

V labyrinte odvodení (Sonda do modernizmu)

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Dokončenie.

IV. Transformácie konštitúcie subjektu (BIS): „Ja“ ako tróp

Ak teraz Seeborn vo svojej „stirnerovsko-egoistickej“ transformácii chce Mínu, môže to dosiahnuť len mocou, ktorú nad ňou bude vykonávať. Egoista (v stirnerovskom zmysle), „vlastník“, dokonca môže aj milovať, ale nesmie byť láskou ovládaný, tak ako – metafyzicky – nie je ovládaný vôľou: „Milujem, lebo sa mi to tak páči.“ (Stirner, 1995, s. 349). „Existencialisticky“ povedané: nesmie byť do lásky „vrhnutý“ (byť ovládaný vášňou), ale musí si ju *voliť*. Takto Seeborn koná, kým sa sám interpretuje ako autonómny subjekt, a v závere je, naopak, táto interpretácia deštruovaná diktátom vôle. Ak sme vyššie hovorili o transformácii subjektu Seeborna (ktorý je v texte konštituovaný zároveň ako „ja“ vypovedajúce, aj ako „ja“ vypovedané) z autonómneho (stirnerovského „vlastníka“, plne ovládajúceho druhých, strategickú hru a predovšetkým seba samého) na závislý (a ukazovali sme túto transformáciu aj vo filozofickom diskurze), tento sémantický pohyb v texte možno čítať solidárne s kontextom modernistickej literatúry, ktorá podľa Ryszarda Nycza od konca 19. storočia bola podriadená „simultánnemu pôsobeniu dvoch základných procesov: *renesancie individualizmu* (ako sa vtedy hovorilo) a *kríze subjektu*. ňou treba, prirodzene, chápať krízu určitého, tradičného chápania subjektu ako „subjektu istého si sebou samým“ (...), ktorého poslednou inkarnáciou bola koncepcia romantického vedomia“ (Nycz, 1997, s. 86 – 87). Korelácia medzi koncepciami subjektu v literárnom diskurze, úlohou jazyka a štruktúrovaním textu (por. Nycz, 1997, s. 85), sa dá vysledovať aj v tkanive textu Hrušovského: kríza subjektu, keď si vypovedajúce ja prestáva byť isté samo sebou, motiváciami svojho konania, tým, čo ho ovláda, keď nastupuje rozštiepenie subjektu („chmúrny“ vo mne), v štruktúrovaní textu sa premieta do neukotveného pohybu označujúceho, ktoré sa snaží „dostihnúť“ označované, pomenovať princíp motivácie diania (ako už o tom bola reč vyššie): subjekt, keďže je sám presunom označujúcich (koná autonómne? neskôr sa ukazuje (*transformácia*), že nie, ale potom: čím je ovládaný? tým, tým, a potom tým – protézou, pudmi, „chmúrnym“ (*transformácie*) atď.), prestáva byť garantom zmyslu textu.

V tomto zmysle, podľa hnutí sugescii Ryszarda Nycza, je možné vo formácii modernizmu skúmať *trópy* „ja“, akým spôsobom sa rétoricky konštituuje „ja“ v texte. Dôvody, pre ktoré Nycz používa pri skúmaní „ja“ termín trópu, sú: presvedčenie o „nevyhnutnej

neidentite „ja“ vypovedaného s „ja“ vypovedajúcim“. (Nycz, 1997, s. 86). Po druhé, „pojem trópu – predpokladajúci nutný hiát medzi znakom a zmyslom, dvojrozmernosť významu a tiež narušenie a transformáciu jazykovej normy – môže tvoriť najjednoduchší, ale aj priliehavý a vhodný model opisu pojmu subjektivity, ktorý taktiež predpokladá úvodné rozvrstvenie – napríklad na „ja“ objektové a „ja“ subjektívne (...), „ja“ povrchové a „ja“ hĺbkové, a teda tiež „ja“ textové a „ja“ autora“ (Nycz, 1997, s. 86). Po tretie, dajú sa skúmať „varianty vzťahu subjektu k textu“ (Nycz, 1997, s. 86). O neidentite „ja“ vypovedaného s vypovedajúcim sme už implicitne hovorili, keď sme rozlíšili dikčnú úroveň Seebornových proklamácií a syntaktickú štruktúru opravy a keď sme rozlíšili význam proklamácií a význam snového diskurzu. Seebornovo písanie je preto prepletencom toho, čím vypovedajúce „ja“ vládne (proklamácie), a toho, čo mu uniká, prípadne čo ovláda jeho (ale čo ho ako „ja“ vypovedajúce, keďže ide o ním vypovedaný diskurz, *prostredníctvom* ktorého je nám jedine prístupné, zároveň aj konštituuje): a toto ovládanie sa deje práve prostredníctvom rétorickej štruktúry diskurzu (syntaktická štruktúra opravy).

Hiát medzi znakom a zmyslom sa objavuje v transformačnom rade pomenovaní radiaceho princípu, kde rad označujúcich akoby infinitným pohybom „dobieha“ označované: princíp. Nycz vo svojej klasifikácii tróпов „ja“ medzi inými konštruuje model *symbolického variantu* „subjektu rozštiepeného na fragmentárne povrchové „ja“ a nezverbalizované hĺbkové „ja“, ktoré stmeluje tieto rozptýlené manifestácie subjektivity symbolickým spojením s trvalou podstatou“ (Nycz, 1997, s. 91). Je protipostavený realistickému variantu empirického charakteru, ktorý sa vyznačuje trvalosťou a nemennosťou svojich vlastností (Nycz, 1997, s. 91). V Hrušovského texte môžeme sledovať práve toto *rozštiepenie* na hĺbkové ja (princíp: protéza, pudy, „chmúrny“) a ja povrchové, „ja“ dikčných manifestácií (ktoré sa skladá z tisíce protichodných pocitov a ovláda strategickú hru *zvádzania*), avšak na rozdiel od symbolického variantu trópu „ja“ toto hĺbkové „ja“ *nezjednocuje* tieto heterogénne manifestácie povrchového „ja“, pretože hĺbkové „ja“ samotné je presunom, transformačným radom označujúcich („to“, „akási sila“, čosi chmúrne vo mne, chmúrny, pudy, protéza atď.). Akoby bol na časť symbolického trópu „ja“ (spočívajúcim na vzťahu medzi „ja“ hĺbkovým a jeho povrchovými manifestáciami) naštepený alegorický variant trópu „ja“, ktorý *ruší* jednoznačný, integračný vzťah medzi povrchovým a hĺbkovým „ja“, medzi označujúcim a označovaným. Povrchové manifestácie (tisíce pocitov) sa nevzťahujú jednoznačne k hĺbkovému „ja“, ktoré by ich zjednocovalo, ale k *transformačnému radu*, k *hre presunov* medzi označujúcimi, ktoré konštituuju toto hĺbkové „ja“ ako neustále unikanie princípu. Znamená to, že sa tu k sebe navzájom vzťahujú dva transformačné rady (rad manifestácií a rad presunov pomenovaní princípu) bez jednoznačného priradenia určitého elementu jedného radu k určitému elementu druhého radu: oba rady skôr pozdĺž seba kľžu a vytvárajú oka-mihové prepojenia. Táto hra označujúcich, ich neustála transformácia, ktorá im znemožňuje „dostihnúť“ význam, pomenovať princíp, je solidárna s modernistickým režimom signifikácie, ako ho modelujú niektoré literárnovedné texty: „Napríklad modernizmus – ako systém signifikácie – devaluje hodnotu referencie, aby zdôraznil formálnu kvalitu označujúceho“ (Abercrombie – Lash – Longhurst, 1998, s. 385 – 386): privileguje označujúce, v ktorom uka-

zuje ruku autora (Abercombie – Lash – Longhurst, 1998, s. 391). V prípade Hrušovského textu toto privilegovanie označujúceho nevyvoláva efekt *l'art pour l'artizmu*, „vypracovanosti materiálu“, „zamerania na jazykový znak sám“ (táto štrukturalistická definícia poetickej funkcie je, samozrejme, modernistická), ale vyvoláva efekt infinitného odročovania významu – princípu kozmologickej hry.

Alegorický tróp „ja“ Ryszard Nycz charakterizuje takto: „Namiesto nerozlučnej jednoty formy a významu, obsiahnutej v symbole, fúzie toho, čo je pozorovateľné zmyslovo, a toho, čo je duchovné, alegória (...) zavádza dištanciu a diferenciaciu, vedomie ich nezávislosti, odlišnosti či dokonca rozdelenia.“ (Nycz, 1997, s. 97). „Toto vedomie rozpadu sa tu predovšetkým vyjadrovalo v pocite straty identity jednotlivca, ktorý, zbavený svojej celistvosti, sa stal funkciou anonymných, antagonisticky pôsobiacich síl: spoločenského mechanizmu a pudovej ľudskej prirodzenosti.“ (Nycz, 1997, s. 98). Vedomie dezintegrácie sa vyjadruje v „strate individuálnej identity a univerzálneho centra“ (Nycz, 1997, s. 99). Rozdelenie na hĺbkové a povrchové „ja“ zostáva (toto Hrušovského textový model subjektu preberá zo symbolického variantu trópu „ja“), avšak *vzťah* medzi nimi je pretrhnutý, ide o negatívny modus vzťahu: *rozdelenie*.

Je teda potrebné robiť archeológiu jednotlivých vrstiev „ja“ v texte, pretože textový subjekt sa konštituuje rétorickými operáciami podľa viacerých schém, podľa viacerých typov, ktoré sa v texte prelínajú a z ktorých každá funguje v určitej vrstve textu. Takže pokračujeme:

Ďalej – Seeborn sám je odvodeninou Pečorinovej masky: v tomto zmysle je z rétorického hľadiska Seeborn *prototypom* Pečorinovej masky (por. Frye, 2000, s. 107 – 108, 203). Toto odvodenie sa rozvíja na osi *podobnosti*, napodobňovania („druhý Pečorin“), analógie, ktorá je – ako dáva na vedomie Seebornovi jeho snový Pečorin – klamným ukazovateľom: veď základný motív podobnosti na Pečorina (amputácia citu) je prevzatý z Pečorinovej štylizovanej, strategickej výpovede. Masku môžeme zároveň tiež chápať ako tróp, zavádzajúci *hiat* medzi znakom a zmyslom: maska (označujúce) projektuje falošné označované (*zdať sa*), pričom dvojnásobne maskuje „pravé označované“ (*byť*, a zároveň fakt, že je maskou). Transformácia jazykovej normy (vzťahu medzi označujúcim a označovaným), čiže presun významu sa nedeje pozdĺž osi podobnosti (ako pri metafore), ani priláhosti a vecnej súvislosti (to pri metonymii), ale na osi *kontradikcie*: maska vytvára falošné označované, ktoré je *protikladné* pravému označovanému (ako keď si napríklad cynik zakladá masku citlivého človeka). Význam je tropologicky dvojrzmerný (prenesený význam – doslovný význam, falošné označované – pravé označované). „Závoj len skrýva tvár, maska klame. (...) Intencionalita masky je kľukatou intencionalitou: maska sa snaží vytvoriť ilúziu protikladnú tomu, než aká je skutočnosť. (...) Medzi maskou a maskovanou pravdou sa stabilizuje niečo v podobe axiologického protikladu: negatívna hodnota chce vyzeráť ako pozitívna“ (Tischner, 1990, s. 63), analyzuje masku z fenomenologického hľadiska Józef Tischner (lebo maska sa mi *javí*, je fenoménom, zatiaľ čo tvár sa *zjavuje*, je epifániou). Seeborn ako rétorický prototyp sa odvodzuje od Pečorina prostredníctvom dvojitej operácie: jednak na osi podobnosti („druhý Pečorin“, byť ako on, podobať sa naňho), jednak na osi kontradikcie (podobá sa však len na Pečorinovu masku, na jeho „*zdať sa*“). Preto sa sám stáva maskou: jeho dikčné prokla-

