

## V labyrinte odvodení (Sonda do modernizmu)

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

*Pokračovanie.*

### II. Seeborn: Transformácie konštituovania subjektu. Rétorika a jej dvojníci

Týmto sme v zásade vyčerpali podstatné transformácie motívu protézy. Sémantický pohyb Seebornovho písania je pohybom Seebornových reinterpretácií pohnútok jeho správania. Hovorili sme už o dvoch interpretáciách: jednej Seebornovej vedomej, proklamlačnej, kde sa ukazuje byť obeťou „dobrých lekárov“, ktorí mu dali „protézu“ (vo figuratívnom pláne). Zároveň však v nej funguje ako autonómny subjekt, pretože plne ovláda strategickú hru zvädzania a je sám pre seba priehľadný: konštituuje sa vo svojich proklamáciách. A o druhej – nevedomej – interpretácii sna, kde má Seeborn z vlastnej vôle „choré srdce“. Táto reinterpretácia je oproti Seebornovej proklamlačnej interpretácii dvojito inverzná: jednak Seeborn nie je paciens, ale agens – na druhej strane sa však ukazuje byť neautonómny subjektom, pretože do jeho diskurzu vniká protikladný diskurz iného, protirečiaci proklamáciám.

Ďalšia Seebornova reinterpretácia si *kombinuje* dva príznaky z dvoch predchádzajúcich: Seeborn sa stáva paciensom a neautonómny subjektom.

Schematizujme tieto tri interpretácie, v ktorých sa takto permutujú príznaky Seeborna:

1. paciens, autonómny subjekt;
2. agens, neautonómny subjekt;
3. paciens, neautonómny subjekt.

Vidíme, že tretia, záverečná reinterpretácia Seeborna ho afirmuje v dvoch negatívnych, odvodených modalitách (ako paciensa a neautonómny subjekt), čo sa dá interpretovať prostredníctvom dobového kódu determinizmu (biologického a determinizmu schopenhauerovskou vôľou).

Odôvodnime teraz charakter príznakov tretej reinterpretácie. Po prvé, Seeborn v okamihu, keď plne vládne nad strategickou hrou zvädzania a zničenia Míny, keď strategicky vedie jej kroky po svojej šachovnici – v epizóde stretnutia s Mínou – hovorí: „*Ba, cítim som jasne v tej chvíli, že tu sa odohráva niečo veľmi ponuré a strašlivé a že kdesi v neznáme sa pohla hrozná lavína, ktorá všetko zničí a zahubí.*“ (s. 61) Seeborn sa sám cíti byť pešiakom na akejsi inej šachovnici – *niečoho* „strašlivého“. Táto sémantická nenaplnenosť *toho*, čo Seeborna a zároveň celý vesmír ovláda, je dôležitá (napokon, „strašlivé“

musí byť vždy aspoň trochu „neurčitý“): ide skôr o štrukturálny princíp závislosti a determinácie subjektu. Táto nenaplnenosť je v ďalšom texte *striedavo* napĺňaná a vyprázdňovaná: napríklad „to“, čo ovláda Seeborna, môžu byť pudy (kód biologického determinizmu): „*Ach, v samcovi sa rozpenila horúca krv (...)*“ (s. 61) Rovnako Mína, keď prichádza za Seebornom, poslúcha ako „*samica*“ svoje „*volanie krvi*“ (s. 61).

Toto však nie je jediný filozofický kontext, ktorý emituje svoj obsah na naplnenie „toho“, princípu závislosti (neskôr to bude – dikčne – nietzscheovský kontext prostredníctvom termínu/filozofémy „sila“ a implicitne, štrukturálne, schopenhauerovský kontext „vôle“). Samcova túžba (Seebornova stratégia) *predpisuje* inštinktívne chovanie samice. Ide tu o determinizmus v dvoch plánoch (strategický a biologický), pričom strategický je podmienený biologickým, ktorý je mu hierarchicky nadradený. Práve preto môže byť Seeborn (vo vlastnej, tretej reinterpretácii) zároveň na nižšom pláne ovládajúcim (strategicky predpisuje Míniho správanie), aj – na hierarchicky vyššom pláne – ovládaným (môže ho predpisovať *len* preto, lebo on sám, rovnako ako Mína, je podriadený biologickej determinácii). Sémy biologického determinizmu sú rozosiate po celom texte, podliehajú mu rovnako ženy ako muži (Míniine „*ružové nozdry – dôkaz rasy a temperamentu*“ (s. 20), Ernine „*pudové búrky*“ (s. 17), Schröderova zlosť *samca*, ktorému ukradli samicu (s. 39) atď.). Spod nánosu rozdielov „*spoločenských stupňov*“ (s. 47) v istých situáciách vždy „*vybúšia*“ „*inštinky*“ (s. 47) – Seeborn to demonštruje na aristokratickej, kultivovanej Míne, keď naňho žiarli: vybuchuje v nej vlastnícky inštinkt samice. (Aristokratické prídomky: poručík *von und zu Seeborn*, Mína z Riedenburgu konotujú „lepšiu spoločnosť“ a „vyšľachtenosť“ (dajme ju do súvislosti s termínom „rasy“, ktorý text používa pri Míne, akoby išlo o ušľachtilého koňa – „*ružové nozdry*“) a spájajú tieto atribúty s *pudmi*, ktoré tieto atribúty stierajú. Obidva rody, Seebornovcov, ako i Riedenburgovcov, sú „*dobrá, stará šľachta*“ (s. 42).) Schröderova „*zúrivosť samca, ktorému uchvátili samicu*“ (s. 39) – toto je Seebornova interpretácia Schröderovho správania sa – je *zakódovaná* do listu, ktorý Seebornovi posielala, v podobe zdvorilostných fráz („*dovoľujem si Vás upozorniť (...)* *vyvodím z toho konzekvencie. S patričnou úctou (...)*“ (s. 39).

Čiže – 1. hierarchicky nižší plán, kde je Seeborn ovládajúcim: „*(...) všetko moje konanie bolo vedomé a zakladalo sa na triezvej vypočítavosti (...)* *Áno, moje činy boli už dávno vopred uvážené a rozhodnuté.*“ (s. 62)

2. Tento plán sa však ukazuje byť v područí vyššieho plánu, v ktorom je Seeborn sám ovládaný: „*A jednako, keď som prikrečil k dverám a zamkol ich, konal som akosi nevedomky. (...) Čo ma náhle zahodilo k dverám a donútilo ich zamknúť (...), to bola práve tá sila, ktorá všetky moje konania od začiatku až do konca určovala a proti ktorej som ja bezmocný a bezbranný. Áno, všetky svoje „výpočty“ (strategického zničenia Míny – pozn. T.H.) pripisujem na účet tejto strašnej, nemilosrdnej sile (...)*“ (s. 62) Treba tu podržať dva sémantické kontexty tejto výpovede: jednak sa Seeborn na proklamačnej úrovni zbavuje zodpovednosti za svoje konanie („*(...) a kľiatba, ak bude nejaká nasledovať, nech padá na jej* (t. j. tejto „sily“ – pozn. T.H.) *hlavu*“ (s. 63) – toto deterministické vysvetlenie sa teda javí byť preňho pohodlným, a preto môže byť len manifestačnou proklamáciou. Na druhej strane však je *aj* veľmi nepohodlné: Seeborn, ktorý chce byť strategickým manipulátorom a chce zažiť „*rozkoš víťaza*“ (s. 63), byť ovládajúcim, stir-

nerovským vlastníkom, sa tu ukazuje byť *ovládaným*, podriadeným. To, čo ho ovláda, je teraz nazvané ako „*sila*“. Tento termín odkazuje na kontexty voluntaristickej filozofie života, na Schopenhauera a Nietzscheho, kde je subjekt ovládaný vôľou, je len javom (fenomenon) veci osebe, vôle (u Schopenhauera) a vykonštruovaným substrátom, ktorý vzniká, keď sa neutralizuje sila a robí sa z nej akt subjektu, ktorý by mal slobodu prejavovania sa alebo neprejavovania sa (por. Deleuze, 1993, s. 130) – to zasa u Nietzscheho. O subjekte ako vykonštruovanom substráte, keďže nejednotlivé bytie okrem stávania sa, píše Nietzsche napríklad v *Genealógii morálky* (Nietzsche, 1904, s. 41). Túto štruktúrnu *závislosť* subjektu (Seeborna) v Hrušovského texte budeme podrobnejšie čítať aj na pozadí týchto kontextov.

Môžeme teda vidieť transformácie v pomenovaniach princípu, ktorý ovláda Seeborna, v lineárnom priebehu textu: protéza namiesto srdca --- „to“ --- pudy --- strašná, nemilosrdná sila --- „čosi chmúrne vo mne“ (s. 72) – „chmúrny“ (s. 73) – toto posledné pomenovanie v transformačnom rade je už *personifikáciou* tejto sily. Tento pohyb transformácií pomenovaní v rámci tretej Seebornovej reinterpretácie je homologický s pohybom – na vyššej úrovni – transformácie Seebornových auto-interpretácií, ako sme o ňom hovorili vyššie. Na najvyššej úrovni je teda znakový model sveta v tomto Hrušovského texte organizovaný ako transformačný pohyb označujúceho (kolíšuaceho medzi doslovným a figuratívnym plánom), ktoré sa snaží „dosiahnuť“ označované: poskytnúť správnu, definitívnu reinterpretáciu, pomenovať riadiaci princíp na kozmologickej úrovni. V Hrušovského texte teda ide naozaj o „model sveta“ *par excellence* – nielen tak, ako je pre semiotiku v zásade každý text „modelom sveta“ prostredníctvom svojej znakovkej organizácie – keďže táto vždy akosi alegoricky „rozpráva“ o vzťahoch medzi označujúcim, označovaným a vecou a o ich tropologickej modalite, o rozumení časopriestoru, konštituuje „sémantický systém“ a pod. Napr. I. P. Smirnov na určitej invariantnej úrovni konštruuje znakové modely sveta rôznych poetických systémov: symbolizmu, dekadencie, futurizmu, akméizmu, baroka (por. Smirnov, 1977). Hrušovského text jednak na úrovni znakovkej organizácie (reinterpretácií princípu, o ktorých sme hovorili vyššie), jednak na úrovni explicitných proklamácií konštruuje určitý kozmologický model, týkajúci sa napr. aj interpretácie diania ako náhodného či nevyhnutného, osudového (o tom ešte neskôr). Oproti *simultánnej* a neukončenej sugescii symbolistického obrazu, *symbolu* (jeho „emanácie“, ktorú nemožno jednoznačne dešifrovať), Hrušovského text pomenovanie princípu *sukcesívne* transformuje na syntagmatickej osi. Toto hľadanie princípu môžeme čítať aj v súvislosti s expresionistickým hľadaním *esencie* vecí za ich fenomenálnym povrchom (por. Weisstein, 1973a, s. 33). (O hľadaní hĺbok za fenomenálnym povrchom v dobových filozofiách por. Vajda, 1973, s. 50 – 54.)

