

V tridsiatych a štyridsiatych rokoch 20. storočia Ivan Horváth napísal a čiastočne tiež časopisecky publikoval prózy, ktoré zhrnul Karol Rosenbaum pri zostavovaní druhého zväzku Spisov Ivana Horvátha do oddielu *Nepravdepodobný advokát*. V Bibliografických poznámkach K. Rosenbaum uvádza: „*Titul celému oddielu dávame podľa autorovej poznámky k novele Zločin neživých vecí v podtitule a podľa autorovho zámeru vydať knižku noviel pod týmto názvom.*“ (Horváth, I., 1965, s. 366). Karol Rosenbaum ďalej podrobne poznámkuje všetky čísla posmrtnej Horváthovej zbierky, ale treba mať na pamäti, že jej stanovenú podobu Ivan Horváth už nemohol odobriť. Svoju pozornosť zameriam na tri prózy: *Tieň okolo nás*, *Ukradnutý hlas* a *Zbytočný návrat*.

Poviedka *Tieň okolo nás* tematizuje problematiku poznatkov a ich významov prostredníctvom konceptu herecko-životných rol. Zostarnutý umelec, bývalý slávny tanečník Michaud, túžil byť profesionálnym hercom, ale na staré kolená už je len „ochotníckym“ „komediantom“, „cirkusantom“, „bláznom“, vydržiavaným „starým dieťaťom“, smiešnym opilcom. Michaudove vyslúžilé umenie je síce zanietené náruživé a profesionálne, ale „starý človek je smiešny, i keď dobre tancuje, je komický. Vytancuje si vyhodenie.“ (Horváth, I., 1965, s. 251). Takéto je hodnotenie vzrušene prežívaného umenia z pohľadu mladšieho, emocionálne značne odosobneného saxofonistu Pavla, ktorý by nedbal stať sa z finančných dôvodov Michaudovým náhradníkom v náručí jeho zabezpečenej spoločníčky. Objektívny rozprávač cez prestrihy registruje aj ďalších účinkujúcich v cirkuse života, hlavne Michaudovu družku, a takisto nezanedbáva ani diváckych účastníkov na cirkusantskom dianí, ktorými sú v tomto prípade umelecky založení Američania, hľadájúci „pravý Paríž“. Základná diskurzívna pozícia rozprávača sa odvíja z disharmonickej viacvýznamovosti javov: „*A on (= Michaud, pozn. J. K.) jej táral: 'I v krutosti je umenie. I krutosť možno premeniť na umenie, ale ty to nevieš.' / A dievča sa začalo smiať, ťahalo ho za vlasy a kričalo: 'I v ťahaní vlasov je umenie, ale ty to nevieš.'*“ (Horváth, I., 1965, s. 247).

Za viacvýznamovosťou vecí a výrazov, za sadomasochistickým skutočným konaním a toto konanie komentujúcimi jazykovými hrami (*premieňanie* krutosti na umenie, estetika ošklivého) sa ukrýva grotesknosť sveta, ľudské drámy a nestálosť poznania. Napríklad postava Američanky Mary, snúbenice maliara Ralpha, myslí na „pravý Paríž“ ako na vzrušenie, ktoré poznáva práve v rozkoši z tancovania u starca, oživajúceho len počas umeleckých výkonov: „*Ako majstrovsky ovládal pri tanci nohy, ako hlavu! Nenápadne a výrazne. Áno, to je umenie, tie kaskády slov, ktoré plynú nepozorovane z úst a pritom strhujú. To je prežité umenie, nevyumelkované, nie ako umenie Ralphovo. Ralph sa núti, ale chýba mu niečo, azda vnútorná presvedčivosť. Nikdy mi nemohol vysvetliť svoje obrazy, nikdy som ich nepochopila...*“ (Horváth, I., 1965, s. 249). Vo vnútornom monológu Mary sa tematizuje chronický spor odosobneného a subjektivistického umenia, ktorý s nástupom moderny zásadne povstal aj v najširšej umenovednej reflexii. Preverujú tento rozpor, Mary zároveň hľadá svoj priestor medzi „dvoma tvármi“ Ralpha

a Michauda, hľadá samu seba. V okamihu Michaudovho tanečného výstupu je pre ňu najpriateľnejšie jeho „posvätenie“, „splynutie s ním by dostalo iný význam, transcendentálny“ (Horváth, I., 1965, s. 251). Takéto „zdvižné“ motívy sú ventilačnou obmenou modernistickej skepsy voči racionalite. Na estetickej úrovni predostierajú myšlienky o živote ako umeleckom diele, pričom narážajú na viacvýznamovosť l'artpourl'artizmu: je umenie pre umenie záležitosťou abstrahujúceho formalizmu alebo najhlbšieho subjektivismu? (Ohľadom tohto rozkmitu porovnaj mysticismus, estétsky parnasizmus, symbolizmus, dekadenciu, surrealizmus, dadaizmus, egofuturizmus atď.) Z postmoderného pohľadu je však zaujímavejší iný problém, ktorý spomínané náhľady nasvecuje v širšom uhle a ostrejšom zábere:

