

Rovnica s dvoma neznámymi u Ivana Horvátha

JANA KUZMÍKOVÁ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

„Aby tieto tri typy výpovede tvorili vyčerpávajúci kód, aby sme sa v ňom pokúsili rekonštituovať systematickú jednotu, bolo by potrebné, aby bola parodická heterogenita štýlu, štýlov ovládnuteľná a redukovateľná na obsah jednej tézy. Bolo by potrebné na druhej strane, avšak tieto dve podmienky sú neoddeliteľné, aby každá hodnota, vyplývajúca z týchto troch schém, bola rozhodnuteľnou v páre opozícií, akoby jestvoval pre každý termín opak.“

Jacques Derrida: Ostrohy – Štýly Nietzscheho

(Uvedené slová by mohli označovať Horváthovu, prípadne Kuzmíkovej metódu, pravda, keby ich boli obaja menovaní čítali a akceptovali ešte pred písaním svojho textu.)

V roku 1926 mal dvadsaťdvaročný Ivan Horváth za sebou pobyty v Nemecku, v Prahe, Paríži a škandinávskych krajinách a knižný debut *Mozaika života a snov* (1923). Do roku 1926 už stihol časopisecky publikovať aj prevažnú časť z nasledujúcej knihy *Človek na ulici* (1928). Nielen vo svojej začiatočnickej tvorbe, ale aj neskôr modernista Horváth vyhľadával cudzokrajné inšpirácie najrôznorodejšieho pôvodu. Svoj názor na vec prezentoval v spomínanom roku 1926 v publicisticko-recesistickej poznámke *Chvála plagiátu* (Horváth, I., 1926). V článku dôvodí, že „na plagiáte je založená celá naša kultúra“, pretože akékoľvek poznanie je napodobňovaním. Plagizujú aj vynálezci, „niektorí prírodu, iní už jestvujúce vynálezy“ (Horváth, I., 1966, s. 76). Pri písaní sú možné dva druhy plagiátu: po prvé, „autor ukradne len myšlienku druhého a spracuje ju. (...) A prečo odsudzovať chudáka autora, keď si myslí, že jeho omáčka je lepšia než toho druhého? Ale vezmime druhý spôsob. Vezmime, že niekto odpíše doslova riadky druhého. Neudá, od koho to odpísal. (...) A že sa pod to podpísal, to je prirodzené, dá nám len znáť, že hľa, toto predkladám vám ja, nič nového to nie je (veď čo je nové na svete?), ale vy ste to ešte, myslím, nečítali, tak čo povieť na to? A musíme mu ďakovať, že nás oboznámil s niečím, čo by sme ináč neboli poznali (podč. J. K.).“ (Horváth, I., 1966, s. 76)

Vo svojom fejtóne modernista Ivan Horváth vôbec netrvá na princípoch, ktoré sa dnes pripisujú filozofickej – ale iba čiastočne aj literárnej – moderne z hľadiska postmoderny: netrápi ho napríklad originalita, teleologický historizmus, hodnota, hierarchia (odteraz bude autorka pod modernou rozumieť literárnu produkciu v línii od Baudelairových *Kvetov zla* z roku 1857 počas nasledujúcich sto rokov). Naopak, Horváth „postmodernisticky“ pripúšťa akúkoľvek interpretáciu interpretácie, ak vedie k poznaniu. Avšak toto poznanie už zo zásady nemôže byť progresívne, je *osobné*, je to len to, čo možno považovať za zaujímavé.

Chvíľu predtým, než mladý modernista Horváth napísal svoj článok, sa v roku 1925 narodil Gilles Deleuze. Po niekoľkých desaťročiach (1985) tento známy plagizátor dotvára text Ivana Horvátha: „Nikomu nepoviem: ‚To, čo hovoríš, vôbec nie je zaujímavé.‘ Môžeme mu však povedať: ‚Je to nepravdivé.‘ A pritom tu nikdy nejde o nepravdu, ale o *hlúposť* (J. K.) a o úplnú bezvýznamnosť. O to, že sa to už tisíckrát povedalo. Pojmy dôležitosti, nevyhnutnosti a zaujímavosti sú väčšmi určujúce než pojem pravdy. Vôbec

nie preto, že by ju nahrádzali, ale preto, že *merajú* (podč. J. K.) pravdu povedaného.“ (Deleuze, G., 1991, s. 143 – 144)

