



Vedecké recenzie:

Prof. PhDr. Mária Bátorová, DrSc.

Prof. PhDr. Miloš Zelenka, DrSc.

© Zuzana Kopecká, 2022

© návrh obálky a layout Pavlína Sibyla Morháčová, 2022

© VEDA, vydavateľstvo SAV, 2022

© Ústav svetovej literatúry SAV, v. v. i., 2022

ISBN 978-80-224-1969-7

EAN 9788022419697

DOI <https://doi.org/10.31577/2022.978-80-224-1969-7>

Symptómy literárnej moderny

v slovenskej a českej
medzivojnovnej próze

Umelec je pôvodcom diela.
Dielo tvorí umelca.
Jedno nie je bez druhého.

Heidegger [1936] 2016, 7 – 8

Obsah

Úvod	10
I. Individualita autorského štýlu v literárnej moderne	14
II. K filozofickému diskurzu literárnej moderny	20
III. Literárna moderna a introspekcia	30
IV. Historický kontext slovenskej a českej moderny v medzivojnovom období	36
V. Slovenské a české literárnovedné prístupy k vymedzeniu moderny	40
VI. Pohyb v alternatívnom priestore	46
Stúpanie k existenčnej stabilite a pád	51
Dekonštrukcia reality v snovom svete	57
Psychologické stimuly pohybu	65
Alternatíva a abstrakcia	72
VII. Transformácia identity cez intímnu topografiu postavy	78
Priestorové hranice izolácie	83
Bludisko tisícich úlomkov duše	89
Vytrhnutie z automatizácie – vystúpenie z anonymity	95
Na ceste za druhým bytím	103
VIII. Naratívny aspekt moderny	112
Autocenzúra citov – nespoľahlivý denník	116
Kontinuita spomienok v diskontinuite času	121
Naratívna perspektíva v sebaanalýze	126
Subjektívnym časom k životnému trvaníu	131

IX. Od homogenity k fragmentárnosti	138
Dualizmus v (de)formovaní identity a moci	141
Metaforické pole rozpadu celku	148
Rozdvojený subjekt v spoločnosti amorálnych charakterov	153
Od fragmentárnosti k homogenite?	158
X. Umenie mentálnych obrazov alebo zhrnutie	166
Záver	172
Poznámky	176
Symptoms of literary modernism in Slovak and Czech interwar prose (Summary)	206
Zoznam použitej literatúry	210

PodĎakovanie za vznik a vydanie tejto monografie patrí všetkým, ktorí ma sprevádzali štúdiom a boli pre mňa vždy zdrojom veľkej inšpirácie a úcty. Osobitne Ďakujem prof. PhDr. Márii Bátorovej, DrSc., mojej dlhoročnej pedagogičke, školiteľke a priateľke, ktorá mi neustále umožňovala slobodnú cestu aj za moje vlastné múry poznania. Ďakujem tiež riaditeľke Ústavu svetovej literatúry SAV, Mgr. Judit Görözdí, PhD., ako aj všetkým kolegyniam a kolegom, ktorí sa pričínili nielen o vznik tejto publikácie, ale aj o môj osobnostný rozvoj, a to vďaka množstvu cenných rád, poznatkov, ako aj priateľských a úprimných rozhovorov. No a napokon špeciálne Ďakujem mojim najbližším, rodine a priateľom, za ochotu počúvať toľký čas o literárnej moderne a tešiť sa so mnou z každého malého vedeckého pokroku.

Zuzana Kopecká

Úvod

Moderna je mnohorozmerný pojem, ktorý sa uplatnil v oblasti umenia a jeho následnej recepcie prostredníctvom rôznych literárnovedných prístupov. V dôsledku snáh o začlenenie literárnej moderny do periodizácie dejín konkrétnych národných literatúr sa tento pojem postupne implementoval do systému literárnovednej terminológie s vlastnou charakteristikou, časovým ohraničením a autorským zastúpením v rámci umeleckej tvorby určitého geopriestoru. K literárnej moderne však pristupujem cez analýzu konkrétnych literárnych textov, ktoré zohrali istú úlohu v kultúrnom procese a rezonujú aj v súčasnosti. Východiskom úvah o moderne teda nie je jedna z jej existujúcich definícií, ale samotné umenie.

Ak sa symptóm chápe v nadväznosti na medicínsky diskurz ako príznak určitého javu či procesu, ktorého pôvod je nutné najskôr identifikovať a až následne vzniká možnosť postupnej tvorby záverov, potom stavebnou bázu úvah o literárnej moderne je obojsmerný prechod od analýzy jednotlivín, akými sú ťažiskové výrazy literárnych textov, k rozsiahlej sieti kontextov, v ktorých diela vznikajú, a naopak. Ide o výskumný proces sledujúci komplexnejší prístup k moderne v konkrétnych autorských poetikách. Pri výbere literárnych diel určených na analýzu som vychádzala z doterajšieho výskumného zamerania na slovenskú medzivojnovú prózu s rozšírením výskumného rámca o diskurz českej literárnej tvorby prvej polovice 20. storočia.¹ S výberom textov taktiež bezprostredne súvisí reflexia kontextov viažucich sa k autorovi, textu a napokon i k čitateľovi ako tvorcovi výsledných interpretácií, keďže čitateľ „svojimi postojmi, ako aj formami recepcie má podiel na vytváraní hodnôt literárneho diela“ (Žilka 1984, 9).

Monografia má za cieľ identifikovať symptómy literárnej moderny cez literárnovedný komparatistický výskum s interdisciplinárnymi presahmi, ktorý sa primárne

odvíja od analýzy vybraných literárnych textov pars pro toto zastupujúcich literárnu modernu v slovenskej a českej medzivojnovéj próze. To si však vyžaduje komprimovanie problematiky na ťažiskové analytické kategórie, s čím súvisí teoretické uchopenie moderny s dôrazom na jej historický, filozofický, psychologický či sociologický kontext,² ako aj adekvátny metodologický prístup, kde „text funguje nielen ako východisko interpretačných analýz, ale v závere aj ako ich verifikátor“ (Bátorová 2016a, 2018a). Ide o uplatnenie metodologického modelu Márie Bátorovej „autor – text – čitateľ a ich kontexty“ priblíženého v prvej časti publikácie.

Špecifickým seizmografom prvej polovice 20. storočia sú literárne texty, v ktorých autori veľmi citlivo reagujú na meniacu sa spoločnosť. Umenie v tomto prípade dokáže komunikovať širšie kontexty, dotvárajúce jeho výslednú výpovednú hodnotu, ktorá presahuje čas svojho vzniku a rezonuje aj v súčasnosti. Osobitné miesto v identifikácii literárnej moderny v priereze času potom predstavuje medzivojnová literárna produkcia, ktorá vzniká ako obraz sebazapozorujúceho sa človeka plného vnútorného napätia a diskontinuity, čo v československom kontexte reprezentujú romány *Muž s protézou* (1925) od Jána Hrušovského (1892 – 1975), *Dům o tisíci patrech* (1929) od Jana Weissa (1892 – 1972), *Ztracený stín* (1931) od Egona Hostovského (1908 – 1973) a *Pisár Gráč* (1940) od Jozefa Cígera Hronského (1896 – 1960).

Keďže literárna moderna v slovenskom a českom geopriestore nepredstavuje konkrétne vymedzenú epochu v periodizácii dejín týchto národných literatúr, respektíve svojím charakterom vylučuje akékoľvek pokusy o jej časové ohraničenie či autorské zastúpenie (navyše v každej z literárnovedných disciplín daného geopriestoru je moderna charakterizovaná inak), zameriavam sa na analýzu umenia,

na ktorom možno demonštrovať modernu prostredníctvom jej symptómov výrazne dokazujúcich intervenciu mimoliterárnych kontextov. Ide o výskumný predpoklad, ktorý stojí na začiatku prístupu k literárnej moderne cez analýzu autentických literárnych textov a odvíja sa od vedomia priamej či nepriamej skúsenosti spisovateľov s vojnou. Na začiatku výberu textov totiž stál historický kontext – reflexia celospoločenských zmien, ale aj stigiem, ktoré vojna na človeku zanechala. Samotná metaforika symptómu navádza k vnímaniu moderny ako chorobného stavu. Zjavne ide o jednu z línií literárnej moderny, ktorá v medzivojnovom umení vzniká ako výraz pocitu existenčného ohrozenia. Vo vybraných dielach preto identifikujem poetologické špecifiká tých analytických kategórií, na ktorých sa daný existenčný stav prejavuje najvýraznejšie, a to cez pohyb v alternatívnom priestore, intímnu topografiu postavy, naratívny čas či fenomén fragmentárnosti na rôznych textových úrovniach. Interpretačné analýzy sú doplnené o kontextuálny rámec, ktorý kvôli čitateľnosti situujem prevažne do poznámkového aparátu.

Symptómy literárnej moderny a ich výpovednú hodnotu reflektujem na základe komplexného výskumu, čím prekračujem hranice jednotlivých definícií literárnej moderny dominujúcich v súčasných literárnovedných prístupoch analogicky s poukázaním na nemožnosť zaradenia literárnej moderny do chronologického modelu literárnych dejín. Daným spôsobom sa snažím verifikovať individuálny charakter autorských poetík a ich dominantných črt, ktoré sa podieľajú na významovej mnohorozmernosti literárnej moderny ako jej symptómy. Výsledné interpretačné analýzy zároveň slúžia ako podklad pre komparáciu literárnych diel a identifikovanie ich typologickej príbuznosti, prípadne odlišnosti, čo umožňuje reflexiu slovenskej a českej literárnej tvorby medzivojnového obdobia v kontexte svetovej literatúry.

I.

Individualita autorského štýlu
v literárnej moderne

Množstvo pokusov o definovanie literárnej moderny ako vyhranenej, a predsa mnohoroako diferencovanej smerovej línie určitej dejinnej periódy neplatí vo vymedzení univerzálnej poetiky, ktorá by zodpovedala jednotlivým autorským štýlom a zároveň by ich spájala do koherentného celku. Ak v umeleckej tvorbe absentuje všeobecne akceptovaný vzor – poetika literárnej moderny, dôraz je kladený na reflexiu autorskej individuality, prejavujúcej sa v osobitej modalite literárneho textu.³ Je to „výpovedná hodnota textu a ‚atmosféra‘ textu: rozptýlenosť autorského subjektu v diele, charakter, ráz textu, ktorý je nezameniteľný, jemu vlastný [...], spôsob videnia, charakteristický štýl“ (Bátorová 2011b, 46). Konrad Fiedler dokonca postuluje autonómiu pohľadu umelca ako centrálnu myšlienku umenia moderny vôbec, pričom toto umenie je výsledkom subjektívneho imaginatívneho procesu a neviaže sa k nijakému vzoru (Fiedler 1991 [Liessmann 2000, 88, 91]). Zdôrazňovanie singularity a s ňou súvisiacej individuálnej imaginácie výrazných autorských osobností tak nabáda na identifikáciu literárnej moderny cez analýzu dostatočne reprezentatívnych literárnych textov.