Toto rozštiepenie „ja“ a jeho personifikačná nominácia („chmúrny“) – ako jeden z členov transformačného radu – produkuje, zároveň však aj *limituje* dvojnícku tému. Motív dvojníka v Hrušovského texte uvádza J. Števec ako „typický znak expresionizmu“ (Števec, 1988, s. 274), dodajme však, že rovnako aj romantizmu (E. T. A. Hoffmann a Pogorelskij) a symbolizmu (por. Smirnov, 1977, s. 52): téma nám teda nemôže slúžiť ako kritérium „smerovej“ klasifikácie textu. Skôr sa treba pýtať na jej špecifiká, na spôsob (rétoricko-kompozičný), akým je konštruovaná („dvojník“ konštruovaný roman-

tickým kódom zrejme nebude rovnaký ako expresionistický dvojník) a do akých vzťahov vstupuje s ostatnými elementmi textu, aká je jej pozičná hodnota v jeho tkanive. Opäť tu tak trochu opakujeme otázku, ktorú sme kládli niekde na začiatku, v súvislosti s exponovaným motívom protézy: do akej úrovne textovej štruktúry prináležia čiastočne synonymné nominácie „chmúrny“, „druhé ‚ja‘, urputné, bezohľadné“ (s. 71)? Opäť – ako pri motíve „protézy“: je táto úroveň, na ktorej sa konštituuju tieto nominácie, jazykovo-figuratívnym, alebo epickým plánom? Pohybuje sa „chmúrny“ na úrovni predstaveného sveta, alebo ide o čisto rétorický tróp? Pri nastolení tejto otázky teda kladieme dôraz na (literárnymi konvenciami skonštituované) rozlíšenie jednotlivých úrovní textovej štruktúry, na „rozdiely medzi sémantikou jednotlivých viet a ich reťazcov a sémantikou vyšších významových systémov (tiež teda aj postáv) – je možné diskutovať o tom, či je treba tieto systémy chápať iba ako jednu zo sfér organizácie významovej vrstvy, alebo či ich treba skôr situovať vo sfére samostatnej voči významom viet a ich väčších sekvencií“ (Markiewicz, 1984, s. 155).

„Chmúrny“ v Hrušovského texte totiž nie je celkom na úrovni epickej postavy: porovnajte si ho s (aspoň čiastočne) dvojníckym Pečorinom z epizódy sna, Pečorinom, ktorého vzhľad je produkovaný reťazcom opisu a ktorého priama reč ho konštituuje ako epickú postavu. Ak je literárna postava definovaná ako „individuálne antropomimetické usporiadanie kvalitatívnych a relačných vlastností“ (Markiewicz, 1984, s. 154), ktoré možno zväčša „pozorovať v procesuálnej (syntagmatickej) perspektíve“ (Markiewicz, 1984, s. 154) v lineárnom priebehu textu, môžeme skonštatovať, že nominácia „chmúrny“ tieto atribúty postráda: je uvedená do textu v zásade len ako nominácia, nie je konštituovaná opisom či priamou rečou a chýbajú jej „osobné dáta“ postavy (por. Markiewicz, 1984, s. 156). Veľmi jednoducho povedané: „chmúrny“ je generovaný inými literárnymi technikami ako (Hrušovského) Pečorin. Pokiaľ by do textu nebola inkorporovaná sekvencia sna, v ktorej je príznak Pečorina konštituovaný ako literárna postava, aj nominácia „Pečorin“ by bola situovaná len v jazykovej vrstve ako lexéma – vo formuláciách typu „*Druhý Pečorin!*“. Bude teda potrebné preskúmať funkciu týchto odlišných typov reprezentácie a odlišnosť ich výsledných produktov – „chmúrneho“ a „Pečorina“, ktoré fungujú na odlišných úrovniach textu. Anticipujúc totiž výsledok ďalšej analýzy, konštatujeme: Pečorin sa ocitá v epizóde sna na úrovni predstaveného sveta ako epická postava, „chmúrny“ dosahuje len k hranici tohto sveta.

„Chmúrny“, „druhé ja“ sa totiž ocitá akosi na hranici medzi úrovňami, akoby sa jazykovo, rétoricky konštituovalo na figuratívnej úrovni (svojimi nomináciami) a „kvasilo“ do epickej úrovne (svojou aktivitou, diktátom voči subjektu Seeborna), kam však nikdy nedorazí (nie sú mu predikované opisy, priama reč, nekoná ako epická postava v rámci konfliktu). Ako určiť to miesto, na ktorom sa už konštituuje kategória literárnej postavy, na ktorom sa „povznáša“ z úrovne jazykovej manifestácie a integruje sa do úrovne epickej faktúry, predstaveného sveta? (Sú tekuté postavy bez mien Nathalie Sarrautovej „literárnymi postavami“? Bez vlastného mena, len s gramatickým rodом slovesa... či anonymný subjekt vypovedania u Věry Linhartovej, ktorý deklaruje, že je rečou, ktorá je vypovedaná? Je to, samozrejme, len a len otázkou literárneho kódu, už skonštituovaných konvencií rozprávania a toho, čo je v danom kóde recepcie prijaté – a tým v čítaní kon-

štituované (o postave ako konštrukte čítania por. Markiewicz, 1984, s. 156) – ako literárna postava.) Ak kategóriu literárnej postavy definujeme štrukturalisticky ako priesečník aktančných rolí (a tým epických predikátov, prisúdených jednému vlastnému menu alebo synonymným vlastným menám – v prípade „falošných“ mien postavy), táto kategória v rámci textovej štruktúry prináleží do úrovne naratívnej štruktúry, ktorá je nezávislá od média (či už je ním prirodzený jazyk alebo kód obrazov), ktoré usporadúva (por. Chatman, 1978, s. 20, s. 37). Nominácia „chmúrny“ je situovaná na úrovni jazykového výrazu, na úrovni lexém. Ďalšou stratégiou, ktorá zabezpečuje, že „chmúrny“ síce „*tiahne k*“, ale nikdy *nedorazí* na úroveň naratívnej štruktúry (neintegruje sa do nej), je, že je len jednou z transformácií nominačného radu, že je najprv (čiasťočne synonymne) pomenovaný nie ako „chmúrny“, ale ako *čosi* chmúrne, ako strašná *sila*, a že úvodzovky, v ktorých píšeme nomináciu „chmúrny“, nepatria celkom nášmu textu, ale dáva ju „chmúrnemu“ samotný text Hrušovského (čím sa neguje epická *doslovnosť*, a teda produkcia efektu denotácie tejto nominácie: ak napíšem, že som si sadol na „stoličku“, sadol som si asi skôr na niečo iné). Tento „dvojník“ – a to bude jeho najprilievavejšia funkčná charakteristika – koná práve ako *sila*, nie ako niečo substancializované (epická *postava* dvojníka), ale ešte tekuté, stávanie sa, nestuhnuté do, nietzscheovsky povedané, fikcie nejakého subjektu, postavy. Táto sila (predtým aj nazvaná ako „sila“), je len na niektorých miestach *personifikovaná* – oproti nim však *protipôsobia* miesta v texte, na ktorých personifikovaná nie je. Seeborn sa, ako nietzscheovské fiktívne „ja“, skladá z množstva protikladných *impulzov* (tisíce protichodných pocitov) a „chmúrny“ je jedným z nich: avšak determinujúcim, vedúcim, je impulzom samým, *vôľou*. Je tiež dôležité, že je niekoľkokrát nominovaný nie *substantívom*, a teda substanciálne, ako entita, ale *prívlakom* bez „substancie“ – a to takým, ktorý určite nie je *substantivizovaným* prídavným menom (ako napr. „*Vrchní, prchni!*“).

Všeobecnejšie z hľadiska témy dvojníka v Hrušovského texte síce ide o „rozštiepení osobní identity“, Hrušovského text však už nerobí druhý krok, a to „koexistenci dvou vtělení téže postavy v jednom a témže světě“ (Doležel, 1991, s. 7). Seebornovo „ja“ je rozštiepené *len* v pláne vnútorného deja (psychiky postavy – na „jedno ja“ a „chmúrneho“), toto druhé „ja“ sa však *nevteluje* v tom istom svete: nenadobúda totiž vôbec telo (konštituované literárnymi technikami opisov a priamej reči, ako už bolo povedané vyššie) – ktoré zasa Pečorin nadobúda, i keď je to telo prízračné, hrkotajúce kosťami. Ak je téma dvojníka v jednom svojom variante generovaná takým spôsobom, že „jedna postava s jedinou identitou se rozštepí ve dvě manifestace“ (Doležel, 1991, s. 9) – typickým príkladom je Gogoľova poviedka *Nos* –, Seeborn sa síce štiepi, ale „chmúrny“ sa nemanifestuje na úrovni epického plánu (à la „*Nos pozrel na majora a trochu sa zamračil.*“). Hrušovského text vždy robí *prvý* krok generovania dvojníka (nomináciu na úrovni jazykovej manifestácie), ale nerobí *druhý*. Tento typ generovania dvojníckej témy (takpovediac: polovičatý) by podľa nášho názoru bolo lepšie čítať na pozadí literárneho kódu modernizmu, modernistickej, resp. dekadentnej *rétoriky* psychológie „ja“ (niečo na spôsob Przybyszewského), konštituovanej modernistickým textom, ktorá potláčala epické zložky textu na úkor deklamatívno-jazykových. „Druhé ja“ bolo doslova *vytvárané* aktom imaginácie (napríklad druhá androgýnna polovica u Przybyszewského (por. Gutowski, 1992, s. 244)),

sily boli *personifikované* (por. Gutowski, 1992, s. 253) – ako u Hrušovského, keď sa zo strašnej sily prostredníctvom trópu personifikácie stáva „chmúrny“, a toto „druhé ja“ bývalo deklamované rétorickou apostrofou – v Przybyszewského *Vigíliách*: „*Cítim ta v sebe, spočinula si vo mne, srdce môjho srdca, duša mojej duše (...)*“ (Przybyszewski, 1966, s. 114). Toto „druhé ja“ (dvojník) bolo v modernistickom kóde chápané ako „hlbkové ja“, „skrytý človek“ (Podraza-Kwiatkowska, 1975, s. 168) – mátožný „skrytý človek“ vo mne, ktorý ma oslovuje („*ja som tvoj skrytý človek*“), je formuláciou z básne vizionára Tadeusza Micińského. Toto „druhé ja“ bolo v modernistickom kóde sférou neovládateľných temných, dionýzskych síl (por. Podraza-Kwiatkowska, 1997, s. 75). Tieto temné psychické stavy, „tajomstvá podvedomia“, boli v modernistickom texte kódované pomocou konvenčných symbolických ekvivalentov – tvoriacich vlastne modernistickú *topiku* –, medzi ktoré patril aj motív dvojníka (por. Podraza-Kwiatkowska, 1997, s. 61).

