

Vojnový veterán ako vizionár: K poetike a metafyzike v diele J. Hrušovského

DAGMAR KROČANOVÁ, Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava

KROČANOVÁ, D.: A War Veteran as a Visionary: On the Poetics and Metaphysics in J. Hrušovský's Work

SLOVENSKÁ LITERATÚRA 60, 2013, No 2, p. 105 – 114.

The images of the world created in the consciousness of the „revolution“ generation (of the years 1830 and 1848) and the “war” generation (of the years 1914 – 1918) had a few elements in common. The goal of the article is to show how the legacy of “Dark” Romanticism of the 1920s made it possible to communicate the trauma caused by World War I. The first part of the article therefore presents World War I from the perspective of social history while I use a monograph by the American historian Eric J. Leed. Then I suggest that certain frequent literary motifs might be related to the way World War I was waged. The second part of the article interprets the war proses written by the Slovak writer Ján Hrušovský (1892 – 1975) in the 1920s and offers four “images” which are his “insight” into the physical world as well as metaphysical reality.

Key words: Ján Hrušovský, World War I, Dark Romanticism, Expressionism

V prvej časti príspevku približujem 1. svetovú vojnu z hľadiska sociálnej histórie, pričom sumarizujem zistenia amerického historika Erica J. Leeda publikované v knihe *No Man's Land* (Krajina nikoho)¹ z roku 1979. V druhej časti príspevku interpretujem prózy s vojnovou témou z dvadsiatych rokov od slovenského prozaika Jána Hrušovského (1892 – 1975) a ponúkam štyri „obrazy“, ktoré sú jeho „vhl'adom“ do fyzikálneho sveta i metafyzickej skutočnosti.

1. svetová vojna sa charakterizuje aj ako prvá technická a industrializovaná vojna, ktorá však súčasne – a na prvý pohľad paradoxne – vytvorila mnohé mýty, legendy a archaizujúce fantázie.² História môže ponúknuť záznam a opis vojnových udalostí, ale význam vojny je vo vedomí vojakov, v ich strachu, fantáziách a spomienkach, ktoré sprostredkovali ostatným, vrátane svojich detí. Podľa spomienok účastníkov vojny i dobových lekárskeho záznamov 1. svetová vojna spôsobila v hromadnom meradle regres

¹ Čerpám z talianskeho prekladu *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*. Bologna : Mulino, 1985. Kniha pozostáva zo šiestich kapitol s názvami Štruktúra vojnovnej skúsenosti, Augustová komunita a únik od modernity, Vojnový labyrint a jeho reality, Mýtus a moderná vojna, Východ z labyrintu: vojna a neuróza, Veterán medzi vojnou a vlasťou.

² LEED, J. Eric: *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*. Bologna : Mulino, 1985, s. 157.

osobnosti, neurózy, trvalú premenu psychiky a následný problém reintegrácie vojnových veteránov do spoločnosti, teda skutočnosti, ktorým neskôr v 20. storočí boli vystavené mnohé etniká, národy a krajiny.³

Vojakovi-veteránovi pripadla úloha byť mediátorom desivého v spoločnosti, teda spoločnosti pripomínať skutočnosti, ktoré sa mohli vnímať ako neželané a rušivé, najmä krátko po skončení vojny.⁴ Vojnou vytvorené desivé psychické obsahy vojnoví veteráni spoločnosti komunikovali prostredníctvom mlčania, spomienkového rozprávania či umeleckého (literárneho) spracovania. V rámci literárnej tvorby mohlo ísť o širokú škálu postupov a poetík – od snahy realisticky zaznamenať vonkajšie udalosti s istým racionálnym odstupom až po pokusy sprostredkovať skúsenosť priamo, vyjadriť podstatu udalostí či zásadné poznanie (víziu⁵).

Niektoré frekventované dobové literárne motívy reflektovali skutočnosti súvisiace s charakterom a spôsobom vedenia vojny. I. svetová vojna sa charakterizuje ako vojna technologická, industrializovaná, ale aj defenzívna a zákopová. Na bojiskách sa v dôsledku dominancie delostrelectva sťažilo, až znemožnil pohyb vojsk. Boje sa viedli na diaľku a neprichádzalo k bezprostrednému stretu muža s mužom. Zbrane si vyžadovali budovanie zákopov, v dôsledku čoho sa vojsko stalo neviditeľným, a neviditeľným sa stal aj nepriateľ.⁶ Použitie mín bolo takisto spojené s ukrytím sa pod zemou. Front sa často nehýbal alebo sa elasticky posúval dopredu-dozadu.⁷

Vojaci v zákopoch boli dlhé mesiace vystavení chladu, vlhku, špine, blatu. Bezprostredný telesný kontakt so zemou znásoboval pocit premeny, splývania so zemou, hnitia, pochovania zaživa. Vojna sa takto integrovala do tela jednotlivca. Zákopy vytvárali svoju mapu priestoru, podzemný labyrint, porovnateľný s baňou alebo jaskyňou. Priestorovú dezorientáciu, pocit zostupu v priestore sprevádzal aj časový regres. Vojaci sa v spomienkach často pripodobňovali k červom, podzemným škriatkom, troglodytom, jaskynným ľudom.⁸ Žiť v útrobách zeme, byť uzavretý vo vnútri hmoty bez vonkajšej hranice viedlo k zrodu plutonickej a labyrintickej témy.⁹ Rovnako častá bola téma regresu do útrob Zeme, prípadne motív penetrácie Zeme (vrátane oidipovského variantu). Potlačenie

³ O mýtikom spracovaní vojnovkej skúsenosti a o jej dopade na psychické zdravie píše Leed najmä v 4. a 5. kapitole svojej knihy.