Uvedený proces si však vyžaduje výskum, ktorý popri textocentrickom východisku počíta s kategóriami autora a čitateľa, teda s členmi komunikačnej triády, ku ktorým sa vzťahujú ich vlastné, t. j. na nich viazané kontexty.⁴ Ide predovšetkým o filozofický kontext (filozofické východiská, individuálna životná filozofia, filozofia doby), historický kontext (reflexia historickej doby a dejinných udalostí popri štúdiu autentického archívneho materiálu, napríklad súkromnej korešpondencie, denníkových zápiskov, rukopisov), psychologický kontext (psychologický rozmer tvorby, identifikácia psychického prežívania individua s rešpektovaním pojmového aparátu psychoanalýzy či psychológie osobnosti vzhľadom na dobu vzniku

literárneho textu), sociologický kontext (jedinec a jeho vzťah k spoločenským štruktúram, statusom, konvenciám), politický kontext (politické štruktúry, idey a ich intervencia do procesov tvorby) a i. Ide totiž o kontexty, ktoré v rôznej miere podmieňujú výslednú podobu literárneho textu aj jeho následnú interpretáciu v zmysle „novej formy komunikácie všetkých so všetkými“ (Gadamer 1995, 21).

No výskumný proces, ktorý by prebiehal ako „komunikácia všetkých so všetkými“, by bez komprimovania výskumných problémov a predpokladov vzťahujúcich sa k textovej interpretácii tendoval k uviaznutiu v rozsiahlej sieti mimoliterárnych kontextov, čím by dominantne presiahol pole literárnovedného bádania. Z uvedeného dôvodu východiskom interpretačných analýz nie je kontext ako možný predmet výskumu iných vedných disciplín, ale samotný literárny text, ktorý je – ako som už uviedla vyššie – v Bátorovej metodologickom modeli „A – T – Č a ich kontexty“ zároveň verifikátorom výsledných interpretačných analýz (2016a, 2018a) tvoriacich podklad pre komparáciu. Avšak s cieľom porozumieť literárnemu textu a vedieť ho interpretovať adekvátnym spôsobom nevyhnutne súvisí reflexia kontextov, v ktorých dielo vzniká, ako aj tých, v ktorých sa opätovne recipuje z pozície čitateľa/interpreta. Takýmto spôsobom čiastočne nadväzujem na Ricoeurovo rozlišovanie validácie a verifikácie výslednej interpretácie (1997, 106 – 107). Zatiaľ čo situovaním kontextov do interpretačného procesu sledujem validáciu (prípadne aj invalidáciu) výskumných hypotéz, verifikátorom výslednej interpretácie zostáva vždy samotný literárny text. Slovan Ricoeura, „[a]k je pravda, že vždy existuje viac než len jeden spôsob výkladu textu, potom nie je pravda, že všetky interpretácie sú rovnocenné. Text umožňuje obmedzenú oblasť možných výkladov“ (108).

Tatiana Sedová a kol. vymedzujú jednu z podôb interpretácie v zmysle osvojujúceho, privlastňujúceho aj vysvetľujúceho postupu, konania, ale i situácie, v ktorej sa človek nachádza a z ktorej ho treba pochopiť (2016, 29). Cieľom metódy kontextualizácie však nie je vysvetlenie konkrétneho literárneho textu zredukovaného na určitý textový jav na základe striktných zákonitostí či kauzalít,⁵ i keď reflexia kontextov zjavne nevylučuje prítomnosť empirických faktov vo výskume. Ide o inštrukciu, ktorá má viesť k porozumeniu výpovednej hodnoty textu, a to v relevantnom kontextuálnom rámci. Interpretácia sa tak opäť odvíja od chápania tohto pojmu Paulom Ricoeurom – porozumenie a vysvetlenie sú zložitou a komplikovane sprostredkovanou dialektikou, nie oddelenými pólmi dichotómie (1997, 101). „Potom možno pojem interpretácie aplikovať na celý proces, ktorý zahŕňa tak vysvetlenie, ako aj chápanie“ (101). V Ricoeurovom ponímaní teda ide o fázy jediného procesu, spočívajúce na prechode od chápania, čo charakterizuje ako prvotné „naivné uchopenie významu textu ako celku“ (101; mohli by sme to nazvať určitým predporozumením, ktoré sa v ďalšom procese reviduje – pozn. Z. K.), k vysvetleniu a následne od vysvetlenia k porozumeniu. V tejto fáze je však „porozumenie prepracovaným spôsobom chápania, podporeným procesmi vysvetlenia“ (101).

Komplexným interpretačným procesom cez model „A – T – Č a ich kontexty“ zároveň nadväzujem na hermeneutický dôraz na prechod od prvotného zmyslového dojmu k významu, čo si vyžaduje zvažovanie súvislostí vzťahujúcich sa k textu ako predmetu bádania, analogicky s hermeneutickým dôrazom na problematiku vzťahu častí a celku. Obojsmerný prechod od častí k celku odkazuje na pohyb v hermeneutickom kruhu, kde platí:

„[S]ouvislost [...] sama tvoří celek, z něhož teprve můžeme plně rozumět všemu jednotlivému v jeho smyslu, a jemuž naopak můžeme plně rozumět až z těchto jednotlivostí. [...] Rozumění se zásadně vzato vždy pohybuje v takovémto kruhu, a proto k němu bytostně patří opětovný návrat od celku k částem a naopak. Díky tomu, že pojem celku je relativní a začlenění do stále širších souvislostí vždy ovlivní také porozumění jednotlivému, se tento kruh navíc bez přestání rozšiřuje“ (Gadamer 2010, 164, 175).

Ide o hermeneutické tendencie v metodologickom modeli zohľadňujúcom kontexty, ktoré sa vzťahujú k členom komunikačnej triády, pričom výskumník nerezignuje na textocentrické východisko, ale pristupuje k nemu v interpretačnom procese ako k artefaktu s určitou výpovednou hodnotou, ktorá sa mnohokrát javí až vtedy, keď je reflektovaná v sieti súvislostí.

S opätovnou interpretáciou literárneho textu súvisí, okrem iného, aj otázka jej zmyslu. Ak súhlasíme s predpokladom Tatiany Sedovej, že interpretujeme, pretože sme sa dostali do zámerne vytvorenej problémovej situácie, ktorej chceme porozumieť, aby sme mohli adekvátne reagovať (2016, 113), potom porozumenie výpovednej hodnoty diel literárnej moderny, kde sa problémovosť v uchopení významu javí ako ich dominanta, ešte väčšmi potvrdzuje potrebu interdisciplinárnych presahov a zároveň aj rešpektovania limitov vyplývajúcich z východiskového literárneho textu. Interpretácia textu má následne podobou dialógu, pričom „jakýkoli pokus pohlédnout ‚za‘ text je toliko pohledem tam, kam nám to dovoluje text, a není odhalením ‚čistě‘ minulosti. Je to však cesta k ‚textovému‘, textem reprezentovanému obrazu minulosti [...]“ (Pokorný 2005, 109). Prostřednictvím takto stanovené

metodológie literárnovedného výskumu, kde si text zachová svoju centrickú pozíciu, presahuje výpovedná hodnota umenia, ktoré zohralo istú úlohu v kultúrnom procese, čas svojho vzniku a rezonuje aj v súčasnosti, čo je aj jeden zo zmyslov a výsledkov takto postavenej metódy skúmania.

II.

K filozofickému diskurzu
literárnej moderny

Akýkoľvek exkurz do dejín západnej filozofie dokazuje skutočnosť, že v odpovediach na filozofické otázky, ktoré vznikajú v snahe porozumieť človeku a svetu okolo neho, sa opätovne objavujú tendencie odhaliť princíp všetkého – *arché pantón*.⁶ Z veľkej časti ide o metafyzický rozmer filozofického myslenia, ktoré by tvorilo základ pre univerzalistické projekty určujúce zmysel a smer mikrokozmu človeka v makrokozme sveta, čo je príznačné už pre ranú grécku filozofiu. No tradíciou vytvorený fundament s mýticko-náboženským obsahom univerzálnej platnosti už v ranej gréckej filozofii postupne dopĺňajú antropologické prvky.⁷ Tie predznamenávajú centrálnu postavu človeka, ktorý racionalizuje mýtické, čím anticipuje prechod od mýtu k logu. „[P]oprvé na světě se sebe-vědomí člověka povzneslo k pojmu jeho zvláštního postavení tvrzením, že člověk je člověkem proto, že má ‚rozum‘, logos, fronesis, ratio, mens“ (Scheler [1928] 1968, 44). Cesta k porozumeniu sa teda v danom momente má uskutočňovať cez rozumom obdarenú bytosť, ale aj napriek jej intelektuálnemu potenciálu je ešte podriadená transcendentnu – osudu, ktorý jej schopnosti presahuje a zaraďuje ju do univerzálneho svetového poriadku. V podobných intenciách sa učenie sofistov odvíja od Protagorovho chápania „človeka ako miery všetkých vecí“, ale aj stredoveké kresťanské myslenie, ktoré taktiež nevyklučuje jedinečné postavenie človeka, ale pripisuje mu jasne určený základ v absolútnom a nekonečnom bytí Boha – v objektívnom svetovom poriadku.