Súčasná neurológia už pokročila natoľko, aby mohla osvedčiť, že v pravej hemisfére ľudského mozgu sa okrem nesymbolických, umeleckých, vizuálnych a motorických činností aktivizuje aj poznanie seba samého (ide o spoznanie vlastného obrazu, napr. v zrkadle), ktoré je hlavnou črtou seba-avedomenia. Po vypojení ľavej hemisféry sa zmocňujú nášho myslenia sebaurčujúce znaky. Potom v oblasti umenia vedú narcistné, sebakúmajúce obsahy aj subjektívne deformované obaly, ako sa to veľmi dôrazne prejavilo vo väčšine hnutí a štýlov modernizmu. Naopak, po vylúčení pravej hemisféry človek svoje črty nevníma a identifikuje hoci aj v montáži jeho vlastnej fotografie s niekým iným len charakteristiky toho druhého, tvár inej osoby. (Pozri: McCook, A., 2001, s. 16).

Ak si teraz prečítame vnútorný monológ milovníčky umenia Mary, veľmi pekne uvidíme, ako Mary prechádzala od podvojného, spoločného portrétu s Ralphom k obrazu Michauda a k svojej vlastnej tvári. Po opadnutí chvíľkovej citovej spolunáležitosti s cudzím tancujúcim starcom sa Mary pýta:

„Starý opitý človek. Čomu ona podľahla? Deklamoval a tancoval. Čo viacej?

Čo vlastne chcela od neho? Čo v ňom videla (J. K.)?

Žiť s ním? S tým starcom?

Mal v sebe niečo, čo pred chvíľou chápala a čo zrazu nenávratne zmizlo. Vtedy to chápala, ale čo to bolo? Elán, šikovnosť? Nie. Už všetko zmizlo. Zostal starý, ustatý človek, zostala nechápajúca myseľ (J. K.).

Bola ustatá, dobitá, ospanlivá.“ (Horváth, I., 1965, s. 254).

Mary v onen komediantský večer „putovala“ od tváre k tvári, pričom raz videla v inej tvári-osobe svoje črty, inokedy prevýšili znaky kohosi druhého. A na záver jej vlastná podobota.

Strmhlavá Mary však vôbec nevenovala pozornosť tváram-maskám, aké predstavovali Michaudova družka a saxofonista Pavel. Tieto dve postavy spolupôsobia na sujetovej línii, v ktorej ide o vylúčenie tretieho, Michauda. Michaudova priateľka sa celý večer pohráva s myšlienkou, že zamení Michauda za Pavla, pričom uskutočnenie výmeny je z oboch strán podmienené jasne stanoveným ziskom (žena získa mladosť, Pavel peniaze a opateru). No Pavel je vo svojej ziskuchtivosti natoľko nehorázný, (pravostranne) egoцентриcký, že rozhorčená žena sa vzdá alternatívnych predstáv o svojom ďalšom živote a ostáva pri starcovi-dieťaťi bez masky.

Sujetová línia masiek a sujetová línia tváří spoločne vychádzajú z konceptu hereckých rol. Herecké roly ľudí však napodiv nespúšťa akési osudové pokrytectvo ľudského

rodu, ale prvotne sa odvíjajú už od najjednoduchších operácií ľudského mozgu. Človek bežne vníma buď seba, alebo druhého (okolie), alebo prelnutie sa s kýmisi (čímisi) iným. Takže v medziľudskom priestore jedinec vždy „exportuje“ buď svoju tvár alebo jej deformáciu – masku. Z *hľadiska aktéra* je maska, deformácia vlastného obrazu nevyhnutnou podmienkou nadviazania vzťahu s druhým; presmerovanie sa mimo seba je totožné s mechanizmom maskovania. Ináč povedané, gesto prijatia druhého je vedome či nevedome spojené s automatickým prístupom na určitú „hereckú“ rolu či diskurzívnu pozíciu. Práve takúto fundamentálnu psychológiu človeka sprostredkúva dielo Ivana Horvátha. V tejto súvislosti sa dá v poviedke *Tieň okolo nás* určiť sugetový ideogram:

Línia tváří: Michaud: *Ved' on netancoval kvôli peniazom, ale pre seba, pre svoj pôžitok, pre...*