⁴ Leed píše o prvej svetovej vojne ako o diskontinuitnej a limitnej udalosti a problém spracovania tejto udalosti, vrátane neschopnosti integrácie veterána do povojnovej spoločnosti približuje v prvej a poslednej kapitole svojej knihy. Upozorňuje, že v dvadsiatych rokoch 20. storočia sa v európskej spoločnosti prejavuje odklon od bezprostredne skončenej historickej etapy (vojny). Zdôrazňuje sa nový začiatok a nádej na iný, lepší svet. V mnohých národných literatúrach sa o vojnovej téme píše viac až v druhej polovici dekády. V súvislosti s návratom „ťažkých čias“ (hospodárskej krízy) sa dá zaznamenať aj nárast čitateľského záujmu o túto tému.

⁵ Pod vizionárstvom rozumiem schopnosť za istých okolností vidieť ponad javovú stránku, teda schopnosť priblížiť sa podstate skutočnosti alebo udalosti. Otvorenie sa inému rozmeru vnímania nie je nadprirodzenou schopnosťou, naopak, prirodzene nastáva v istých momentoch – často v situáciách *in extremis*. Túto schopnosť badať v literárnych výpovediach vojakov s autentickou skúsenosťou z I. svetovej vojny, teda u ľudí, ktorí Veľkú vojnu zažili (a v prípade veteránov aj prežili).

⁶ Pozri Leed, c. d., s. 31 a n.

⁷ O technike vedenia vojny pozri bližšie tamže, s. 131 a n.

⁸ Pozri Leed, c. d., s. 185.

⁹ Tamže, s. 107 a n.

agresivity, ale aj vedomie, že príroda bola vystavená technologickému ničeniu, sa premietli do sadomasochistických fantázií.¹⁰ Strata mobility a limitovanosť priestoru sa kompenzovali pohľadom do neba, výšky a snami o letaní.¹¹

Striedanie pobytu v prvej línii a v zázemí znamenalo neustálu zmenu rytmu, striedanie dynamického a bukolického času. Pocit plynutia času v prvej línii zásadne ovplyvňovali delostrelecké útoky. V situácii oslabenej viditeľnosti sa kompenzačným orgánom stal sluch. Neustále bombardovanie spôsobovalo dezorientáciu a údajne privádzalo do kvázi-hypnotického stavu. Mnohí vojaci kompenzovali úzkosť spôsobenú nepretržitými alebo opakovanými delostreleckými útokmi rituálnym správaním. Každý závan vetra alebo ohnutie stromu, zasvišťanie granátu, výstrel, výbuch mohli ohlasovať smrť, pred ktorou sa bolo možné ochrániť vykonaním magického úkonu. I. svetová vojna fragmentarizovala priestor a čas, a zmena v ich vnímaní bola predpokladom iného interpretovania skutočnosti – interpretovania archaického, primitívneho, často s magickými prvkami.¹²

I. svetová vojna však bola tiež vojnou technologickou a industrializovanou. Jej začiatok sprevádzala eufória, výbuch vitálnosti a pocit nájdania zmyslu. V roku 1914 sa vojna vnímala ako udalosť s vlastným rytmom, s vlastnou vnútornou logikou, ako opojná a mystická skúsenosť, ktorá poprie industriálnu éru a oživí predindustriálne, rytierske hodnoty ako česť, odvaha, sebazaprenie a hrdinstvo. Toto očakávanie sa ukázalo ako veľmi pomýlené.¹³ Priebeh vojny potvrdil, že industriálna produkcia a technologická deštrukcia sú prepojené, len technologický pokrok bol oddelený od produkcie a využitý na ničenie.¹⁴ Miera technologickosti a mechanickosti vojny spôsobila, že ľudia začali vnímať stroje ako vonkajškovo vnútený prvok popierajúci ľudskosť, ktorému sa treba podriaďovať alebo ho v budúcnosti prekonať. Prostredníctvom tohto postoja k stroju a technike človek vypovedal o svojom vnútri, o pocite nadvlády vonkajšej autority. Stroj sa javil rovnako nehumánny ako iné autority typu otec, Boh, štát. Pobytom na fronte sa tiež posilnil dojem straty kontroly nad priebehom udalostí, ich autonómnosti a náhodnosti. Ak aj vojnu rozpútali a riadili ľudia, časom sa z nej stala samostatne existujúca realita, nechcená a od ľudskej vôle oddelená udalosť, ktorú ja mohlo len registrovať, avšak nie ovplyvniť.¹⁵ Prvá svetová vojna teda vyhrtila viaceré opozície: medzi prírodou a technikou, kultúrou a civilizáciou, komunitou a societou, indeterminizmom a determinizmom.