Účasť individua, ktoré sa postupne mení na masu, na rozpade tohto univerzalizmu spočíva v závislosti jeho viery v transcendentno od vonkajšku, a teda od zviditeľnenia pochybení v cirkvi prerastajúcich do krízy a demoralizácie. Nasledujúcu reformáciu v cirkvi potom dopĺňa aj „kopernikový obrat“, ktorý znamená úplnú zmenu dovtedajšieho

obrazu sveta a človeka v ňom.⁸ Emerich Coreth tento rozpad univerzalizmu opisuje ako absolútnu zmenu ľudskej pozície, ktorá určuje spôsob filozofického myslenia v novoveku, pričom človeka tu vníma ako individuum, ktoré je schopné uvažovať v kozmických dimenziách:

[Človek] dosud žil ve středu jasně uspořádaného a přehledného světa. Jeho Země, kolem níž obíhalo Slunce a souhvězdí, byla středem univerza, jež se dovršuje v člověku. Nyní však, když Země už není středem vesmíru, nýbrž jako jedna z planet obíhá kolem Slunce, cítí se člověk jakoby vyvržen do nesmírného univerza, které už nemůže přehlédnout a v němž ztrácí veškerou orientaci a bezpečí. Nemá už ve vesmíru žádné zajištěné stano-
viště. Objektivní skutečnost mu už nezaručuje smysl a místo jeho bytí. Tím více je vržen zpět na sebe sama, na jediný jistý bod, který je mu dán. To jej nutí, aby uvažoval sám o sobě a tázal se po podstatě člověka a po smyslu jeho života (1996, 29).

Aj napriek tomu, že Coreth zvažuje iný typ univerzalizmu a jeho rozpadu v dôsledku poznania nových skutočností, pre formujúci sa charakter novovekej filozofie je uvedená zmena ľudskej pozície v zmysle „vytrhnutia“ z pevných štruktúr sveta a následnej koncentrácie na seba nosná,⁹ keďže logocentrická „gravitácia k sebe“, ktorá profiluje už antické a neskôr aj stredoveké filozofické myslenie, sa vstupom do racionalizmu karteziánskeho obdobia subjektivizuje. Rozdiel v nazeraní na človeka, ktorý sa v tejto fáze stáva subjektom, totiž spočíva primárne v apele na autonómiu ľudského rozumu spolu s podnietením sebauvedomovacieho procesu a spochybnením moci božskej autority:

Člověk jako pouhý subjekt se stává středem, ne však středem objektivního řádu bytí, nýbrž středem subjektivního

světa poznání, který – u Descarta (1596 – 1650) – nalézá bezpečné východisko v čiré jistotě vědomí (ego cogitans). Toto Já, jež si je před všemi ostatními věcmi vědomo sama sebe a jisto samo sebou, není konkrétní člověk, nýbrž jen čistý rozum (ratio), který autonomně vlastní sám sebe (29).

Descartovým impulzom k zmene dovtedajšej filozofickej paradigmy sa filozofia v danej fáze dostala do úplne inej pozície – do oblasti subjektivity (Hegel [1833 – 1836] 1974, 233).¹⁰ Ide o metodologický posun, ktorý spočíva v istote subjektu poznať samého seba, čo je predpokladom ďalšieho poznania. Slovanami Descarta, „[p]ouze sám se sebou budu mlúvit a hlouběji nahlížet do svého nitra, a tak se pokusím sám se sebou se více a důvěrně seznámit“ ([1641] 1968, 15). Ťažiskom novej filozofickej paradigmy je potom subjekt schopný „autonómneho poznania prostredníctvom rozumu bez nevyhnutného legitimizovania tohto vedenia nejakou transcendentnou inštanciou či autoritou“ (Bakoš 2006, 782). Descartovo „Cogito ergo sum“ tak napohľad vedie k relativizovaniu platnosti akejkoľvek istoty okrem tej, ktorá spočíva v schopnosti subjektu myslieť, pochybovať, a teda napokon aj dôjsť k poznaniu nových „právd“. Theodor Münz opisuje Descartov prístup v uvedenej fáze hľadania – v stave pochybností – nasledovne:

Predsa o každej téze možno pochybovať, a keď chceme nájsť aspoň jednu celkom nepochybnú, nemôžeme blúdiť kdesi v metafyzických končinách, ale sa musíme vtiahnuť hlboko do svojho subjektu [...]. Len poznávanie našich vnútorných zážitkov je celkom isté (1967, 9).

Metafyziku, ktorá má svoje korene za hranicami prírodného zmyslovo-predmetného sveta bez opory jej ťažísk v priamej skúsenosti, postupne vytesňujú exaktné vedy,

avšak aj „[r]acionalizmus v osobe svojho zakladateľa hľadá metafyzickú bázu, kde sa môže myšlienková špekulácia uchytiť a obhájiť samu seba. Vmyslený priestor ‚pevného bodu‘ venuje Descartes metafyzike“ (Gerbery 2010, 62). K záveru, že súčasťou poznania je aj jeho transcendentný rozmer, ktorý v určitom stave pochybností človek odmieta či stráca, tak napokon prichádza aj samotný Descartes. Na rozdiel od Leibniza totiž u personálneho a autonómneho ja zostáva iba dovtedy, pokiaľ nepredloží záver o ľudskej nedokonalosti v porovnaní s dokonalosťou, ktorá je ob-
siahnutá výlučne v existencii Boha a jeho vôle presahujúcej človeka (Descartes [1641] 1968, 23). Na jednej strane je tu obraz človeka ako autonómnej, aj keď konečnej rozumovej bytosti a oproti nej stojí koncepcia nekonečného Boha ako určujúceho duchovného princípu – táto protirečivosť je napokon charakteristická pre nasledujúci vývoj filozofického myslenia v 17. a 18. storočí na pozadí sporu empirizmu s racionalizmom.

Práve prostredníctvom uvedeného filozofického diskurzu je možné uchopiť aj samotný pojem moderna. Aj keď ide o pojem interpretovaný rôzne a z odlišných spoločenskovedných hľadísk, jediné, čo rezonuje vo väčšine definícií vzťahujúcich sa na viaceré oblasti uplatnenia daného pojmu, je kardinálna otázka postavenia subjektu – charakteru jeho autonómie a vzťahu k ostatným inštanciam –, ktorá je spätá (najmä v európskom kontexte) s fenoménom viery. Benjamin Woolley charakterizuje modernu ako éru v histórii, ktorá nasleduje po renesancii alebo sa začína s osvietenstvom, teda v čase, keď myšlienky technologického pokroku a objavovanie nových poznatkov rozumu a vied začali podkopávať autoritu náboženstva (1993, 171). Vychádzajúc z nivelizovania vzťahu človeka k Bohu racionalizmom karteziánskeho obdobia Mária Bátorová explikuje pojem moderna podľa Wolfganga Welscha

a popri novovekej moderne rozlišuje ešte radikálnu modernu 20. storočia, kde už „klíči“ postmoderna (Welsch 1987 [Bátorová 2018d, 205]). No popri zmene vzťahu medzi človekom a Bohom,¹¹ ktorý je podmienený najmä relativizovaním objektívneho svetového poriadku v zmysle náboženskej dogmy, je v moderne určujúcim činiteľom antropologický obrat k subjektu charakteristický práve pre karteziánske obdobie. Ide o základ modernej individuality schopnej prostredníctvom introspekcie, teda cez sebaopozorovanie a seba porozumenie, imanentne pochopiť svet, ktorý dokáže meniť a ovládať, a to až do okamihu, keď vo svojich cieľoch zlyháva.

To, čo sa od druhej poloviny 19. stoloťi až do prvné svétové války jevílo jako veľký pokrok lidstva, z čeho vyrúsal racionalismus od 17. a 18. stoloťi, co vyústilo ve Francouzskou revoluci a politicky se ztělesnilo v struktuře moderní demokracie, bylo pokládáno za jednoznačně pozitivní perspektivu vývoje společnosti. Všeobecně se rozšířila víra v pokrok, který je spojen s lidským věděním a poznáním, s podmaňováním přírody. [...] Optimistický trend vývoje průmyslové společnosti narušila už první světová válka. Ta náhle ukázala nejen problémy vědeckotechnického rozvoje, ale odhalila nebezpečí dosavadního civilizačního procesu – nebezpečí, jež mu hrozí, není-li vyvažován etickými komponentami. Tento proces nezvládla ani lidská psychika a vyvstala otázka, je-li šablona nepřetržitého pokroku vůbec relevantní lidskému individuu. Stejně tak problematickým se ukázalo přesvědčení o tom, že člověk je pánem přírody, kterou si osvojuje a podřizuje svým zájmům (Kautman [1999] 2000, 76 – 77).

Presvedčenie, že človek disponuje schopnosťou ovládnuť svojím rozumom všeobecne platné zákony, prírodné vedy, umenie i náboženstvo, ho totiž situuje do kritického štádia

existencie v momente otrasu, v dôsledku ktorého dovtedajšie princípy univerzálneho systému racionality (osvietenskej jednoty, homogénnosti a kauzality) zrazu neplatia a nový poriadok ešte nie je vytvorený či všeobecne akceptovaný. Excentrická ľudská bytosť preto začne opäť hľadať „nejaký pevný bod v transcendentne,¹² keďže ho nemôže nájsť vo svojom životnom prostredí“ (Šlosiar 2014, 43) v zmysle karteziánskeho *cogitans*. Slovom Friedricha Nietzscheho, Descartova „viera v istotu myslenia je iba ďalšia viera a žiadna istota“ ([1885] 2011, 196). Je to do určitej miery cyklický proces spočívajúci na zlomoch v spôsoboch uvažovania a dokazovania nových istôt a „právd“. Relativizovanie racionálnych zákonitostí alebo svätých náboženských dogiem či argumentov metafyziky totiž paralelne vedie k spochybneniu viery v akýkoľvek princíp univerzalizmu, respektíve viery ako takej. Práve na tomto mieste sa profiluje samotná podstata moderny, keďže, ako hovorí teoretik postmoderny Jean-François Lyotard, s modernou, akokoľvek ju datujeme, vždy súvisí otras viery a objav „malej reálnosti reality“ – bezpochyby ako dôsledok objavenia iných realít ([1982] 1993, 23).