mácie („človek s protézou namiesto srdca“), označujúce, vytvárajúce falošné označovane, masku („muža s protézou“), sú *kontradikčné* s rétoricko-kompozičnou realizáciou diskurzu (štruktúra opravy), ktorej význam sa stáva ak aj nie „pravdivým“ označovaným, tak aspoň označovaným, ktoré Seebornovu masku bezcitnosti *podvracia*. Tento viacnásobne tropologický (a teda rétorický) charakter literárneho konštruktú – literárnej postavy Seeborna sa premieta aj na mikroštylistickú úroveň, do priestoru rétoriky *jazykovej* manifestácie, kde plne naskakuje na štýl pátosu neoromantického diskurzu: všetky tie *Ó, ó, ó* a všetky tie výkričníky, zvolania muža s protézou namiesto srdca! Expresivita lexiky a syntaxe (dva osamostatnené vetné členy, zopár zvolaní) a dialogizácia rečníckymi otázkami ako indikátor bezcitnosti: „*Mužstvo? Samí devätnástroční chlapci. Decká. Prišli sem priamo spoza matkiných sukien. (...) Ako nazvať takúto nesvedomitosť? Nová heroída! Padnú skosení utrpením vo vlhkých zákopoch prv, než by vyčkali smrtonosnú ranu nepriateľa. Kolká hrôza! Kto za to všetko zodpovie?*“ (s. 53) (Toto zvláštne slovo „heroída“ je zrejme odvodené od „herosa“, ide o úbohé hrdinstvo: smrť nie guľkou na bojisku, ale na infekciu vo vlhkých zákopoch, foneticky však v ňom – vďaka významovému kontextu, v ktorom sa ocitá – rezonuje aj meno „Herodes“, ide predsa znovu o vraždenie detí („decká“).)

Maska je dimenziou existenciálnej štruktúry spolubytia: „je pre iných a vinou iných“ (Tischner, 1990, s. 64) – aspoň vo vedomí toho, kto sa maskuje. Maskou je už, samozrejme, Seebornova *auto-biografia* („ľudský dokument“), písanie seba samého pre druhého (potenciálneho čitateľa, aj keby ním mal byť len pisateľ sám), produkcia seba samého v rétorickej hre znakov, a teda nevyhnutná „strata tváre“ (de Man), *figuratívnosť* autobiografie: jazyk, ktorý je nevyhnutne sociálny, konštituuje moje intímne „ja“. Ale Seebornova maska nesie doslova klinické príznaky masky, ktorú si nasadzuje „bolestínske vedomie“ (Tischner, 1990, s. 65) – to je oná Seebornova mužská „kalvária“: „Maskovanie nie je len klamaním druhých, ale aj trestom pre nich: – Máte ma takého, akého ma chcete mať, a teda ma nemáte skutočného – sami ste si tomu na vine.“ (Tischner, 1990, s. 66). Seeborn neustále obviňuje tých, ktorí mu „transplantovali“ protézu (čiže „dobrých lekárov“): tí zapríčinili to, že sa musí maskovať (lebo čo už má robiť muž s protézou namiesto srdca?). „Proces maskovania kráča ruka v ruke s obžalobou a obviňovaním iných.“ (Tischner, 1990, s. 66). Preto bolestínske vedomie masky hovorí: „nechcem, ale musím“ (Tischner, 1990, s. 65) – je teda *ovládané* (tak ako Seeborn stále v tretej auto-interpretácii formuluje, že je ovládaný istým princípom), a preto maska (v autointerpretácii toho, kto sa maskuje) zbavuje zodpovednosti svojho nositeľa (por. Tischner, 1990, s. 66).

Subjekt je v texte rétoricky konštruovaný ešte jednou rétorickou operáciou – tentokrát skôr figúrou než trópom, pretože ide o vzťah medzi výrazmi *in praesentia* (por. Nycz, 1997, s. 115), a to figúrou *syллеpsis*. Prostredníctvom nej je konštruovaný subjekt na „hranách“ textu, tam, kde sa v *rámcových* častiach (predslov a úvod) konštruuje pod nomináciami „Ján Hrušovský“ a „autor“ vo vzťahu k textu, ktorý je uvedený názvom „Rozpráva Seeborn“. „Syllepsa je trópom, ktorý spočíva na chápaní toho istého výrazu homonymicky, dvoma rozličnými spôsobmi súčasne (...) Sylleptické „ja“ – najjednoduchšie povedané – je „ja“, ktoré musí byť chápané dvoma rozličnými spôsobmi *záro-*

veň: a konkrétne ako skutočné a vymyslené, ako empirické a ako textové, ako autentické a ako románovo fikčné.“ (Nycz, 1997, s. 107 a s. 108). Vzťahom medzi týmito dvoma typmi „ja“ je *interferencia*, ich vzájomný prienik a spätná väzba (Nycz, 1997, s. 109). Autorské meno na obálke knihy, patriace do inštitucionálne sankcionovaného sveta (napr. autorskými právami), znie „Ján Hrušovský“. Meno „Ján Hrušovský“ je taktiež menom, ktoré sa podpisuje za predslovom. Tento „Ján Hrušovský“ píše, že obsah „tejto práce“ vyzroprával priateľovi, ktorý mu následne vyčítal, „prečo sa pohybuje môj dej v cudzom, navyše ešte rakúskom prostredí“ (s. 7, zvýr. T.H.). Na to „Ján Hrušovský“ odpovedá, že „vec sa odohrala v Rakúsku a ja sa teda musím držať pravdy“ a že „zápisky Maximiliána Seeborna pokladám za ľudský dokument“ (s. 7). „Ján Hrušovský“ teda v rámci možného sveta predslovu figuruje ako *vydavateľ* Seebornových zápisov (veľmi častý postup, keď autor vstupuje svojím „vlastným“ autorským menom do predslovu a takto sa – všetci vedia, a on sám tiež vie, že to všetci vedia – fiktívne dištancuje od autorstva textu a dodáva mu – samozrejme, že fikčnú – hodnovernosť) a dáva zápisom autentický ráz, potvrdzuje existenciu *referenta* (v oboch významoch, ale predovšetkým v zmysle denotátu), referenta Seeborna, potvrdzuje Seeborna ako skutočnú osobu a jeho príbeh ako skutočný („drží sa pravdy“, ako to formuluje „Hrušovský“). Problematické je však spojenie „môj dej“ – ako keby „vydavateľ“ bol *autorom* vymysleného deja, čo však všetky ostatné segmenty (aj vyššie odcitované) popierajú: kto je teda pisateľom, „Seeborn“ („rozpráva Seeborn“), či „Hrušovský“ (neskôr pomenovaný ako „Autor“)? Tento rozpor sa dá riešiť takým spôsobom, že zohľadníme fakt, že toto spojenie („môj dej“) vyslovuje nemenovaný priateľ – a teda hovorí priamo „tvoj (t. j. Hrušovského) dej“ (priateľ, ktorý nemusí vedieť o statuse „nájdeného rukopisu“) a „Ján Hrušovský“ (autor *iba* predslovu) jeho výpoveď v *nepriamej* reči cituje (preto píše „môj dej“) a nedemenťuje.

Sylleptické „ja“ sa však plne konštituuje v ďalšom priebehu textu, pomenovanom „Na úvod“: je pod ním totiž podpísaný „Autor“ (s. 10), čo vo vzťahu s predchádzajúcim podpisom znamená, že je ním „Ján Hrušovský“ (autor predslovu). Tento „autor“ sa však *osobne* pozná so Seebornom (ktorý bol poručíkom v „autorovej“ stotine) a píše o jeho smrti (s. 10). Znamená to, že v ontologickej hierarchii možného sveta, projektovaného textom, sa nachádza na *tej istej* úrovni ako Seeborn (a teda je len vydavateľom Seebornových zápisov a rovnakou postavou ako trebárs Mína: ale, samozrejme, skrytou, pretože hoci sa v Seebornových zápisoch stretieme s advokátom Schröderom, s Jánom Hrušovským nebudeme mať tú časť). S tým je však v rozpore fakt, že sa za úvodom podpisuje ako „autor“: ak by aj bol nejakým autorom, tak len *práve* tohto úvodu a predchádzajúceho predslovu. Slovo „autor“ však indikuje *zároveň* autorstvo celého textu *Muž s protézou*, rovnako ako jeho zámenná pozícia s menom „Ján Hrušovský“, ktoré figuruje rovnako za predslovom, patriacim do možného sveta románu (pretože v tomto predslve „Ján Hrušovský“ potvrdzuje skutočnú existenciu Seeborna, situuje sa teda na *rovnakom* stupni ontologickej hierarchie ako druhá literárna postava), ako aj do inštitucionálneho sveta autorských práv. Čiže meno „Ján Hrušovský“ prostredníctvom svojich pozícií v knihe (a na knihe, na jej obálke) konštituuje *syллеptické* „ja“, vyskytujúce sa homonymne *zároveň* v dvoch svetoch (inštitucionálnom a fikčnom – pretože totožným menom

na obálke a vo fikcii je zabezpečená „medzi-svetová identita“ (McHale, 1993, s. 206) „ja“ empirického s „ja“ textovým), jeho rámcová pozícia je štruktúrovaná ako *parergon* (nachádza sa *aj* vonku, *aj* vnútri fikčného sveta románu). Túto *hraničnú* pozíciu autor-ského mena posilňuje ešte i dátum za predslovom (1. decembra 1924), blížiaci sa ku skutočnému dátumu prvého vydania Hrušovského textu (1925): „skutočné“ meno autora v texte románu, rovnako ako „skutočný“ dátum nielen vydania, ale aj vo fikcii, zabezpečujú „fah“ k referencii týchto znakov, vlastných mien (a tým je predsa aj dátum: *len* tento jeden, 1. december 1924 sa už nikdy nezopakuje, iba ak v univerze organizovanom podľa schémy večného návratu). „Ján Hrušovský“ je teda *aj* vydavateľom, *aj* autorom Seebornových zápiskov, je aj Seebornovým osobným známym, zároveň však Seeborn neexistuje (je čisto intencionálnym objektom, projektovaným Hrušovského textom). Ak je Hrušovský – v rámci jedného pólu sylleptickej figúry – autorom, a teda tvorcom literárnej postavy Seeborna, potom pri jeho výpovedi, že Seeborn bol poručikom v jeho stotine (a toto je druhý pól sylleptickej figúry), dochádza ku „skratu ontologickej štruktúry“ (McHale, 1993, s. 213) fikcie, čo býva štandardným postupom postmodernej prózy (tu však ide o „nechcenú apóriu“).