Ján Hrušovský (1892 – 1975) patrí k prvej poprevratovej generácii slovenských spisovateľov. Počas I. svetovej vojny bojoval na východnom i talianskom fronte. Jeho prózy z dvadsiatych rokov s vojnovou témou¹⁶ obsahujú realistické i avantgardné (expre-

¹⁰ Tamže, s. 152 a n., 205 a n.

¹¹ Tamže, s. 181.

¹² Detailnejšie pozri tamže, s. 157 a n.

¹³ Leed eufóriu začiatku vojny približuje v 2. kapitole svojej knihy. Jednou zo zásadných dezilúzií, najmä medzi dobrovoľníkmi z buržoázných vrstiev však bolo poznanie, že vojna je práca a že industriálna vojna proletarizuje všetkých (Leed, c. d., s. 124).

¹⁴ Pozri Leed, c. d., s. 44 a n.

¹⁵ Pozri Leed, c. d., s. 50 a n. Pozri tiež Leedovu pasáž o E. Jüngerovi, s. 198 a n.

¹⁶ Ide o krátke prózy z rokov 1923 – 1925 *Zážitok vo vzduchu*, *Mamma mia!*, *Zrada slečny Assunty*, *Žid* a romány *Muž s protézou* (1925) a *Peter Pavel na prahu nového sveta* (1930), teda o literárne práce písane

sionistické) prvky. Často sú štylizované ako spomienkové rozprávanie účastníka udalostí. Objavujú sa v nich však tiež „vizionárske“ pasáže, ktoré odkrývajú rozprávačov „vhl'ad“ do fyzikálneho sveta i metafyzickej skutočnosti.

Vo všetkých Hrušovského prózach s vojnovou témou sa vyskytuje motív tušenia vlastnej smrti. Výraz *tušenie* vyjadruje uvedomenie, že smrť je blízko, že je prítomná. Realita sa otvorila inému, na prvý pohľad kontrastnému a predtým neviditeľnému rozmeru: vojak akoby náhle nadobudol schopnosť mimozmyslového vnímania. V novele *Zázitok vo vzduchu* je rozprávačom vojak, ktorý útok prežil, teda ktorý môže len vonkajškovo opísať, ako sa správal jeho nadriadený pred smrťou a čo sa v ňom odohrávalo. Všimol si zmenu emócií (rezignáciu, nepokoj, zúfalstvo) a náhlu premenu v tvári. „*Ten človek mal v tvári napísanú smrť*“ (s. 98).¹⁷ Zároveň sa čosi zvnútra dralo na povrch a chcelo vyjsť ústami. Toto čosi rozprávač približuje konvenčnými motívmi nečujnej modlitby a náhleho výbuchu smiechu, teda prechodom od civilizovaného, duchovného prejavu k emočnému, hysterickejšiemu, primitívnejšiemu. Rozprávač však nie je schopný ísť ďalej v priblížení smrti, pretože veľmi príznakovo stratil vedomie: „*Čo sa potom stalo, neviem. Nemôžem sa na nič rozpamätat'. Absolútne na nič*“ a dodáva: „*ešte vždy cítim závrat, keď si pomyslím na svoj zázitok vo vzduchu*“ (s. 101). Približovanie sa vlastnej smrti teda rozprávač popisuje neutrálne len ako „zázitok“, ale príznakovo ho situuje do sféry vzduchu, medzi nebo a zem, a asociuje ho s tiažou v nohách (na ktorých viselo bremeno – majorovo telo), ktorá ešte i dnes v ňom vyvoláva závrat, teda pocit straty stability, víru, krúživého či špirálového pohybu.

Prítomnosť smrti v človeku možno vnímať prostredníctvom telesných príznakov (premena tváre, tiaž v nohách), duševných príznakov (zmena emócií) i duchovných zážitkov (nadviazanie kontaktu s Bohom prostredníctvom tichej modlitby, ale aj vstúpenie do krúživého víru). Prítomnosť smrti v okolí sa takisto dá využiť prostredníctvom istých indícií, najmä ticha a nehybnosti. Rozprávač si všimol, že pred začiatkom ostreľovania vládlo ticho, ich vozík na lanovke zastal a „*čas akoby sa vôbec nehýbal*“ (s. 99). Vozík je viditeľný, ale nepriateľ je skrytý. Vojaci sú odsúdení na pasivitu, nepriateľ je aktívny.

Obraz prvý: Vo vesmírom medzičase dvaja ľudia „visia“ v zmiešanom medzipriestore v drevenom vozíku (truhle/kolíške) a rozhoduje sa, ktorý z nich vstúpi do života a ktorý do smrti. Nasvietený je len vozík, telá v ňom sú tušené, a zbytok obrazu je v tme. Toto nasvietené kruhové centrum vesmíru sa nachádza na vertikálnej osi, tvorenej vrchom a priepasťou. Farebná škála je chladná, sivo-biela (granitová hora, sneh, sivá obloha), a túto neživotnú monotónnosť naruša anticipovaný vpád červenej (krv, ktorá pretečie).