K tomuto bodu Ivan Horváth podotkol: „*Surrealisti chcú plagizovať sen a keď sa im aj všeličo vytýka (nezmysel, hlúposť* – podč. J. K.), *ale nečestnosť nie.*“ (Horváth, I., 1966, s. 76) Obaja autori teda narážajú na hlúposť plagizovania, ak za ním nestojí nárast poznania (to u recesistu Horvátha), či určitá miera pravdy (u seriózneho postmodernistu Deleuza). Pričom, pravda, Horváthovi ide o zapudenie akéhokoľvek etického hľadiska problému, zatiaľ čo Deleuze odmieta slová nekryté dôležitosťou, nevyhnutnosťou a zaujímavosťou. U modernistu všetko prebýja fakt, že ho vôbec netrápi pravdivosť rozmer veci, u postmodernistu zasa môže prekvapiť, že hovorí o merateľnosti pravdy.

Mám totiž na mysli všeobecne preberanú frázu, že postmoderná spoločnosť už nevládne univerzálnymi kritériami racionality a logiky, a preto stratila schopnosť odhaľovať za pravdivým ešte pravdiviešie. S týmto zjednodušujúcim názorom Deleuzova výpočet celkom nekorešponduje. Zdá sa, že bytostnejšie by sa v takom paušálnom názore našiel mladý Ivan Horváth. Dôvod je okrem mimoliterárnych skutočností vo fakte, že Horváth už v počiatkovej fáze svojej tvorby skúšal a skúmal slohové variácie umeleckého textu, takže nepochybne sa zamýšľal nad centrálnym problémom avantgardných úsilí – takisto zdôrazňovaným aj v dnes – ktorým je rozpon medzi označujúcim a označovaným v tom zmysle, že označujúce (umelecké slovo) neprilieha bezprostredne a pevne na označované, slovo „pracuje“ v jazyku nielen podľa pravidiel referencie (odkazovania na označované), ale aj podľa špecifických lingvistických aspektov. Preto jazykový výrok nie je spoľahlivý, nie je identický s mimojazykovou skutočnosťou. Túto záležitosť Horváth pozoroval vo väčšine svojich „modernistických“ textov. Z nich vyberám na interpretáciu poviedku *Rovnica s dvoma neznámymi*. Podľa názoru Karola Rosenbauma (Horváth, I., 1965, s. 367) bola napísaná koncom tridsiatych alebo v štyridsiatych rokoch minulého storočia, teda už po vydaní knihy noviel *Vízum do Európy* (1930) a v období koncipovania ďalšej zbierky *Nepravdepodobný advokát* (1965), ktorá však vyšla až po autorovej smrti. Poviedku *Rovnica s dvoma neznámymi* budem analyzovať, napriek časovému posunu jej zrodu oproti dvadsiatym rokom preto, že sledovaný problém rozptylu, posunu a medzery medzi výrazom a korešpondujúcou „skutočnosťou“ je v nej ešte podporený tematickým plánom a makrokompozíciou.

Hrdinami prózy sú dvaja advokáti. Dr. Vecný a nepomenovaný rozprávač. Ja-rozprávač hneď v prvej vete priznáva: „*Ten kolega mi bol vždy nesympatický.*“ A ďalej: „*Je v každom z nás niečo, čo nechce počúvať logiku a čo nám približuje alebo oddaľuje ľudí i proti príkazom nášho rozumu.*“ (Horváth, I., 1965, s. 324) Hneď z prvej motívickej sekvencie je jasné, že v prvej tematickej línii pôjde o spor rozumu a citu (typický problém nielen romantickej literatúry „srdca a sveta“), ktorý v sujete moderného umenia vystupoval napríklad v podobe sporu vedomia a nevedomia, reflexívneho a spontánneho (na psychologickú rovňu), alebo v podobe sporu skutočnosti a pseudoskutočnosti (na ontologickej rovňu) či v podobe sporu pravdy a falzifikátu, mýtu (na epistemologickej rovňu).