Je zaujímavé, že aj na jednom mieste Hrušovského *memoárovej* prózy *Stála vojna*, *stála* nachádzame konštrukciu „druhého ja“ práve tými istými rétorickými postupmi ako v *Mužovi* (umožňuje nám to vidieť rétorickosť akejkoľvek „memoárovosti“, jej podliehanie literárnemu kódu, ktorý produkuje depersonalizáciu): „*A zrazu mám pocit, že kto ich (t. j. myšlienky, blúdiace hlavou, pozn. T. H.) rodí, nie som ja, ale ktosi úplne cudzí. / „Kto je to?“ čudujem sa. „Hrušovský? Kto je Hrušovský? Ja – ja som Hrušovský?“ (...)* *Ja nemám s Hrušovským nič spoločného, ja som slobodný, pre seba žijúci „ja“ a nechápem, ako prídem k tomuto menu.*“ (Hrušovský, 1971, s. 118). Ďalej sa hovorí o tom, že sa ohlasuje vnútorné „ja“ (Hrušovský, 1971, s. 119). Tento motív sa nachádza iba na tomto jednom mieste v texte *Stála vojna*, *stála*, nie je teda opakovaný ako v *Mužovi*. Naznačuje odcudzenie fenomenologicky „čistého ja“ voči jazyku, ktorému patrí vlastné meno, s ktorým by sa „ja“ malo stotožniť („*Koncovka „ský“ je čosi pichľavé a výsmešné.*“ (Hrušovský, 1971, s. 118)). Vlastné meno, ako údajne rigidný designátor „zrastené“ nevyhnutne s osobou, sa ukazuje byť arbitrárnym, ba až nepriateľským, pejoratívnym označením: a hoci je proklamatívne vlastným menom, je *všeobecné* (obsahuje „koncovku“).

Prejdime teraz už k ďalšiemu, ale tesne nadväzujúcemu problému, a to k *funkcii* „polo-postavy“ „chmúrneho“. Seeborn v tretej reinterpretácii napokon formuluje, že nemá slobodnú vôľu, „*veď ja tu v otrockej poslušnosti vykonávam len to, čo mi predpisuje „chmúrny“*“ (s. 73). To korešponduje (nielen manifestačne, ale aj štrukturálne) so Schopenhauerovým riešením problému slobody ľudskej vôle: slobodná je slepá vôľa ako vec osebe, avšak nie jej prejav ako taký, čiže človek (por. Schopenhauer, 1994, s. 441). Koncepcia, že existuje empirická sloboda ľudskej vôle, podľa Schopenhauera predpokladá, že podstatou človeka je „duša“, ktorá je prvotne poznávajúcou entitou a až druhotne entitou vôľovou, túžiacou, pričom – podľa Schopenhauera – je to opačne (Schopenhauer, 1994, s. 446). Podobne v Hrušovského redakcii: prvotná je *sila*, a v personifikačnej transformácii: chmúrny vo mne, ktorý mi diktuje konanie a myslenie (tak ako schopenhauerovská vôľa). Rovnako v poetickom systéme dekadencie u A. Dobroľubova je človek „výsledkom činnosti nejakej jemu vonkajšej sily“ (Smirnov, 1977, s. 41), nie je schopný sám seba vlastnými silami zmeniť. Hrušovského textová produkcia subjektu korešponduje s dobovým rozumením subjektu ako závislého, determinovaného, ako

„výsledku produkcie“ (aj mystifikačného, ako pre Nietzscheho), nepriehľadného. Je to radikálna modernistická transformácia subjektu. Pre novoveké chápanie subjektu v kar-tezianizme je totiž *ego cogito* priestorom nespochybniteľnej istoty, evidencie, jednoty, prítomnosti pri sebe samom a absolútnej priehľadnosti pre seba samého, apodiktickou pôdou, a až z nej môže vôbec niečo čerpať svoju platnosť: tak je to ešte aj pri Husserlo-vom *vedomí*, hoci za cenu apórií (por. napr. Frank, 2000, s. 244 – 251). Ešte Rousseau-vo *srdce* je „*priehľadné ako krištál*“, Jean-Jacques nemôže skryť žiadne svoje city, všet-ko nachádza odraz v jeho očiach a tvári (Starobinski, 2000, s. 301). To iba *iní* ho falšujú, spôsobujú nedorozumenia: preto je písanie autobiografie úlohou, ako môže „ja“ dosiah-nuť svoju priehľadnosť aj pre druhých (por. Starobinski, 2000, s. 220). Avšak ja sám som pre seba absolútne priehľadný: „nik na svete ma nepozná, okrem mňa samotného“, píše Rousseau (cit. podľa Starobinski, 2000, s. 219). Ale keď srdce začne byť choré a keď ho (proklamačne) nahrádza protéza a stáva sa závislým, je *temné*: nejednota proti-kladných pocitov, nevie, od čoho je závislé, čo ho ovláda, koná podľa jedného plánu (a nakoniec zisťuje, že podľa celkom iného). Sám subjekt je pre seba nepriehľadným, textová konštitúcia subjektu vypovedania, Seeborna, je práve *pohybom* protirečiacich si reinterpretácií. Takáto textová produkcia subjektu je generovaná modernistickým kódom, je to – oproti predchádzajúcej tradícii – „zmena chápania subjektivity, jej kríza – zahr-nutá v rimbaudovskom *dictum*: „JE est un autre“ / „ja je niekto iný“/ – zakladá sa na od-halení nepriehľadnosti subjektu pre seba samého, čo vedie k tomu, že doterajší model subjektivity je pokladaný za umelý konštrukt, výsledok činnosti určitých mechanizmov a konvencií, za fikciu (...)“ (Wawrzenszko, 1998, s. 142). Richard Sheppard upozorňuje, že rovnako Freudova psychoanalýza, ako aj teológia Karla Bartha chápali ľudskú bytosť ako vydanú napospas iracionálnym, primitívnym silám, ktoré ju ovládajú – a tie môžu mať psychologický alebo metafyzický charakter (Sheppard, 1998, s. 106). Pre modernis-tický kód sú logos a identita „ja“ „ilúziami, ktoré zakrývajú primitívnejšiu, zvieraciu, nehumanistickú skutočnosť“ (Sheppard, 1998, s. 106). V modernistických literárnych textoch to má dopad na konštrukciu literárnej kategórie postavy, keď modernistické texty smerujú k „destabilizácii identity protagonistu“ (Sheppard, 1998, s. 109).

Takže takáto realizácia dvojníckej témy, ako ju nachádzame v Hrušovského texte, sa spolupodieľa na generovaní témy *závislosti subjektu*, jeho determinácie a neslobody. Tento význam dvojníctva v Hrušovského texte je solidárny s jednou „sémantickou strán-kou“ dvojníckej témy v romantizme u E. T. A. Hoffmanna (por. Berkovskij, 1966, s. 414, 416, 417). V tejto Hrušovského modernistickej redakcii dvojníckej témy (už sme upo-zornili na jej modernistické špecifiká, týkajúce sa jej rétorickej realizácie) však už nevy-stupuje „druhá sémantická stránka“ hoffmannovského dvojníka, ktorou je „sémantika *zameniteľnosti*“ (Berkovskij, 1966, s. 415) ľudí a determinujúca a fabulačná aktivita vecí (por. Berkovskij, 1966, s. 420).

Hovorili sme už o tom, že tým pravým „subjektom“ (agensom) konania vo volunta-ristických filozofiách je *vôľa*, ktorej je človek podriadený. Možno nájsť ďalšie tieto – nazvali sme ich modernistické – transformácie subjektu ako *závislého* od nevedomých procesov v „dobových“ diskurzoch psychoanalýzy a marxizmu (modelujeme tu – na iste j úrovni abstrakcie – analógie znakových operácií, ktoré konštituuujú subjekt v týchto dis-

kurzoch, či už literárnych alebo filozofických). V diskurze psychoanalýzy „Ja“ je v závislosti vzťahu voči Nadja i Ono (por. Laplanche – Pontalis, 1996, s. 156). Dva roky pred vydaním Hrušovského románu vychádza vplyvná práca hegelovského marxistu Györgya Lukácsa *Dejiny a triedne vedomie*, v ktorej „ideologickosť ako funkcia triedneho charakteru /vedomia/ nachádza vyjadrenie nie v tom, čo takéto vedomie vidí a hovorí, ale v tom, čo nevidí a nehovorí, čo pred sebou aj pred inými tají, čo teda v ňom samom je – ako hovorí Lukács – triedne určeným *ne-vedomím*.“ (M. J. Siemek: *Marksizmus ako filozofia*. In: Lukács, 1988, s. XXVII). „Triedne vedomie je teda (...) zároveň triedne určeným *nevedomím* ľudí, pokiaľ ide o ich vlastnú, spoločensko-historickú ekonomickú situáciu“ (Lukács, 1988, s. 148). Lingvistika (fonológia) začne postupovať „od skúmania *vedomých* lingvistických javov ku skúmaniu ich *nevedomej* základne“ (Trubeckoj) (Lévi-Strauss, 2000, s. 45). Seebornova tretia reinterpretácia, v ktorej sa ukazuje byť závislým subjektom, je analogickým pohybom k procedúre psychoanalytika, keď sa nevedomé obsahy stávajú vedomými, k procedúre modelovania gramatických pravidiel, ktoré hovoriaci daného prirodzeného jazyka používajú nevedome, a k uvedomovaniu, „stávaniu-sa-vedomým“ v Lukáčsovej filozofii, kde je tento pohyb úsilím „prichádzania-k-sebe od niečoho nevedomého a pre vedomie dosiaľ nepriehľadného“ (Siemek, in: Lukács, 1988, s. XXIX) – Lukáčsova hegelovská inšpirácia je tu zjavná.