Mary: *V nej je tá istá sila ako v tom umelcovi. Ju by vedel pochopiť len takýto človek ako tento, takýto umelec, ktorý vie vložiť do slova, pohybu všetko svoje posvätenie. (...) Nerozhoduje telo, ale duch; telu, v ktorom je takýto duch, vedela by sa oddať s rozkošou, poddať sa mu. Splynutie s ním by dostalo iný význam, transcendentálny.*

Línia masiek: Pavel: „Eh, rozpúšťa sa, stará šťuka,“ *myslel si Pavel. „Ako sa díva na mňa, ako ma oceňuje. Áno, milá, áno, môžeme sa dať dokopy. Ty tvoje peniaze, ja moju mladosť a bude z nás párik.“*

Michaudova družka: *Pani Lenoirová vyskočila, vytrhla tanier z Pavlových rúk. / „To nedali pre hudobníkov!“ zakričala. „Radšej to vrátim.“ / A šla k stolom. / „Vy ste dali dva franky, pravda?“ Hnusník, i toho starého človeka by okradol o peniaze. „Vy päť frankov?“ Kvôli tomu chcela nechať toho starého chudáka! „Tu máte svojich dvadsať frankov.“ To zostarnuté dieťa okradnúť!*

Ak zadefinujeme masku ako *každú zmiešaninu* svojej a inej tváre, potom ďalšie príznaky – morálne, štylizované apod. – sú až druhotné. Pravdaže, tieto druhotné charakteristiky sú prvoradé v normatívne podfarbenom diskurzívnom kontexte. Podľa toho sú veľmi dôležité analytické nástroje jedinca na určenie diskurzívneho poľa ne/aktivity iných subjektov. Pavel aj Michaudova družka si navzájom pomerne presne analyzovali a artikulovali protihráčove diskurzívne pozície. Až dovtedy, kým sa v hodnotovom systéme pani Lenoirovej neprekryla Pavlova maska s tvárou jej druha Michauda. Čo sa v kritickej chvíli odohralo? Vtedy prešla pani Lenoirová od svojej skreslenej tváre-masky s Pavlovými črtami k samobytnej Pavlovej tvári. Vďaka „odťažitému“, od-osobnenému zobrazeniu ženina myseľ automaticky(!) pochopila Pavlovu tvár ako sebe cudziu. Keď odpútanú Pavlovu podobu premietla Michaudova družka na tvár svojej starej známosti, Michaudov obraz vystúpil ako ten bližší, čiže ako tvar paradoxne hoden masky, prispôbivého skreslenia:

*Vrátila sa s prázdny tanierom.
„Podme,“ rozkázala Michaudovi.*

Spal. Staré dieťa. Zatriasla ním.

„Ved' si celkom opitý, pod'me.“

„Som umelec, som veľký umelec,“ zamrmal Michaud. Tackal sa od slabosti, vína, detských snov. (Horváth, I., 1965, s. 253).

Žena odchádza s prázdny m tanierom, „prázdny m rukami“ a s tvárou-maskou podliehajúcou Michaudovej podstate „jednoduchého človeka“, ktorý si žije len podľa seba, svojej rozkoše.

No práve vďaka takémuto životnému štýlu umelca zažila Američanka Mary pozvňasajúci pocit mimozmyslovej spolupatričnosti. Hoci obaja, Michaud aj Mary, osve sledovali len svoje vlastné stvárnenie, ich vzájomný dotyk v ten večer bol podľa Mary priam „transcendentálny“. Treba si však veľmi dôsledne uvedomiť, že závideniahodný auratický „prienik“ bol len pomedzný, a nemohol byť za daných egocentrických okolností nijaký iný. Išlo iba o ilúziu porozumenia – prílišná abstraktnosť spojenia priniesla síce akési pochopenie (pochopenie je kognitívnu stránku pociťovania), ale čomu sa vlastne porozumelo, ostalo nejasným. Určité je len Marino priznanie, že výsledkom jej nájdania „pravého Paríža“ je v konečnom dôsledku „nechápanúca myseľ“. Jednoducho preto, že keď egocentrická Mary zrušila vzťahovanie sa k inému (Michaudovi), zároveň zrušila aj tzv. pravý, reálny Paríž. Nevyhnutnými, ba základnými prvkami reality sú vzťahy, nie veci (čo v mnohých ohľadoch potvrdzuje aj postmoderná veda).