Rámcujúce rozprávanie „Na úvod“ zároveň podáva informáciu o Seebornovej smrti: zápisky, ktoré sú tu uverejnené, sú zápiskami mŕtveho (rovnako je to v *Hrdinovi*). Začiatok deja je teda rámcovaný narážkou na jeho rozuzlenie, a to štandardným postupom: „(...) dielo sa dosť často začína narážkou na rozuzlenie deja, ktorý sa ešte ani nezačal. Ide tu o využitie vonkajšieho hľadiska vo vzťahu k samému dielu (...) Rozprávač potom môže prejsť na vnútorné hľadisko (vo vzťahu k dielu), stotožniac sa s hľadiskom určitej postavy (...)“ (Uspenskij, 1972, s. 124). Týmto spôsobom záverečné pasáže Seebornových zápiskov, anticipujúce jeho smrť, sú vopred určené ako pravá anticipácia. (Anticipácia smrti sa vykytuje v texte viackrát („som presvedčený, že i svoju smrť vycítim vopred“ (s. 26)), aj pri iných postavách – napr. u kadeta Pongauera, a vždy sa preukazuje ako pravá. Text sa zároveň týmto gestom stáva nájdeným rukopisom, „neredigovaným“ jeho (pretože už mŕtvym) pisateľom: tento postup sa tiež podieľa na konotácii „ľudského dokumentu“. „Dokumentárnosť“ týchto zápiskov je ďalej konotovaná ich privátnosťou, čiže tým, že ich Seeborn nemal v úmysle nikomu ukazovať: ba nikto ani nevedel, že si Seeborn zápisky píše (s. 10). Symptomatické je tiež, že Seeborn hynie na „smrteľný priestrel brucha“ (s. 10): nemohol by to byť, v doslovnom pláne, smrteľný priestrel srdca, pretože to nemá.

V. Denník a čas

Iniciatíva žánru denníka v štruktúre Hrušovského textu istým spôsobom vymedzuje konštrukciu epického času narácie. Ako píše Lichačov, „v umelckém díle není čas dán především kalendářními daty, ale spíše vzájemnými vztahy událostí“ (Lichačov, 1975, s. 197). V Hrušovského texte ide v zásade o dve protikladné pravidlá konštruovania vzťahu medzi dvoma typmi udalostí – časom zápisu a časom vyrozprávaných udalostí: prvým je perspektívna konštrukcia. Seeborn píše o pláne, ktorý bude realizovať. Čas zápisu predbieha udalostí, vopred ich rozvrhuje, „plánuje“ (Seebornov „plán“ zničenia

Míny). Zápis môže byť prerušený nadchádzajúcimi udalosťami. Udalosti, ktoré sa prihodia, plán buď afirmujú alebo mu prekážajú (na tejto úrovni, úrovni epickej faktúry, sa v Hrušovského texte realizuje predovšetkým prvá alternatíva).

Druhým pravidlom generovania epického času je retrospektívna konštrukcia: Seeborn už realizoval svoj plán a ide vyrozprávať, ako reagovala druhá strana. Čas zápisu sa ponáhľa a snaží sa „dostihnúť“ čas udalostí, dobieha ho: „*Už sa stalo. / Áno, stalo sa to pred štyrmi hodinami (...)*“ (s. 70) Čas udalostí je veľmi blízko k času neskoršieho zápisu, sám Seeborn si ešte nemusí uvedomovať, čo sa vlastne stalo, aký je význam udalosti v kontexte jeho celého príbehu. Zároveň udalosti, ktoré sa práve odohrali (o ktorých ex post zápis hovorí), spúšťajú lavínu nasledujúcich udalostí (ktoré zápis anticipuje). Tieto dve pravidlá sa v narácii teda môžu integrovať do schémy:

nedávno minulé udalosti – (retrospekt.) čas zápisu (perspekt.) – budúce udalosti

Tento malý odstup času zápisu od času udalostí, rovnako ako *anticipačný* vzťah zápisu voči blízko budúcim udalostiam, je podmienený práve žánrovou formou, ktorú Hrušovského narácia inkorporuje: formou denníka. Román od 18. storočia často imituje „autobiografický pakt“ – a od 19. storočia býva s obľubou „predmetom imitácie“ práve intímny denník (por. Lejeune, 2001, s. 37). Ak sme vyššie hovorili o Seebornovej „autobiografii“, mali sme na mysli práve túto imitáciu.

Zároveň tento malý odstup času rozprávania od udalostí spolurozlišuje žáner intímneho denníka od autobiografie *sensu stricto*, ktorá je *retrospektívnou* prozaickou naráciou (por. Lejeune, 2001, s. 22). Ťažko však bolo pregnantnejším termínom vyjadriť Seebornovo písanie seba samého a svojho života, než je *auto-bio-grafia*.

Z tohto dôvodu – popri tej retrospektívnej konštrukcii, ktorú sme vymedzili vyššie – narácia často aplikuje retrospektívy (tak ako sú bežne chápané v naratológii): je to pásmo Seebornových spomienok, týkajúcich sa postáv a jeho vzťahov s nimi, postáv, s ktorými sa stretáva v *prítomnosti* písania „zápiskov“ (napr. retrospektíva Erninho úspechu v divadle). Niekedy sa čas udalostí stotožňuje s časom zápisu (Seeborn pozoruje spiacu Ernu a píše o tom v prítomnom čase, potom rozpráva o tom, ako sa nedávno stretol s Mínom). K realizácii Seebornovho plánu sú nevyhnutné *opakované* stretnutia Seeborna a Míny: občas zdanlivo náhodné (Seeborn ich strategicky pripravuje), niekedy príde za Seebornom sama Mína, niekedy ju vyhľadá on. Ak vyhotovíme súpis naratívnych udalostí, dá sa vidieť, že udalosť „Seeborn stretáva Mínu“ je iteratívna – ide, samozrejme, o rôzne udalosti (opätovné stretnutia), rôzne mikroposuny v realizácii Seebornovho plánu. Antiprogram tvoria akcie advokáta Schrödera (naratívne udalosti: konfrontácia Seeborna a Schrödera pri Schröderovom odvode, Seeborn dostáva list od Schrödera, ich vzájomné nevraživé stretnutie, „súboj“). Čiastočným Seebornovým úspechom (*krokom* v realizácii jeho plánu) je naratívna udalosť „Mína ruší zasnúbenie so Schröderom“ (po ktorej nasleduje udalosť „Seeborn dostáva list od Schrödera“). Keď Mína žiada od Seeborna, aby sa rozišiel s Ernou, tento vyvolá konflikt s Ernou a rozchádza sa s ňou (ďalší *krok*). Dôležité sú i *náhodné* udalosti, prípadne nedorozumenia, vpišujúce sa do Seebornovej stratégie („osud“ mu praje): Keď je v meste verejná odobierka pluku, Mína stretáva pochodujúci pluk a myslí si, že Seeborn *práve* odchádza na bojisko,

čo v nej vzbudí patričné emócie. Seeborn ju vidí, uhádne, čo si Mína myslí, a „nechá ju v tom“. Opakované stretnutia, „križovanie sa“ dráh Seeborna a Míny, sa korelatívne naplňajú v motíve, keď sa pochod vojakov (teraz už naozaj) na front *križuje* s pohrebným sprievodom Míny. Obe tieto križujúce sa línie majú tentoraz v sebe vpísaný príznak *smrti*: križuje sa mŕtva Mína so Seebornom, idúcim na smrť.

Inkorporovaný žáner, žáner intímneho denníka, umožňuje Hrušovského textu – popri postupoch, ktoré sme modelovali vyššie – včleňovať *úvahové* pásma (všeobecné úvahy i úvahy o práve prebiehajúcich udalostiach) do epickej faktúry (konflikt postáv; čitateľské napätie vzniká z očakávania, či sa Seebornovi podarí realizovať jeho plán, aké – napríklad aj náhodné – udalosti sa mu postavia do cesty).

VI. Seebornov plán: skok do (reprezentácie smrti)

Udalosti zreťazené v naratívnej štruktúre sú na vyššej, strategickej úrovni prepisované, stávajú sa súčasťou Seebornovho plánu zvedenia/zničenia Míny. Tak napríklad naratívna udalosť Seebornovho odvedenia do pechoty (ktorou Seeborn nevládne, ale naopak, obsadzuje v nej rolu *pacienca*) sa v takejto transkripcii stáva súčasťou jeho plánu. Aj predchádzajúca, podmieňujúca naratívna udalosť „Seeborn vyvolá spor s majorom Hansem“ je potom transkribovaná ako krok do jeho stratégie (Seeborn je totiž za trest zadelený do pechoty, ktorá pôjde na front ako prvá). Tento Seebornov *tah* v strategickej hre vyvoláva očakávaný *tah* protihráča, Míny: Mína sa Seebornovi pred jeho odchodom oddá. „*Ach, drahá, už naozaj nie sme ďaleko od vytýčeného cieľa.*“ (s. 54) Takto sú vzťahy medzi uvedenými motívmi skryto metonymizované: a tie motívy, v ktorých sa Seeborn zdá byť pacienciom (jeho odvedenie), sa ukazujú byť Seebornom strategicky naprogramované. (A reverzne, ako už o tom bola reč: tam, kde sa Seeborn zdá slobodne konať, ukazuje sa byť len manipulovaný „chmúrnym“.) Teda popri ostatných *výmenách* medzi Seebornom a Mínou, ktoré ešte budeme ďalej modelovať, môžeme formulovať jednu *skrytú* výmenu: je to výmena lásky za smrť. Seeborn získava Míniu „čest“ za tej podmienky, že odchádza na *smrť* (na front): len to, že Seeborn zakrátko odíde na front (z vlastnej vôle: kvôli tomu, že vyvolal incident s majorom), pohne Mínu definitívne k tomu, *aby* sa mu oddala. Odhaľuje sa tu teda ešte jedna modalita vzťahu Erosa a Tanatosa a ešte jeden príznak autodeštruktívneho charakteru Seebornovej deštrukcie Míny: zničí (zvedie) ju *len* za tú cenu, že vsadí, ponúkne do hry svoj vlastný život.

Situáciou rozprávania je – ako sme vyššie rozlíšili dva jej typy – retrospektívna konštrukcia: Seeborn skonštatuje „*V ten deň sa stala Mína mojou.*“ (s. 57) – a nasleduje detailné rozvedenie tejto naratívnej udalosti, jej vyrozprávanie, zreťazené z mikroudalostí (Seebornovo očakávanie, Mínin príchod atď.).

Tento deň je pre Seeborna dňom s veľkým D, je v jeho diskurze mýtizovaný prostredníctvom spájania protikladov: pokiaľ, ako sme vyššie upozornili, nie je možné spojenie protikladov v rámci *interpersonálneho vzťahu* muž – žena (Seeborn – Mína), protiklady dobro – zlo, život – smrť sa spájajú v *jednotlivcovi*, Seebornovi samom – a to práve v rámci jeho veľkého dňa, oka-mihu vyvrcholenia jeho plánu: „*Lebo toto bol deň, v ktorom mi bolo milosrdným a zároveň milosť nepoznajúcim osudom dopriate vyprázdniť*

kalich najvyššej a najhroznejšej rozkoše do poslednej kvapky, až po dno... Deň, v ktorom ma oval dych večnosti i puch strašlivého rozkladu.“ (s. 56) Atď., tento postup je opakovaný v ďalších vetách – čiže ide o kontamináciu dvoch rétorických postupov: spájania protikladov a anaforického opakovania prvého slova vety i vetnej konštrukcie („Deň, v ktorom...“ „Deň, ktorý...“). Zároveň je tento deň *udalostou* na vrchole, podstatným osudovým zvratom, ktorý sa odohrá *len raz* a mení osudy postáv *navždy*: „(...) *Mína z Riedenburgu len jedinký raz prekročí prah môjho bytu. Ani vtedy neodíde taká, aká prišla.*“ (s. 58) Čiže táto *jednorázová udalosť* nadobúda svoj charakter zo Seebornovho plánu (Mína viackrát neprekročí prah jeho bytu, pretože vzápätí, ako ju Seeborn zvedie, odvrhne ju) a zo substanciálnej zmeny Míny (neodíde taká, aká prišla: Seeborn ju poškvrní – táto zmena je *ireverzibilná*, „*nastupuješ cestu, z ktorej niet návratu*“, s. 58). Táto *jednorázovosť* je však formulovaná *len* na úrovni „diabolského“ plánu, pretože jej návštevy u Seeborna sa *iterujú* (por. s. 65) – Seeborn odvrhne Mínu až po niekoľkých stretnutiach.