Seeborn ako hráč *hrá*, ale s kartami, ktoré mu boli rozdané, a podľa vopred daných pravidiel hry (je to *hra sveta*, a jej pravidlá sú pravidlami schopenhauerovskej vôle).

Cez schopenhauerovské sitko môžeme prečítať aj motiváciu, prečo sa Seebornov sadizmus (mučenie Míny) integruje do masochizmu (mučenie Míny je Seebornovým sebatýraním). Nielen preto, že by Mínu Seeborn miloval a zároveň si kvôli svojej láske spôsobil bolesť jej mučením, kam by nás mohla zaviesť sofistickovaná psychologická interpretácia. V Schopenhauerovej filozofii sú totiž trýzniteľ a mučený *identickí*: osobnosť človeka, skonštituovaná prostredníctvom *principium individuationis*, je totiž iluzórna, je súčasťou Májinho závoja (klamom): ak tyran mučí obeť, to iba „vôľa k životu sama osebe“ „samu seba nepoznajúc, obracia proti sebe svoju vlastnú zbraň“ (Schopenhauer, 1994, s. 552). Hrušovského text teda nepodržuje falošnú sadomasochistickú jednotu (por. Deleuze, 2002, s. 174 – 179), ale naopak – ide o číre masochistické predstavenie, v ktorom je Seebornovo mučenie Míny len *prostriedkom* k sebatýraniu: mučená Mína je len figúrou jeho masochistickej fantazmy, jej súčasťou. Na úrovni schopenhauerovskej vôle, ak Seeborn mučí Mínu, ide o samotýranie: vôľa sa zvrásňuje a zahýba k sebe samej, pôsobiac sama na seba. Ale aj na úrovni plánu postáv je trýzniteľ totožný s trýzneným: a je ním Seeborn sám. To Seeborn (týrajúci Mínu) obsadzuje *aj* pozíciu dominy, mučiteľa, *aj* pozíciu otroka, toho, ktorý sa Míniným utrpením mučí: „*Tá nepochopiteľná, ohavná perverzita spôsobíť komusi blízkemu bôľ, kochať sa v jeho slzách (...) – a sám týmto bôľom bezhranične trpieť, súčasne však nájsť najvyššiu rozkoš vo vlastnom utrpení.*“ (s. 14) Romantická je, ako už ukázal M. Habaj, sadistická štylizácia Seeborna, pričom jeho masochizmus je zasa atribútom modernistického hrdinu (Habaj, 2001, s. 96). Taktiež za modernistickú pokladá – oproti romantickému hrdinovi – líniu disociácie ja. Preto M. Habaj uzatvára: „Seeborn potom nie je romantickým hrdinom, ale iba jeho modernisticko-expressionistickou interpretáciou.“ (Habaj, 2001, s. 96). Na úrovni



Seebornových proklamácií sa disociácia ja prejavuje v tomto citáte: „*Namiesto jednej jedinej vášne (...) skladám sa z tisíc najrozdielnejších, najkrajnejších a protipólnych pocitov.*“ (s. 14) Túto líniu disociácie demonštruje syntaktická štruktúra cit – (choré srdce) – protéza, ktorú sme demonštrovali vyššie. Chvíľu trpí, vzápätí svoje utrpenie odmietne, je bezcitný, aby zrazu v prudkom výbuchu nenávidel Mínu (s. 74) – v modernistickom kóde mizogýnstva za to, že je ženou, ktorá je „*biednou schránkou najnižších prapudov*“, „*stelesnením temnej stránky ľudskosti*“ (s. 75), je stelesnením „*chtónickej, determinujúcej*“ skutočnosti, Prírody (por. Gutowski, 1992, s. 262).

Z hľadiska dobového, ale predovšetkým filiačného literárneho kontextu pripomeňme, že Musilov „muž bez vlastností“ Ulrich sa cíti byť odcudzený svojim vlastnostiam, ktoré človek *nadobúda* v toku života v podstate *náhodnou* formou (por. Musil, 1998, s. 100) a už ani nevie, ako sa k nim dostal: „A proto se musel zajisté také domnívat, že osobní vlastnosti, kterých při tom nabyl, patří spíš k sobě navzájem než k němu, ano že žádná z nich s ním nemá, když provedl přesný rozbor sebe samého, vnitřně o nic víc společného než s jinými lidmi, kteří je také mohou mít.“ (Musil, 1998, s. 112). Odtiaľ potom ten paradoxný názov kapitoly: „Muž bez vlastností se skládá z vlastností bez muže“ (Musil, 1998, s. 112). Človek nie je totožný so svojimi vlastnosťami, díva sa na seba ako na niekoho iného, seba ľahostajného, nemá nič „sebe vlastné“, je rozložený na „neosobné, všeobecné súčiastky“ (Musil, 1998, s. 120), ktoré môžu patriť hocikomu inému. O pár desaťročí neskôr hrdina románu Johna Bartha *Koniec cesty*, ktorý „v istom zmysle je Jacob Horner“, dokáže ku každému názoru a hodnote zaujať stanovisko *zároveň* prijatia i odmietnutia, takže sa napokon nemôže stotožniť so žiadnym názorom, čo ho vedie k paralýze. U Hrušovského táto disociácia ešte nie je taká dramatická ako u Musila, Seebornove „protipólné pocity“ integruje už spomínaná syntaktická štruktúra a Seeborn sa im necíti byť odcudzený (až v závere, keď sa do jeho vedomia vštiepuje druhé, „chmúrne“ ja). Druhým typom disociácie „ja“ je práve táto závislosť subjektu, zdvojenie ja, existencia „chmúrneho“ vo mne, ktorý subjektu diktuje pocity a konania.

Pripomeňme aj (dobový a filiačný) filozofický kontext tohto „skladania sa“ „ja“ z „tisícov najprotichodnejších pocitov“. Pre Nietzscheho „*Telo je výsledkom náhody*: je len miestom stretnutia sa celku zindividualizovaných impulzov/pudov na ten krátky čas, akým je ľudský život, zatiaľ čo tieto impulzy *sa usilujú výlučne o dezindividualizáciu*“ (Klossowski, 1996, s. 82). Telo, keď je uchopené a mystifikované, zašifrované vedomím, spretrháva vzťahy s týmito pudmi/impulzmi. Subjekt je vymysleným substrátom, dodaným k heterogénnym stávaniam (Nietzsche, 1904, s. 41). Identitu „ja“ rozbíjajú v Nietzscheho filozofii rovnako aj filozofémy „smrti Boha“ ako garanta identity „ja“ (por. Klossowski, 1996, s. 106) a tiež filozoféma „večného návratu“, ktorý so sebou pre takzvané „ja“ „nesie ako nevyhnutnosť sukcesívnu realizáciu všetkých možných identít“ (Klossowski, 1996, s. 106 – 107). Pripomeňme tiež, že vo filozofii Ernsta Macha je vedomie iba „komplexom elementov“, „nemá substanciálny charakter, nie je ničím prvotným vo vzťahu k elementom“ (Hryńczuk, 1974, s. 86). Mach tiež neguje trvalosť vedomia ako kontinuitu osobnosti: „rozdiely medzi vedomím v mladom veku a v starobe nie sú menšie než rozdiely medzi vedomím rôznych ľudí“ (Hryńczuk, 1974, s. 86). Machov empirio-kriticizmus mal vplyv aj na vznik impresionizmu (por. Hryńczuk, 1974, s. 81).

„Roztrieštenie ja“ („Zersplitterung des Ich“) (Weisstein, 1973, s. 24) je na tematickej úrovni generované aj expresionistickými textami, tie to však robili prostredníctvom iných literárnych postupov než Hrušovského text: napríklad rýchlymi atemporálnymi presunmi scén a obrazov, na štylistickej úrovni tzv. telegrafickým štýlom, ktorý produkoval okrem iného – podľa Theodora Däublera – „rýchlosť, simultaneitu a extrémnu intenzitu teleskopického pohľadu na svet“ (Weisstein, 1973a, s. 34). Môžeme teda sto-  
povať isté filiaácie Hrušovského textu s literárnym kódom expresionizmu (na iné ešte upozorníme v ďalšom texte) predovšetkým na tematickej úrovni, jazykové operácie Hrušovského textu však s nimi nekorešponujú. Na tejto úrovni sa text Hrušovského priliš drží svojho „prototypu“, Pečorinových zápiskov. A možno vidieť i ďalšie filiaácie: podľa postulátu Paula Kleea „Umenie nereprodukuje viditeľné, ale robí viditeľným“ (cit. podľa Weisstein, 1973, s. 23) to, čo bolo dosiaľ neviditeľné, čiže *zviditeľňuje* – a to, čo sa expresionistické umenie snaží „urobiť viditeľným“, sú práve „duševné stavy a prudké emócie, prameniace z najvnútornejších zákutí podvedomia“ (Weisstein, 1973, s. 23), taktiež extrémne stavy ako strach alebo extatická radosť, ale formálnym prostriedkom, ktorým tieto efekty produkuje, je predovšetkým *deformácia* farieb, tvarov, syntaxe, slovníka (Weisstein, 1973, s. 23) – a tieto formálne prostriedky taktiež Hrušovského text nevyužíva. Expresionistická odpoveď na otázku, ako zviditeľniť dosiaľ neviditeľné, ako nájsť jadro vecí či „esenciu človeka“ za fenomenálnym povrchom, totiž radikálne znela: „prostredníctvom štýlu“ (Weisstein, 1973a, s. 36).

(Poznámka: Expresionistické hľadanie podstaty sa často opakuje v programových tézach (por. Herwig, 1965, s. 81). Kasimir Edschmid písal: „(...) skutočné nemôže byť to, čo sa javí ako vonkajšia realita. Realitu musíme stvoriť.“ (Edschmid, 1965, s. 96). Toto „odhaľovanie“ podstaty prostredníctvom tvorby vyústilo do programovej antimimetic-  
kosti expresionizmu – ako znie okrídlený citát z Edschmida: „Svet je tu. Bolo by nezmyslom opakovať ho.“ (Edschmid, 1965, s. 97).)