Podľa Horváthovej modernistickej poviedky životnej realite viacej svedčia masky ako tváre. Čo sa skrýva za existencialistickými maskami, banálnou metaforou života ako cirkusu, živiacom sa antickým „chlieb a hry“, vecne odhaľuje a vysvetľuje postmoderná neurológia. Vďaka tomu z anekdoty o živote-cirkuse človek nemusí mať úzkosť či výčitky. Pravda, ak si dokáže priznať a zmierlivo spracovať rozdiely a hranice medzi vlastným obrazom, tvárou-maskou a samostatnou tvárou niekoho druhého.

Týmto problémom sa zaoberá ďalšia Horváthova poviedka *Ukradnutý hlas*. O čitateľovu pozornosť sa uchádza príbeh dvojčiat, sestier, ktoré boli od narodenia naviazané jedna na druhú, pretože jedna z nich bola slepá. Sujet má štruktúru magického štvorca:

rozprávač → Elvira

p p

á á

r r

domovníčka → slepá Irma

Rozprávač a domovníčka spolu tvoria doplňujúci sa symetrický pár, lebo rozprávač je *nespoločenský* advokát, spriaznený s *družnou* domovničkou v jej úsilí pomôcť dievčatám. Dievčatá osudovo spárla slepota: vidiaca Elvira sa obetovala pre slepú, spevácky nadanú sestru. Ku slepej Irme smeruje všetka empatická energia ostatných postáv, preto celý sujetový štvorec „pracuje“ asynchronicky. Ale symetria je zachovaná – ako dynamická symetria. Udržiava sa tým spôsobom, že prijímanú podporu Irma obracia na svoj nádherný spev, ktorým obšťastňuje všetkých susedov. Postavy sa nezhodujú, ale energetické rovnice ich dynamiky sú rovnaké. Keď Irma zomrie – vraj kvôli tomu, že na sestri-

nu radu zakonzervovala svoj hlas na gramofónové platne, čím stratila chuť naživo spievať a cez spev žiť – pozostalá sestra prežíva nezávideniahodné chvíle. Na sujetovú pozíciu tejto postavy sa pozrieme z dvoch hľadísk.

Prvým hľadiskom je zmenená celková sujetová situácia. Magický štvorec prišiel o svoju dynamickú symetriu, preto sa z dôvodu sebazachovania začne riadiť supersymetriou. Udeje sa to takto: domovnička požiada rozprávača, aby presvedčil Elvíru, nech neníči platne s Irminými nahrávkami (keďže sujetovo je zákon zachovania Irmininho spevu podstatnou podmienkou zachovania štvorcovej symetrie, hoci aj bez postavy živej Irmy). Nerozvážna Elvíra na to nepristane a celú symetrickú štruktúru poruší, keď nástojí na tom, aby hlas mŕtvej mohla počúvať len ona, aby patrila len jej. V tej chvíli nastúpi zákon supersymetrie: rozprávač-advokát zosnuje falošný testament, kde Irma žiada sestru, aby „prevzala“ jej hlas a prípadne dala zaznieť ich „spoločnému hlasu“ na pódiumoch. Elvíra splní vykonštruované želanie (supersymetrie). Nanešťastie, jej spev „*pripomínal viacej reprodukciu než pôvodinu*“. Vyplývalo to z toho, že nepárna Elvíra by musela v anorganickom matematickom zrkadle supersymetrie vyzeráť a pôsobiť ako pár (zároveň aj ako Elvíra, aj ako Irma). Ale takúto úlohu supersymetrie nemohla zvládnuť jej samojediná organická bytosť. Elvíra skončila ako reprodukcia, neoriginálna kópia, nedvížna maska.

Jestvuje taký druh divadelných a rituálnych masiek, že pri pohľade povedzme zvrchu vykazujú znaky smútku, ale keď sa na tú istú masku zadívate z opačnej strany, teda v našom prípade zospodu, pôsobia veselo. Takto mohla vyzeráť tiež pôvodná maska Elvíry, ktorú jej nasadil život. Elvíra od detstva nosila črty svojej talentovanej sestry: ich smútky a radosti boli spoločné. Prejdime teda k druhému hľadisku, podľa ktorého môžeme analyzovať postavu Elvíry. Preskúmame jej tvár a masky.