Z fabuly sa ďalej dozvedáme, ako rozprávača vôbec neteší, že mu pridelili súdny prípad, v ktorom je dr. Vecný protistranou. Dr. Vecný však nie je iba advokát, je to aj vynikajúci hudobník. Túto okolnosť sa rozprávač rozhodne pri svojom usudzovaní o od-

porcovi uvážiť – už aj preto, že sám seba považuje za hudobného ignoranta a je si „vedomý toho, aké ochudobnenie to (...) znamená a o koľko je plnší život tých, ktorí vedia precítiť a prežiť hudbu.“ (Horváth, I., 1965, s. 325) Zúčastní sa koncertu, počas ktorého sa nadchne hudbou aj virtuozitou svojho kolegu. Avšak po vystúpení prichádza úder: „Lebo v jeho zraku nedoznievalo nadšenie z prežitej chvíle, ako som to očakával a bol som ochotný s ním spolucítiť, ale sa v ňom zračil len a len pocit triumfu. Pocit dokázanej osobnej nadradenosti. (...) Celý ten okamih, v ktorom pri ukláňaní venoval mne, len mne, pozornosť, bol priamou výzvou, aby som si uvedomil, kde sa mám zaradiť.“ (Horváth, I., 1965, s. 326)

Už na tomto mieste fabuly nám nemôžu uniknúť napríklad freudovské či nietzscheovské kontexty. Predbežne však ešte nechajme slovo rozprávačovi: „Zo svojich rozpakov som videl len jedno východisko: stretnúť sa znovu, súkromne, zoči-voči s dr. Vecným a pokúsiť sa ešte raz získať o ňom *nezaujete pravý dojem*.“ (podč. J. K., Horváth, I., 1965, s. 327)

Rozprávač sa teda viacnásobne pokúša pochopiť svojho kolegu, vystihnúť jeho subjekt, ináč povedané, určiť denotát sporu. Spor je zatiaľ dvojaký: jednak už spomínaný vnútorný konflikt citu a rozumu, ale do hry vstupuje tiež pracovná rozopra. V tejto druhej tematickej línii ide o demonštráciu moci zákona: rozprávač odhalil finančné podvody svojho kolegu a môže sa rozhodnúť, ako použije moc (poistenú zákonom), ktorú tým nadobudol.

Subjekty príbehu takto nie sú určené, denotované (rozprávač nie je „stabilný“, je v procese uchopenia odporcu, čím je zároveň na ceste „lokalizovania“ samého seba). Z tohto dôvodu môžeme analyzovať oboch protivníkov iba ako podmiety rozprávania. Musíme prejsť do oblasti lingvistiky. Gramatika (syntax) mapuje zatiaľ identifikované dve tematické línie takto:

Podmet-prístavok	kontradikčné atribúty	predikát	predmet
Rozprávač-advokát	slušný – menejcenný (nevie hrať)	získava	moc
Adv. Vecný-umelec	nemorálny – nadradený (virtuózný)	stráca	výhody

Výroková logika kóduje dve tematické línie cez dôkaz sporom (reductio ad absurdum):

Ak je rozprávač v práve (jeho úsudok je pravdivý), potom je dr. Vecný nemorálny a zároveň je nadradený. Ak je predchádzajúci výrok pravdivý, potom platí, že rozprávač nemôže byť v práve (jeho úsudok je nepravdivý), keďže „protistránka“ je mu nadradená.

Logický spor možno zapísať aj takto: Pre celý súbor atribútov dr. Vecného platí, že sú odsúdeniahodné, a zároveň platí, že dr. Vecný je vynikajúci hudobník, čo nie je odsúdeniahodné.

Dostali sme „rovniciu s dvoma neznámymi“, ktorej výsledkom má byť subjekt dr. Vecného, teda denotát sporu. Rovnica sa slovne dá zapísať:

Koľko je v dr. Vecnom sebaobetovania (schopného podvodu, aby sa mohol venovať „vyšším“ hudobným sklonom) a koľko je v ňom egoizmu „nadaradeného“ človeka?