*Rozklad subjektu* na elementy, „atomizáciu jednotlivca“ (Lukács, 1988, s. 213), artikulujú taktiež kategórie zvecnenia a *odcudzenia* v súvekom diskurze marxizmu (ktorý pokračuje, samozrejme, v analýzach samotného Marxa). Racionalizovaný proces práce „v čoraz väčšom stupni podlieha rozkladu na abstraktne racionálne fragmentárne operácie, v dôsledku čoho sa spretrháva pomer robotníka k produktu ako k celku a jeho práca sa redukuje na určitú špecializovanú, mechanicky sa opakujúcu funkciu“ (Lukács, 1988, s. 206). Táto racionalizácia je zameraná na výpočet, kalkulovateľnosť, práca sa zabstraktňuje a stáva sa *merateľnou* prostredníctvom času práce (por. Lukács, 1988, s. 206), čoraz viac sa eliminuje charakter individuality jednotlivca – robotníka: tá môže byť v procese práce len prameňom možných chýb (por. Lukács, 1988, s. 209), pretože proti-  
rečí fungovaniu fragmentárnych operácií, na ktoré je práca rozložená. Toto je práve *rozštiepenie* subjektu produkcie, ktoré je zákonite spoluprítomné s rozštiepením predmetu produkcie (to je onou už spomenutou stratou pomeru robotníka k produktu ako celku). „Ani objektívne, ani vo svojom pomere k procesu práce už človek nevystupuje ako skutočný nositeľ tohto procesu, ale je zapojený ako mechanizovaná časť do určitého mechanického systému (...)“ (Lukács, 1988, s. 209), ktorý funguje nezávisle od človeka, človek ho nachádza „už“ hotový a musí sa mu podriaďiť (por. Lukács, 1988, s. 209). Na

rozdiel od voluntaristických filozofií je v tomto diskurze subjekt *závislý* od istej historickej skonštituovanej spoločensko-ekonomickej formácie, zatiaľ čo v diskurze voluntaristickej filozofie bol závislý od ontologického princípu riadiaceho svet.

Nietzscheovské filozofémy zasa organizujú aj iné argumentácie textu, napríklad je to filozoféma *sily*: „*Život len víťaznému prináša obrodenie, slabého rozdrví, zničí, rozgnívi...*“ (s. 22) Seeborn je silný a rozdrví slabú Mínu (na povrchovej úrovni príbehu).

Ak hovoríme o tom, že v Schopenhauerovej filozofii je vôľa kantovskou vecou osebe (por. Schopenhauer, 1994, s. 188) – isteže, „vecou osebe“ podstatne transformovanou, pretože v kantovskom diskurze nemôžeme o noumene nič povedať, je čisto negatívnym pojmom (por. Vitiello, 1999, s. 199), zatiaľ čo Schopenhauer o vôli rozpráva pomerne dosť veľa – a že fenomény, ktoré subjekt nahliada (medzi nimi aj seba samého), ktoré sa mu javia, sú len Májiným závojom, klamom, čo zahaľuje vec osebe (u Hrušovského: zahaľuje pohyb „chmúrneho“, či skôr *princípu* bytia ako takého) – neskôr budeme hovoriť o viacerých hierarchicky usporiadaných úrovniach, na ktorých prebieha sujet Hrušovského textu –, pohybujeme sa na teréne epistemológie: Hrušovského text predkladá istú epistemologickú víziu, rovnako ako aj istý model štruktúrovania univerza. Je to stará známa metafyzická „teória dvoch svetov“ (por. Arendt, 1991, s. 56), dichotómia (skrytého) bytia a javu (Arendt, 1991, s. 59), pričom bytie a pravda sú nadradené javu (Arendt, 1991, s. 58). Vyššie sme poukázali aj na isté filiacie Hrušovského textu s expresionistickými postulátmi hľadania esencie, jadra vecí za ich fenomenálnym povrchom (ide tu, samozrejme, o transformáciu tejto metafyzickej teórie „dvojsvetovosti“) a ukazovali sme transformácie závilosti subjektu (ktorý sa tu ocitá v pozícii fenoménu) od nevedomých procesov („pravdy nevedomia“, „pravdy triedneho boja“) vo filiačných dobových diskurzoch.

Radi by sme teraz upozornili, že „dobový“ filozofický diskurz v niektorých svojich transformáciách dehierarchizoval (rozostieral po horizontálnej línii) a pluralizoval túto víziu dvoch svetov. V roku 1921 vychádza zaujímavá práca poľského filozofa, logika a maliara Leona Chwisteka *Mnohosť skutočnosti*. Chwistek vyšiel zo sémantickej analýzy termínu „skutočnosť“, ktorá mu dodala dôkaz, že „prvotný pojem skutočnosti nepostačuje na orientáciu pri množstve zásadných javov“ (Chwistek, 1961, s. 32), a preto treba skonštruovať nový pojem skutočnosti. Tá konštrukcia je taká, že „nejestvuje jediná skutočnosť“ (Chwistek, 1961, s. 74): napríklad už spomínaný filozof Mach (a tiež Chwistek) aj v bežnom živote môže žiť „na striedačku“ v skutočnosti vecí a osôb, a inokedy zasa v skutočnosti dojmových elementov (pocitových dát), pričom obidve tieto skutočnosti sú *rovnoprávne* (por. Chwistek, 1961, s. 75) – nie je tu teda jeden „pravý“ svet bytia či platónskych ideí, ako v teórii „dvoch svetov“. Jednotlivé typy ľudí sú predznačené žiť skôr v jednom než v inom type skutočnosti (por. Chwistek, 1961, s. 76). Chwistek píše o týchto štyroch rovnocenných „skutočnostiach“: skutočnosti vecí, fyzikálnej skutočnosti, skutočnosti dojmov a skutočnosti predstáv, pričom s každým typom skutočnosti sa viaže iný maliarsky smer (por. Chwistek, 1961, s. 85).

M. Habaj upozornil na dôležitú inverziu v Hrušovského texte na úrovni mužsko-ženských vzťahov: „Ak je vo väčšine Hrušovského textov dominantná žena a naplňa tak kultúrne modely obdobia konca storočia, Muž s protézou je v kontexte Hrušovského

tvorby ojedinelým príspevkom, ktorý prevracia fin de siéclovskú paradigmu a predstavuje návrat k paradigme pôvodnej: silný muž – slabá žena.“ (Habaj, 2001, s. 96). Paradigma silný muž – slabá žena (obeť silného muža) sa vyskytuje v literatúre 1. polovice 19. storočia i v „literárnom živote“ (spomeňme si na diabolského romantika Byrona, týrajúceho svoju ženu), opačná v 2. polovici 19. storočia (por. Praz, 1974, s. 183), nachádzajúca svoje literárne stvárnenie v type „nelútovej krásnej panej“ a *femme fatale* (por. 4. kapitolu citovanej Prazovej práce). Tento „návrat“ od fin de siéclovských paradigiem k romantickej môže byť podmienený silnou fabulačnou intertextuálnou podmienenosťou Hrušovského textu od Lermontovovho *Hrdinu* (podrobnejšie ju preskúmame neskôr), ako aj pečorinovskou (romantizujúcou rozorvano-cynickou) štylizáciou postavy Seeborna. Ak teda o Seebornovi hovoríme – aj súhlasne so svojimi predchodcami – ako o (aspoň čiastočne) neoromantickom hrdinovi, máme tým na mysli tieto závislosti od romantického Lermontovovho modelu (fabulačnú, mužsko-ženskú paradigmu, hrdinu), pričom predpona neo- naznačuje *interpretačnú* dištanciu od romantického hrdinu, ktorú popísal M. Habaj, i *fabulačnú* dištanciu od romantickej estetiky fragmentu, ktorú popíšeme v záverečnej kapitole. Tento termín tu teda používame len *ad hoc*, v tom význame, aký sme definovali (pretože príliš neveríme v tieto termíny), a *len* na tie prvky literárnej štruktúry, o ktorých sme hovorili.

V histórii pojmu „neoromantizmus“ môžeme vidieť *presuny* vlastností, ktoré, samozrejme, nemožno aplikovať na Hrušovského text: „V deväťdesiatych rokoch /19. storočia – pozn. T. H./ neoromantizmus získal nový význam, začali sa ním označovať antinaturalistické tendencie v súvekej literatúre, v ktorých sa prejavovali také činitele ako mysticismus, fantastika, rozprávkovosť a individualistický rozpor so svetom.“ (Hryńczuk, 1974, s. 47) Istý čas spolu rivalizovali pojmy modernizmus a neoromantizmus (por. Hryńczuk, 1974, s. 48), termín neoromantizmus sa aplikoval aj na viedenských dekadentov (Hryńczuk, 1974, s. 49), za jeho „vlastnosti“ sa považoval impresionizmus (Hryńczuk, 1974, s. 51) a lyrizmus, objavovalo sa akcentovanie rozdielov voči romantizmu, čím sa spochybňovala motivácia samotného termínu (por. Hryńczuk, 1974, s. 54 – 55). Hryńczuk zavádza svoj – konvenčný – termín neoromantizmu ako antinaturalistický „literárny smer, majúci oporný bod v neoidealistickej filozofii a nietzscheovstve a vedomé hľadanie inšpirácií v starom romantizme“ (Hryńczuk, 1974, s. 115), nie ako pokračovanie alebo obdobu starého romantizmu (Hryńczuk, 1974, s. 114). Táto definícia má k nášmu inštrumentálnemu použitiu tohto termínu najbližšie. Filozofické kontexty, vpletené do Hrušovského textu, sme už naznačili a ešte aj ďalej naznačíme, o Seebornovej/Hrušovského inšpirácii Pečorinom/Lermontovom už tiež bola a ešte bude reč. Proti naturalizmu mal neoromantizmus výhrady hlavne kvôli jeho viere vo vedecké poznanie a kvôli materializmu a ignorovaniu určitých oblastí človeka, ako napríklad podvedomie, sny atď. (por. Hryńczuk, 1974, s. 113). Neoklasik Paul Ernst písal, že „novela musí obsahovať vo svojom hlavnom bode niečo iracionálne“ (cit. podľa Hryńczuk, 1974, s. 193): tento bod môžeme v Hrušovského texte situovať, či skôr ne-situovať ako *kľzanie*, unikať princípu, ovládajúceho subjekt (ešte o tom bude ďalej reč).