Základným fabulačným motívom je slepota. Elvíra vidí svet „*trocha nenávisťne a niekedy posmešne*“, jej slepá sestra Irma hľadá „*do nekonečna, bez záujmu o okolie*“. Irma je umiestnená mimo skutočnosti, pričom podlieha protektorstvu svojej sestry. Až vtedy, keď nahrá platne, istým spôsobom prenikne do reality a v jej hlase sa objaví triumf a väčšia istota. Ochránárstvo Elvíry už nie je stopercentné. Tento fakt Elvíra neprijíma, aj po sestrinej smrti sa drží svojej nadradene protektorskej pozície až po sebazničujúci záver. Napriek manipulátorskej pozícii však Elvíra nikdy nie je sama sebou; vždy vystupuje v nežnej maske sestrinej opory. Až po jej smrti na chvíľu ukáže svoju vlastnú podobu, keď vyžaduje, aby Irmin hlas na nahrávkach patrila iba jej. Zvyk viesť, manipulovať a pocity viny vytvárajú novú Elvírinu masku, ktorá na nej stvrdne, pretože jej dva hybné momenty zanikli: Irma (prvá motivácia) s konečnou platnosťou odišla mimo reálneho sveta a Elvíra odmietla akékoľvek iné podnety zo skutočnosti (druhá motivácia). Výkrikom z polosвета, ba možno až z tmavého azylu je reakcia na advokáta, ktorý falošným testamentom privodil Elvírinu spevácku kariéru: „*Nechcem vás vidieť, nerozumieme mi?*“ Elvíra sa vedome stala slepou... deformáciou svojej sestry. Nemohla nadobudnúť samu seba, lebo práve to nedovolila svojej sestre ani po jej smrti. Pozostalá Elvíra neprijala naliehavosť hraníc medzi svojou podobou, tvárou-maskou a spomienkou na Irmu. Takáto psychologická stavba postavy Irmy je synchronizovaná s abstrahovaným sujetovým štvorcom, aby mu dala *zmysel*, melancholický *zmysel* v záverečných slovách poviedky: „*Na niektoré rany, zdá sa, vôbec nieto lieku.*“

Skombinovanie fenomenálnej (samu seba vysvetľujúcej) štruktúry magického štvorca so štruktúrou postavy predstavuje v poviedke *Ukradnutý hlas* ďalší z metodických výstupov z typicky horváthovskej problematiky, ktorá sa vypisovala cez rozporuplné odrážanie sa postavy na nejakých všeobecnejších teorémach, zákonitostiach, manifestoch, predstavách. Z tohto hľadiska treba venovať zvýšenú pozornosť aj próze *Zbytočný návrat*.

Motto: *Očakával niečo a zabudol, že v dvadsiatom storočí sa divy dejú len v kine.*

Ivan Horváth: Laco a Bratislava

Námetom poviedky *Zbytočný návrat* je čas, jeho obsah a vnímanie. Príbeh je opätovne horváthovsky nenáročný: Mŕtvy starý otec sa vráti z druhého sveta, aby vnukovi porozprával o jeho otcovi (svojom synovi) a tak mu pomohol v jeho celoživotnom rozhodnutí. Napriek radám sa vnuk rozhodne „nesprávne“, a starký navždy mizne z jeho života.

Čiže rozprávanie sa organizuje okolo hlavného životného míľnika mladého Jána Šelgana. Každý životný míľnik vykazuje dve nesporné stránky: citovú a časovú; zatiaľ čo napríklad poznávacia hodnota sa obvykle pridružuje dodatočne. Citové a časové *prežívanie* spadá do psychologickkej oblasti, ale môžeme tiež hovoriť o citových a časových *stavoch*, kde nachádzajú svoje pole pôsobnosti mnohé ďalšie, aj prírodné vedy. Tak napríklad modernistická fyzika v zastúpení Alberta Einsteina vyhlásila, že časová postupnosť, stavy minulosti, prítomnosti a budúcnosti sú len ilúzie, pretože nejestvuje nijaké absolútne, univerzálne vyznačenie prítomného momentu. Všetky „časy“ sú rovnako reálne a matematicky rozčleniteľné na určité čiastky, podobne ako sa dá podeliť na sekvencie filmový pás.

„Ako v kine. Teraz, ako som videl, všetko sa porovnáva s kinom,“ hovorí starý otec Ján Šelgan. Samozrejme, v tridsiatych rokoch 20. storočia (poviedka bola prvý raz publikovaná v roku 1936) pokračoval silný vplyv kinematografických efektov na umeleckú literatúru. Taktiež Horváthov text *Zbytočný návrat* využil hlavne metodiku prestrihov. Sujetovo sa to v danom prípade prejavilo v koncepcii dvoch hlavných sujetových línií s rozdielnou časovou lokalizáciou. V prvej línii sa odohrávajú opakované stretnutia starého otca a vnuka, v druhej línii sa doslova „ukazujú“ obrazce detského „života na potoku“. Druhá, lyrická línia sa uvádza slovami: „Potok je priestor.“ Pretože z nasledujúcich evokácií je zrejmé, že potok je metaforou času, môžeme tiež prepísať: *čas je priestor*. Toto je modernistické (relativistické) chápanie času, spochybňujúce tradičnú predstavu času ako šípu alebo ako nekonečného prúdu. Čas neplynie, čas len jestvuje v priestore, je mu podobný. „Minulosť“ a „budúcnosť“ sa síce môžu uplatniť podobne ako sa používajú priestorové značky „hore“ a „dolu“, ale práve tak ako je nezmyselné uvažovať, či čas smeruje „hore“ alebo „dolu“, takisto nemá zmysel hovoriť o minulosti a budúcnosti. Temporálne k/v/óty len poukazujú na energetickú asymetriu sveta v čase: potok Horváthovho hrdinu je čoraz studenší, „*nová voda chladí, novšia až mrazí*“. Vyvažujúcim termodynamickým článkom je slnečná energia: „*Lahne si nahý chlapec na teplú zem a zavrie oči. Nie je už nič na svete, len slnko na očiach, na tvári...*“ (Horváth, I., 1965, s. 269).