Z hľadiska naratívnej schémy: jestvujúci stav, ktorý treba prekročiť, je: Seeborn nevládni Mínu, tá je zasnúbená so Schröderom. Seebornovým prekonávaním prekážok je rafinovaná realizácia jeho stratégie: napríklad už spomenutý ťah, v ktorom je odvedený do pechoty, pripravenej na odchod na front. Seebornovým cieľom je uskutočniť *výmenu*, z jeho strany *falošnú* – Seeborn získava Míniu nevinnosť, ktorú vymieňa za svoju (falošnú) lásku k Míne: Míne pred zvedením zdržanlivo deklaruje lásku, čím *implicitne* sľubuje zachovanie tohto stavu aj po dosiahnutí cieľa – zvedení, tento pakt však nedodrží. Výsledkom je jednostranná výmena (Seeborn získava objekt od Míny, Mína nezískava objekt od Seeborna). Jednostranná výmena však zabezpečuje *obojstrannú výmenu* straty srdca, o ktorej sme hovorili vyššie. Táto Seebornova stratégia je intencionálne autodeštruktívna: *jednorázovým* (proklamatívne: v skutočnosti však niekoľkonásobným) získaním objektu a *nepokračovaním* v udržiavaní stavu (lásky k Míne) ničí Seeborn sám seba: totiž práve v okamihu deštrukcie Míny *sa stáva protézou*. Spretrháva tie najsilnejšie putá, ktoré nás môžu viazať so svetom: putá lásky (či už k druhému, k sebe, alebo k veciam) a putá zaangažovanosti na niečom vo svete (čiže životnej vôle). Jeho *zaangažovanosť na svete* bola totožná *iba* s jeho láskou/nenávisťou k Míne. (Ide tu o *jednu* paradoxnú Seebornovu *vášeň* k Míne, ako sa konštituovala v rétorike excesu v 17. storočí: „Starší idealistická tradícia chápala lásku a nenávisť jako zřejmý protiklad (...) Teď je zparadoxněn i vztah lásky a nenávisťi: jde o různé formy výrazu v podstatě jednotné vášně.“ (Luhmann, 2002, s. 73).) Bol zaangažovaný na zničení Míny: po jej deštrukcii, naplnení cieľa, stráca zaangažovanosť na svete. Preto je Seeborn v závere „*pokojný*“, je *protézou*: nemiluje nikoho a nič, netúži po ničom, teda ani po živote, nechce nič zo sveta, *izoluje sa* od neho: „*Opakujem, nevnímam nič, som od sveta oddelený sivou, olovenou masou.*“ (s. 76, zvýr. T. H.). Fenomenologicky povedané, amputuje sa od toho, „z čoho žijeme“ (Lévinas, 1997, s. 92), od „živín“, ktoré sú pre nás „objektom slasti“, prestáva prijímať „živiny“ (potravu) zo sveta.

A predsa ním nevládne úplná ľahostajnosť, pretože *túži*: túži po smrti, hľadá ju a má jej – poslednú – anticipáciu. Radikálnejšie toto „spretrhanie pút“ formuloval Jean Genet vo svojom *Denníku zlodeja*: „Záľuba v samote je prejavom pýchy, a pýcha znám-

kou sily, jej privilégií, a jej dôkazom. Pretože pretrhnem najsilnejšie putá sveta: putá lásky.“ (Genet, 1992, s. 34). U Geneta to znamená *transgresiu* všetkých zákonov a hodnôt ustanovených ľuďmi (por. Bataille, 1992, s. 132) a presadzovanie *suverenity*: „Zásady klasickej morálky sa spájajú s *trvaním* bytia. Zásada suverenity (alebo tiež svätosti) sa viaže s bytím, ktorého krása je ľahostajnosťou voči trvaniu, ba dokonca náchylnosťou k smrti.“ (Bataille, 1992, s. 137). Peter Zajac volí dobro, suverénny Jean Genet volí zlo: k tomu tiež treba dosť odvahy. Aj Seeborn odmieta predlžovanie trvania bytia ako hodnotu a tiahne k ničote: vďaka tomuto odmietnutiu hodnoty „predlžovania trvania bytia“ nemá tvárou v tvár ničote strach. Seebornova transgresia je však ľudsky, príliš ľudsky odôvodnená (prostredníctvom *Vorgeschichte*) a pretrháva ani nie natoľko putá sveta (vzťahy, vládnuce svetom), ako skôr putá Seeborna *so* svetom (jeho zaangażovanosť na veciach sveta). Seebornova *samota* je samotou hráča bez spoluhráčov a samota muža, ktorý druhých používa len ako *prostriedky* svojej deštruktívnej a auto-deštruktívnej stratégie.

Smrť je interpretovaná ako sladká nirvána, vyslobodenie sa od životnej vôle (čo oslobodzuje jednotlivca samého, ale, podľa Schopenhauerovej argumentácie proti samovražde, neničí vôľu ako takú (por. Schopenhauer, 1994, s. 431)), rozplynutie sa v Mínionom lone, oslobodenie sa od utrpenia, trápenia, nepokoja („*Aký som pokojný...*“), „princíp redukcie napätí na nulu“ (Laplanche-Pontalis, 1996, s. 416) – princíp nirvány. Seeborna k nej tiahne pud smrti, „návrat k predchádzajúcemu stavu“, „návrat k absolútnemu *pokoju* anorganického sveta“ (Laplanche-Pontalis, 1996, s. 416, zvýr. T.H.). Táto (literárna) smrť „*je nie ani natoľko thánatos, ako skôr euthanasia, t. j. dobrá, bezbolestná smrť.* (...) smrť utešiteľka.“ (Podraza-Kwiatkowska, 1975, s. 141). Dekadentný kód estetizoval smrť až smerom k osobitému „kultu smrti“ (por. Hryńczuk, 1974, s. 11): „U spisovateľov fin de siècle sa ťažiskový bod presunul na predstavovanie psychických prežitkov a pocitov umierajúceho. Analýza psychiky človeka, ktorý sa ocitol tvárou v tvár smrti (...)“ (Hryńczuk, 1974, s. 11). Seeborn sa ocitá v tiahnutí k smrti a v jej predtuche, v oddelení od sveta, nie je však ešte bezprostredne v procese umierania, umierajúcim. Preto aj tvárou v tvár anticipovanej smrti (po odvedení na front) má voči nej postoj estéta a hráča („*Mám v srdci sladkú istotu, že nájdem, čo hľadám.*“ (s. 79)). Seeborn stojí *pred* smrťou ako náhlým oka-miňom nebytia: je to skôr smrť ako (zvolený) *skok* do nebytia, smrť filozofa; text netematizuje umieranie (*procesuálnosť*) v jeho fyziologickej nechutnosti (upozorníme na túto tematizáciu v Tolstého texte ďalej): je to heroická a takpovediac „čistá“, nie príliš fyziologická smrť. Tu sa treba v čítaní vrátiť na začiatok, k opisu Seebornovej smrti „autorom“ z *vonkajšej* perspektívy: Seeborn najprv žiada „autora“ o pomoc „*so zblednutou tvárou*“ (s. 10) – „zblednutá tvár“ v rámci kultúrneho kódu je dvojito kódovaná: môže byť symptómom *fyzického* zranenia, ale rovnako aj indexom strachu zo smrti. Keď však „autor“ nemôže Seebornovi pomôcť, pretože musí napredovať s útočiacim vojskom, „*Seeborn hľadel za mnou rezignovane, bez výčitky ...*“ (s. 10) Aj vonkajšia perspektíva teda potvrdzuje vnútornú perspektívu Seebornovej narácie: „*rezignácia*“ – čiže spretrhanie pút so svetom. Dekadentný „kult smrti“ a na istých miestach jej estetizácia je radikálnou transformáciou rovnako poetiky na úrovni tematiky, ako aj vzťahu k smrti. Po *klamstve* (por. Ariés, 1992, s. 550 atď.), ktorým „výkonná“ meštianska spo-

ločnosť vytesňuje smrť aj od smrteľnej postele, prichádza iný liek na úzkosť zo smrti, dodanie jej zmyslu: jej estetizácia a kultivácia, prípadne heroizácia (Seebornova smrť na bojisku je predsa odvodeninou rytierskych heroických smrtí, predovšetkým *inscenovaných* iným na očiach, je prenesením tejto smrti do iného kódu) – a to aj v neskorších literárnych školách: môžeme si – s nádychom frašky – predstaviť existencialistického hrdinu, vrhajúceho sa do ničoty s výkrikom „Som slobodný!“. Áno, existencialistický hrdina (to nie je náhodné slovo) si svoju smrť *volí*, má svoju smrť i svoj život pevne v rukách, tak ako Camus zo začiatku *Mýtu o Sisyfovi* si kladie radikálnu filozofickú otázku samovraždy: či život stojí za to, aby ho človek žil. Beckett už bude vedieť, že si smrť nevolí, ale tá ho *postihuje* umieraním, zasypáva pieskom ako Winnie a Willieho v *Šťastných dňoch*, perforuje jeho mozog a slobodu vôle sklerózou a Alzheimerom. Na margo meštianskej vytesňovanej smrti: zvrat u Ivana Iljiča z Tolstého novely *Smrť Ivana Iljiča* nastáva, keď si naraz uvedomí, že jeho stav nie je otázkou takej alebo onakej choroby, jej upokojujúceho pomenovania lekárom (čiže vpísania do medicínskeho diskurzu), ale že ide o život... a smrť. *Medikalizácia* (Ariés) žitého sveta odpáli smrť za jeho horizont, existenciálna situácia človeka je transkribovaná na „zdravotný stav“: pred horizontom človek stretáva na sebe samom len „choroby“ a „dodržiavanie lekárskeho predpisov“. Vytesňuje sa aj ohyzdnosť, nechutnosť (fyziologická) umierania (por. Ariés, 1992, s. 557), keďže meštianskou hodnotou je čistota (por. Ariés, 1992, s. 558): smrť sa ukrýva do nemocníc. G. Gorer v článku *Pornografia smrti* dokazoval, že „smrť sa stala niečím, za čo sa hanbíme, a zakázaným, ako sex vo viktoriánskej ére“ (Ariés, 1992, s. 564). O tomto vytesňovaní umierania heideggerovskými „rečami“, napríklad rečami o „pokrokoch“ v živote umierajúceho (zjedol s chuťou polievku) písala Simone de Beauvoir v autobiografickom texte *Veľmi ľahká smrť*, a píšeme tento text v súkromí vlastne všetci. Keď smrť v nasledujúcej (po Tolstom: Tolstoj, samozrejme, smrť nevytesňuje, ale *píše* o jej vytesňovaní), dekadentno-modernistickej literárnej poetike prestane byť vytesňovaná a umieranie sa stáva pomalým predstavením, *performance* „umelca v umieraní“ (v zmysle Kafkovho „umelca v hladovaní“) pre najbližších (novela A. Schnitzlera *Umieranie*), umierajúci začína pociťovať trpkosť, závisť a napokon nenávisť voči najbližšej bytosti, ktorá ho pretrvá. Chce ju plne *ovládnúť*, všetko, čo sa mu z nej vymyká (a tým je v tomto prípade jej život po jeho smrti), čiže ju „zobrať so sebou“ do smrti, ale ona na to nemá sil: predovšetkým preto, že ju chce do smrti stiahnuť nie z lásky, ale z nenávisťi. Z nenávisťi k jej inakosti, k tomu, že ho presahuje, čo sa mu najvýraznejšie odhaľuje vtedy, keď presahuje jeho život (ona tu zostane, aj keď ja tu už nebudem).