Túto dilemu vyriešil rozprávač podľa vlastného názoru logicky: „Hovorili ste mi, že ste vedome obetovali svoje mravné presvedčenie, aby ste sa mohli venovať umeniu. (...) Obetovanie jednej časti svojho ja nie je sebaobetovaním, ale len potlačením jednej časti v prospech inej. Vždy však potlačením menej dôležitej, menej príjemnej časti (z osobného hľadiska) v prospech dôležitejšej a príjemnejšej. Takéto zdanlivé sebaobetovanie nie

je preto obeťou, ale práve výrazom vrcholného egoizmu, zafarbeného martýrstvom pre vlastnú potrebu.“ (Horváth, I., 1965, s. 335)

Advokát určil denotát dvojnásobného sporu – v pochybnom charaktere odporcu. Tým sa spor vyriešil na logicko-gramatickej úrovni: Dr. Vecný nie je nadradený, pretože nie je pravda, že je jeho život plnší, keďže kvôli hudbe degeneruje ako advokát. Jeho virtuoza nie je prednosťou, ale „výrazom vrcholného egoizmu“, a preto je odsúdeniahodná. Spolu s právnou dilemou sú vyriešené aj osobné pochybnosti rozprávača ako advokáta: on svoju moc použije nestranne, pretože rovnicu s dvoma neznámymi vyriešil na základe matematických pravidiel, objektívne.

Vo sfére logiky je teda prípad uzavretý. Rozprávač sa v role advokáta prejavil ako slušný človek, aj keď spočiatku s určitými deficitmi (pocity antipatie a menejcennosti), ale v závere nadobúdajúci nad *určeným(!) subjektom* protivníka osobnú prevahu, aj zákonnú moc.

Teraz už zostáva doriešiť len *subjekt* rozprávača. Potrebujeme zodpovedať otázku, ako sa rozprávač prejavuje cez svoju najvlastnejšiu doménu, cez svoj rozprávačský výkon? Teda už nie na úrovni logiky, ale v úlohe hovorcu. Ináč povedané, nebude nás zaujímať logická stránka sporu, ale to, akým spôsobom sa spor prezentuje cez rozprávanie.

Tentoraz začneme koncom (pointou) poviedky. Tam dochádza ku vzájomnej konfrontácii všetkých sujetových štruktúr: „*A s ľahkým srdcom som túto cestu* (podč. J. K.) *hneď toho rána nastúpil, skoncipujúc trestné oznámenie na dr. Vecného pre zločin podvodu a iné trestné činy. Lebo čo záleží na sympatii alebo antipatii, na prvom dojme a podobných veciach, keď sa s matematickou presnosťou podarí rozlíšiť rovnicu s dvoma neznámymi?*“ (Horváth, I., 1965, s. 335)

Rozprávačova rétorická otázka je presnou anotáciou celej jeho výpovede. Hovorca sa vracia na začiatok udalosti, kde uviedol, že okrem „rozumu“ a logiky vládnu človekom aj iné sily. Po všetkých rozumovo-logických peripetiách, počas ktorých sa určil denotát sporu (subjekt dr. Vecného), sa ako naprotiveň ohlásili citové konotácie pracovnej potýčky oboch protihráčov. Teraz môžeme cez záverečné vety usúdiť aj o druhom subjekte sporu. (Samozrejme, nielen zato, že sa narácia skončila a ďalšie informácie o prípade už nedostaneme.) Hovorcová zhrňujúca anotácia totiž dotvára jeho slušný imidž povážlivým vstupom „*s ľahkým srdcom*“. Podľa logickej línie sporu je konotáciou „ľahkého srdca“ „šťastné srdce“, *osobná spokojnosť* rozprávača z vyriešenia rovnice. Avšak v rámcach konfliktu medzi rozumom a citom ide o konotáciu „*prázdne srdce*“, *bez-citné srdce*. To znamená:

1. na rovine psychologickkej – odpojenie nevedomia;
2. na rovine ontologickej – obídenie pseudoskutočnosti, ilúzie;
3. na rovine epistemologickej – zanedbanie falzifikácie, mýtu.