Priblížením podstaty moderny z hľadiska vývoja filozofického myslenia vzťahujúceho sa k subjektu ako k antropocentrickej konštante, ktorá introspekciou dokáže reflektovať samu seba, a tak vníma aj otras vonkajšieho sveta, predznamenujám ďalšiu fázu v konštituovaní významu tohto pojmu v nadväznosti na antropologické prúdy poklasickej filozofie 19. storočia a modernej filozofie 20. storočia. Nietzscheho postava Pomätenca v *Radostnej vede* hovorí: „Kam se poděl Bůh? [...] [J]a vám to povím! My jsme ho zabili, – vy a já! My všichni jsme jeho vrahy! Ale jak jsme to udělali? [...] Bůh je mrtev! Bůh zůstane mrtev!“ ([1883] 2011, 61). Dôležitým momentom v otras viery v existenciu Boha je skutočnosť, že aj samotný

Nietzsche činil práve človeka zodpovedného za jeho smrť, a teda aj za chaos, ktorý vo svete nastal. Vladimír Papoušek v tejto súvislosti považuje koniec 19. storočia za dobu, kde „nepanuje božský rád chápaný človekom ako srozumiteľné dobro, nýbrž chaotický pohyb neznámych síl, ktoré ztrácejú antropologickú podstatu a jsou už jenom nesrozumitelnými, cizími elementy“ (2010, 44). Spoločným východiskom antropologických prúdov je aj napriek mnohým vzájomným odlišnostiam individuálna skúsenosť jednotlivca, jeho osobné prežívanie a existencia vo svete, ktorý ho obklopuje. Slovom Štefana Juska interpretujúceho filozofiu Friedricha Nietzscheho, „seriózne uchopenie vlastnej existencie bez sveta, v ktorom sa tvorila, je nemožné alebo čisto naivné [...], problematickosť sveta je teda aj v nás samých“ (2018, 78, 79). Podobne aj Sigmund Freud odvodzuje túto problematiku od zmeny postavenia človeka ako iniciátora a realizátora masívneho pokroku 19. storočia vo vzťahu k božským inštanciam:

[Človek] všetkými svojimi nástrojmi zdokonaľuje svoje orgány – motorické aj senzorické – alebo odstraňuje prekážky pre ich použitie. Motory mu poskytujú obrovské sily, ktoré môže ako svoje svaly uplatniť v ľubovoľnom smere, loď a lietadlo mu umožňujú pohyb, pričom mu neprekáža voda či vzduch. Okuliarmi môže korigovať chyby šošovky vo svojom oku, ďalekohľadom pozerá do diaľok, mikroskopom prekonáva hranice viditeľnosti určené stavbou jeho sietnice. [...] Všetky tieto výhody môže považovať za svoje kultúrne vlastníctvo. Dávno si vytvoril ideálnu predstavu o všemohúcnosti a vševedúcnosti, ktorú stelesnil vo svojich bohoch. Im pripisoval všetko, čo sa zdalo nedosiahnuteľné pre jeho želania – alebo čo mu bolo zakázané. Môžeme teda povedať, že títo bohovia boli kultúrnymi ideálmi. Teraz sa dosiahnutiu tohto

ideálu veľmi priblížil, sám sa stal takmer Bohom. [...] Človek sa stal takpovediac istým druhom Boha s protézami. Je dosť veľkolepý, keď je opatrený všetkými svojimi pomocnými orgánmi, ale nezrástli s ním a občas mu robia ešte veľké ťažkosti. [...] Budúce časy prinesú v oblasti kultúry nový, pravdepodobne nepredstaviteľný pokrok a ešte ďalej vystupňujú podobnosť človeka s Bohom. [...] [N]esmieme zabudnúť, že sa dnešný človek vo svojej podobnosti Bohu necíti šťastný ([I929] 2014, 114 – 115).

Freudovo zdôraznenie nespokojnosti človeka v kultúre (spoločnosti) je zároveň poukázaním na moment, keď sa prejavy spoločenského poriadku, brzdiaceho pudový potenciál každej bytosti, a dôsledky kultúrneho pokroku javia ako počiatok krízy sveta objektivizovaného racionalizmom, podobne ako tomu bolo v osvietenstve, keďže „nadmerná nabídka informáci a racionalistických pravd činí racionálnu orientáciu v ní nemožnou“ (Liessmann 2000, 182). Proti objektivizácii sveta a jeho poriadku sa preto čoraz výraznejšie zdôrazňuje subjekt, t. j. moderný človek, ktorý sa podľa Martuccelliho „cítí znepokojený obrovským počtom objektivných obsahů a materiálnymi požiadavkami [...], musí hrať rôzne role, musí používať sociálne formy, aniž by sa kedy s nimi mohol zcela ztotožniť. V každom okamžiku tak hrozí, že sa vonjšie formy vzdá a uzavrie sa zcela do své bezprostřední subjektivity“ (2008, 328). Martuccelli (v nadväznosti na Georga Simmela) takto vystihuje podstatu moderného konfliktu odohrávajúceho sa v oblasti ľudskej subjektivity, teda v psychickom prežívaní individua reagujúceho na charakter vonkajšieho sveta. „[M]oderní člověk začíná vidět, že každý pokrok ve vnějším světě vytváří také stále vzrůstající možnost ještě větší katastrofy“ (Jung [I927] 1994, 14), o čom napokon svedčí najmä charakter 20. storočia zakódovaný v dvoch

svetových vojnách. Jedným z dôsledkov je potom dištan-
cia od vonkajšieho sveta paralelne s vťahnutím do sveta
vlastnej subjektivity.

K zaznamenávaniu problematického rozmeru pok-
roku spoločnosti s dôrazom na individuálne prežívanie
subjektu dochádza aj vo filozofickej paradigme v 19. sto-
ročí a na začiatku 20. storočia, na základe čoho sa profiluje
filozofia života, filozofia existencie či filozofická antro-
pológia.¹³ Aj v tomto prípade ide o mimoliterárny kontext
umenia moderny, ktoré sa vo svojej radikálnejšej podobe
stáva akýmsi poplašným antropologickým javom zazna-
menávajúcim permanentnú krízu subjektu v 20. storočí.
Ako problematické sa javí aj samotné dobové ponímanie
človeka a jeho zvláštneho miesta vo svete 20. storočia. Pod-
ľa Maxa Schelera sa „v žiadnom dejinnom období nestal
člověk tak problematickým jako v současnosti“ ([1928]
1968, 44). Na mieste, kde táto problematickosť stojí za spô-
sobom myslenia a uvažovania o človeku, sa formuje síce
heterogénne umenie, no aj napriek rôznorodosti autor-
ských konceptov možno nachádzať ich spoločného meno-
vateľa. Slovanmi Konrada P. Liessmanna, „[k]dyž všechny
ostatní výklady a důvody existence, jako např. náboženské
[...], zestaraly, pak zbývá estetické pozorování, pak zbývá
umění jako jediná možnost, jak propůjčit existenci smysl.
[...] Moderna je také epochou, v níž umění, ať chce nebo ne,
je vždy znovu nuceno přistoupit na dědictví ztracené re-
ligiozity“ (2000, 70). Uvedená problematickosť¹⁴ však nie
je umelecky vyjadrená romantickým, priam transparent-
ným gestom revoltujúceho jednotlivca proti spoločnos-
ti, ale transformuje sa do podoby vnútornej rozorvanosti,
ktorú moderný subjekt pociťuje na základe schopnosti in-
trospektívnej reflexie. Filozofický základ moderny sa tak
pretransformoval aj do oblasti estetiky, teda do špecifickej
podoby umenia moderny – literárnej aj výtvarnej.

III.

Literárna moderna
a introspekcia

Ak je literárna moderna identifikovaná cez konkrétne literárne texty, v ktorých figuruje človek (protagonista/autobiografická postava) so schopnosťou nazerať na vlastné prežívanie psychologickou optikou, dôležitú pozíciu v danom postupe zastupuje introspekcia.¹⁵ Ide o jednu z najstarších metód skúmania subjektívnej skúsenosti, ktorá je založená na vnútornom pozorovaní a vnímaní, o čom vypovedá aj etymológia slova (*spicere* – pozeráť, *intra* – dovnútra, *zvnútra*). Introspekciu teda možno charakterizovať ako schopnosť vnútorného nazerania (Gáliková 2009, 83) alebo „vnútorného vnímania“ mentálnych objektov analogicky k vonkajšiemu vnímaniu fyzikálnych objektov“ (Wundt [Gáliková 2003, 5]). V dôsledku introspektívnej, teda sebazpozorovacej a sebazpoznávacej schopnosti potom jednotlivé symptómy literárnej moderny nadobúdajú špecifickú umeleckú formu a takto sú identifikovateľné ako výraz konkrétneho autorského štýlu. Prepojenie literárnej moderny s introspekciou vychádza z predpokladu, že jej symptómy vznikajú ako mentálne obrazy,¹⁶ ktoré sú reakciami na určité javy či procesy alebo sú dôsledkami ich vytesnenia z vedomej sféry v zmysle úniku, prípadne sú výsledkom čiastočného preniknutia týchto obsahov späť do oblasti vedomia. Nadväzujem tak na myšlienku Sigmunda Freuda, „že duševní pochody jsou samy o sobě nevědomé a že vědomé duševní pochody jsou pouze jednotlivými projevy a složkami celkového duševního života“ ([1916 – 1917] 2020, 15). Odhalenie psychického prežívania v rovine nevedomých či potlačovaných obsahov zároveň znamená prelomenie určitého spoločenského tabu, čo má svoj pendant aj v charaktere umeleckej tvorby prvej polovice 20. storočia, pre ktorú je vo všeobecnosti príznačný zvýšený záujem o psychológiu moderného človeka.

V psychoanalýze má rozhodujúci význam slovo – schopnosť spredmetniť svoj vnútorný svet v reči, ktorá má

terapeutický charakter. Podobne aj literárna tvorba vzniká v mnohých prípadoch ako produkt prirodzenej potreby uvoľniť tenzie duševného života. V uvedenej rovine dochádza k prienikom medzi poetikou a psychoanalýzou, ktorá spája určitý inventár (snových) symbolov s vnútornými konfliktmi a psychickými stavmi. To znamená, že tieto obrazy manifestujú skrytý obsah, ktorý možno odhaliť práve prostredníctvom interpretačných analýz. Slovanmi Paula Ricoeura vyjadrujúceho sa k Freudovej psychoanalýze, „hoci hlbinné konflikty kladú odpor akejkolvek redukci na lingvistické procesy, predsa ich nemôžeme čítať nikde inde než vo sne alebo v symbolickom texte“ (1997, 83). Psychoanalytické hľadisko je však v prípade interpretácie diel literárnej moderny iba jednou z možností, ktorá navádza k analýze nosných výrazov textu vzťahujúcich sa k psychológii postáv. No zavedené postupy, akými psychoanalýza pristupuje k výkladu snov, respektíve snových symbolov, nemusia nutne korešpondovať (a prevažne ani nekorešponujú) so spôsobom ani výsledkami interpretačných analýz symbolickej či metaforickej roviny konkrétnej autorskej poetiky.