Zároveň v presne vymedzenom priestore sa (modernistický) čas nehýbe:

„Chlapec vybehne zasa na breh. Dáva sa na kúsok brehu, kde do jeho stupaje vnikla voda potoka, kde voda stojí. Voda, ktorá nechce ísť ďalej. / Načrie do nej, naberie si jej plné ruky, aby si ju schoval.“ (Horváth, I., 1965, s. 269). Potiaľto je Horváthov potočný čas modernistický, relativistický a priestorový.

Tak či onak však v psychologickom povedomí človeka odbojne zotrúva súvislý pohyb času. Dojem z plynutia času vyplýva predovšetkým z nezvratnosti udalostí: snehová guľa sa už nikdy nerozpadne na pôvodné mäkké vločky, dospelý človek nemôže omladnúť na novorodenca. Práve daný psychologický faktor nezmeniteľnosti minulého porušil Ivan Horváth, keď literárne napomohol návratu mŕtveho starého otca do života jeho vnuka. Zrazy predstaviteľov mladosti a staroby sú chronologicky radené do prvej, epickej sujetovej línie. Počas úvodného stretnutia-zoznámenia sa mladý Ján Šelgan domnieva, že sa zhovára s bláznom, ktorého „obzory“ radno rešpektovať:

„Zvláštne, veľmi zvláštne. Nestáva sa každý deň, aby sme stretli svojho mŕtveho starého otca.“

„No, myslím, že sa to nestalo ešte nikdy,“ tvrdil starý pán. „Ale to neznamená, že sa to nemôže stať.“ (Horváth, I., 1965, s. 266).

Dialóg zjednodušuje Einsteinom vynájdené relativistické teórie o mnohých (azda nekonečných) alternatívnych budúcnostiach a potenciálnych realitách. Nesúhlasí s úkazom, že ľudské vedomie bežne vyčleňuje z veľkého počtu možností iba jednoduchú aktuálnu situáciu, takže otvorená budúcnosť sa stáva uzatvorenou minulosťou. Veľavravné je tiež naratívne radenie sujetových sekvencií:

Prvá línia

1. príchod starého otca

3. príbeh otca

5. rozhodnutie vnuka

Druhá línia

2. detstvo na potoku

4. dospievanie za potokom

Dejisko: park

Dejisko: potok, park

Máme dve vertikálne časové pásma; jedno je stvárnené epicky, druhé lyricky. Prvé plynie „vonku“, druhé je skôr mozaikou vnútorných stavov. Prvá línia sa deje, druhá „ukazuje“ dianie. Súvislosť medzi oboma sujetovými líniami spočíva v spisovateľovom narábaní s nerovnovážnymi stavmi a entropiou. V prvej, epickej vetve sa vychádza z istého rovnovážneho poriadku, naordinovaného starým otcom, ktorý prichádza z nasledovným návodom: Keďže jeho generácia sa obetovala pre slovenskú dedinu, a jeho syn tiež neopustil prírodno-dedinskú postać, je na vnukovi, aby prešiel do veľkomesta a urobil kariéru. Takže staroba-skúsenosť nabáda k rozrušeniu umŕtvujúceho sa systému: je načase roztisnúť dedinskú ustrnutosť. Akt rozrušenia by teda zodpovedal symetrickej vyváženosti v čase. Navzdory všetkému sa vnuk rozhodne „nerovnovážne“, vyberie si život na vidieku. Tým pádom pokročí umŕtvenie, asymetrická stabilita tradičného systému. Záro-

veň však dôjde k „neporiadku“ v systéme, pretože počiatočná požiadavka na vyvážené usporiadanie konkurenčného páru *vidiek – mesto* sa neuskutočnila. Výsledkom je, že zo subjektívne pociťovaného časového hľadiska sa zvýšila neusporiadanosť, hoci podľa priestorových smerníc sa stav sveta nezmenil. Uvedené protirečenie presne dokazuje subjektivitu ľudského pocitu o *uplývajúcom chode* času a Horváth ho veľmi logicky zabudoval práve do epickej, *dejúcej sa* sujetovej línie svojho textu.