Seeborn ako *zvodca* konštruuje realitu pre svoju zvädzanú obeť: necháva jej znaky na interpretáciu (sú to jeho znaky lásky k nej), predpisuje jej kroky – zvodca konštruuje konanie svojej obete. Napríklad Seeborn fantazmaticky „rekonštruuje“ Mímino váhanie pred príchodom k nemu – dá sa povedať, že konštruuje Mínu ako *súčasť* svojho strategického mechanizmu: jej rozhodovanie, váhanie, cestu k nemu – a to z *vonkajšej* perspektívy. Okrem vyššie spomenutého významu (zvodca konštruuje svoju obeť, tvorí pre ňu *svet*, a to svet taký, aký ho ona má dešifrovať: svet mojej lásky k tebe) je tento literárny postup ešte dvojnásobne podmienený: jednak perspektívou rozprávania – tou je Seebornov denník, jeho ja-rozprávanie, autodiégetická narácia. Preto rozprávanie o Mími-

ných pohyboch za Seebornovej neprítomnosti pri nej nie je možné *bez* porušenia tejto naratívnej perspektívy (bolo by možné napríklad – robíme teraz komutačný test literárnych postupov, ktoré v tomto textovom mieste možno aktivizovať – prerušenie Seebornovho denníka vševediacim rozprávačom, ktorý by mal prístup ku všetkým udalostiam, alebo prerušenie Seebornovej narácie Míniným denníkom) alebo bez porušenia rozprávačských konvencií. Hrušovského text tieto dve porušenia odmieta a inscenuje Míninu cestu k Seebornovi v jeho vnútornom videní: Mína koná ako Seebornova bábka. Seebornova izba je „*upravená scéna*“ (s. 59) pre narežirovanú hru. „*Prižmúrim oči a celkom jasne vidím, ako stojí pri okne svojej bielej izbičky, hľadá zakaleným zrakom do neurčita a – váha. (...) práve teraz je pri radnici, namáhavo si razí cestu úzkym priechodom... hodiny práve odbíjajú dve... už je na moste, ale nič nebadá z oslňujúcej nádhery júnového dňa...*“ (s. 59) Svojim očiam pripisuje „*onoho nezabudnuteľného popoludnia vlastnosť röntgenových lúčov*“ (s. 60). Verifikácia tejto fantazmatickej inscenácie je v sujeto-
vom bode, kde sa tento plán fantazmatického deja pretne s reálnym dejom: motív, keď Mína vstupuje do Seebornovej izby. Táto fantazma teda nie je romantickým „snením“, ktoré kladie do opozície reálne „tu“ a nereálne, vysnívané „tam“ (ako napríklad u Hoffmanna) (por. Janion, 2001, s. 185 – 202), pričom z tohto kontrastu potom vyplývajú *typy* romantických postojov podľa toho, ako tieto dva kontrastné členy romantický subjekt usúvzťažňuje (útek, boj, irónia) (por. Janion, 2001, s. 210), ale táto fantazma je strategickou inscenáciou reality, toho, čo sa skutočne deje.

Môžeme z dosiaľ realizovaných analýz vyvodiť tri *úrovne*, ktorými prebieha sujet „Seebornovho plánu“ a integrovať ich. Všetky tri úrovne sme už interpretovali, na tomto mieste ich len zhrnieme a ukážeme ich vzájomné vzťahy:

1. úroveň Seebornovho experimentu so sebou samým, kde Mína funguje ako prostriedok tohto experimentu. Ide o kladenie otázky (a to kladenie otázky prostredníctvom *konania*): Čo to znamená, že som „mužom s protézou“? Je to otázka „praktického rozumu“: „Ako mám konať“, keď mám protézu namiesto srdca?

2. úroveň pomsty: tri výmeny, dve obojstranné (odňatie srdca a láska za smrť), jedna jednostranná (Seebornovo odvrhnutie Míny) – táto jednostranná výmena je *hypotaktická* voči obojstrannej výmene srdca (jednostrannou citovou výmenou, čiže odvrhnutím Míny jej Seeborn odníma srdce, tak ako mu ho Mína odňala vo *Vorgeschichte*). V Seebornových proklamáciách sa tieto dve úrovne striedajú. Prvá úroveň je „bezdôvodná“ (Seeborn ničí Mínu len preto, lebo je „mužom s protézou“), druhá odôvodňuje (Seeborn ničí Mínu preto, lebo ho zranila).

V tomto zmysle, v zmysle realizácie výmen a *transformácie* od východiskovej situácie (Seeborn nevlastní Mínu) k záverečnej (Seeborn Mínu získa a potom ju odvrhne) – ide o transformáciu vo vlastnení – tvorí celá narácia *Muža s protézou* jednu sekvenciu.

3. úroveň schopenhauerovskej vôle: Seeborn koná pod diktátom „chmúrneho“, *musí* zničiť Mínu i seba, pretože je tak „naprogramovaný“ samopohybom vôle.

Transformácia situácií v sekvencii zo sémantického hľadiska je viacnásobne paralelná: sekvencia nie je len vyššie opísanou transformáciou vo vlastnení, ale napríklad aj: transformuje sa Seebornov stav zo života na smrť (na úrovni fabuly: na úrovni sujetu naratívna udalosť „Seebornova smrť“ predchádza celý ostatný dej).

O naratívnej štruktúre a kompozícii sa, ako je vidieť, zmieňujeme príležitostne, a to na tých miestach, kde si to vyžaduje sémantické hľadisko našej interpretácie (keď kladieme otázky: „čo znamená“ tá a tá udalosť vzhľadom na celok štruktúry textu?). Význam generujú všetky úrovne textovej štruktúry v ich vzájomných vzťahoch: a v prípade tohto textu je azda ešte viac sémanticky zaťažená rovina povrchu textu, úroveň *diskurzu* (na ktorej sme sledovali transformácie lexémy „protézy“, proklamácií a autointerpretácií).

VII. Intertextuálne fólie: bytosti so srdcom v povlaku, bez srdca, podivuhodné mutácie a expresionisti

Motív „človeka bez srdca“ a s protézou namiesto srdca rozohrá svoje ďalšie významy, ak ho situujeme v intertextuálnom priestore. Bytosťou bez srdca je v Balzacovej novele *Sarrasine* kastrát Zambinella (kričí: „*Nemám srdce!*“). Na jednej strane – ako tento segment interpretuje Roland Barthes – „Srdce, vďaka už použitému eufemizmu, označuje presne to, čo bolo kastrátovi odňaté“ (Barthes, 1999, s. 210). Na druhej strane konotuje pozíciu kastráta („*Som prekliata bytosť, odsúdená na to, aby chápala šťatie, aby ho cítila, aby po ňom túžila*“ (H. de Balzac: *Sarrasine*, In: Barthes, 1999, s. 288) a nikdy ho nemohla dosiahnuť) – a tou je umiestnenie v „*ne-utrálnom* mieste, kastrát je bytím odnikiaľ: je vylúčený z diferencie, z antitézy; prekračuje nie pohlavie, ale jeho rozdelenie“ (Barthes, 1999, s. 202). Bytosť bez srdca sa ocitá v pozícii *monštra*, presahujúceho kategorizačné rámce. Monštrum sa stáva expresionistickým tematickým elementom, motívom (por. Hodrová, 1994, s. 169 – 170), rovnako ako témy zmeny človeka, zrodu „nového človeka“ (por. Arnold, 1966, s. 60) a otázky možnosti aktívneho zasahovania do evolúcie človeka (po Darwinovi a Nietzsche sa biologický druh „človek“ chápe len ako vývojový *stupeň*, a u Nietzscheho Zarathustru ako *prechod*, most k nadčlovekovi). Adolf Portmann písal: „(...) evolúcia živého bude odteraz v našich rukách, budeme za seba plne zodpovední“ (cit. podľa Arnold, 1966, s. 58). „Táto téma, téma vývoja človeka, bola hlavnou témou expresionistického spisovateľa.“ (Arnold, 1966, s. 58). Kladú sa otázky „plánovaného človeka“ (Portmann), otázky, akým spôsobom možno zmeniť človeka: „šľachtením, mutáciou, výchovou, zmenou charakteru, náboženstvom atď.“ (Arnold, 1966, s. 57). Rovnako súdobá vedecko-fantastická literatúra ukazovala „zmenu človeka“ jeho vlastnou zásluhou (prostredníctvom vedeckých technológií – čiže *jedným* z vyššie citovaných spôsobov). „Nadčlovek“ v science fiction je „*mutantom*, čiže ľudskou bytosťou, premenenou prostredníctvom riadených alebo náhodných zmien vo vnútri génov v ich dedičnom aparáte“ (Graaf, 1975, s. 127, zvýr. T. H.) a je pre tento žáner zaujímavý práve ako „zvestovateľ ‚novej ľudskosti‘“ (Graaf, 1975, s. 127). H. G. Wells v *Pokrme bohov*, kde sa rozpráva príbeh vypestovania nového ľudského druhu obrov, „potreboval ukázať, že lidé se změnili následkem rozvoje vědy – jinými slovy, následkem vlastního vědomého úsilí“ (Kagarlickij, 1982, s. 242). Wellsov román *Ostrov doktora Moreaua* ukazuje zvrhnutie sa tohto úsilia: prostredníctvom tradičného toposu „šialeného vedca“, ktorý tvorí mutáciami zo zvierat ľudí – zvierací ľudia sa napokon postupne naspäť menia na zvieratá (a treba povedať: na „skôr-zvieratá“, pretože v nich

stále zostáva niečo ľudské) a hrdina, ktorý s nimi trávil čas, zasa nadobúda niečo zvieracie (por. Wells, 1992, s. 166). Tieto zvieratá-ľudia sú *zmiešané* (v jednom zmiešanom tvorovi, človeko-zvierati, je ešte zmiešaných viacej zvierat), sú to monštra: *hybris*, to, čo presahuje kategorizačné rámce poriadku sveta.