Interpretácii literárneho textu ako podkladu pre porovnávanie totiž predchádza komplexnejší výskumný proces, ktorý zohľadňuje viaceré kontexty vzťahujúce sa k autorovi, textu a čitateľovi (interpretovi), čo neumožňuje zostať výlučne v oblasti psychoanalýzy či psychológie. Faktom však naďalej zostáva, že psychoanalýza, ako jeden z mimoliterárnych vplyvov na umeleckú tvorbu druhej polovice 19. storočia a 20. storočia, vytvára jeden z predpokladov k porozumeniu sveta a človeka v ňom práve cez exkurz do hlbinskej oblasti ľudskej psychiky. Možno aj preto Michail M. Bachtin a Valentin N. Vološinov podotýkajú, že každý, kto chce hlbšie pochopiť tvár moderného sveta, nemôže psychoanalýzu jednoducho obísť. Práve ona sa

totiž stala nanajvýš charakteristickou a neodmysliteľnou črtou doby (1986, 34 – 35).

Vzhľadom na zdôraznenie významu psychológie postáv v literárnej moderne je zjavné, že styčným priestorom, do ktorého sú mnohými autormi situované dejové zlomy dotvárajúce výpovednú hodnotu diel, je vo výraznej miere práve snový svet. Hoci sen vo viacerých prípadoch predstavuje iba krátku epizódu v dejovej línii, charakter snových obrazov sublimujúcich nevedomé obsahy – psychické prežívanie protagonistov – vedie k presvedčeniu, že snové prvky v analýzach nemožno opomenúť. Snový priestor totiž zväčša nebýva skonštruovaný ako samostatný fantazijný svet bez významotvornej funkcie, ale funguje ako výpoveď o skrytých článkoch v reťazci vedomých prejavov. Táto skutočnosť sa odhaľuje najmä vtedy, keď „chceme od náhražky, ktorou predstavuje snový prvek, proniknúť k jeho skrytému nevedómemu základu. Smíme se tedy domnívat, že za náhražkou tu jistě bude skryto něco významného“ (Freud [1916 – 1917] 2020, 84). K literárnym textom, kde sen vystupuje ako významovo dominantný motív, potom treba pristupovať s adekvátnym interpretačným kľúčom, ktorého súčasťou je, okrem iného, aj reflexia psychologického (respektíve psychoanalytického) kontextu, a to predovšetkým pri analýzach tých diel, ktoré vznikajú v prvej polovici 20. storočia – v čase, keď sa nové prístupy v danom vednom odbore z prelomu storočí začínajú recipovať a sčasti aj akceptovať širšou odbornou i laickou verejnosťou.

S potrebou reflexie nosných výrazov diel literárnej moderny v rovine psychológie postáv sa spája potreba konštruovania významov ich psychologického sveta prostredníctvom symbolu,¹⁷ ako aj metafory – tá totiž „neexistuje sama v sebe, ale v interpretácii a cez ňu. [...] Inými slovami, to, o čo ide v metaforickom vyjadrení, je objaviť

príbuznosť tam, kde bežné vnímanie nijaký vzťah nevidí. [...] Metafora nie je ozdobou diskurzu. Má viac než iba emotívnu hodnotu, pretože ponúka novú informáciu. Skrátka, metafora nám hovorí o realite niečo nové“ (Ricoeur 1997, 72 – 75). Aj takto možno chápať presahy literárnych textov do reality, v ktorej vznikajú autentické mentálne obrazy moderného subjektu v dôsledku pociťovania určitého deficitu. V literárnej moderne totiž figurujú postavy, ktoré vo svete nenachádzajú svoj „stred“ v zmysle pevného orientačného bodu, keďže čoraz menej dôverujú princípom racionálneho či náboženského univerzalizmu v dôsledku ruptúr v dejinnom vývoji spredmetnených v hospodárskych i morálnych krízach – vo vojnových konfliktoch. Mircea Eliade¹⁸ v súvislosti s jadrom ľudského bytia, *axis mundi*, hovorí o symbolike „stredú“¹⁹ ako pevného bodu, stredovej osi existencie človeka, ktorá určuje charakter jeho vlastného kozmu, keďže ide o os spájajúcu tri kozmické oblasti (nebo, zem, peklo). Za hranicami priestoru definovaného týmto „stredom“ sa podľa Eliadeho sústreďuje amorfný, chaotický priestor, ktorý nemá orientačný bod schopný vytvoriť z tohto priestoru pevnú štruktúru sveta (2006, 46).

Umenie sa personalizuje – na pozadí rozpadu homogénnosti modernej spoločnosti zobrazuje subjektívny svet individua vo fáze vlastnej existenčnej nestability. Tento „[p]roces atomizácie spoločnosti zachytávajú citliví umelci, pokúšajú sa popísať zvnútra jeden jej atóm – človeka [...]. Jednou z kardinálnych tém umenia druhej polovice 19. storočia [čo pokračuje aj v 20. storočí – pozn. Z. K.] sa takto stala analýza intimity človeka, tabuizovaných oblastí erotiky a sexu, vonkajšok uchopený zvnútra, alebo inak povedané, zážitok podmienený individuálnym vnímaním a psychickým ustrojením, podaný ako umelecký artefakt“ (Bátorová 2003, 86). Umenie moderny, ktoré

zaznamenáva problematický vzťah medzi jednotlivcom a spoločnosťou v 20. storočí, teda nevzniká na základe poetologického kľúča literárneho romantizmu, kde je dominantným práve revoltujúci jednotlivec. Namiesto romantického konfliktu, ktorý by prebiehal transparentne – navonok, sa problematickosť transformuje do podoby vnútornej rozorvanosti protagonistu. Následkom je časté prepájanie diel literárnej moderny s formou psychologického románu, kde sa prejavujú sklony moderného subjektu „rozštiepiť svoje ja sebaopozorovaním na mnohé čiastkové ja a takýmto spôsobom personifikovať konfliktné hnutia vlastného duševného života“ (Freud 2000, 8). Georg Simmel, snažiac sa o odhalenie povahy moderného konfliktu, pripísal modernému jedincovi tragický rozmer spočívajúci v dištancovaní sa od sveta a v následnom rozštiepení vlastného ja.

Schopnost člověka rozdělit se vnitřně na části a pociťovat jakoukoli část sebe sama za konstitutivní součást já, které vstupuje do konfliktu s ostatními součástmi a bojuje za ustanovení své aktivity – tato schopnost přivádí člověka velmi často, alespoň pokud si je vědom toho, že je bytostí společenskou, do opozice vůči podnětům a zájmům svého já, které nesouvisejí s jeho společenskou povahou: konflikt společnosti a jedince pokračuje v jedinci jako zápas mezi součástmi jeho bytosti (Simmel [1917] 1981, 137 – 138 [Martuccelli 2008, 309]).

Psychologický aspekt je takto doplnený o sociologickú analýzu spoločenských štruktúr, a to na základe konfliktnej povahy vnútorného sveta jednotlivca, pokúšajúceho sa o návrat k stratenej homogenite (k existenčnému „strediu“). Moderný subjekt však v tomto procese prevažne zlyháva.

IV.

Historický kontext
slovenskej a českej moderny
v medzivojnovom období

Opätovný zrod moderného subjektu orientovaného na seba v dôsledku vytesnenia sveta, kde platnosť univerzalistických projektov smeruje k hodnotovej irelevancii, je simultánne sprevádzaný destabilizačným procesom zakódovaným v dvoch svetových vojnách,²⁰ v hospodárskej kríze a napokon aj v zmenách hraničného usporiadania a s nimi súvisiacim opätovným budovaním národných identít a kultúr. V kontexte stredoeurópskeho priestoru v prvej polovici 20. storočia ide najmä o rôzne štátne transformácie a ich režimy, ktoré anulujú predchádzajúci koncept integrity Rakúsko-Uhorska a odvíjajú sa od individuálnych národných snáh o uznanie vlastnej svojbytnosti. Uvedený plán podporuje bázu demokratického cítenia – rovnoprávnosť národov a sociálnu spravodlivosť v duchu zásad *par inter pares*. Ide predovšetkým o tzv. malé národy, ktoré tvorili súčasť územia bývalej rakúsko-uhorskej monarchie.

Osobitné miesto v uvedenom kontexte spoločenských zmien predstavuje prvá Československá republika a v rámci nej slovenská a česká národná a kultúrna identita, nachádzajúca sa v novej etape vlastnej emancipácie, spoločenského, politického či kultúrneho vývinu, čo sa prejavuje aj na charaktere umeleckej tvorby daného obdobia. Výskum moderny preto komprimujem do konkrétnych časových a priestorových súradníc medzivojnovnej strednej Európy s dôrazom na slovenskú a českú literárnu tvorbu prvej polovice 20. storočia. Treba však zdôrazniť, že pri identifikovaní moderny toto časové ohraničenie dvomi svetovými vojnami nie je jediné a definitívne. Výskum literárnej moderny na základe vymedzeného metodologického prístupu totiž otvára priestor aj pre prekročenie daného ohraničenia, dokonca si takéto prekročenie svojou povahou vyžaduje.

Mimoliterárny tlak na umeleckú tvorbu v podobe pertraktovania národnostných ideí tzv. malých národov

bol zjavný najmä v čase potreby vlastnej legitimizácie, ale takáto funkcionalita literatúry pretrvávala ako predmet mnohých úvah aj v demokratickejších existenčných podmienkach prvej Československej republiky. Zároveň však dochádza k procesu postupného vyčleňovania sa novej umeleckej produkcie, k čomu sa v súvislosti s vytrácaním tradičnej väzby slovenskej umeleckej tvorby k národnej ideológii u povojnovej generácie vyjadril už Ján Števček: „Priestory prózy zaplnil individualizmus mladých prozaikov, ich ideologická a osobnostná skepsa, „stratenosť““ (1973, 28). Uvedený proces anticipuje novú fázu vo formovaní spisovateľskej identity, vlastnej sebaidentifikácie, pričom odklon od národnej funkcie literárnej tvorby zároveň predznamenáva určité poetologické špecifiká, ktoré nie sú objektívnym, mimetickým spracovaním vonkajšej reality alebo umeleckou víziou perspektívnejšej národnej budúcnosti. Slovanmi Jána Hrušovského, „pripadla nám ťažká úloha vytvoriť mladú poprevratovú literatúru na nových základoch [...]. Je to dielo ľudí večne hľadajúcich, dielo žiadnymi pečaťami neoznačené, žiadnemu určitému smeru neprislúchajúce“ (1931, 2). Ide o poetologický obrat v umení po roku 1918 ako výraz odpútania individuálnych autorských poetík od súvzťažnosti umenia s národnými programami či od dobového kánonu, ktorý dominoval v umení daného geopriestoru v určitom období. Podobný scenár sa odohráva aj v českej alternatívnej tvorbe medzi-vojnoveho obdobia.