Môžeme vidieť aj paralelnú transformáciu v kódach literárnych smerov (paralelnú k už spomínanej interpretačnej a fabulačnej dištancii *Muža* voči *Hrdinovi*) v proklamač-

ných „autorských“ predslovoch. Tak *Hrdina našich čias*, ako už vyplýva i z názvu, je zovšeobecneným *typom*, viažucim sa na istú dobu („naše časy“), je „dieťaťom svojho veku“. „*Hrdina našej doby (...)* je skutočne podobizna, ale nikoli jedného človeka. Je to podobizna složená z vad celého nášeho pokolení v jejich plnóm rozkvetu.“ (Lermontov, 1983, s. 7). Akoby sa tu ozýval a zároveň inverzne transformoval postulát starých maliarov a sochárov, hľadájuúcich dokonalú krásu (tu sa zasa hľadá dokonale „vadný“ typ), kombinovať relatívne najdokonalejšie časti tela, údy *rozličných* osôb. V predslove k *Mužovi* „Ján Hrušovský“ (tak sa za predslovom podpísal) energicky spochybňuje význam krajiny, kde sa Seebornov príbeh odohral. Zápisky Seeborna pokladá „za ľudský dokument, ktorý nemá s nacionálnou chúlitosťou nič do činenia“ (s. 7). Dôležité je tu spojenie „ľudský dokument“, v ktorom sa prejavuje zásah poetiky expresionizmu: Seebornova sved' – proklamačne v predslove – nie je „sved'ou dieťaťa svojho veku“. Dôraz sa kladie, naopak, na jeho ľudskú univerzalitu, je tu expresionistická tendencia uchopiť „iba človeka“ (por. programové vyhlásenia: Edschmid, 1965, s. 97), človeka ako takého bez dobovo-nacionálnych determinánt: „Preto expresionistov nezaujímali ani biologický človek, ani človek sociálny, ani vonkajšie materiálne okolnosti a podmienky jeho existencie, ale ľudskosť, človek vôbec, človek vo svojej podstate, a teda to všetko tajomné a znepokojujúce v ňom, čo sa zdá svedčiť o jeho prináležitosti k nejakému inému, vyššiemu svetu nadprírody: tajomné vlastnosti jeho duše (...).“ (Hutnikiewicz, 1974, s. 80). Nižšie sa ešte pokúsime ukázať, že biologický determinizmus Hrušovského postáv nie je naturalistickej proveniencie, ale je účastný v istom kozmickom pláne, metafyzike, a teda sa integruje do rádu „tajomného a znepokojujúceho“ v človeku. Nemožno však povedať, že by u Hrušovského toto „tajomné“ v človeku, táto *sila*, bola – ako v expresionizme – „duchovným bytím“, keďže filozofickým základom expresionizmu bol „spiritualistický monizmus“ (por. Hutnikiewicz, 1974, s. 79). Taktiež *reflexivita* postavy Seeborna (jej dekadentné a neoromantické kontexty sme ukazovali vyššie) je protikladná voči nevzdelanému, nereflktujúcemu expresionistickému „človeku“ – typickým príkladom môže byť hrdina románu Józefa Wittlina *Sol' zeme* Piotr Niewiadomski (*nomen omen*) –, ktorý „prežíva priamo“ (Edschmid, 1965, s. 98). V Hrušovského texte môžeme skôr modelovať *kontaminácie* prvkov, vygenerovaných rôznymi kódmi literárnych smerov.

Toto by naznačoval prívlastok („ľudský“). Termín „dokument“ zasa sugeruje neliterárnosť, neštylizovanosť, bez umeleckého „opracovania“, výpoveď transcendujúcu rétorické podmienky možnosti svojho vypovedania, výpoveď-výkrik, čo taktiež napĺňa niektoré expresionistické postuláty: ako bolo napríklad diagnostikovanie návratu k „vrelemu kontaktu medzi básnikom a poslucháčom“, k „novému pátosu“, k „výkriku citov“ „pôvodnej pra-básne“ („Das Urgedicht“), „plodiacej vášeň“, v programovom článku S. Zweiga *Nový pátos* z roku 1909 (Zweig, 1965, s. 15).

### III. Láska ako smrť: modernistické obsesie

V záverečnej Seebornovej reinterpretácii sa, ako sme už naznačili, Mína mení z čistej nepoškvrnenej (s. 64) „konvalinky“, ktorú potrebuje sadistický Seeborn poškvrniť, a – v *transformácii* – z hrdej aristokratky, ktorú chce ponížiť (túžba *poškvrniť* čistú

a *ponížiť* aristokratku je Seebornovým projektom pomsty, naratívny programom „Seebornova pomsta“), na ženu-vampa, *prostredníctvom* ktorého voluntaristicko-biologický determinizmus prírody ovláda hrdinu. (V memoárovej próze *Stála vojna, stála* „vôňa konvaliniek“, vznášajúca sa tmou, indikuje vynorenie sa ženy z tmy. Rozprávač pokrstí loďku, na ktorej sa plaví, ako „Mími“, pričom znenie tohto mena sa mu asociuje s vôňou konvaliniek a pociťuje ho ako „predtuchu“ (por. Hrušovský, 1971, s. 22) – zrejme predtuchu Seebornovej Míny-konvalinky. Áno, ide tu o peknú intertextuálnu „hračičku“.)

Postava Míny začína v tejto transformácii nadobúdať príznaky *femme fatale*, je (nevedomým) „agentom“ požierajúcej, pohlcujúcej prírody (tak ako boli u Lermontova diablovými agentmi niektoré postavy, ktoré stretáva Pečorin – toto je analógia medzi oboma textami na úrovni *funkcie* postáv). Táto reinterpretácia nesie výrazné modernistické črty: príroda v modernistickom filozoficko-literárnom kóde (napr. u Przybyszewského) je voči človeku determinujúcim bytím, cudzím a nepriateľským, deštruktívnym – *natura devorans* (por. Klich, 1995, s. 191). Pre Schopenhauera „žena je emisárkou slepej vôle k životu“ (Gutowski, 1992, s. 25). Erotizmus ovláda jednotlivca, ničí jeho individualitu, biologicky ho determinuje. Mína sa stáva „ukrutnou katankou“ a „krásnou šelmou“ (s. 64) – pripomeňme, že zasa s mačkovitou šelmou, vyhladnutým tigrom, ktorý skáče na svoju korisť, sa metaforicky viaže práve postava *femme fatale*, napr. u Eugena Sua (Praz, 1974, s. 176). Komplementárnou k modernistickej filozoféme *natura devorans* je dekadentná teória o „vražednom pohlaví“ (*sexus necans*) (Rutte, 1923, s. 134) a koncepcia „erotického fatalizmu“. Žena je *ex definitione* nebezpečným tvorom a mužské usposobenie je také, že práve toto muža k žene priťahuje – ako hovorí Nietzscheho Zarathustra: „Po dvoch veciach túži skutočný muž: po nebezpečenstve a hračke. Preto túži po žene ako po najnebezpečnejšej hračke.“ (Nietzsche, Zarathustra, s. 74). Azda práve preto radí Zarathustrovi starenka, aby si, keď ide k žene, nezabudol bič. V tretej reinterpretácii Seeborn robí práve Mínu (ako ženu, chtónický princíp pohlcujúcej prírody) zodpovednou za to, čo ho ovláda: práve Mína (v tejto chvíli už mýtizovaná ako princíp „večne ženského“) sa stala *katalyzátorom* „chmúrnej sily“, „chmúrneho“, ktorý ovláda Seeborna, čiže – ako ženský princíp, na úrovni schopenhauerovskej „vôle osebe“ – je zodpovednou za vlastnú deštrukciu i za autodeštrukciu Seeborna. Iba Mína ako postava (schopenhauerovsky v rámci *principium individuationis*) je obeťou (a Seebornovou „hračkou“, ktorú ovláda): „(...) *preklínam i tú zlomyseľnú chvíľu, keď som ťa po prvýkrát videl a spoznal. (...) Lebo vtedy mi vtiahol do duše aj „chmúrny“, aby ju preformoval podľa svojho hnusného plánu (...)*“ (s. 74) Ide síce o priamu reč Seeborna, adresovanú Míne, tá však teraz nie je súčasťou strategickej hry zvädzania (Seeborn už *naplnil* naratívny program zvedenia: už dostal Mínu a teraz ju deptá), ale už otvorenej deštrukcie Míny. Zároveň je pokračovaním tretej reinterpretácie, ktorú podáva Seeborn vo svojom ja-rozprávaní, vyskytujú sa v nej lexémy z tejto reinterpretácie („chmúrny“), preto ju hodnotíme na úrovni Seebornovej spovede, a nie ako taktický ťah (rečový akt) v strategickej hre Seeborn – Mína.

„Boj pohlaví“ je podávaný v Seebornovom kozmologickom mýticko-biologickom diskurze, korešpondujúc s modernistickým mýtom pohlavného pudu (Przybyszewski). Žena („*odveký protivník*“, s. 56) je stotožnená s princípom temných, *pravekých* pudov:

„Ó, ženy! Ó, dych pravekov! (...) vanie z vás puch diluviálnych hústín, z ktorých ste sa blížili šelmovitým krokom, plné krásnych i strašlivých inštinktov, neľútostné, bezcitné (...) Vo vašich pohľadoch sa kmitajú záblesky prašelmy, vaše červené pery chutia teplou krvou“ (s. 56), atď. atď. Žene sú anaforicke predikované všetky atribúty modernistického mizogýnskeho diskurzu: „diluviálna“, kozmologická (vesmír organizujúca) funkcia ženy, pudy a temné inštinky, zákernosť „číhajúcej zmije“ (s. 56), šelmovstvo, nemilosrdnosť – príznak to „krásnej neľútostnej panej“ (Praz), napríklad takej Gautierovej *Kleopatry*. Tento diskurz, kozmologizujúci a mýtizujúci ženu (a reinterpretujúci v závere celý dej románu v kozmologickom pláne), je generovaný modernistickým kódom, ktorý nastoľuje „paralelizmus intimity a kozmickej totality“ (Gutowski, 1992, s. 83). Preto, ako uvidíme ďalej, aj diskurz o sexuálnom spojení Seeborna a Míny bude mať kozmologický charakter (rétoricky pôjde o Seebornovo „vtopenie sa“ do Míny). „Boj pohlaví“ – na horizontálnej úrovni individualizácie schopenhauerovskej vôle (ide o ten istý stupeň objektivizácie) – korešponduje s kozmologickým princípom *rozporu*, boja medzi rôznymi objektivizáciami vôle (na vertikálnej úrovni), kde každý *stupeň* objektivizácie vôle odmieta iným stupňom ich právo na hmotu, v ktorej sa jedine môžu objektivizovať (Schopenhauer, 1994, s. 242). Ide o boj javov o existenciu.