V próze *Mamma mia!* rozprávač predstavuje groteskný vojnový výjav, ktorý prepája začiatok i koniec bytia – je kozmogóniou i apokalypsou. Rozprávač bol jeho priamym

né s krátkym časovým odstupom od vojny. Vojnové spomienky obsahuje aj práca *Zo svetovej vojny* (1919) a na sklonku života publikovaná kniha *Stála vojna, stála* (1971).

¹⁷ Citáty sú použité z vydania HRUŠOVSKÝ, Ján: *Výber I*. Bratislava : Slovenský Tatran, 2004. V texte uvádzam len strany.

účastníkom, bol takpovediac uprostred diania, ktoré sa rozpútalo v útrobach zeme – v podzemnej kaverne pod Monte Cimonom obsadenom nepriateľským vojskom. Diani predchádzali vnútorné i vonkajšie príznaky: nepokoj, rozochvenie, tlkot srdca, pocit ťažoby na prsiach, groteskne pokrivený úsmev, zakolísanie pôdy pod nohami a náhle ticho. Z oblohy potom padali kamene a sypal sa jemný prach, ktorý „*pokrýva kraj šedým rubášom*“ (s. 115). Popol a kamene – kosti matky Zeme – konvenčne evokujú smrť. Na rozdiel od statického, sterilného, odľudšteného vesmírneho výjavu v *Zážitku vo vzduchu* predstavuje *Mamma mia!* organický, eruptívny, pulzujúci proces sprevádzaný silnými zmyslovými vnemami. Noc osvetľujú záblesky červených, zelených i bielych rakiet, a žiaria aj oči pološialených vojakov. Pri oslabenej viditeľnosti sa do popredia dostáva sluch. Kumulujú sa mnohé výrazy vyjadrujúce rušivé akustické podnety: „*náreky (...) stonanie, jajkanie, neľudský smiech, plač, kliatby, šialené slová*“ (s. 115), bedákanie, výkriky, ponosy.

Podmínovanie hory a jej následný výbuch zrušil poriadok vecí a premiešal prvky do groteskného chaosu – to, čo bolo hore, sa ocitlo dolu, to, čo bolo vnútri, sa ocitlo vonku, živí sa ocitli spolu s mŕtvymi, rakúsko-uhorskí vojaci spolu s talianskymi. Vloženie nálože do vnútra zeme má zjavné sexuálne konotácie – príroda bola znásilnená technickým zásahom. Orgazmický výbuch má za následok smrť¹⁸ – do vesmíru bol z jadra zeme vymrštený desivo fragmentarizovaný svet. Technický zásah do hmoty spôsobil, že i človek sa roztavil na hmotu alebo v dekompozícii premiešal s prírodou. Zároveň akoby umožnil smrti „*hodoval*“, zmocniť sa vlády nad týmto priestorom. Výbuch doznieval pomalým umieraním zaživa pochovaných, avšak priestor zostal kontaminovaný smrťou. Prebývanie v „*predsieni smrti*“ (s. 120) vyvoláva procesy zvnútorňovania: „*oslobodená*“, expandujúca smrť chce z vonkajšieho okolia vstúpiť, penetrovať i do vedomia a tela rozprávača. Rozprávač cíti napätie, strach, dusí sa, má zrakové halucinácie, počuje náreky, až sa napokon v nočnom zápase stretáva s kostlivcom-inkubom.

Obraz druhý: „*Les zmizol, akoby ho skosili neviditeľné ruky. Ostalo len niekoľko roztrieskaných pňov, trochu suchého haluzia a kde-tu osamelý, bezlistý strom, tisíckrát predierkovaný šrapnelovými guľkami a špicatými projektilmi strojových pušiek. No celkom holý predsa nebol (...) čudné ovocie viselo na ňom: zdrapy šiat, hnijúce vnútornosti, celé franforce sčerneté ľudskej mäsa, kúsky granátov, rozlámané pušky, zakrvavené košeľe, blúzy (...) humus úplne vymizol, tráva vyhorela (...) nebolo tu kúska zelene*“ (s. 114). „*Roztrúsené zelenkavé predmety (...) niektorí dopoly zasypaní, niektorí na bezforemnú masu rozgniavení (...) Na jednom mieste trčí zo štu oškvrknutá ruka so zaťatou päťou (...) tam zasa vykúka spod balvana hlava rozmliadeného poručíka (...) neďaleko nás visí na hrane skaly krvavá motanina čriev, obličiek, pečienok, o krok ďalej osamelá noha, ktorej pár bohviekde odpočíva (...) Na kilometre zalietli jednotlivé údy, celé okolie bolo znečistené handrami ľudskej kože, ľudskými vnútornosťami, ľudským mozgom...*“ (s. 117).