Nevedomie je kľúčovým pojmom freudizmu, vylúčenie akejkolvek ilúzie patrí k základným činom nietzscheovstva. Pripomeňme, že už pri uvádzaní fabuly sa podotklo, že v texte sú zjavné freudovské a nietzscheovské kontexty. Ponúka sa hypotéza, že subjekt rozprávača je stvárněný vo freudovsko-nietzscheovskom režime. Tu sa skloňujú hlavne slová sloboda a moc. Ohybnú – raz antonymickú, inokedy rovnoznačnú – dvojicu slov *sloboda – moc* si treba všimnúť ešte z osobitného dôvodu: dôležitosť pojmov sloboda a moc sme zaznamenali až v tretej (po gramatickej a logickej) fáze našej analýzy – v *rétorickom* lingvistickom poli. Vychádzam z prehovorov:

– dr. Vecného o umeleckej slobode: „*Umelcova hudba je najkrajšou modlitbou, najvyšším stupňom. A preto sa vie odosobniť, odhmotniť, lebo ňou neslúži (J. K.), ale je to niečo vyššie.*“ (Horváth, I., 1965, s. 330)

– o slobode umelca: „*Som advokátom, ale tam nemám mnoho práce, nemám a nechcem ju mať. Lebo potom by som musel nechať svoje čelo a to mi je milšie ako advokátstvo (J. K.). (...) Mal som ísť hrať po hostincoch, kaviarňach? Nemohol som to ako doktor práv spraviť a potom nebolo by to ani riešenie, lebo takéto remeselné hranie ubíja. Nezostalo mi teda nič iného, než oddať sa umeniu a živiť ako advokát. A krádnúť.*“ (Horváth, I., 1965, s. 333)

Sloboda je v rétorike dr. Vecného totožná s frazémou „*oddať sa hudbe*“. Práve zástupnosť oboch výrazov však dr. Vecný nedocenil a rétoricky nepoužil (presnejšie nevyužil), a preto sa jeho sebaobhajoba mení v ušiach rozprávača na nepriame sebausvedčenie. Totižto, čelistova anotácia označujúceho „*žiť pre hudbu*“ obsahuje okrem idealistických konotácií danej frazémy („*žiť pre ideál*“) aj isté *utilitaristické* označovanie, to znamená isté zlepšenia v praktickom živote (sebavedomé ospravedlnenie krádeže). Tento rozpon medzi označujúcim a označovaným rozprávač neustále *vyciťuje*, ale na rétorickom „bitevnom poli“ taktiež presne nepomenúva. Jeho anotát frazémy „*oddať sa hudbe*“ totiž obsahuje hlavne oné *opojenie z hudby*, ktorým dr. Vecný rétoricky dostatočne neoperuje. Rozprávač súhlasí so životom pre hudbu kvôli čaru, *moci hudby*. Avšak takúto svoju predstavu o živote pre hudbu v subjekte odporcu nenachádza, naopak, pripisuje mu záporné snahy získať cez hudobnú virtuozitu *moc osobnosti*:

„*Jeho pohľad hovoril jasne a jeho slová boli tiež jasné. Obe hovorili: Som vyšší tvor, som nad vami, nad tebou, nezostáva ti nič iné, než sa tomu podrobiť, ustúpiť mi. Tvoja jediná možnosť je uznávať ma, a nie skúmať. / Ale čo to znamenalo v spore, v ktorom sme stáli proti sebe? Azda: I tu nemáš čo skúmať. Čo som robil, to som robil, mám na to právo, lebo som nad tebou a nad vami v ľudskej stupnici hodnôt. Preto si povinný to všetko uznávať. / Toto hovoril on a toto som neuznával za správne.*“ (Horváth, I., 1965, s. 331)

Uvedený prehovor však nie je citáciou slov dr. Vecného, je to *mediinterpretácia* v procese tvárnenia jeho osoby zo strany rozprávača. Takže sa ukazuje, že rozprávač v pozícii hovorcu začína používať podobné spôsoby *manipulácie*, aké odsudzuje u „protistránky“. Jeho prehovor je napriek úsiliu o čistú logiku chtiac-nechtiac ovplyvňovaný z nevedomia cez komplex menejcennosti. Odtiaľto sa chce presadiť názor, že „*najkrajšiu modlitbu hudby*“ môže zažiť aj „*jednoduchý človek*“. V prípade, že by s tým odporca súhlasil, rozprávačovo nevedomie by bolo dostalo satisfakciu a súd by zrejme bol skončil zmierlivo. No nestalo sa tak, odporcova rétorika neprešla v rámci „*hudobného diskurzu*“ do režimu, v akom pracovala rozprávačova psychika, a preto sa tu roztvorila medzera medzi významami slov u oboch zúčastnených. Rozprávač sa potom neustále pokúšal túto medzeru identifikovať stopovaním logiky v slovách a konaní odporcu. Avšak „*zneužitia*“ interpretačných techník nasvedčujú, že v príbehu ide predovšetkým o ukojenie nehudobníkovho nevedomia. Rozprávač potom nastupuje cez svoj prejav na dráhu mocenského diskurzu, teda na rovnakú cestu, ktorú už podľa neho absolvuje jeho protivník. Samozrejme, v rámcoch „*svojej*“ logiky sa to rozprávačovi takto nejaví.