Téma „zmeny človeka“, vytvorenia „nového človeka“ prostredníctvom *premeny* starého (nejde teda o – paralelne koexistujúcu – tému „vytvorenia umelého človeka“), sa teda môže rozvíjať dvoma smermi, pozitívnym a negatívnym (zvrhnutím sa). Hrušovského text ukazuje negatívny reverz expresionistického hľadania nového človeka. A to bez ohľadu na to, či bude lektúra akcentovať figuratívny alebo doslovný význam lexémy „protéza“, alebo bude medzi nimi kolísať: či už ide o vnútornú zmenu človeka (na človeka bez citu) alebo o vonkajšiu (amputáciu srdca a jeho nahradenie protézou), ktorá má dopad na vnútro človeka.

Expresionistickou tematikou, filiačnou voči motívu protézy, je tiež téma *mechanizácie* a reifikácie človeka (por. Jakowska, 1977, s. 154 – 160) a jeho depersonalizácie, ktorá sa spája s katastrofickým mýtom – napríklad u Witkacyho (román *Nienasylenie*, 1929): depersonalizujúce pilulky šťastia Multi-Binga, žlté nebezpečenstvo a štátny aparát, organizujúci ľudské masy tak, že stiera akúkoľvek individualitu (ľudia sa stávajú mechanickými manekýnmi). Náznak „mechanizácie“ a reifikácie postavy Seeborna možno vidieť práve v jeho „olovenosti“, amputácii citovej zložky osobnosti: v jeho „neľudskosti“.

Existujú i menej radikálne transformácie motívu srdca, keď srdce nie je nahradené protézou alebo jednoducho je bytosť bez srdca: Sienkiewiczovmu dekadentovi hovorí – v metaforickom pláne – jeho priateľ Sniatyński: máš srdce obalené v povlaku (Sienkiewicz, 1903, s. 135). „Rýdzi kov“ srdca, vzácnu rudu, ťažko vydobýť z povlaku „kremeň“. Ale táto „vzácná ruda“ *existuje*, i keď je skrytá. Z tohto povlaku srdca vyplýva práve tá životná ochabnutosť, *tlmenosť* citov dekadenta (pretože tie musia prejsť cez povlak: tento povlak je oným už spomínaným *reflexívnym* odstupom od citu, „preanalyzovaním sa“) i neschopnosť ich auto-výkladu (ktorá vyplýva – opäť – z nízkej, „ochabnutej“ intenzity daného citu): „(...) *nevím na príklad, odkud plyne můj žal, zdali odtud, že miluji Anielku více než se domnívám, či jenom proto, že cítím, že bych ji mohl velmi milovat?*“ (Sienkiewicz, 1903, s. 135). Nevie, či miluje Anielku (takže jeho citu chýba intenzita: vášnivý človek nepochybuje o svojej vášni), *musí* sám seba analyzovať, aby dospel k odpovedi, čo vlastne cíti (reflexívny odstup: takže cit nie je „rýdzi“). Táto charakteristika postavy-rozprávača (ktorá je vlastne auto-charakteristikou: rozprávač veľmi dobre vie, aký je) má dopad na štrukturáciu Sienkiewiczovho textu, respektíve (z generatívneho hľadiska): modus štrukturácie textu sa *spolupodieľa* na generovaní takéhoto typu postavy. Naratívna štruktúra je totiž vystavaná takým postupom, že „udalosti“ sú *integrované* do analýzy ako jej súčasť: ide tu o interpretáciu udalostí, v ktorej sa *až* tieto udalosti môžu „ukázať“. Neexistuje udalosť bez reflexívneho zvratu rozprávača k nej.

Hrušovského text aplikuje presne opačný postup: analýza (rozsiahla úvahová zložka *Muža s protézou*) je integrovaná do naratívnej štruktúry. Úvahy o protéze sa týkajú deja a postáv (nie sú to všeobecné úvahy), čiže epickej faktúry textu. Seebornova reflexia je aplikovaná na jeho konanie v rámci zrážok s inými postavami. Tento text má teda – na-

priek svojej rozsiahlej úvahovej zložke – výrazne epický „drive“ a ponúka veľmi ucelenú zápletku: sekvenciu, ako sme to formulovali vyššie.

VIII. Intertextuálna fólia (BIS): hrdina s protézou

Intertextuálny vzťah *Muža s protézou* a Lermontovovho románu *Hrdina našich čias* sa prejavuje jednak v pečorinovskej štylizácii poručíka Seeborna (ktorý možno nie je len druhým, ako sa sám domnieva, ale hádam až tretím alebo štvrtým Pečorinom: už sme hovorili o jeho viacnásobnej odvodenosti), jednak v skrytejšej podobe na úrovni fabulácie. Pokúsime sa práve na tejto úrovni textovej štruktúry Lermontovov text priložiť ako fóliu na text Hrušovského a cez ňu ho prečítať. Budeme teda skúmať „vzťah manifesto- vaného textu“ (toho Hrušovského) „k jeho podkladovému latentnému textu, subtextu“ (Lachmannová, 2001, s. 245) od Lermontova.

V oboch textoch sa hlavný hrdina najprv podáva „zvonku“, cez rozprávanie iných postáv. U Hrušovského je toto vonkajšie podanie reziduálne (dva predslovy „autora“, po ktorých už nasleduje Seebornovo rozprávanie), zatiaľ čo Lermontovov text je štruktúrovaný v kóde romantickej estetiky fragmentu: text je segmentovaný vo viacerých rozprávaniach, ktoré rozprávajú relatívne uzavreté fabuly, prepojené postavou Pečorina. V 1. kapitole I. časti *Bela* rozprávač reprodukuje v priamej reči vložené rozprávanie Maxima Maximyča – príbehu vzťahu Pečorina a Bely. Rámcovým príbehom je spoločná cesta rozprávača a Maxima Maximyča. 2. kapitola *Maxim Maximyč* inscenuje stretnutie Maxima Maximyča a Pečorina. Nasleduje *Pečorinov denník* fragmentovaný do dvoch častí a troch kapitol, s predhovorom rozprávača. Koherentný príbeh (ucelená fabula), z ktorého fabulačne čerpá Hrušovského text, je pritom kapitola *Komtesa Mary* (ktorá je sama relatívne uceleným fragmentom Pečorinového denníka). Z tohto hľadiska si pri intertextuálnom dialogickom vzťahu s *Hrdinom* Hrušovského text *vyberá* jednu kapitolu (koherentný príbeh smrtiacej ľubostnej hry, strategického zvädzania a – ako sme už o tom hovorili – koherentný skrytý sujet). Hrušovského text sa teda vzdáva romantickej poetiky fragmentu – jeho príbeh je zaokrúhlený.

Zázračno-romanticickou redakciou tejto témy -- v preklade do žánrového kódu romantickej poémy – je Lermontovova „východná skazka“ *Démon*: dievčina Tamara vädne, atakovaná vampírsnym Démonom, „vyhnaným duchom“, „pyšným duchom“ (tým romantický hrdina vždy je, aj keď nepatrí do „nadmyslového“ sveta duchov, ale je „hrdinom našich čias“). Opantá ju do pavučiny svojich zvodne zákerných slov, sľubujúc jej lásku, vzdanie sa svojej zlej podstaty. A napokon – „Jed polibku smrtnou mocí / jí vnikl v ňadra chvílí tou“ (Lermontov, 1976, s. 263).

Na fragmentácii Lermontovovho textu sa podieľajú aj s romantickou iróniou podávané digresie od hlavnej línie rozprávania („*Tak si počkejte nebo obraťte několik stran. Jenže to vám neradím (...)*“ Lermontov, 1983, s. 37). V tejto chvíli pre nás nie je dôležité exponovanie tejto fragmentárnosti tým, že text nemá autorskú žánrovú charakteristiku, čo mu dáva slobodu pri rozvíjaní sujetu (Ejchenbaum), alebo či sa cez túto vonkajšiu fragmentáciu prejavuje „zavŕšenosť celku“ a idea, ako to exponoval Belinskij (Grigorjan, 1975, s. 194 – 195). Nám ide práve o túto vonkajšiu fragmentárnosť (rozprávačských

perspektív a rôznosti príbehov), ktorej sa Hrušovského text svojou *voľbou* pri prepisovaní vzdáva.

Oba texty spája v motivickom pláne prostredia – vojenské zázemie (kúpele so svojou salónnou spoločnosťou u Lermontova, Soľnohradská lepšia spoločnosť a vojenský hodnostári u Hrušovského). V oboch príbehoch hlavný hrdina strategicky, sériou postupných ťahov, realizuje plán zvedenia „čistej devy“. V oboch príbehoch sa na istom mieste odkazuje k sémanticky nenaplnenej prehistórii príbehu, *Vorgeschichte*. (U Hrušovského práve *Vorgeschichte* dáva Seebornovi motiváciu na začatie zničenia Míny, zatiaľ čo u Lermontova je motivácia zvädzania už elementom samotnej fabuly – o tom neskôr.) V oboch príbehoch hrdina okolo seba vytvára trojuholník. Funkciu hrdinového protivníka naplňujú Grušnickij a Schröder. Seebornova Mína – z hľadiska svojej funkčnosti v príbehu – kombinuje funkcie Pečorinovej Viery a komtesy Mary. S Vierou ju spája jej účasť v prehistórii príbehu (u Hrušovského sémanticky neaktualizovanej, u Lermontova je aktualizovaná v náznakoch, v kontextových poznámkach v rámci dialógov), jej predchádzajúci vzťah s hrdinom a jeho prerhnutie. S komtesou Mary ju spája to, že je objektom zvädzania a napokon opustenia („zvedená a opustená“), ktoré je u Hrušovského dovedené až k zničeniu Míny v podobe úderu osudu (jej smrť). U Hrušovského milostný trojuholník dopĺňa herečka Erna – prostredníctvom (aj) tejto postavy je u Hrušovského exponovaný biologický determinizmus lásky, prináležiaci do modernistického literárneho kódu.

Napokon môžeme sledovať transformáciu motívov súboja v oboch textoch. V *Hrdinovi* Pečorin vie o intrige: že z jeho pištole budú vyňaté náboje. Tvári sa, že o ničom nevie (etapa stratagémy), a nástojí na mieste súboja: má ním byť plošina nad priepaťou, aby aj ľahké zranenie bolo smrteľné. Duelant Grušnickij s tým súhlasí, lebo vie, že jemu žiadne nebezpečenstvo nehrozí. Losuje sa (element náhodnosti) a lós prvého výstrelu padá na Grušnického. Pečorin hovorí Grušnickému, aby trafil, pretože pri druhom výstrele on, Pečorin, určite neminie. Modelujeme „možné svety“ vedenia oboch postáv, ich perspektívy:

Grušnickij vie, že má nabitú zbraň a Pečorin nie. Myslí si, že Pečorin o tom nevie (chybné presvedčenie, nezhodujúce sa s možným svetom vedenia Pečorina). Hanbí sa podvodom zastreliť bezbranného človeka.

Pečorin vie, že nemá nabitú zbraň a Grušnickij áno. Pečorin vie, že v možnom svete presvedčenia Grušnického „Pečorin“ o nenabitej zbrani nevie (čo sa zhoduje so svetom Grušnického presvedčenia). Strategicky predpokladá ťah Grušnického: že sa Grušnickij neodhodlá zastreliť ho ako bezbranného (správne presvedčenie, zhodujúce sa s Grušnického „možným svetom“).

Grušnickij strieľa polovičato (aj „nemôže“, aj je vyprovokovaný sekundantom). Pečorin je tým pádom ľahko škrabnutý do kolena: aj zasiahnutý, aj živý (a relatívne „nezranený“).