¹⁸ Podobný motív – avšak bez technicko-civilizačného prvku – obsahuje F. Švantnerova novela *Piargy*, uverejnená v súbore *Malka* (1942). Námet novely *Piargy* sa často dával do súvisu s dielom francúzskeho píšuceho švajčiarskeho prozaika Ch. F. Ramuza, najmä s jeho románmi *La grande peur dans la montagne* (1926) a *Derborence* (1934). Rovnako silnou inšpiráciou pre naturistov bola tiež domáca tradícia folklorizovaného rozprávania o desivých a nevysvetliteľných udalostiach, ktorú využil aj Hrušovský.

V práci *Žid* podal Hrušovský iný, tentoraz vonkajškový obraz smrti (tvár ako divadelná maska Smrti). Motív obesenca použil rovnako ako iní autori inklinujúci k expresionizmu (M. Urban, J. Barč-Ivan), s dôrazom na grotesknosť výjavu a na inštinktívne bránenie sa smrti. Motív obesenia je z formálneho hľadiska naturalistickou štúdiou zomierania, ktorá má štandardizované prejavy (chrčanie, červená tvár, komické zvuky, zášklby údov, roztvorené oči). Z významového hľadiska upozorňuje na atavistické správanie civilizovanej spoločnosti, ktorá sa spája v primitívnom, rituálnom, kvázidivadelnom akte usmrcovania a zomierania. Smrť obesením je degradáciou ľudskosti – tak ako ponizuje obeť, ponizuje aj vykonávateľa ortieľa i prizerajúcich sa. Hrušovský tu upozorňuje na fascináciu násilím, na agresivitu voči slabšiemu alebo inému, ktorá divákovi napriek odporu bráni zasiahnuť. (Takto sa do istej miery môže vysvetľovať aj pozadie vzniku a priebeh vojnových konfliktov.)

Vo viacerých Hrušovského prácach sa – podobne ako u iných dobových autorov rôznych národných literatúr – objavujú erotické motívy a sexuálne, najmä sadomasochistické a oidipovské fantázie. Ich výskyt u množstva autorov môžeme vnímať ako literárnu módu, ktorá však čiastočne reflektuje fyzické a psychické skutočnosti za vojny. Ako sme už uviedli, 1. svetová vojna bola vojnou zákopovou, defenzívnou a technologickou, ktorá hatila pohyb i agresivitu vojsk a privádzala k vedomiu násilia vykonávaného technikou na prírode. Zmyslom vojny bolo udržať si či preniknúť na isté územie. V novele *Zrada slečny Assunty* sa kontakt s fantazijným objektom túžby na talianskej strane deje na diaľku, prostredníctvom ďalekohľadu. Údajná zrada sa tresce pokusom zničiť objekt túžby rovnako na diaľku, granátom. Tento náhodou nevybuchne, a tak „láska“ môže pokračovať v imaginácii – libido túžiace realizovať sadistický čin sa sťahuje do narcistného štádia.

Hrušovského najznámejšie dielo, *Muž s protézou*, sa takisto odohráva počas 1. svetovej vojny a jej protagonistom je vojak, poručík Seeborn. Vrazenie do vojnového kontextu je príznakové, avšak nie prvoradé: vojna len akcentuje kreatívny a deštruktívny pól inštinktívneho správania. Jadrom prózy je uskutočnenie strategického zámeru na „bojisku lásky“, ktorý má svoju paralelu aj vo vojensko-historickom pláne, oba však len kopírujú rádovo vyšší vesmírny zápas. Stretnutie s Mínou je len súčasťou, katalyzátorom dôležitejšieho procesu, ktorým je proces Seebornovej vnútornej premeny. Dej príbehu zachytáva etapu medzi „mužom s protézou“ a mužom, do ktorého vstúpil „ten druhý, chmúrny“. Kompozícia prózy korešponduje s jej významami: okolo ústrednej udalosti („dobytie“ Míny, Míniina „kapitulácia“)¹⁹ sa ako systém sústredných kruhov rozvíjajú vyššie významy a vkladanie epizódnych príbehov sa rozprávanie linearizuje.

V prvej fáze sa libido odpútalo od objektného sveta a narcistne upriamilo pozornosť na seba, avšak cit lásky zostal amputovaný. V druhej fáze, po stretnutí s Mínou, do Seeborna vstúpil „*nirvánou páchnuci diabol*“ (s. 203), teda predzvesť záhuby, smrti, zatretnia. Sadistický plán ovládnuť Míniino telo a následne zničiť jej dušu bol determinovaný nie protagonistovým, ale vesmírnym scenárom. Stretnutie Míny a Seeborna bolo neodvratné, priťahovala ich rovnaká sila ako priťahuje magnet k severnému pólu.²⁰ „Boj“ dvoch pohlaví tak či tak smeroval k splynutiu v sexuálnom akte, a túžbu znásobila blíz-

¹⁹ Zohľadňujeme optiku mužského rozprávača-vojaka.