To biele miesto, ktoré účastníci „dvojparalelnej“ reči v rámci hudobného diskurzu nepomenovali, možno zmapovať až potom, keď si uvedomíme, že dr. Vecný vystupoval verejne. Ak by bol totiž chcel svoj život hudbou skutočne len naplniť, mohol cvičiť aj hrať iba súkromne, bez ovácií neznámych ľudí v obecnstve. Takýto asketický pomer k svojmu talentu však dr. Vecný nemá. My zasa nemáme k dispozícii motívy, prečo vlastne dr. Vecný koncertuje. Nemá ich ani rozprávač, keďže počas opakovaných diskusií každý zúčastnený hovoril „o niečom inom“ a k dôvodom čelistovho koncertovania, k tomuto priesečníku spoločnej komunikácie sa neprepracovali. Túto zásadnú neznalosť potom rozprávač spracoval v rétorickej polohe tak, že prestal udalosti citovať (čo by väčšmi zodpovedalo nestrannému logickému posúdeniu veci), a začal ich interpretovať, domýšľať. Subjekt dr. Vecného začal formovať ako nietzscheovského nadčloveka. Keďže rozprávačovo nevedomie nebolo uspokojené v demokratickom diskurze („jednoduchý človek“ nebol hodnotovo zrovnoprávnený s virtuózom), prešlo do protivníkovho „egoistického“ diskurzu, čím sa odštartoval skrytý súboj (na rovine nevedomia). Vo vedomej aktivite sa však rozprávač predstavuje ako všestranne ústretový človek. Prezrádza ho len vyššie citovaná pointa povedky.

V tomto štádiu gramaticko-logickej a rétorickej analýzy prózy *Rovnica s dvoma neznámymi* už môžeme zhrnúť získané údaje. V poviedke sme zistili niekoľko disproporcií, ktoré sa zreteľne zobrazujú v schéme makrokompozície:

		<i>Sujetová paradigma</i>
Tematická línaia sporu	1. pracovného (kto má <u>pravdu</u> ?)	a) <i>logický plán</i> b) <i>etický plán</i>
	2. interpersonálneho (<u>kto</u> je v spore?)	a) <i>hodnotový plán</i> b) <i>semiotický plán</i>
	3. intrapersonálneho (<u>čo</u> je v spore?)	a) <i>psychologický plán</i> b) <i>štylistický plán</i>

V rámcoch troch tematických línií sa nám zobrazilo šesť sujetových plánov. Každý tematickej líniai sporu sú vytýčené dva z nich, pričom navzájom kolidujú. Z mikrokompozície už vieme ako:

- logický plán dokazuje, že rozprávač má (ako zástupca súdnej moci) pravdu, keď udá nemorálneho podvodníka, etický plán však potom demaskuje jeho „prázdne srdce“,
- hodnotový plán potvrdzuje hierarchiu rozprávačových osobných hodnôt (služba „ideálu“), semiotický plán však potom poukazuje na ich preskupenie (služba ideálu prevyšuje ideál slobody, „menejcenný“ jedinec sa stáva nadradeným a opačne),
- psychologický plán presviedča o vedomej ústretovosti a slušnosti rozprávača, štylistický plán však svedčí o jeho podvratnej interpretačnej rétorike.