V okamžiku, kedy sa poválečné naděje kladené mnohými umělcii i myslitelii ukázaly jako liché, s novou naléhavostí vystupuje do popředí fakt pokračujícího rozpadu etických hodnot vedle permanentního pocitu ohrožení, který se pro evropskou civilizaci dvacátého století stává příznačným. Umělci reaguji odklonem od kolektivních

programů a pokusem najít prostřednictvím díla novou integritu člověka i světa (Papoušek 1996, 17).

Autorský odklon od potreby národnej identifikácie a zaujatia stanoviska k politickým ideám rezonoval najmä v čase, keď otázky o charaktere českej a slovenskej národnej identity (taktiež nemeckej, ukrajinskej, maďarskej, poľskej, židovskej atď.) boli v novovzniknutom mnohonárodnom štáte opäť aktuálne: „Znovu se vynořily otázky ‚jací jsme‘, jaký je zděděný a jaký má být nově vytvářený ‚národní charakter‘“ (Brabec 2014, 80).

V.

Slovenské a české
literárnovedné prístupy
k vymedzeniu moderny

S pojmom slovenská literárna moderna sa spája interpretačná rozmanitosť literárnovedných prístupov. Ako príklad možno uviesť niekoľko koncepcií, pričom mnohé z nich sa navzájom rôznia. Michal Gáfrik slovenskú literárnu modernu charakterizuje ako „model kukučínovského realizmu“ (1993, 4) s časovým rozpätím 1900 – 1918. Na Gáfrikov koncept nadväzuje aj Dana Hučková, ktorá hovorí o „Slovenskej moderne“ (2009, 13) ako o ustálenom literárnohistorickom označení tvorby z obdobia prelomu 19. a 20. storočia“ (181), no sama pripúšťa, že táto historická ustálenosť neznamena stálosť interpretačného výkladu: „Napokon, inovatívne čítanie prozaických textov Slovenskej moderny na pozadí mnohovrstevnato chápaného dobového kultúrno-historického diskurzu sa ukazuje ako zdroj stále nových inšpirácií a impulzov“ (181 – 182). Problematickým sa z hľadiska Gáfrikom stanovenej chronológie javí umeenie medzivojnového obdobia, ktoré sa vyznačuje diskontinuitou a výraznou poetologickou rôznorodosťou. Popri literárnohistorických termínoch, akými sú „medzivojnová literatúra“ či „naturizmus“ (Čepan 1973) alebo „lyrizovaná próza“ (Števček 1973), možno reflektovať snahy o ich náhradu zastrešujúcim pojmom „druhá moderna“ (Habaj 2005) ako pokus autora chronologicky nadviazať na Gáfrikovu „prózu Slovenskej moderny“ (1993). Zatiaľ čo Mária Bátorová posúva hranice uplatnenia pojmu slovenská literárna moderna v medzinárodnom literárnovednom komparatistickom výskume v nadväznosti na Wolfganga Welscha, keď o literárnej moderne hovorí ako o „novoromantickom smere“ ([2000] 2011, 24). Takto prekračuje ukotvenie literárnej moderny v striktnej časovej chronológii na základe „zmeny vzťahu človeka k transcendentnému; je to dôraz na človeka a skutočný svet“ (2009, 126). Ak je uvedený výklad podstaty moderny východiskom uvažovania o nej, jej korene siahajú oveľa hlbšie. Bátorová určuje počiatky

slovenskej literárnej moderny v poézii Janka Kráľa nadväzujúc na Oskára Čepana, ktorý zdôraznil jeho odlišnosť od ostatných štúrovcov, ale túto odlišnosť bližšie nešpecifikoval (Bátorová [1991] 1993). Bátorovej výskum taktiež potvrdzuje, že prítomnosť symptómov literárnej moderny sa nekončí paralelne s koncom medzivojnového obdobia, ale pokračuje ďalej, napríklad v tvorbe Dominika Tatarku.

Po roku 1918 dochádza v mnohých slovanských krajinách k výraznejšej „hybridizácii“ štýlov a ku koexistencii rozmanitých autorských poetík prejavujúcich sa najmä v novom charaktere prozaického žánru. V českom kultúrnom prostredí na počiatku 90. rokov 19. storočia sa uskutocňuje fázový posun umenia v zmysle hľadania „novej krásy“, „novosti“, ako opisuje František Xaver Šalda v eseji *Nová krása: její geneze a charakter* (1903). Charakter nastupujúceho „moderného“ umenia s výraznou spoločenskou funkciou, ktorého základnou podmienkou mala byť podľa Šaldu tvorivá osobnosť a autorská individualita, sa premieta aj do názvov časopisov (napríklad časopis *Moderní revue*). Označenie česká moderna sa tak v českom literárnovednom prostredí tradične vzťahuje k prelomu storočí, s čím primárne súvisí vystúpenie generačnej skupiny združenej pod *Manifestom České moderny* (1895), pričom za manifestačnými vystúpeniami stál prevažne mimoumelecký program nasmerovaný najmä na dosiahnutie politických a sociálnych cieľov. No k relativizovaniu nejakého jednotného významu literárnej moderny dochádza aj v diskurze českej literárnej vedy. Zo starších konceptov možno spomenúť snahy Jana Hanuša Máchala (1926) o teoretické ohraničenie českej moderny rokmi 1880 – 1900. Zdeněk Pešat vymedzuje spojenie česká moderna ako periodizačný termín vzťahujúci sa na literatúru od prvej polovice 80. rokov 19. storočia, ktorú reprezentuje tzv. generácia deväťdesiatych rokov; František Buriánek zase poníma

českú modernu ako označenie pre literatúru 90. rokov s cieľom zdôrazniť jej typologickú identitu s európskym moderným umením konca 19. storočia; a napokon Arne Novák nepoužíva tento pojem ako pojem periodizácie (Babalanová 1996, 596; Ivankovičová 1996). V českom literárno-vednom kontexte možno identifikovať aj také prístupy, ktoré pokladajú už českú predvojnovú tvorbu za druhú fázu moderny z 90. rokov 19. storočia s tým, že iné ciele sleduje „generační úsilí před první světovou válkou a jiné v každém desetiletí mezi lety 1920 a 1940. V polemikách s představiteli meziválečné avantgardy musí tato generace obhajovat své předválečné novátorství, své modernistické počátky“ (Gilk 2016, 37).

Odlišný prístup k českej moderne v porovnaní s predchádzajúcimi konceptami vytvára Květoslav Chvatík, a to vymedzením moderny romantickej a antiromantickej. Antiromantická moderna je podľa Chvatíka „skeptická k ideológiám politickým i uměleckým, reprezentovaná velkými osobnostmi, přesahujícími hranice -ismů a programů: modernost Proustova, Joyceova, Kafkova, Musilova, Brochova, Gombrowicze, Vančury, Halase a dalších. Tato skeptická, klasická moderna obnovuje kontakt umění s existencí člověka, obohacuje jeho vidění a chápání světa, prolamuje ustrnulé formy a automatizované diskursy, odhaluje nové aspekty lidského bytí a její díla se stávají, řečeno s Jaspersem, „šiframi lidské existence““ (2004, 140). Vladimír Papoušek a kol. zase vymedzujú kľúčové spojenie „nová moderna“. Ide o identifikáciu českej literárnej tvorby 20. storočia cez vedomie dynamiky vývoja literatúry, ako aj cez sondy do rôznych medzinárodných diskurzov prejavujúcich sa na literárnej tvorbe v zmysle metodológie nového historizmu (Papoušek a kol. 2010, 2014, 2017).

S cieľom vnímať modernu ako pojem tvoriaci súčasť slovenskej a českej umeleckej produkcie, kde sa vymedzenie

tohto fenoménu v literárnovedných prístupoch výrazne líši, sa do popredia nevyhnutne dostáva potreba reflektovať najvýraznejšie autorské prejavy moderny práve cez individuálnu umeleckú tvorbu. Vychádzam preto z predpokladu, že východiskové literárne texty – romány *Muž s protézou* (1925) od Jána Hrušovského, *Dům o tisíci patrech* (1929) od Jana Weissa, *Ztracený stín* (1931) od Egona Hostovského a *Pisár Gráč* (1940) od Jozefa Čigera Hronského – svojimi výrazovými i významovými špecifikami v rôznej miere korešpondujú s literárnou modernou, ktorú identifikujem v priereze slovenskej a českej medzivojnovnej prózy, a to na úrovni jej symptómov.

Slovami Wolganga Welscha, „[u]menia moderny, ktoré už ‚nie sú krásnymi umeniami‘, vynakladajú svoju energiu skôr na rozbitie než na syntézu a sú zainteresované na vytváraní diskontinuít a nie na produkovanií amalgámu“ (1993, 70). Keďže zdôrazňovaním individuality autorského štýlu naznačujem spochybnenie relevantnosti pokusov o limitovanie literárnej moderny ako koherentného umeleckého tvaru,²¹ pristupujem k analýze tých ťažiskových umeleckých výrazov, ktoré vznikajú na pozadí krízy moderného subjektu. Už samotná metaforika symptómu v názve monografie navádza k vnímaniu moderny ako chorobného stavu. Domnievam sa, že naozaj ide o jednu z línií literárnej moderny, ktorá vzniká z pocitu existenčného ohrozenia vyplývajúceho zo straty pevného orientačného bodu. Daný predpoklad vychádza zo skutočnosti, že zmieňovaná strata životnej stability a s ňou súvisiaci vyhrotený vzťah medzi moderným subjektom a spoločnosťou²² sa v predmetných románoch neprejavuje navonok v revolte jednotlivca, ale preniká do roviny psychického sveta protagonistov. Práve obrátením perspektívy smerom dovnútra spisovateľa odhaľujú psychické stigmy človeka obklopeného svetom, ktorý sa personalizuje,

a to konkrétne cez vyjadrenie pohybu v alternatívnom priestore, ako aj intímnu topografiu postáv, naratívny čas a fenomén fragmentárnosti. Ide o kategórie, ktoré sú ťažiskové pre mnohé odvetvia a prúdy filozofie, psychológie či sociológie 20. storočia, tvoriace dobový diskurz medzi-vojnoveho umenia, ale majú svoj pendant aj v súčasných literárnovedných prístupoch reflektujúcich literárnu modernu v širších súvislostiach a v medzinárodnom kontexte.