²⁰ O magnetizme sa Hrušovský zmieňuje aj v próze *Mamma mia!*.

kosť smrti – Mína „kapitulovala“ po správe, že Seeborna odvelili na front. Obaja protagonisti – v logike s biblickým dedičstvom – vytušili, že po sexuálnom splynutí bude nasledovať smrť, že samotným sexuálnym aktom vstupujú do logiky vesmírneho diania. Muž s protézou má v „jadre“ konvenčnú dekadentno-expresionistickú²¹ poetiku a metafyziku. I preto je moment sexuálneho splynutia, podobne ako tušenie smrti, sprevádzaný nepokojom, rozrušením, zmenami nálad a snami: „*Ach, povedz mi, drahý, prečo je to, že sa mi čudným smútkom zviaza hrdlo, prečo mi slzy stúpajú do očí? (...) A prečo mávam noc čo noc také čudné sny?*“ (s. 186). Mína kráča do Seebornovej izby premenenej na dekoratívnu divadelnú scénu skutočne ako na smrť – trikrát urobí znamenie kríža a potom vykročí, „*biela, akosi meravo vzpriamená*“ (s. 190). Jej pohľad odráža vnútornú premenu – mení sa zo zakaleného na blčiaci a potom z neho „*vyšľahla (...) strašná nenávisť, vedomie konečnej porážky. A potom zahorela v pohľade úžasná úzkosť: nekonečne jemný inštinkt ženy vytušil všetko, čo malo nevyhnutne a neodvratne prísť*“ (s. 191). V izbe vládne ticho, obaja zbledli, krv im stuhla v žilách (s. 193), Mína vykrikla, zalomila rukami, a zostala stáť ako „odsúdená“ – „*ruky viseli bezvládne pozdĺž tela, hlava hlboko sklonená, oči hľadeli meravo na jeden bod koberca*“ (s. 194). Mína v tejto pasáži pôsobí ako postava z expresionistických obrazov či filmov (biela, mátožná, pološialená postava s planúcimi očami, v ktorých možno čítať hĺbku vnútorného diania).²² Milovanie mení proporcie aktérov – „*malinká a biedna*“ (s. 194) Mína vyrástla na „*bielu, mramorovú sochu*“ (s. 195), zatiaľ čo Seeborn, spočiatku rastúci do výšky, naberajúci ohromné dimenzie, stávajúci sa bohorovným, v závere klesol „*biedny a maličký*“ (s. 195). Pre Seeborna je milovanie s Mínou obsiahnutím „neba“ i „pekla“, povedané inak, návratom k dôverne známemu (a desivému) predobrazu ženy. Muž má následne tendenciu obviňovať ženu z primitívnosti a animálnosti: „*Ó, ženy! Ó, dych pravekov! (...) vanie z vás puch diluviálnych húštin, z ktorých ste sa blížili šelmovitým krokom, plné krásnych i strašlivých inštinktov, nelútostné, bezcitné a milosti neznajúce*“ (s. 187), ale práve vďaka tomuto „regresu“ **spoznáva** zákonitosť diania, vrátane vhl'adu do vecí budúcich.

Sexuálny akt je procesom expanzie a redukcie, sprostredkovaným telami. Subjekt nadobudol odstup od seba samého, stal sa objektom, pričom pretrvávajúce vedomie skúsenosť zaznamenávalo a vyhodnocovalo. „*Keby sa ma niekto spýtal, čo sa robilo vtedy okolo nás, nevedel by som odpovedať*“ (s. 196). Individuálne vedomie sa otvorilo širšiemu kozmickému vedomiu a pochopilo, že dianie smeruje k zániku. Nezvrátiteľnosť, ničivosť a nespútanosť tohto pohybu vyjadruje prírodná metafora: „*Lavína, ktorá sa kedysi v neznámej chvíli a na neznámom mieste odpútala od svahu, rúti sa podľa odvekých zákonov prírody so stupňovanou rýchlosťou, ničiac a gniaviac všetko, čo jej príde a nevyhnutne musí prísť do cesty, a niet nijakej moci na svete, ktorá by zabránila, aby v presne vymeranom čase so strašlivým rachotom nedosiahla najhlbší bod svojej dráhy*“ (s. 200). Akákoľvek snaha jednotlivca kontrolovať procesy je nemožná, pretože dianie v skutočnosti podlieha univerzálnej vôli. Dianie, ktoré sa začalo v istom čase na istom mieste, bude dokonané v danom momente v budúcnosti na danom mieste.

²¹ V tomto príspevku akcentujeme expresionistické modelovanie textu. Próza však obsahuje aj množstvo realistických prvkov.

²² Ofélia bola jednou z konvenčných štylizácií ženy v dobovom umení.

Obraz tretí: Vesmír je „organický stroj“. Pôsobia v ňom viaceré (mechanické) sily a prebiehajú viaceré (vitálne) procesy, ktorým zodpovedá aj iné vnímanie času: pulzné dianie (diania) je vradené do lineárneho času, resp. zdanlivo lineárne plynúci čas pozostáva zo série paralelných pulzných dianí. Za istých okolností je individuálne vedomie schopné expandovať a stať sa „okom“, ktoré s odstupom zaznamenáva, zapisuje.