Pri pozorovaní sujetových štruktúr si nemôžeme neuvedomiť, akú veľkú úlohu zohráva v celom príbehu osobná angažovanosť rozprávača v spore. Vďaka jeho rétorike vyhráva názor, že život pre hudbu je **službou**, pokorou pred ideálom (naproti tomu dr. Vecný **neslúži** ideálu, hudba je preňho oblasťou slobody). Aj celkovo potom vyhráva život ako služba nejakému ideálu – veď rozprávač ako advokát poslúži „ideálu“ práva (trestnej moci). A stať sa tak môže len preto, že dr. Vecný „poriadne“ neuplatnil rétorické možnosti, ktoré mu poskytovala ekvivalencia slov sloboda – hudba. Opakovane sa

vyjavuje, ako veľmi závisia „udalosti“ slobody alebo moci od rétoriky. Dalo by sa povedať, že pojmy sloboda a moc fungujú ako znaky; sú to len označujúce, ktoré sa pária s označovaným iba cez *anotáciu*, resp. s určitým *posunom*.

Napríklad rozprávačov *anotát* frazémy „byť v práve“ sa takmer stotožňuje s významom „slúžiť ideálu“ a skoro úplne zanedbáva význam „presadiť moc“. Naproti tomu rozprávačova *interpretácia* rovnakej frazémy v rétorike odporcu vyhmatáva práve kompromitujúci význam „mať moc“. Hovorí dr. Vecný: „*Lebo musíte si uvedomiť aj to, že to, čo som spravil, nebolo z túžby po peniazoch, po blahobyte, ale len preto, aby som mohol žiť pre hudbu. Myslíte, že som nemal škrupule, mravné pochybnosti? Ale nie je možné obetovať aj čiastku svojho ja, keď tým dosiahneme v inom smere niečo vyššieho?*“ („mať právo“ – J. K.) (...) Dr. Vecný bol teraz asi úprimný. *Ale vedel tiež, čo robí. Lebo keď videl, že otriasol mojou pevnosťou* („mať moc“ – J. K.), *nepredložoval zbytočne svoju návštevu.*“ (Horváth, I., 1965, s. 333) Už zreteľne vidno, že „skutočnosť“ je iná v dekadentno-nietzscheovskom a iná vo freudovsko-nietzscheovskom predvedení.

V súvislosti s tým, že slová podliehajú anotácii, nastáva medzi označujúcim a označovaným posun, ktorého interval je v ideálnom prípade nulový, ale v opačnej situácii až „nekonečný“. Vtedy nastáva ruptúra, ktorú môže preklenúť iba interpretácia (alebo tiicho). Dá sa dedukovať, že v interpersonálnom styku majú lepšie *predpoklady na zblíženie* tie rétoriky, ktoré citujú a neinterpretujú, tie diskurzy, ktoré neštylizujú. (Pravda, podmienok „zblíženia“ je viac.) Avšak pre *poznanie* či *pravdu* môžu byť niekedy zaujímavejšie interpretačné, štylizačné rétoriky, kde sa dajú odkryť biele miesta. Tu však už z povahy veci vyplýva veľké riziko, že v tzv. bielom mieste sa vyjaví ilúzia, falzifikácia, či až celkom neštylizovaná prázdnota.

V jazykovom akte nás teda iba výnimočne nezachytí sieť nezrovnalostí medzi výrazom a významom, výrazom a mimojazykovou skutočnosťou. S istou nadsádzkou by sa dalo povedať, že naše slovo je „invalidné“, neschopné identity s autonómnym svetom. Ak potom chceme aj naďalej trvať na konvencii, že naša kultúra je založená na slove, ale zároveň nemienime po zistení, že toto slovo je deficitné, presídliť svoj autentický život do virtuálneho sveta, máme iba veľmi obmedzené možnosti ďalšieho postupu. Mohli by sme napríklad skúsiť náš najdôležitejší nástroj väzby so svetom zlepšiť – ale to je nateraz utópia. Schodnejšia by mohla byť cesta, že využijeme aj iné kanály, spájajúce nás s mimojazykovou skutočnosťou.

Pred rovnakým problémom ako teraz my nepochybne stál pred časom aj spisovateľ Ivan Horváth, o čom zreteľne vypovedá jeho poviedka *Rovnica s dvoma neznámymi*. Hypoteticky završuje tvorivé obdobie, v ktorom prozaik testoval rôzne umelecké prúdy a štýly, napríklad poetizmus, expresionizmus, novosymbolizmus, novoromantizmus, surrealizmus, dadaizmus, konštruktivizmus, impresionizmus atď. Vtedy cielene skúmal možnosti jazyka a vari tiež zisťoval, či jestvuje už dostatočne „dobrý štýl“. Teda nepriamo bol v pozícii zlepšovateľa jazyka. V poviedke *Rovnica s dvoma neznámymi* (a aj v celom cykle *Nepravdepodobný advokát*) však Horváth „hádky“ okolo jazyka už zanecháva. Svedčí o tom aj pointa analyzovanej poviedky. Striktné estétsko-štruktúrne posúdenie kategórie rozprávača by istotne zamietlo rozpor medzi jeho freudovsko-nietzscheovským ustrojením a „nesystémovou“ sebareflexiou rečníka v závere poviedky: „*Lebo čo*

