s. 314). Okamžite však nasleduje zásadné dobové vyhlásenie: „*Je pravda, že od virtuálneho ku skutočnému je tu ďaleko*“ (tamže, s. 314).

V Bergsonovej modernistickej ére bol rozptyl medzi virtuálnosťou a skutočnosťou v podstate nepreklenuteľný, lenže od šesťdesiatych rokov 20. storočia sa razantne presadzovali nové vedecké koncepty a technológie virtuálnej reality. Spôsobili, že odvodené, kódované a nepriame zobrazenie čoraz viac zasahuje ľudské zmysly, a teda sa začína podobať priamym vnemom. Úplne životný vzhľad nadobudol scénický obrazový svet v *umení* genetiky (porov. erudovaný výklad in: Grau, O., 2003, najmä s. 344 – 345). Zároveň však použitie princípov náhody štartuje nepredpovedateľné, nereprodukovateľné, menivé a výnimočné obrazy. V našich kultúrnych dejinách zmyslovosti sme sa ocitli na prahu novej éry.

To zatiaľ nehrozí literatúre, ktorej médium – jazyk – nestačí na reprezentáciu skutočnosti, ani nehovoriac o kódoch, znakových vodičoch, ktoré literatúra používa na čitateľské dedukovanie opisovaného fenoménu. Dedukcia je čoraz potrebnejšia a vysvetľujúca teória je priam nevyhnutná. Pôvodné čitateľské pocity dekonštruuje nepomer medzi označujúcim a označovaným (pozri rozdiel medzi zmyslom *advokátovho* vyšetrovania a diskurzívnym rámcovaním príbehu – úvodná veta *zapisovateľa* historky). Do hry vstupuje tiež fakt, že naše termíny sú odlišné od tých dávnejších, to znamená, že nech sa usilujeme akokoľvek, naše odhaľovanie minulosti je vždy zasiahnuté aktuálnym hľadiskom, súčasným pojmovo-metodologickým aparátom. Majúc na zreteli práve tento fakt, pokúsili sme sa na príklade Horváthovej poviedky *Zločin neživých vecí* naznačiť kogni-

tívny dosah modernistickej virtuality v dobovom umení aj vo filozofii, aby sme pripomenuli, že dnešná situácia už je podstatne iná, minimálne postmodernistická. Ak sme k to-
muto uzáveru dospeli vďaka inštrukciám stručnej a esenciálnej „bergsonistickej“ polemiky Ivana Horvátha, preukázalo sa, že kontroverzný minimalizmus Ivana Horvátha má stále svoju platnosť a je aktuálny.

PRAMENE

HORVÁTH, Ivan: *Vízum do Európy*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965.

LITERATÚRA

- BERGSON, Henri: *Filozofické eseje*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1970.
CAMUS, Albert: *Vzbúrený človek*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2004.
DERRIDA, Jacques: *Ostrohy Štýly Nietzscheho*. Bratislava : Archa, 1998.
GIBSON, Ian: *Lorca – Dalí. Marná láska*. Praha : Slovart, 2003.
GÓMEZ de la SERNA, Ramón: *Gregerie aneb Co vykřikují věci*. Praha : Lika klub, 2005.
GÓMEZ de la SERNA, Ramón: *Zázračný lékař*. Praha : Votobia, 1996.
GRAU, Oliver: *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. London : Cambridge, The MIT Press, 2003.
IVANOVÁ – ŠALINGOVÁ, Mária – MANÍKOVÁ, Zuzana: *Slovník cudzích slov*. Bratislava : SPN, 1979.
KUZMÍKOVÁ, Jana: *Modernizmus v tvorbe Ivana Horvátha*. Bratislava : VEDA, vydavateľstvo SAV, 2006.
SÉRIOT, Patrick: *Struktura a celek*. Praha : Academia, 2002.
VANTUCH, Anton: Henri Bergson. In: BERGSON, Henri: *Filozofické eseje*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1970, s. 435 – 444.
ZOZULAK, Ján: Dôležitosť gréckeho jazyka. In: *Malý grécko-slovenský slovník*. Prešov: Prešovská univerzita, 2003, s. 152 – 163.

Štúdia bude zaradená do individuálneho grantového projektu *Deštrukcia a dekonštrukcia v próze slovenského modernizmu*. VEGA 2/4117/04.

SUMMARY

The aim of the study is to clarify a phenomenon of modernistic virtuality and some of its expressions in the the 20th century arts of 20-ties and 30-ties. The European and Slovak prose in that time reflected intuitivistic concepts of so called antirational thinking an imaterialism of vitalistic philosophy. Mainly Bergson's conception of creative development with its virtual dimensions was an inspirational impact. More over today, it offers a base for the post-modern thinking in the history of literature, which intention is not to ignore historical enter of virtual reality in all kinds of spheres of human activity. This methodological base was applied into the short story written by Ivan Horváth *Zločin neživých věcí* (The Crime of Non Living Things, 1932). The analysis showed that he included Bergson's virtuality into the plot of the short story. Due to it, it was possible to analyse a discursive construction of Horváth's text, superior to epistemological course of the story. Discursive style and its connection with the motives of truth and a woman pre-marked poststructuralist, a Derrida like thinking, about the same problems. Research in the history of literature regarding a discursive composition of texts, as well as the character of artistic virtuality and virtual reality, innovate thinking about values of the epoch of Modernism. The cognitive element of such an approach offers new criteria for understanding of so called realism as a specific co-part of modernistic writing.