Grušnickij sa necíti ohrozený (falošné presvedčenie, nezhodujúce sa s možným svetom vedenia Pečorina).

Pečorin žiada, aby mu nabili jeho pištoľ. Dáva Grušnickému šancu odvolať jeho ohováranie: Grušnickij odmieta, Pečorin ho zabíja.

Táto štruktúra možných svetov vedenia oboch postáv pri súboji je homologická so štruktúrami možných svetov vedenia oboch postáv o ohováraní. Grušnickij si sám myslí, že jeho ohováranie Pečorina je lož (a z hľadiska jeho presvedčenia tvorí len prostriedok na vyvolanie súboja). Pečorin toto ohováranie verejne popiera, vyzýva Grušnického na súboj, ale sám vie, že toto „ohováranie“ je pravdivé (bol to naozaj on, kto utekal z okna komtesy). Výsmešne to potvrdí aj Grušnického sekundantovi. V oboch prípadoch má Pečorinov „svet vedenia“ vrch pred tým Grušnického, v oboch prípadoch Grušnickij nadobúda falošné presvedčenie o presvedčeníach svojho súpera a padá do pasce. Vzťahy presvedčení oboch postáv pri súboji a pri ohováraní sú zároveň inverzné: pri súboji robí úskok Grušnickij (ale Pečorin ho prehliadne), pri „ohováraní“ si Grušnickij myslí, že robí úskok, ale nevedome hovorí pravdu – úskok robí Pečorin (a Grušnickij ho neprehliadne).

V *Mužovi s protézou* advokát Schröder vyzýva Seeborna na súboj pri náhodnom stretnutí – kvôli tomu, čo Seeborn vykonal Míne. Dejovú situáciu tu determinuje fakt, že je vojna, keď sú súboje zakázané (reštriktívna naratívna premisa). Riešenie: obaja ťahajú lós a na koho padne, ten sa zastrelí sám (element čirej náhodnosti). Týmto sa vyhnú súboju, *ale zároveň* potvrdia „efekt súboja“ (zmytie urážky, pomsta). Lós padá na advokáta, ktorý sa (asi) zastrelí (je počuť len výstrel).

Hrušovského text odkazuje na topos romantických súbojov, *radikálne* však tento topos transformuje. Po prvé: nejde o zastrelenie súperom, ale o vylosovanú samovraždu. Je tu trošku transformovaný princíp ruskej rulety, ktorý napokon nájdeme aj u Lermontova v poslednej kapitole *Fatalista*, kde Vulič na svojej hlave skúša zbraň, či je nabitá alebo nie. S princípom ruskej rulety ho spája element náhodnosti, transformuje však tento princíp prostredníctvom elementu slobodnej vôle: ten, ktorý sa vylosuje, nepadá automaticky mŕtvy, ako pri ruskej rulete, ale musí sa zastreliť *sám*. Zároveň z tohto „súboja“ *musí* vyjsť jeden ako mŕtvy. To postuloval aj Pečorin, ale v rámci stratégie *Isti*: napokon však dával Grušnickému šancu. V prípade Hrušovského textu tu teda ide o ďalšiu transformáciu romantického súboja: nie pri všetkých súbojoch totiž musel jeden zo súperov zomrieť (spomeňme si na súboje „do prvej kvapky krvi“), pokiaľ nebola výslovné takáto dohoda: „zadosťučinenie“ poskytuje účasť v súboji a urážku zmyje prvá krv, nie až smrť súpera. V súboji na pistole je zároveň nutné dodržať početnú reciprocitu: keď prvý strieľajúci minie, druhý má právo výstrelu. O tomto je Puškinova poviedka *Výstrel*: gróf vystrelí na Silvia a minie, Silviovi zostáva právo na výstrel. Gróf je ľahostajný voči smrti, a preto Silvio nevystrelí (početná reciprocita: „výstrel proti mne vám zostáva“). Silvio teda dáva grófovi *odklad* (celý ďalší život oboch sa potom stáva *súčasťou* súboja), a vyhľadá ho, aby využil svoje právo, až o niekoľko rokov, keď má gróf rodinu a už mu záleží na živote. Rovnako v *Hrdinovi*: keď Grušnickij kvôli svojej polovičatosti minie, Pečorinovi zostáva právo na výstrel. Dáva Grušnickému šancu odvolať, Grušnickij však odmieta. V špecifickom variante súboja u Hrušovského početná reciprocita – a s ňou spojené naratívne možnosti – odpadá.

V *Mužovi* je smrť určovaná *čírym náhodným („lósovým“)* postupom: stretnutie súperov je *náhodné* (advokát nevyzýva Seeborna obradne, neposiela k nemu svojich sekundantov, a Seeborn je práve tesne pred odchodom s vojskom zo Soľnohradu), a *náhodné* je aj to, na koho padne lós. Hrušovského text robí výrazným práve tento význam

náhodnosti, základnej náhodnosti existencie. (Tú exponuje aj dejová situácia vojny: smrť je blúdiacou guľkou na bojisku, na ktorom napokon Seeborn hynie.) Ak si urobíme inventúru naratívnych segmentov, ktoré Seeborn ovláda a ktoré neovláda, dostaneme: ovláda hru zvädzania, neovláda súboj (a to je inverzná *transformácia* Lermontovovho subtextu) a neovláda hru svojej existencie (ktorú riadi unikajúci princíp, ako sme to ukázali vyššie). Naopak, Pečorinov súboj je celý *strategicky manipulovaný* Pečorinom. (Pečorin teda ovláda súboj rovnako ako hru zvädzania.) Jediným elementom náhodnosti je losovanie o prvý výstrel, ten však nie je taký určujúci ako v prípade súboja u Hrušovského (kde je *jediným, smrtiacim* výstrelom). Za predpokladu, že by Pečorin bol vylosovaný ako prvý, jeho cesta k cieľu by bola ešte ľahšia. Lermontovov text nám teda (pri procese svojho generovania) predkladá skôr *voľbu* problematickejšej dejovej alternatívy. Pečorin má hru súboja pevne v rukách, pretože má prevahu v modalite vedenia a správne modeluje aj svet vedenia Grušnického (t. j. v rámci ťahov hry koná *strategicky* účinne).

V *Hrdinovi* je sekvencia súboja *súčasťou* realizácie Pečorinovho naratívneho programu (ktorého súčasťou je získanie komtesy Mary ako reverz odlákania komtesy Mary od Grušnického: prekazenie Grušnického naratívneho programu je vlastne prvotnou motiváciou, prečo začne Pečorin zvädzať Mary). V *Mužovi* je realizáciou Seebornovho naratívneho programu získavanie Míny. To, že „táž udalosť plní z pohľadu téže role zároveň dve odlišné funkcie“ (Bremond, 2002, s. 120) z perspektívy dvoch postáv, v mechanizme narácie spôsobuje, že Seebornovo získanie Míny je korelatívne s jej odňatím Schröderovi. (Keďže Schröder je snúbencom Míny, jej získanie Seebornom je inverziou Schröderovho stavu.) Toto odňatie však nie je súčasťou Seebornovho naratívneho programu (je len jeho nevyhnutnou podmienkou a pri realizácii naratívneho programu jeho takpovediac bočným produktom). Naopak, primárnou motiváciou Pečorinovho zvädzania Mary je plán odňatia Mary Grušnickému: Pečorinovým naratívnym programom je odňatie Mary Grušnickému a jedným z *prostriedkov* (ťahov v strategickej hre) je zvädzanie Mary. Falošnou motiváciou (ťahom v strategickej hre) je Pečorinovo použitie dvorenia Mary ako *maskovacieho* vzťahu, aby zakryl svoj vzťah s Vierou pred jej manželom (takúto motiváciu podáva Pečorin adresátke Viere). Grušnického vytrepanie/poníženie v súboji je korelatívne s jeho predchádzajúcim ponížením/prehrou v „milostnom súboji“. Naopak, Seebornovým naratívnym programom je zvedenie/zničenie Míny, a nevyhnutnou podmienkou tohto programu je odňatie Míny Schröderovi.

Ďalšou podstatnou transformáciou z hľadiska psychológie postáv je to, že u Hrušovského má akt rozsudku smrti nad sebou vykonať človek sám: zastrelí sa po vylosovaní je pre Schrödera určite ľahšie, než pre Grušnického čeliť súperovmu výstrelu. A základná *náhodnosť* („osud, ten geniálny aranžér náhod, chcel to azda už vtedy, keď priestormi plávali ešte hmliny“, s. 77 – ako hovorí Seeborn o svojom stretnutí so Schröderom), náhodnosť *hry sveta*, spôsobí tiež to, že sa má zabiť Mínin snúbenec, obhajujúci spravodlivosť, zatiaľ čo „antihrdina“ prežije. Táto náhoda však, ako vyplýva z citovanej Seebornovej interpretácie diania, náhoda z perspektívy ľudského pozorovateľa, len napĺňa kozmické *fátum* (čo túto interpretáciu spája s interpretovaním diania v antickej tragédii). Aj celé dianie, o ktorom si Seeborn myslí, že je jeho aktérom, sa v jeho reinterpretácii neskôr ukazuje byť *determinované*, a to fatálnym kozmickým princípom. Determi-

nizmus tretej reinterpretácie je priam absolútny: „*Lavína, ktorá sa kedysi v neznámej chvíli a na neznámom mieste odpútala od svahu, rúti sa podľa odvekých zákonov prírody so stupňovanou rýchlosťou, ničiac a gniaviac všetko, čo jej príde a nevyhnutne musí prísť do cesty a niet nijakej moci na svete, ktorá by zabránila, aby v presne vymeranom čase so strašlivým rachotom nedosiahla najhlbší bod svojej dráhy.*“ (s. 69, zvýr. T. H.).

Schröderova výzva Seebornovi nie je ani tak vyvolaná túžbou po pomste za Míniu smrť alebo túžbou po nejakom zadošťučením, ale presvedčením, že „*jeden z nás tu musí ostať*“ (s. 78). Je to skôr existenciálne presvedčenie, že dvaja ľudia spojení takýmto vzťahom ako Seeborn a Schröder nemôžu chodiť po jednej zemi.

Mína teda zostáva nepomstená a Schröder hynie na svoje „dodržanie slova“: neuskutočňuje falošnú výmenu ako Seeborn, ale podriaďuje sa *lósu*, náhodnému osudu (mimochodom: v poľštine je *los*, osud, homonymný s *lósom* v lotérii, čírou náhodnosťou). Ťažko by sme hľadali väčšiu diskreditáciu vojenského a šľachtického pojmu „ctí“, ozývajúceho sa v romantických súbojoch: pomsta nie je možná bez vpísania sa do istých kódových pravidiel (etiketa súboja), a teda je odsúdená na slepú náhodu, ktorá ju vždy môže znemožniť.

Štúdia je individuálnym výstupom z kolektívneho grantového projektu Sondy do dejín slovenskej literatúry, VEGA 2/1077/21/2001, vedúca riešiteľka doc. PhDr. Jelena Pašćková, CSc.