Cez analytické kategórie chápané ako symptómy literárnej moderny sa jednotlivé diela prepájajú na rôznych významových úrovniach, ale aj napriek tomu si zachovávajú svoj osobitý ráz jednak v rovine výstavby textu, makrokompozície a mikrokompozície, ako i v rovine trópop dotvárajúcich individuálne autorské poetiky. Interpretácnymi analýzami utváram – v nadväznosti na Ďurišinovu koncepciu medziliterárnosti (1985) – sieť typologických súvislostí, literárnych analógií, ako aj odlišností, ktoré sú zároveň platformou pre komplexnejšiu reflexiu literárnej moderny, a to aj v užšom stredoeurópskom kultúrnom priestore, v slovenskej a českej medzivojnovnej próze.

Konkretizácia na stredoeurópsky priestor sa odvíja od Wollmanovho prístupu k moderne v zmysle stredoeurópskej literárnej a kultúrnej štruktúry, ktorú vymedzuje ako výsledok literárno-historickej syntézy v rámci kultúrneho priestoru Viedne, Prahy, Záhrebu, Krakova a Bratislavy. „[H]eslo, pojem a hnutí moderny byly domovem ve středoevropských a slovanských literaturách“ (Wollman 2013, 100). Podľa Wollmana je to proces vzájomného prepojenia jednotlivých kultúr a ich literatúr v užšom stredoeurópskom kontexte.²³ Vychádzam tak z potreby začleniť slovesné umenie relatívne malých národov²⁴ do koncepcie svetovej literatúry, čo je napokon podľa Dionýza Ďurišina jeden z hlavných cieľov literárnej komparatistiky vôbec (Koprda 2009).

VI.

Pohyb v alternatívnom priestore

Jednou z oblastí literárneho textu, v ktorej sa prejavuje imaginatívnosť autorského subjektu, je spôsob, akým umelecká obraznosť kóduje ľudské konanie odvíjajúce sa od psychologickkej deštrukcie. „Neboť podstatou moderny vôbec je psychologismus, prožívání a výklad světa podle reakcí našeho nitra, a vlastně niterného světa, je to rozpuštění pevných obsahů do kapalného elementu duše“ (Simmel 1983 [Liessmann 2000, 79]). Vnútorný svet protagonistov literárnej moderny je totiž výrazom dynamiky, pohybu emócií, ktorý sa navonok javí zväčša iba v rovine gesta či mimiky tváre, inokedy v mimovoľných pohyboch ľudského tela.²⁵ Dynamické obsahy prežívania potom pôsobia ako psychologický faktor nevedome stimulujúci pohybový aparát protagonistu. Georg Simmel v tejto súvislosti hovorí o intenciách moderny vyjadriť všetky aspekty vnútorného života prostredníctvom fyziognómie človeka – od pohybu tváre k pohybu celého tela:

[V]eškerá duševní hnutí, všechny siločáry duše a její vášnivosti, které jinak nacházejí své místo v obličejí, se projevují v ohýbání a napínání těla, ve chvění a mrazení, která se řinou po jeho povrchu, v záchvěvech, jež se šíří z duševního centra do všeho toho svíjení se nebo vymršťování, do potlačenosti a touhy tohoto těla vzlétnout. Bytí nějaké bytosti má pro druhé vždy něco uzavřeného, ve svém nejhlbším jádru nepochopitelného. Avšak její pohyb má něco, co se k nám dostává nebo za čím můžeme jít. Kde proto *psychologická* tendence formuje obraz celého těla, přidržuje se jeho pohybu (Simmel 1983 [Liessmann 2000, 80]).

K vymedzeniu dynamiky ľudského vnútra, ktorá sa navonok javí ako pohyb na rôznych úrovniach, sa v predmetných literárnych textoch bezprostredne vzťahuje základná vertikálna os v zmysle pohybu protagonistov zhora

nadol a naopak v alternatívnom snovom priestore. Ako upozorňuje Josef Vojvodík, počiatky analýzy snov, ktoré tematizujú zážitky stúpania a padania v ich exaltovanej i depresívnej podobe (pohyb po vertikále ako výraz pocitu ohrozenia a lability existencie) sú späté s vedeckou činnosťou švajčiarskeho psychiatra Ludwiga Binswanger:

Binswangerova soustředěnost na kognitivní a afektivní obsahy snových obrazů a na jejich kategorie prostorovosti a nálady znamenala zcela nový přístup k problematice snového života, který byl, jak se zdá, podstatně adekvátnější výrazným proměnám kulturně duchovního i společenského klimatu na přelomu 20. a 30. let 20. století než Freudova teorie sexuální determinace snového života (Vojvodík 2014, 71).

V štúdii z roku 1930 *Traum und Existenz* (Sen a existencia) Binswanger chápe sen ako „zvláštní způsob lidského bytí, jehož osu tvoří vertikální koordináta stoupání a klesání, (snového) létání a padání“ (Binswanger 1930 [Vojvodík 2014, 71]). Snové obsahy tak identifikuje prostredníctvom vertikálnej osi existencie, ktorú chápe ako „prapůvodní koordinátu ve snu konstituovaného prostoru bytí. V tomto základním směru lidského pohybu se ukazuje prapůvodní rys lidské existence, její určení jako stoupající nebo klesající existence“ (Vojvodík 2006, 36). Podľa teoretického konceptu priestorových metafor Georga Lakoffa, Marka Johnsona a Marka Turnera je dokonca opozícia hore-dolu najbohatším zdrojom metafor a zároveň aj základnou významovou opozíciou moderny (Ryanová 2010, 41). No v kontexte literárnej moderny treba poukázať na významovú modifikáciu pevného, stabilného bodu v pozícii „hore“. Aj napriek tomu, že tento bod protagonisti nedosahujú, nejde o nejestvujúcu entitu, jej identifikačnou črtou je však nedosiahnuteľnosť, čo je analogické s nemožnosťou

návratu k stratenému existenčnému „stredú“ – k Eliadeho *axis mundi*. Aj napriek tomu, že sú to dve rozličné pozície, v oboch prípadoch je spojovacím činiteľom potenciál existenčnej ukotvenosti na „niečom“ alebo „niekom“ v zmysle návratu subjektu k pocitu stratenej stability.

Práve v tejto transformácii spočíva obraznosť oscilácie protagonistov medzi pôvodne mienenými opozíciami, ako aj ich chaotický a dezorientovaný pohyb v kruhu. Zobrazenie pohybu ako špecifickej motivickej línie literárnych textov je potom analógiou psychických stavov protagonistov, ktorým v živote chýba stabilita. S uvedeným sa zhoduje aj konštatovanie K. P. Liessmanna, ktorý považuje pohyb a otázku jeho zobrazovania za kardinálny problém moderny analogicky so zobrazovaním stavov duše (2000, 80). Pohyb protagonistov po vertikále či opakovaný cyklický pohyb spočíva v identifikovaní tela ako orientačného bodu v určitom priestore, pričom zväčša ide o priestor vnútorný – špecificky snový, ktorý reprezentuje nevedomé, respektíve vytesnené obsahy osamelého subjektu.²⁶ Originálny snový svet, v ktorom sa protagonisti pohybujú, tak možno považovať za istú alternatívu k zložitosti vonkajšieho destabilizovaného sveta. Táto alternatíva sa pre svoj intímny charakter podieľa na výslednej individualite symptómov literárnej moderny v konkrétnych autorských poetikách. Podobne aj analytická kategória pohybu je v moderne výsledkom procesu zvnútorňovania umeleckej perspektívy, ktorá napokon korešponduje s prepojením literárnej moderny s introspekciou.

Hoci Hrušovský, Hostovský, Weiss a Hronský odrážajú proces roztrieštenia spoločnosti na individúa a ich vnútorný svet vlastným a špecifickým spôsobom, analyzované literárne texty a nosné výrazy týchto textov nie sú v umení prvej polovice 20. storočia ojedinelé. Jedným z dôvodov, prečo sa texty stávajú v určitých rovinách

typologicky príbuznými aj napriek ich individuálnemu charakteru, je spoločná skúsenosť, teda priamy alebo nepriamy dosah rôznych civilizačných zmien v dejinách medzivojnovnej Európy na psychické prežívanie individua. Umelecké stvárňovanie sveta a človeka v ňom z perspektívy akejsi naštrbenej psychiky bolo dobovou kritikou mnohokrát odsúdené ako dekadentný čin, keďže takéto tendencie v čase potreby návratu k produktívnej homogenosti mohli vytvárať atmosféru vzbury alebo anarchie. No ak umenie literárnej moderny považujeme za obzvlášť citlivú vnútornú reakciu na spoločenské otrasy v rovine ľudskej psychiky, potom je relevantné odhaľovať výpovednú hodnotu jednotlivých textov práve cez analýzu spôsobu spracovania tém, motívov odzrkadľujúcich destabilizačný proces, a to v širších kontextoch. Pri textových analýzach má dôležité miesto taktiež sféra „sociálnych mikrosvetů, což jsou oddělené a nezávislé prostory, v nichž díla vznikají“ (Bourdieu 2010, 240), práve tie sa v rôznej miere podieľajú na výslednej podobe textu a jeho následnej interpretácie.

Stúpanie k existenčnej stabilite a pád

Interpretovaním snového sveta hlavného protagonistu románu Jána Hrušovského *Muž s protézou* – poručíka Maximiliana von und zu Seeborna – ako mentálneho obrazu, teda nevedomého produktu vojnovnej skúsenosti²⁷ a z nej plynúcej osobnostnej transformácie v zmysle odcudzenia zároveň naznačujem, že špecifický charakter sna sa odvíja od „zkušenosti, ve které dotyčný zakouší sebe samého jakožto cizince. [...] Odcizený člověk ztratil kontakt se sebou samým i se všemi ostatními lidmi“ (Fromm [1955] 2009, III). Sen je produktom traumy, s ktorou sa subjekt nedokáže vyrovnáť, a tak pred ním stojí ako nezvládnuteľná skúška plná nevedomých duševných pochodov (Freud [1916 – 1917] 2020, 197). Cez Seebornov pohyb v alternatívnom snovom priestore totiž možno demonštrovať psychický stav subjektu a jeho snahy nájsť východisko z tmy, zvukov a pachov snového lesa, ktorý je sám o sebe alegóriou. Hora²⁸ v Hrušovského románe sa vymyká ľudskej nadvláde, je to osudové miesto, ktorého nepriechnosť zároveň otvára znepokojujúcu dištanciu voči predchádzajúcemu spôsobu života protagonistu.