Seebornova deštrukcia Míny znamená jeho vlastnú autodeštrukciu, ide o *jeden a ten istý akt*: „rozgniviť to nádherné biele telo, vtopiť sa doň a zaniknúť akosi nadobro...“ (s. 64) Je tu diskrétno naznačená – taká častá v modernizme – metaforika sexuálneho styku ako požierania, pohltenia (vtopiť sa do ženského bieleho tela, *ad uterum*) a stotožnenie erotiky a smrti (por. Gutowski, 1992, s. 58). Láska a erotika sú deštruktívne (spojenie Erosa a Tanatosa, také drahé pre modernistov), „milovať znamená ničiť alebo byť ničeným“ (Gutowski, 1992, s. 44). Zároveň je však táto Seebornova vízia pohltenia Míniým telom víziou autodeštrukcie istého veľmi presného typu: tak ako v mýte sexuálneho pudu (chuť) u Przybyszewského ide o „hľadanie Erosa v smrti“, ktorá je „zánikom v kozmickom živle“ (Gutowski, 1992, s. 147), a to práve pri sexuálnom akte. Výraz „vtopiť sa“ (do Míniho tela) zároveň v rámci tejto metafory pohlcovania konotuje spojenie Míny (do ktorej sa vtápa) so ženským praživlom *vody*, tu však nie znovuzrodzujúcim.

Mína sa stáva sprostredkovateľkou nirvány, v ktorej sa chce Seeborn rozplynúť. Sila, ktorá Seeborna ovláda, a v reinterpretácii „chmúrný“, je totiž nazvaný ako „*nirvânou páchnuci diabol*“ (s. 73). Interpretácia smrti ako nirvány a Seebornov pokoj tvárou v tvár smrti taktiež v sebe nesie schopenhauerovský filozofický kontext. „*Smrt říká: jsi výsledkem aktu, který neměl být, proto musíš zemřít, abys jej smazal.*“ (Schopenhauer, 1996, s. 78). „*Umírání je osvobození od jednostrannosti individuality*“ (*principium individuationis*), ktorá je skôr istou chybou bytia (Schopenhauer, 1996, s. 79), jeho ontologickým anakolútom, „vybočením“ z ontologickej väzby, úchylkou (podobne ako v Nietzscheho filozofii je organický život výsledkom *náhody*, a teda „chybou“ kozmickej ekonómie (por. Klossowski, 1996, s. 96)). Vízia nirvány Seeborna upokojuje, ukolísava – a predovšetkým: smrť, Tanatos ho, práve *prostřednictvím* Erosa, vábi a priťahuje ako nočná lampa motýľa. Neexponovali by sme teda, ako to urobil Ján Števček vo svojej interpretácii, „protiklad medzi erotickou láskou, ako biologicky a duševne vyostreným

prejavom *života*, a „hnilobou a rozkladom“, čo je znak *smrti*.“ (Števček, 1989, s. 270). Tento protiklad pokladá Števček za „hlbšiu rovinu“ „celého románu“. „Erotická láska“ je možno „prejavom *života*“ pre nás, v rámci modernistického kódu (aj kódu Hrušovského textu) sa však *viaže* so smrťou, ide o „lásku-nekrofiliiu“ (Gutowski, 1992, s. 42). Podrobnejšie to ešte ukážeme ďalej. Psychoanalýza aj ukazuje dôvod tohto spojenia: „Pudy smrti alebo deštrukcie sú totiž v nevedomí dané alebo predstavené, no vždy iba tak, že sú zmiešané s pudmi života. Spojenie s Erosom je akosi podmienkou ‚predstavenia‘ Tanata“ (Deleuze, 2002, s. 168. Por. tiež s. 228 – 229) – na rozdiel od inštinktu smrti, Tanata v čistom stave. „Hniloba a rozklad“ (smrť) je predsa predikovaná *práve* Míniým „horúcim objatiam“ (s. 74), čiže jej erotickej láske. A ak Mínine „horúce objatia“ páchnu „hnilobou a rozkladom“, nemôžeme k tejto „hnilobe a rozkladu“ *automaticky* priradiť konotačne neutrálny znak rovnosti „smrť“ (smrte sú predsa rôzne, rovnako ako ich reprezentácie), pretože ide o istú veľmi *konkrétnu* reprezentáciu smrti (práve *prostredníctvom* rozkladných a hnilobných procesov – reverzom by napríklad mohla byť sublimovaná smrť ako „prechod“ do iného sveta, oslobodenie sa duše od telesných pút v diskurze novoplatonizmu a pod.). Ide o to, že sa tu spomína „orgiastická smrť“ v sexuálnom sporení a „jedinou metamorfózou orgiastickej erotomachie je hntie, rozklad tiel v amorfnom živle“ (Gutowski, 1992, s. 40). Ak sa chce Seeborn *vtopiť* do Míny, tá je konotačne spojená s amorfným (vodným) *živlom*, a ak v nej chce *zaniknúť*, ide o jeho „rozklad“ v tomto živle: práve *preto* jej objatia „*páchnu hnilobou a rozkladom*“ (s. 74) – sú to objatia amorfného živlu, rozkladajúce a usmrcujúce Seeborna, a práve tento „regres k predosobnému stavu, ku chaosu nesformovanej hmoty“ (Gutowski, 1992, s. 84) je Seebornovým modernistickým *pudom smrti*.

Hra lásky je demonštrovaná ako typicky modernistický „boj pohlaví“ a v rámci konštruovania modelu lásky Hrušovského text preberá viaceré modernistické schémy: jednu z nich je model *androgynizmu*. Predchádzajúce pohlcujúce vtopenie sa Seeborna do Míny a jeho rozplynutie sa v nej je transformované na *vzájomné* androgynické vtopenie sa: „*Vtopiť by sme sa chceli do seba, vgniaviť do jednej bytosti* (model androgýna, pozn. T. H.), *aby prestalo dvojaké ponímanie*.“ (s. 65) Táto túžba po androgynizme, ktorá znamená *concidentia oppositorum*, spojenie protikladov („aby prestalo dvojaké ponímanie“), je, samozrejme, ihneď demaskovaná ako nerealizovateľná (z hľadiska celej „metafyziky lásky“, ku ktorej sa v jej schopenhauerovskej verzii implicitne hlási Hrušovského text). (K modernistickej redakcii tematiky androgynizmu por. Gutowski, 1992, s. 221 – 268, tiež M. Podraza-Kwiatkowska, 1975, s. 363 – 383). Oboch milencov, ale predovšetkým Seeborna, ovláda hneď v nasledujúcej výpovedi autodeštrukčný pohyb, pud smrti: „*A túžime aj po rozkoši zaniknutia*.“ (s. 65) Ich milostná hra pripomína boj šeliem: trhanie, chmátanie sa. V zásade sa v jednom odstavci Hrušovského textu k sebe priradujú tri modernistické mýty lásky, ako ich modeloval W. Gutowski: mýtus sexuálneho pudu, kde nastupuje regres osobnosti k predindividuálnemu, beztvaremu živlu (Seebornovo vtopenie sa a – podotýkame, ako sme to už formulovali – *spoločný* zánik s Míinou), mýtus androgýna, i hedonistický mýtus (intenzita okamihu: trhanie) (por. Gutowski, 1992, s. 266). Všetky tri mýty spája spoločný cieľ – „prekonanie odlišnosti Ja a Ty v zjednocujúcom zážitku“ (Gutowski, 1992, s. 266). K tomu patrí tiež to, že mnohé



modernistické texty ukazujú *nemožnosť* tohto spojenia: formulujú jeho projekt v niektorej z jeho verzii (Hrušovský formuluje zaradom hneď všetky tri) a následne ukázu jeho nemožnosť. Vidíme teda, že Hrušovský vo svojom texte využíva celý diapazón modernistických motívov, tém i filozofém, ako aj ich spôsoby riešenia. Tu sme už teda úplne mimo romantických rezíduí, ktoré sme identifikovali na povrchovej úrovni vo vzťahu Seeborna (silného, týrajúceho) a Míny.

Univerzálnu principiálnosť „ženy“ môžeme vidieť v tom, že nielen Mína, ale aj ďalší člen trojuholníka so Seebornom – herečka Erna – koná ako emisár schopenhauerovskej vôle: červeň Erníných úst Seebornovi „*pripomína sladkú krv a tie čudné bájky o vampíroch*“ (s. 15): Erna je tu konštruovaná zjavne v modernistickom kóde ženy-modlivky, upíra, vyciciavajúceho životnú silu mužského partnera (por. Praz, 1974, s. 183). V ďalších transformáciách Erninej postavy (a to znamená: Seebornovej optiky, akou vníma Ernu), keď si Seeborn nachádza staro-nový objekt túžby/deštrukcie a dokáže sa oslobodiť od Erny, je Erna ako žena nahliadaná mizogýnskym kódom živočíšne, biologicky: žena-Erna je „*malé, potmehúdske a zlomyseľné zvieratko*“ (s. 49). Podobne ako sa *femme fatale* viaže s mačkovitou šelmou, viaže sa Erna kúzla zbavená tiež s mačkou, ale *nahlúplou mačkou* (s. 49). Erna sa Seebornovi asociuje s mačkou na osi podobnosti („*Hlava dostala obrysy aj výraz mačky, áno, nahlúplej mačky*“, s. 49, zvýr. T. H.), a práve táto *podobnosť* umožňuje prístup k *podstate*, odhaľuje ju: „*(...) práve to je ona, v svojej najhlbšej podstate: nahlúpila mačka.*“ (s. 49) Z mačky preberá Erna – v rámci kódu biologického determinizmu – atribúty pudovosti, živočíšnosti. I žena kúzla zbavená („*Urážajú ma Ernine gestá, uráža ma jej náhly spád hlasu*“, s. 44 – Erna už Seeborna iba irituje) *vládne* nad mužom prostredníctvom jeho pudového ustrojenia (séma biologického determinizmu): „*(...) dvojce bielych, tvrdých ženských prs, núkajúcich divé rozkoše.*“ (s. 49) Seeborn sa musí štipať do stehna, aby neprejavil slabosť, keď ho erotická túžba vháňa do objatia Erny (s. 49). Erna v Seebornovej optike *kolíše* medzi erotickou dráždivosťou a „*komickosťou*“, „*odpornosťou*“ (s. 49). Takto sa pri Erne prejavuje Seebornova „*periodická náladovosť*“ (s. 50), v úvodnom slove „*autora*“ exponovaná ako romantická *záhadnosť* („*barón Rébus*“) postavy Seeborna.