Druhá sujetová pasáž takisto obratne využíva neusporiadanosť a usporiadanosť, tentoraz úkazov na potoku. Veci sa však nedejú, ale „ukazujú“, takže vzniká dojem lyrickej „maľby“ na tému času. Čas sa tu rámuje do cyklov (detstvo, dospievanie). Už nejde o spád konkrétne individualizovaných udalostí, poznamenaných určitým časom a priestorom, aké zostavila epická linka opakovaných stretnutí dvoch príbuzných.

Kontrastne k tomu lyricke cykly druhej sujetovej línie predstavujú nie udalosti, ale isté koncepty detstva a dospievania, bez presných atribútov času a priestoru. Preto čitateľ už nečíta epiku, hocijaké nezávislé akcie v čase, ale číta lyriku, „samotný čas“. Bezúnikovo čitateľ číta seba. Je to podobné ako pri úkaze *déjà vu*. V čitateľovej pamäti sa uvádzajú do zmätenej činnosti útržky spomienok, z čoho vyvstáva mimovoľný, rozmazaný obraz, nie celkom analyzovateľný pocit už zažitého. Ak čitateľ ešte vôbec neprešiel istým skúsenostným poľom, jeho *analytické reflektovanie* lyrických textov, odkazujúcich na dané udalosti, môže vykázať len nízky až nulový stupeň. Nenastane rozhodujúci dojem, že práve toto sa už stalo – hoci si zároveň uvedomujeme, že vždy ide o jedinečný, nie opakovateľný zážitok. Reflexia lyriky je osnovaná na pamätaní si príbuzných, podobných vlastností istých javov, takže ukazuje našu vlastnú tvár. Zatiaľ čo prijímanie epiky sa opiera o schopnosť vedome zbierať alebo aj preberať isté údaje a príhody; a teda umožňuje z odstupu pozorovať čosi iné a toho druhého bez nasadenia seba samého. Pri epike si nemusíme uvedomovať, kto sme, v lyrike sa prezrádzame.

Druhý autorský prestrih do lyrickej polohy *Zbytočného návratu* prichádza vo chvíli, keď do chlapcovej „*plynúcej cesty potoka, do priestoru, pretkaného zlatými niťami slnka, vnikol hlas*“ dievčaťa (Horváth, I., 1965, s. 273). Interpretácia uvedenej sekvencie sa môže niesť napríklad takýmto smerom: Ak som už vyššie označila potočnú vodu za metaforu času, nadväzujem, že pomocou vody, vodných hodín uskutočňovali ľudia prvé nočné merania času. Za denného svetla sa orientovali vďaka slnečným hodinám. Z povedaného vyplýva na úrovni Horváthovho textu podobnosť, že do vodného, nočného, snového, uzavretého detského obdobia-priestoru presvitlo slnko, deň, nový neznámy svet. Ďalšie usudzovanie musí zhodnotiť fakt, že nositeľom prieniku z mimovodného, mimosnového (čiže z bdelého, skutočného) sveta bolo dievča (a nie napríklad dospelý alebo priateľ). Dievčina zväbila chlapca do neznámeho priestoru „*za stienkou*“, kam sa bolo treba prebrodiť – cez bahno. Bahenný „*stav*“ na potoku je výrečným znakom všestrannej iniciácie do dospelého veku. Odvtedy je život „*smutný*“, nerozprávkový (neiluzívny) a košený (regulovaný):

„*V parku je trpaslík.*

Chlapec a dievča sa blížia k nemu, lebo to nemôže byť skutočný trpaslík, ale len rozprávkový. Trpaslíci sú dobrí, tancujú okolo víl a robia im vence. I k malým deťom sú trpaslíci dobrí.

Ale malý človek, keď ich zazrie, začne kričať. Vydáva podivné škreky, hrozí im a hodí za nimi kosák.“ (Horváth, I., 1965, s. 274).