Hrušovského ďalší román s veľmi príznakovým titulom *Peter Pavol na prahu nového sveta* je repertoárom motívov,²³ ktoré vyprodukovala 1. svetová vojna.

Obraz štvrtý: „... šira, tichá zem s bohatými nivami, tajomnými hájmi a čiernymi pralesmi, s hadovitými riekami a horskými riavami, s vlnistými kopcami a nebotyčnými turňami, so zasneženými dedinôčkami a tichými mestečkami (...) I zaznel z hĺbky vidiny nový krásny tón (...) a jednako bola harmónia taká dokonalá, ako keby naladil nástroj ten istý božský ladič“ (s. 368). „Pravá láska k ľudstvu dokonca podmieňuje pravú lásku k národu a obidve zas nie sú ani dobre mysliteľné bez pravej lásky k žene (...) Preto je i všetko dobré a spravodlivé, čo sa deje v mene tejto trojjedinej veľkej lásky, a skutky, ňou splodené, môžu byť len Božím požehnaním“ (s. 345). „každý národ má svoje poslanie (...) Beda však národu, ktorý nevyplní toto poslanie!“ (tamže, s. 346).

Tento pastorálny obraz s kazateľským komentárom je jednou z vidín, ktorú má dôstojník rakúsko-uhorskej armády slovenského pôvodu Peter Pavel počas pobytu na fronte. Už som spomenula, že uvedomenie si ničivej sily technológie a telesný kontakt so zemou vyprodukovali oidipovskú reakciu:²⁴ technológia bola otcom civilizácie, ktorý páchal násilie na matke Zemi. Vojak bol podobne ako dieťa nútený obetovať svoje túžby národom „Patrie“ („rodinnému záujmu“) a fantazijnými predstavami o ovládnutí, prieniku na isté územie kompenzoval imobilitu. Z tohto pohľadu možno aj milenecký pomer Slováka Petra Pavla k dvom rakúskym ženám považovať za oidipovský. Marilla a majorka predstavujú dva odlišné póly (sväticu a hriešnicu), obe sú však v závere románu príznakovo znásilnené. Scénu znásilnenia a smrti majorky možno vnímať ako apokalyptickú agóniu monarchie: na jej tele sa vystrieda dvanásť vojakov. Marilla zasa po boľševickom násilí spácha samovraždu, ktorú tiež možno interpretovať metaforicky. Obe ženy patria k posledným obetiam vojny, a ich smrť (smrť Rakúsko-Uhorska) bola nevyhnutná na to, aby Peter Pavol na koni mohol odcvárať naspäť do svojej novozrodenej domoviny (aby dieťa mohlo realizovať svoje túžby). Vojnou akoby sa naplňovala Spenglerova teória o civilizáciách vyvíjajúcich sa v kruhoch: zánik monarchie bol potrebný na to, aby mohli vzniknúť nové národné štáty.²⁵

²³ Román obsahuje prvky inklinujúce k neoromantizmu, expresionizmu i realizmu. Neoromantické sú napríklad fantazijné vidiny: armáda mŕtvych, boľševický teror, rozhovor s dušou, stretnutie s trojjedinou ženou („milenkou, matkou, sestrou“). Grotesknými a expresívnymi záznamami reality sú napríklad orgie dôstojníkov, bojový masaker, znásilnenie majorky, pohreb dôstojníka, pokus o boľševický prevrat v armáde... Ďalšiu zložku románu tvoria realistické scény z vojenského života a reprodukovanie ideológie i propagandy (monarchistov, stúpencov boľševizmu i ideológov nového povojnového usporiadania Európy).

²⁴ Na oidipovskú reakciu upozorňuje napr. i Leed v pasáži venovanej E. Jüngerovi, c. d., s. 201 a n.

²⁵ Tento moment sa môže interpretovať – v duchu práce poľskej autorky M. Janion – ako prejav patriotického vampirizmu (krv je potrebné preliať pre národ).

Román vznikol približne desať rokov po skončení vojny, a tak vojnu ideologicky interpretoval už v súlade s povojnovým politickým vývojom. Potreba nájsť hlbší význam vojnových obetí viedla k zdôrazňovaniu ducha spolupatričnosti, kamarátstva a novej komunity vzniknutej vo vojne.²⁶ Jedným z dôsledkov 1. svetovej vojny bola revitalizácia motívov obrodeneckého nacionalizmu. Vojna sa stala limitnou skúsenosťou („prahom“), očistou, prípravou na nový svet. Nový svet je organický, čoho prejavom je život národa.