Inak aj niektoré modernistické texty ukazujú dominantného muža, deštruujúceho ženu, pričom „*vinná*“ touto deštrukciou nie je ani tak žena, ako skôr mužova metafyzika. V D'Annunziovom *Triumfe smrti* si Giorgio predstavuje Ippolitu mŕtvu (a napokon ju aj seba zabíja) kvôli túžbe po platónskom *absolútne*: „*Jako mŕtvá by se stala myšlenkou, čistou idealitou. (...) opustila by navždy své nedokonale, slabé a chlipné tělo.*“ (D'Annunzio, 1974, s. 158). Tu aj hneď môžeme vidieť, ako sa túžba po idealite spája s typickým modernistickým mizogynizmom. Giorgia ďalej láka zavraždiť Ippolitu kvôli experimentu so sebou samým: „*Je-li dnes středem mé existence, k jaké asi změně by došlo při jejím zmizení?*“ (D'Annunzio, 1974, s. 233). Je však fakt, že Giorgiova vražda Ippolity je zároveň autodeštruktívna. Avšak až v *skoku* (význam *ukončeného* trvania) do smrti títo dvaja modernistickí „*nezmieriteľní nepriatelía*“, „*kteří jako by až do té chvíle k sobě v hloubi duše chovali tu největší nenávisť*“ (D'Annunzio, 1974, s. 282), dosahujú *na okamih coincidentia oppositorum*: „*Do smrti se zřítily v pevném objetí!*“ (D'Annunzio, 1974, s. 282).

Radi by sme, aspoň provizórne, keď hovoríme o biologickom determinizme postáv v Hrušovského texte, rozlíšili naturalistický a modernistický „biologický“ determinizmus (práve do tohto druhého kódu chceme situovať Hrušovského text). V modernistickom kóde biologického determinizmu nejde iba o to, že by človek bol determinovaný „fyziologickými koreňmi života“ (Rutte, 1923, s. 131), a už *vôbec nie* prírodným a spoločenským prostredím (naturalistickým *milieu*). Biologický determinizmus je v ňom súčasťou istej metafyziky, napr. schopenhauerovskej filozofie vôle, kde je človek „predeterminovaný“ „neľudskou prírodou“ (Gutowski, 1992, s. 60), ide tu o isté kozmologické *fatum prírody*, u Prybyszewského o kozmický princíp sexuálneho pudu (chuť), nie o determináciu človeka fyziologickými popudmi a dedičnosťou. Naturalizmus sa obmedzuje na „javový povrch vecí“, v dôsledku čoho dospieva „k mechanicky deterministickým záverom“ (Fischer a kol., 1976, s. 51), usiluje sa využívať podľa Zolu menej bežný „dar vidieť“, a nie „dar tvoriť“, zatiaľ čo u Hrušovského (a u modernistov) neustále evidujeme *interpretačnú* aktivitu formulácie kozmologického princípu (už spomínané Seebornove tri reinterpretácie). Takže „biologický determinizmus“ u Hrušovského by sme nepokladali za filozofému naturalistickej proveniencie, ako to robia akademické Dejiny (Dejiny slovenskej literatúry V, s. 260). S naturalistickým erotizmom zasa zdieľa erotizmus v Hrušovského texte svoj „biologický, živelný“ charakter (por. Hryńczuk, 1974, s. 13), na rozdiel od rafinovaného, artificálneho dekadentného erotizmu.

Mína sa na figuratívnej úrovni diskurzu mýtizuje, stáva sa ženou *in illo tempore*, „mýtickou praženou, prehovárajúcou prostredníctvom média prírody“ (Gutowski, 1992, s. 81), mýtickým požierajúcim „večne ženským“ (archetyp modlivky, ženského sexuálneho kanibalizmu, ozývajúci sa v modernistickej téme *femme fatale* (por. Praz, 1974, s. 183)), ktoré sa „inkarovalo“ do tejto konkrétnej Míny: „*Za ktorou ste divo túžili od pravekov, keď jej medzi živými ešte ani nebolo.*“ (s. 64) Na pláne realistickej výpovede, na empirickej úrovni zasa ide buď o kontradiktórny výrok: bola vtedy, keď ešte nebola, alebo o to, že žena akosi dodatočne „dobieha“ za túžbou – najprv je túžba (túžba od pravekov – čiže štruktúra *pudu* ešte bez obsadenia objektom), a až potom sa zrodí objekt, ktorý túžbu naplňa. Takúto mýtizáciu ženy – ako „inkarnáciu“ večnej (muža zabíjajúcej) ženy do jej rozličných historických podôb nachádzame u Swinburna: „*Áno, ja som žena zo všetkých príbehov*“ (cit. podľa Praz, 1974, s. 196). V tejto tretej reinterpretácii sa teda aj naše dohady o tom, prečo chce Seeborn zničiť Mínu, keď sme ich – v realistickom kóde – vysvetľovali odkazom k prehistórii (a sugeroval to predsa text exponovaním motívov *Vorgeschichte*: sám text je v istých segmentoch plánu postáv písaný v kóde chronologicko-kauzálnej realistickej motivácie), ukazujú byť iluzórne: nejde o empirickú príčinu (citové zranenie Seeborna, Mínoho zasnúbenie so Schröderom), ale o príčinu *metafyzickú*, zakódovanú v „metafyzike pohlaví“, o „fyziologickú osudovosť“ (Rutte, 1923, s. 145) – tá organizuje vzťahy medzi postavami napr. v novele L. N. Tolstého *Diabol*. Tento „vampirizmus“ Míny akcentoval vo svojej interpretácii aj Ján Števec: „O peripetiách Seebornovho duševného, osobného a spoločenského života nás „rozprávač“ a fiktívny autor denníka informuje preto, aby nás napokon priviedol k protipólu vampírskej scény (s Ernou, pozn. T.H.), k desivému konštatovaniu Seeborna, že aj Mína, napriek svojej nevinnosti, ba možno práve pre ňu, je takým istým vampírom ako Erna.“ (Števec, 1989, s. 269).

Táto *funkcia ženy* v texte je generovaná modernistickým kódom. Pre Schopenhauera je žena totožná s prírodou (ktorá ovláda muža) a láska je zasa „maskou, ktorú používa príroda nato, aby zachovala druh“ (M. Podraza-Kwiatkowska). Pre Przybyszewského práve *žena* (ženskosť) je „prafenoméno jestvovania a ona v procese expanzie impulzov určuje mužovi úlohu, ona tiež muža deštruuje, keď tento túži utiecť pred rozkazmi Pohľavia do sveta ideť“ (Gutowski, 1992, s. 72). Preto je z perspektívy muža láska ženy *vampirická* (Gutowski, 1992, s. 72). Na úrovni vôle už Mína nie je len Seebornovou hračkou, ale je *nebezpečnou* hračkou (ako sme sa dočítali u Nietzscheho). Seeborn sa vo svojej hre snaží Mínu *ovládnut'*: to je podmienené charakterom vôle vo voluntaristickej filozofii. Z hľadiska Nietzscheho filozofie totiž moc *musí* konať: „práve preto existuje ‚vôľa‘ k moci, moci, ktorá chce seba samu ako moc a ktorá nemôže seba samu nechciet“ (Klossowski, 1996, s. 134). Seeborn, čítaný cez tento raster, sa *musí* snažiť Mínu ovládnut' a zničiť. Ak to znamená zároveň jeho vlastnú deštrukciu, je to preto, lebo vôľa, ktorá chce seba samu, nerespektuje „požiadavku“ individua na sebazachovanie: Seeborn akumuluje svoju moc za cenu svojej osobnej autodeštrukcie. Resp. inak a adekvátnejšie povedané: moc ako vôľa k moci sa akumuluje v Seebornovi tak, že nakoniec kvôli svojej ešte väčšej akumulácii pohlcuje aj Seeborna ako individuum. Cieľom vôle je totiž „byť vždy najsilnejšia. Takže ak vzrastá, musí prekonať prekážku: ak *prekračuje* svojho nositeľa, tak ho zničí, teda nositeľ ju nebude môcť niesť. (...) moc *nespočíva* v zachovaní seba samej.“ (Klossowski, 1996, s. 153). Transformácia Seeborna ako subjektu, o ktorej sme hovorili vyššie ako o jeho troch sukcesívnych auto-interpretáciách, môže byť na úrovni filozofických princípov modelovaná ako transformácia stirnerovského *vlastníka* na schopenhauerovského „poddaného“ vôle.

U filozofa anarchistického egoizmu Maxa Stirnera totiž „ja“ plne ovláda svoju vôľu: „Ja sám určujem to, čo budem hľadať (...)“ (Stirner, 1995, s. 405). „Ja som vlastníkom *Všetkého, čo potrebujem*, a čo môžem ovládnut'.“ (Stirner, 1995, s. 308). Ba vlastne, mojím vlastníctvom nie je žiadna vec, ale *moja moc*, ktorú nad ňou vykonávam (Stirner, 1995, s. 330). Presne obrátene je to u Schopenhauera: to vôľa ovláda mňa, vôľa ako bytie osebe umožňuje moje jestvovanie ako fenoménu na základe princípu individuacionis. Tzv. nositeľ vôle „ustupuje pohybu *moci*, ktorý si zamieňa so svojim chcením“ (Klossowski, 1996, s. 134). Ak si myslím, že *ja* niečo *chcem*, je to len „úskok“ vôle k moci, ktorá sama k niečomu *speje* prostredníctvom mňa (a tým ma vlastne konštituuje ako – fiktívne – „ja“). Takže –

*Dokončenie štúdie bude uverejnené v nasledujúcom čísle Slovenskej literatúry.*