záleží na sympatii alebo antipatii, na prvom dojme a podobných veciach, keď sa s matematickou presnosťou podarí rozlíšiť rovnicu s dvoma neznámymi?“ Tu sa už viac angažuje autor ako rozprávač. Deje sa tak práve preto, že v danej chvíli má autor relatívne uzavretý názor na možnosti a kompetencie jazyka a rozprávača a svoj pohľad presúva práve na tie ďalšie kanály, cez ktoré sme v styku so skutočnosťou, pravdaže tiež modernisticky arbitrárnou. Dokazuje to knižka z roku 1944 *Tak sa to malo stať*. Analýza troch próz, ktoré ju tvoria (*Peter odíde*, *Očami milienky*, *Nešťastný hrdina*), je predmetom ďalšej časti mojej monografie o Ivanovi Horváthovi. Na tomto mieste je však ešte potrebné zdôrazniť banálny fakt, že aj keď sa Horváth zdanlivo prestal zaoberať jazykom ako systémom znakov, ako spisovateľ bol stále odkázaný na jeho používanie. Takže sa ponúka predstava, že Horváthovo celé dielo, jeho porozumenie avantgardným prúdom z prvých desaťročí 20. storočia by sa mohlo vnímať ako vedomá jazyková práca na redundantných (t. j. jazykovo komplexnejších) kanáloch (či už išlo o avantgardné jazyky alebo neskôr o reprezentáciu mimojazykových kanálov cez jazyk) na nasýtenie praxe autentického života. To bolo a stále je dôležité, nevyhnutné a zaujímavé. A tu tiež vidím Horváthovo riešenie jeho osobnej rovnice s dvoma neznámymi (označujúcim a označovaným), ktoré napokon korešponduje aj s postmodernými názorami G. Deleuza: poznanie je síce osobné, ale ak je možné zdokonaľiť prepojenie medzi označujúcim a označovaným, potom je pravda merateľná.

Takže na záver: Hrdinovia z poviedky *Rovnica s dvoma neznámymi* vládli síce osobným poznaním, ale pravdu nemal ani jeden z nich, pretože ani jeden nedisponoval jazykom natoľko identickým so skutočnosťou, aby v polemike vyjasnil najdôležitejší, najzaujímavejší a najnevyhnutnejší moment celého sporu: prečo vlastne dr. Vecný muzicíroval verejne.

LITERATÚRA

- DELEUZE, G.: Prostredníci. In: *Za zrkadlom moderny*. Ed. E. Gál – M. Marcelli. Bratislava, Archa 1991, s. 134 – 149.
- HORVÁTH, I.: Chvála plagiátu. *Slovenská politika*, 7, 1926, č. 249.
- HORVÁTH, I.: *Vízum do Európy*. Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1965.
- HORVÁTH, I.: Chvála plagiátu. In: *Návrat do Paríža*. Bratislava, Tatran 1966, s. 75 – 76.

Výstup z individuálneho grantového projektu Revízia Horváthovej moderny (monografia). VEGA 2/7088/2000.

SUMMARY

The study is an attempt to clarify in which way the (postmodernistic) problem of rupture between denotated and denotation occurred and solve also earlier in the modernistic texts of Ivan Horváth. "Reality" in the novel *Rovnica s dvoma neznámymi* (The Equation with Two Unknowns) is being changed according to the fact what is stressed at the moment – decadent-nietzsche or freud-nietzsche rhetoric. In the same time there are disproportions discovered in the speech of the narrator. The disproportions are between logical and rhetoric level of the narration. According to the analysis of the novel the whole work of Ivan Horváth could be perceived as a conscious linguistic work on redundant (that means linguistically complex) canals for the filling the praxis of an authentic life.