Každý zo štyroch „obrazov“ na motívy Hrušovského próz akcentuje iný aspekt avantgardnej estetiky. Prvý, inšpirovaný novelou *Zážitok vo vzduchu*, smeruje ku geometrickej abstrakcii (expresionizmu). Ďalší, ktorý reprodukuje vizuálne kvality novely *Mamma mia!*, je fantasticko-groteskný, ohlasujúci surrealizmus. Interpretácia *Muža s protézou* viedla k vytvoreniu scudzeného, mechanicko-fyzikálneho modelu univerza (pohyb a sila častíc), zatiaľ čo román *Peter Pavel na prahu nového sveta* obsiahol (vo vizionárskych pasážach) pastorálne výjavy a klarizmus. Tieto štyri „obrazy“ sú samozrejme modelovým „vhl'adom“ do reality literárneho diela, pokusom akcentovať momenty otvorenia reality a zahliadnutia podstaty v rozprávaní. Odkrytie, obnaženie reality (vázia) je však vo všetkých spomenutých dielach vradené do konvenčného, linearizovaného rozprávania, ktoré oslabuje intenzitu dojmu zo spoznaného/videného.

Literárne rozprávanie je formou mediácie v istom spoločenstve: zmierňuje napätie a konflikty, pričom zohľadňuje potreby a (ne)pripravenosť spoločenstva. V Hrušovského dielach rozprávač často ponúka dvojité optiku, dve možnosti interpretovania udalosti v duchu výroku „*Načo prikladať veciam iný zmysel?*“ (s. 111). Potenciálne traumatizujúce poznanie o svete sa teda zľahčuje tým, že sa z neho stáva „strašidelné“ rozprávanie, len namiesto hrôzostrašných príbehov o škriatkoch a vílach sa poslucháči desia výjavmi z vojny. Napätie medzi sujetovosťou a ústnosťou²⁷ sa cielené nevyhrocuje, takže v prípade Hrušovského je možné hovoriť o „hatenej“ avantgarde.

„Čierny“ romantizmus v poprevratovom období aktualizoval predindustriálne, anti-meštiacke hodnoty, ale aj autentickú a organickú zložku v človeku. Z tohto hľadiska bolo umenie dvadsiaty rok pokusom dosiahnuť rovnováhu medzi racionálnymi a iracionálnymi prvkami, medzi determinizmom a indeterminizmom, medzi materiálnym a spirituálnym. Hrušovského prózy s vojnovou tematikou nadväzujú na romantické dedičstvo viacerými prvkami, napríklad: 1. chápaním prírody ako odľudštenej, nezainteresovanej na ľudskom osude, uplatňujúcej svoju vôľu; 2. zobrazením extrémnych (vizionárskych, fantastických či snových) stavov izolovaného, často rozpolteného individua; 3. chápaním národa ako organického útvaru a mesianistickými prvkami pri zobrazení národnej témy. Posun oproti romantizmu 19. storočia vidím v integrovaní 1. nových zistení filozofie a fyziky pri projektovaní modelu univerza; 2. poznatkov psychoanalýzy; 3. vojnovéj skúsenosti, realita ktorej bola natoľko desivá, že sa kompenzovala aj regresom do sféry fantázie a mýtu a natoľko fragmentarizovaná, diskontinuálna, že si časom vyžiadala nový

²⁶ Tento pocit vyjadrovali aj stretnutia veteránov, ich piesne a slávnosti. Bližšie pozri v 6. kapitole Leedovej knihy.

²⁷ Ide o termíny dobovej estetiky (M. Bakoš).

umelecký tvar. Romantické dedičstvo zužitkovali okrem generácie Hrušovského aj autori tvoriaci v čase 2. svetovej vojny (ako napríklad F. Švanter či D. Tatarka). Zatiaľ čo Hrušovského generácia opísala realitu *Materialskrieg* a náznakovo (špekulatívno-intuitívne) i jej metafyziku, autori štyridsiatych rokov komunikovali vojnovú skúsenosť so znalosťou moderného mýtu alebo filozofickej antropológie, ktorá ovplyvnila i podobu ich rozprávania.

PRAMENE

- HRUŠOVSKÝ, Ján: Mamma mia! In: *Výber I*. Bratislava : Slovenský Tatran, 2004, s. 109 – 122.
HRUŠOVSKÝ, Ján: Muž s protézou. In: *Výber I*. Bratislava : Slovenský Tatran, 2004, s. 141 – 212.
HRUŠOVSKÝ, Ján: Peter Pavel na prahu nového sveta. In: *Výber I*. Bratislava : Slovenský Tatran, 2004, s. 213 – 480.
HRUŠOVSKÝ, Ján: Zážitok vo vzduchu. In: *Výber I*. Bratislava : Slovenský Tatran, 2004, s. 94 – 102.
HRUŠOVSKÝ, Ján: Zrada slečny Assunty. In: *Výber I*. Bratislava : Slovenský Tatran, 2004, s. 123 – 132.
HRUŠOVSKÝ, Ján: Žid. In: *Výber I*. Bratislava: Slovenský Tatran, 2004, s. 133 – 140.

LITERATÚRA

- LEED, J. Eric: *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*. (No Man's Land. Combat and Identity in World War I, 1979). Bologna : Mulino, 1985.

Doc. Dagmar Kročanová, PhD.
Katedra slovenskej literatúry a
literárnej vedy FF UK
Gondova ul. 2
814 99 Bratislava
SR
e-mail: dagmar.krocanova@gmail.com