LITERATÚRA

- ABERCOMBIE, N. – LASH, S. – LONGHURST, B.: Przedstawienie popularne: przerabianie realizmu. In: *Odkrywanie modernizmu*. Red. R. Nycz. Kraków : Universitas, 1998.
- ARENDT, H.: *Myslenie*. Warszawa : Czytelnik, 1991.
- ARIÉS, Ph.: *Człowiek i śmierć*. Warszawa : PIW, 1992.
- ARNOLD, A.: *Die Literatur des Expressionismus*. Stuttgart : W. Kohlhammer Verlag, 1966.
- BACHTIN, M.: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa : PIW, 1970.
- BATAILLE, G.: *Literatura a zło*. Kraków : Oficyna Literacka, 1992.
- BARTHES, R.: *S/Z*. Warszawa : KR, 1999.
- BARTHES, R.: *Lektury*. Warszawa : KR, 2001.
- BERKOVSKIJ, N. J.: *Literární kritiky a studie*. Praha : Svoboda, 1966.
- BREMOND, C.: Logika naratívnych možností: In: *Znak, struktura, vyprávění*. Brno : 2002.
- D'ANNUNZIO, G.: *Triumf smrti*. Praha : Melantrich, 1974.
- Dejiny slovenskej literatúry V*. Bratislava : Veda, 1984.
- DELEUZE, G.: *Nietzsche i filozofia*. Warszawa : Spacja-Pavo, 1993.
- DELEUZE, G.: *Masoch a masochizmus*. Bratislava : PT, 2002.
- DERRIDA, J.: *Síla zákona*. Praha : OIKOYMENH, 2002.
- DILTHEY, W.: *Pisma estetyczne*. Warszawa : PWN, 1982.
- DOLEŽEL, L.: Strukturální tematologie a sémantika možných světů. Případ dvojníka. In: *Česká literatura*, roč. 39, 1991, č. 1, s. 1 – 11.
- ECO, U.: *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha : Mladá fronta, 2002.
- EDSCHMID, K.: Expressionismus in der Dichtung (1918). In: *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*. Hrsg. von Paul Raabe. München, 1965.

- FISCHER, J. a kol.: *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol., zv. 2*. Praha : Academia, 1976.
- FRANK, M.: *Co je neostrukturalismus?* Praha : Sofis, 2000.
- FREUD, S.: *Umenie a psychoanalýza*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2000.
- FRYE, N.: *Velký kód*. Brno : Host, 2000.
- GADAMER, H.-G.: *Problém dějinného vědomí*. Praha : Filosofía, 1994.
- GENET, J.: *Dziennik złodzieja*. Gdańsk : Atext, 1992.
- GRAAF, V.: *Homo futurus*. Warszawa : PIW, 1975.
- GRIGORJAN, K. N.: *Lermontov i jeho roman „Geroj našego vremeni“*. Leningrad : Nauka, 1975.
- GRONDIN, J.: *Úvod do hermeneutiky*. Praha : OIKOYMENH, 1997.
- GUTOWSKI, W.: *Nagie dusze i maski*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1992.
- HABAJ, M.: *Druhá moderna*. [Doktorandská práce, rkp. Bratislava : ÚSIL SAV, 2001].
- HEIDEGGER, M.: *Kant i problem metafyziky*. Warszawa : PWN, 1989.
- HERWIG, F.: Vom literarischen Expressionismus (1916). In: *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*. Hrsg. von Paul Raabe. München, 1965.
- HODROVÁ, D.: *Místa s tajemstvím*. Praha : KLP, 1994.
- HURUŠOVSKÝ, J.: *Stála vojna, stála...* Bratislava : Tatran, 1971.
- HURUŠOVSKÝ, J.: *Muž s protézou. Případ poručíka Seeborna*. Bratislava : Vydavateľstvo SSS, 2000.
- HRÝNČUK, J.: *Estetyka fin de siècle 'u w Niemczech*. Katowice : Wydawnictwo „Śląsk“, 1974.
- HUTNIKIEWICZ, A.: *Od czystej formy do literatury faktu*. Warszawa : Wiedza Powszechna, 1974.
- CHATMAN, S.: *Story and Discourse*. New York : Cornell University Press, 1978.
- CHWISTEK, L.: *Pisma filozoficzne i logiczne, tom I*. Warszawa : PWN, 1961.
- JAKOWSKA, K.: *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce*. Wrocław : Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1977.
- JANION, M.: *Zło i fantazmaty*. Kraków : Universitas, 2001.
- JUNG, K. G.: *Analytická psychologie – její teorie a praxe*. Praha : Academia, 1993.
- KAGARLICKIJ, J.: *Fantastika a utopie*. Praha : Panorama, 1982.
- KLICH, A.: Pomiędzy antynomią i dopelnieniem. In: *Stulecie Młodej Polski*. Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków : Universitas, 1995.
- KLOSSOWSKI, P.: *Nietzsche i błędne koło*. Warszawa : KR, 1996.
- KRASKO, I.: *Lyrické dielo*. Bratislava, 1956.
- LACHMANNOVÁ, R.: Intertextualita a dialogičnosť. In: *Čtenář jako výzva*. Brno, 2001.
- LAPLANCHE, J. – PONTALIS, J.-B.: *Psychoanalytický slovník*. Bratislava : Veda, 1996.
- LEJEUNE, Ph.: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Kraków : Universitas, 2001.
- LERMONTOV, M. J.: *Stesk rozumu*. Praha : Lidové nakladatelství, 1976.
- LERMONTOV, M. J.: *Hrdina naší doby*. Praha : Odeon, 1983.
- LÉVINAS, E.: *Totalita a nekonečno*. Praha : OIKOYMENH, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, C.: *Štrukturálna antropológia*. Bratislava : Kalligram, 2000.
- LICHAČOV, D. S.: *Poetika staroruské literatury*. Praha : Odeon, 1975.
- LOMBROSO, C.: *Geniusz i obłąkanie*. Warszawa : PWN, 1987.
- LUHMANN, N.: *Láska jako vášeň*. Praha : Prostor, 2002.
- LUKÁCS, G.: *Historia i świadomość klasowa*. Warszawa : PWN, 1988.
- MAN, P. de: *Allegories of Reading*. New Haven and London : Yale University Press, 1979.
- MARKIEWICZ, H.: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków-Wrocław : Wydawnictwo literackie, 1984.
- McHALE, B.: *Postmodernist Fiction*. London and New York : Routledge, 1993.
- MUSIL, R.: *Muž bez vlastností*. Praha : Argo, 1998.
- NIETZSCHE, F.: *Z genealogii moralności*. Warszawa, 1904.
- NIETZSCHE, F.: *Tako rzecze Zaratustra*. Gdynia : Tenet. [Bez datácie.]
- NOWAKOWSKI, A.: Apoteoza sztuczności. In: *Stulecie Młodej Polski*. Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków : Universitas, 1995.
- NYCZ, R.: *Język modernizmu*. Wrocław : Leopoldinum, 1997.
- PODRAZA-KWIATKOWSKA, M.: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975.
- PODRAZA-KWIATKOWSKA, M.: *Literatura Młodej Polski*. Warszawa : PWN, 1997.

- PRAZ, M.: Zmysly, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej. Warszawa, 1974.
 PRZYBYSZEWski, S.: Wybór pism. Ed. R. Taborski. Wrocław, 1966.
 RUTTE, M. a iní: *Nové evropské umění a básnictví*. Praha : Orbis, 1923.
 SHEPPARD, R.: Problematyka modernizmu europejskiego. In: *Odkrywanie modernizmu*. Red. R. Nycz. Kraków : Universitas, 1998.
 SCHOPENHAUER, A.: *Świat jako wola i przedstawienie, tom I*. Warszawa : PWN, 1994.
 SCHOPENHAUER, A.: *O smrti*. Brno, 1996.
 SIENKIEWICZ, H.: *Bez dogmatu*. Praha, 1903.
 SMIRNOV, I. P.: *Chudožestvennyj smysl i evolucija poetičeskich sistem*. Moskva : Nauka, 1977.
 STAROBINSKI, J.: *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszko*. Warszawa : KR, 2000.
 ŠTEVČEK, J.: *Dejiny slovenského románu*. Bratislava : Tatran, 1989.
 STIRNER, M.: *Jedyny i jego własność*. Warszawa : PWN, 1995.
 TISCHNER, J.: *Filozofia dramatu*. Paris : Éditions du Dialogue, 1990.
 TODOROV, Tz.: *The Fantastic*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1995.
 TRUHLÁŘ, B.: Literárny profil Jána Hrušovského. In: *Slovenská literatúra*, roč. 19, 1972, č. 1, s. 57 – 75.
 USPENSKIJ, B. A.: Štruktúrne spoločenstvo rozličných druhov umenia (na materiáli maliarstva a literatúry). In: *O interpretácii umeleckého textu 3*. Bratislava : SPN, 1972.
 VAJDA, G. M.: Outline of the Philosophic Backgrounds of Expressionism. In: *Expressionism as an International Literary Phenomenon*. Ed. by U. Weisstein. Budapest : Didier Paris – Akadémiai Kiadó, 1973.
 VISHEVSKÝ, A.: Demonic Games, or the Hidden Plot of Mixail Lermontov's *Knjažna Meri*. In: *Wiener Slawistischer Almanach*. Band 27, 1991.
 VITIELLO, V.: Pustynia, ethos, opuszczenie. In: DERRIDA, J. – VATTIMO, G. i inni: *Religia*. Warszawa : KR, 1999.
 WAWRZYSZKO, P.: Glosa o architekturze *Problematyki modernizmu* Richarda Shepparda. In: *Odkrywanie modernizmu*. Red. Ryszard Nycz. Kraków : Universitas, 1998.
 WEISSTEIN, U.: Expressionism as an International Literary Phenomenon. In: *Expressionism as an International Literary Phenomenon*. Budapest : Didier Paris – Akadémiai Kiadó, 1973.
 WEISSTEIN, U.: Expressionism: Style or *Weltanschauung*? In: *Expressionism as an International Literary Phenomenon*. Ed. by U. Weisstein. Budapest : Didier Paris – Akadémiai Kiadó, 1973a.
 WELLS, H. G.: *Ostrov doktora Moreaua*. Praha : LIKA KLUB, 1992.
 ZIMAND, R.: „*Dekadentyzm*“ warszawski. Warszawa : PIW, 1964.
 ZWEIG, S.: Das neue Pathos. In: *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*. Hrsg. von Paul Raabe. München, 1965.

SUMMARY

The author of the study interprets a novel by Ján Hrušovský *Muž s protézou* (The Man with Prosthesis). His interpretation is done in the context and literary and philosophical code of Modernism. There is a very complicated playing of shiftings among a figurative and literally a rhetoric regime in the text of the novel. Lexemas of *heart* and *prosthesis* are alternately distributed into them. There are also cultural codes which are put on them in layers: by a medical code and by a code of phrasemas. The previous disjunction of Seeborn's prosthesis and his ill heart from medical discourse within the literal regime is transformed to their conjunction in figurative regime (amputation of his ability to feel). The term *ill heart* functions in tertiary semantic opposition as a mediator between oppositions of *heart* and *prosthesis* and it is transcribed into syntagmatic axis generating by this way the *structure of correction*: reflection is always an answers to his suppressed emotions, it is a kind of *prosthesis* that make a certain correction of his feelings. After such a rhetoric analysis the author of the study models a text constitution of the subject as well as tropois, which generate it. There is a thematic transformation of the subject - from an autonomic one, who handles the strategic enticing game into depending subject, without free will, acting under the dictatorship of the principle of existence: there are also presented philosophical Modernistic contexts of such a dependence of the subject (Schopenhauer, Nietzsche, psychoanalysis, Marxism).