Lyrické pásmo Horváthovej poviedky *Zbytočný návrat* nie je (nechce byť) ani napriek istým súvzťažnostiam surrealistickým činom v štýle *Vodné hodiny hodiny piesočné* (Rudolf Fabry, 1938). Významy Horváthových snových pasáží zhodnocujú biologické cykly, ktoré sú človeku geneticky vstúpené a sú ním ďalej budované počas celého života. Čiže tu sa premostňuje čas prežívania s časom ako psychologickým javom. Telesné časomeranie môže tikať v úlohe vedomého kontrolóra (to má za dôsledok napríklad „kolonizáciu“ času, o čo sa pokúsil starý otec z epického obrysu textu). Alebo biologické časomeranie môže vysublimované pracovať v zákulisí, ľahostajné ku okolitému veľmi konkrétnemu času. Aj náš zasnený chlapec z lyrickej línie poviedky opúšťa priestor potoka, čím sa ocitá mimo prúdu času – ale pritom dospieva. Presné datovanie, hoci oddelené od príslušnej udalosti, je predsa len zaznamenané na „ciferníku“ tela.

Práve telesné ciferníky synchronizujú akékoľvek lyrické motívy s ich vnímateľmi. Ak duševný obraz, ktorý vzniká, prechádza u čitateľa ešte aj jeho vlastnou predstavou samého seba, lyrický motív sa stáva vedomým. Racionálne uchopiteľným až diskurzívne analyzovaným je však len vtedy, keď čitateľ zahrnie do reflexie diela aj potrebné mimotextové súvislosti. V našom prípade napríklad poznatky o čase v horizontoch dostupných Ivanovi Horváthovi a tiež dnešnému človeku.

Všimnime si napríklad jednotlivé temporálne súradnice. V lyrickej línii poviedky nájdeme iba jediný časový poukaz: na antické „zvuky *Eolovej harfy*“. Vďaka nemu sa zreteľne vyjadruje, že autorove vodno-slnečné evokácie smerujú do bukolického až predhistorického, mýtického, cyklického časopriestoru. Naproti tomu v epickej línii textu zaznamenáme viaceré spresňujúce datovania udalostí: pouličné plynové osvetlenie, elektrické osvetlenie domácností, autá, kino, stretnutia Šelganovcov „*vždy tak okolo šiestej*“ atď. Bez váhania môžeme dej prózy dosadiť do dvadsiatych – tridsiatych rokov 20. storočia. Toto obdobie na rozdiel od bukolickej idyly už „nemá čas“:

„*Máte tolko času tu na mňa vyčkávať?*“

Starý pán sa znova usmial.

„*Za mojich čias sme mali vždy na všetko dost času.*“ (Horváth, I., 1965, s. 273).

Pripomeňme si v týchto súvislostiach, že chlapec z lyrického obrysu poviedky odišiel od bukolického potoka, teda zanechal čas za prepážkou, keď namáhavo preliezol do udržiavaného parku dospelosti. Práve do takej dospelosti, ktorá „nemá čas“, respektíve kde zvíťazilo heslo, že čas sú peniaze. Patričnú asociáciu spúšťa karieristické uvažovanie starého otca, podnecujúce najprv syna a potom aj vnuka, kiezby sa zachytili tzv. lepšej možnosti kvôli tzv. lepšej budúcnosti. Vecnú skúsenosť uprednostňujúci, triezvo uvažujúci starý otec chce „osídliť“ čas na svoj spôsob. No rozhodnutie jeho potomkov nastolilo romantizovaný vetrik minulosti. Paradoxne vďaka tomu budúcnosť ostala otvorená. Pre rôzne, pre všetky možnosti. Takže aj pre minulosť ako príležitostný porovnávací priestor. Len takýmto spôsobom mohlo dôjsť k zrušeniu apórie časopriestoru v modernizme. Našou výhodou oproti modernizmu je fakt, že zánik časopriestorovej apórie nastoľujeme nielen virtuálne, teda teoreticky a v umení, ale na kvantovomechanickej úrovni už aj prakticky. Aj to nás oprávňuje nazerať na modernizmus ako na završené obdobie, dnes sa už sústreďujúce do určiteľného „životného míľnika“ celého ľudstva.

LITERATÚRA

- HORVÁTH, I. 1965. *Vízum do Európy*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.
- Mc COOK, A. 2001. You Look Awfully Familiar. In: *Scientific American*, zv. 284, č. 4, s. 16.

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

SUMMARY

The study is based on interpretation of three short stories of modernistic author Ivan Horváth. They were published in his posthumous collection *Nepravdepodobný advokát* (An Improbable Advocate, 1965). Masks, faces and modernistic time are key categories of the interpretation. The author of the study methodologically compares those three phenomena with present opinions. The latest knowledge of post-modernistic scholarship make the problems more clear and also partly offer some solutions of those ones, which evoked in the life of modernistic person negative feelings of anxiety and absurdity of the world. It gives us possibility to speak about Modernism as a close epoch.