Sny²⁹ bývajú hmlisté, prchavé a nezmyselné. Obyčajne nám vymiznú z pamäti nadobudnutím vedomia. Ale ja mávam niekedy veľmi jasné sny, s celkom súvislým dejom, vôbec nie fantastickým. [...] Snívalo sa mi totiž toto:

Tak akosi to prišlo, že ma cesta viedla tmavou jedlovou horou, vždy vyššie a vyššie do kopca. Pôdu pokrýval hustý koberec machu, do ktorého som sa zabáral až po členky, a vzduch bol presýtený vôňou hnijúceho ihličia i ostrým zápachom divých húb. Nad pralesom sa vznášala

nesmierna tichosť, a keď som stúpil na dutý konárik, ozvalo sa to ako výstrel z pištole.

Kráčal som vždy vyššie a vyššie. Napokon cesta viedla tak strmo do vrchu, že som sa musel lapať konárov, aby som sa nezošmykol po hladkom ihličí. Už mi od veľkej námahy pot tiekol po tvári, ale nesmel som ochabnúť, lebo tak akosi to bolo, že musím pre nesmierne dôležitú vec až hore na končiar vrchu. Od toho záviselo všetko, celý môj duševný pokoj, celé moje spasenie. Áno, tak akosi to bolo... Ale keď som vše vybehol na čistinu, odkiaľ bol rozhľad, videl som končiar ešte vždy nesmierne vysoko pred sebou, tak vysoko, že bol zahalený do tmavých oblakov, ktoré nehybne viseli nad krajinou. Zmocňovalo sa ma zúfalstvo, nohy sa mi už podlamovali v kolenách, jednako som len kráčal vpred pomocou konárov, za ktoré som sa zachytával. Ruky som mal už celkom dokrvavené od ostrého ihličia.

A stmievalo sa. Húštiny boli vždy tmavšie.

[...]

Tu náhle zašumeli koruny stromov a z tmavých húštin sa ozval tlmený šepot, ako keď lesom prebehne studený vánok. [...] Otvorím oči, a hľa, pred mnou stojí človek v dlhom vojenskom plášti cudzieho strihu a s ruskou furažkou na hlave. [...] Páchlo z neho hrobom i zdalo sa mi, ako keby pod vojenským plášťom zahrkotali kosti. [...] [T]ento bledý, hrobom páchnuci cudzinec nemohol byť nik iný než Pečorin (Hrušovský [1925] 1976, 37 – 39).

Ak Hrušovský volí práve les za východisko pohybu po vertikálnej osi ako trnistej ľudskej drámy, môže ísť o umiestnenie osamelého subjektu do symbolického priestoru kódujúceho určitú fázu dezorientácie v neznámom, tajomnom, pričom atribúty tohto snového sveta, akými sú pachy (hnijúce ihličie, ostrý zápach divých húb a pach

hrobu) či zvuky (pukot ako výstrel z pištole), zároveň navádzajú k alegorizovaniu atmosféry z vojnových zákopov. Paralelnosť svetov (vojnového/špecificky reálneho, lesného/snového a záhrobného) je navyše umocnená prítomnosťou Pečorina³⁰ (cárskeho dôstojníka zo záhrobia) ako Seebornovej prekážky v kontinuálnom pohybe k pevnému orientačnému bodu – vrcholcu, ktorý stelesňuje Mína z Riedenburgu. Pohyb Seeborna smerom nahor naprieč nepriateľskou horou, ako pokus o vlastný iniciačný proces, sa zdá absurdný pre nemožnosť dosiahnutia cieľa tohto pohybu. Možno síce hovoriť o intertextuálnom návrate k mýtu a mytológii,³¹ a to v rovine textových alúzií či významovej obraznosti, no mýtus v kontexte literárnej moderny mnohokrát podlieha dekonštrukcii. Seebornov pohyb tak vedie k aktualizovaniu mýtu o Sifyfovi, no v umení 20. storočia je to moderný Sifyfos (v neskoršom Camusovom poňatí), ktorý podľa Boženy Čahojovej-Bernátovej nadobúda nový rozmer tým, že balvanom, ktorý tlačí do kopca, je on sám (2009, 47). Špecifický charakter sna, ktorý je vizualizáciou traumy jednotlivca, zároveň značí univerzálnejší problém predznamenantujúci osud moderného človeka.

Zahanbený, zničený a potupený odhodím srdce ďaleko do húštiny a začnem prosiť:

Puť ma... musím preč...

Kam chceš?

Tamhore, do výšok, k Míne z Riedenburgu...

Nikam nepôjdeš!

Nože ma puť... ona je tamhore, vysoko, medzi oblakmi... ešte dnes musím k nej... čaká...

Nikam nepôjdeš!

Má také smutné oči... díva sa do noci a čaká... tamhore, vysoko, na samom končiari, medzi oblakmi, puť!

Dolu s tebou!

Musím k nej... chápeš? Musím!

Dolu!

Čaká...

Dolu! – zreval cudzinec strašným hlasom a sotil ma dolu stráňou. Spadol som a chcel som zúfalo hore k nemu. Ale on, celý v ohni, schytil balvany a metal ich dolu na mňa. Boli to centové ozruty a zavíjajúc fičali okolo mňa, s hromovým rachotom padajúc do priepasti, ktorá sa roztvárala podo mnou (Hrušovský [1925] 1976, 41 – 42).

Mína je v tomto sne štylizovaná ako ľudský faktor, otvára možnosť Seebornovho návratu späť – k životu mimo zákopov. Stúpanie tu nesleduje cestu k Bohu, ale k žene ako bodu završenia iniciačného procesu a dosiahnutia existenčnej stability. Snový les, cez ktorý sa Seeborn chce dostať až k vrcholcu, má zároveň charakter sakrálneho miesta, kde prežíva svoje bytie intenzívnejšie než kedykoľvek predtým. Mircea Eliade dokonca uvádza symboliku hory³² ako obrazu, ktorý je stredom spojenia zeme a neba, keďže svojím vrcholcom siaha na najvyšší bod sveta – nebo (2006, 29), ktoré je v tomto prípade stelesnené v existencii Míny. Jej situovanie do pomyselnéj výšky (na vrchol hory) je dané postavením človeka namiesto Boha, čo znamená uvedenie možnosti návratu k stratenému „stredú“, i keď v alternatívnej podobe. Ide o stav, ktorý Seeborn počas vojny a bezprostredne po nej nedokáže dosiahnuť, keďže Mína je pre neho v daných momentoch nedosiahnuteľnou rovnako, ako je pre neho nedosiahnuteľným normálny život, ktorým sa napokon ide aj k Bohu. Napriek zmenám tradičných transcendentných hodnôt v zmysle plnej akceptácie postavenia človeka sa v slovenskej moderne zachovala aj tradičná vertikála hore-dolu, kde pól hore stelesňuje žena zastupujúca Boha – ako sila, ktorá

pomáha alebo len privádza k normalite bez násilia. Potenciálny návrat k existenčnej stabilite, ktorý by spočíval v pevnosti medziľudských vzťahov a v sile lásky, však zostáva iba v rovine nedosiahnutého cieľa, keďže Pečorin ako Seebornovo alter ego³³ predstavuje hranicu, cez ktorú Seeborn nedokáže prejsť. Podľa Jurija M. Lotmana sa „najdôležitejším topologickým príznakom priestoru stáva hranica. Hranica rozdeľuje celý priestor na dva nepretínajúce sa podpriestory. Jej základnou vlastnosťou je nepreniknuteľnosť“ (1990, 261 – 262). Nepriechodnosť lesa je tak doplnená o nepreniknuteľnosť cez metaforickú hranicu – prekážku tvorenú Pečorinom, teda záhrobím. Snahu o opätovné nájdanie stability v dosiahnutí vrcholca preto nevyhnutne nahrádza moment, keď sa zem pod ľudskými nohami mení na neistý povrch, ktorý „se môže kedykoľi otvoriť a pohltiť človeka“ (Vaněk 2009, 53). Slovmi Josefa Vojvodíka, prostredníctvom média umeleckého slova spisovateľa dokážu vyjadriť „radikální znejistění člověka 20. století, který v neklidné době hledá pevnou půdu pod nohama, pevné dno a s úděsem zjišťuje, že domnělé dno je propastí nicoty“ (2014, 68).

Vývrcholenie destabilizačného procesu protagonistu sa následne odohráva ako inscenácia mýtického pádu do priepasti. Daniela Hodrová popri dôležitosti hranice v horizontálno-vertikálne usporiadanom priestore zdôrazňuje vnútorný koncept, kde má rozhodujúci význam trhlinka ako vstup do iného sveta.

Ten, kdo proniká z jednoho místa do druhého, uskutečňuje tuto cestu ve svém nitru [...]. Hranice, která v modelu vnějším měla konkrétně prostorový charakter, se v modelu vnitřním mění v ryze abstraktní přehradu, která od sebe odděluje dva různé způsoby nazírání a vnímání (1994, 7).

Pád do priepasti oddeľujúcej dva spôsoby bytia navyše sprevádzajú zvukové kulisy, ktoré opäť navádzajú na stotožnenie priestoru lesa s bojiskom.³⁴ Práve skúsenosti, ktoré sa viažu k vojnovým zákopom³⁵ a najväčšmi približujú človeka k záhrobiu, totiž tvoria priepasť v kontinuálnom životnom plynutí, v návrate ku každodennosti a k zmyslu vlastnej existencie. Ide o spoločnú skúsenosť, v dôsledku ktorej celá generácia stráca existenčnú stabilitu, a tak je aj pomyselný pohyb protagonistu v alternatívnom snovom priestore ukončený v metamorfóze, ktorá sa završuje autorským prehovorom o protéze viažucim sa k Seebornovej vedomej realite. Táto osobnostná premena spočíva v pomyselnej náhrade chorého tlčúceho srdca, odhaleného pred Pečorinom, protézou a v následnom stotožnení sa s novou identitou, v ktorej cit nadobro ochrne.

Dekonštrukcia reality v snovom svete

Sujetový plán románu Jana Weissa *Dům o tisíci patrech* je na rozdiel od ostatných analyzovaných textov vystavaný na snovom priestore na úkor reálnych časopriestorových súradníc. Sen tu netvorí iba fragment v prežívaní hlavného protagonistu, u Weissa daná sféra dominuje. V tomto prípade je sen zjavnou dekonštrukciou reality do fantazijnej podoby, čím autor zachováva vzájomnú spätosť medzi napohľad samostatne jestvujúcimi svetmi (reálnym a fiktívnym, teda snovým), pričom identifikácia ich obojstranných spojív je súbežne aj interpretačným kľúčom k odhaleniu výpovednej hodnoty diela. Práve v charaktere snového sveta spočíva alegorizácia skutočnosti, ako aj duševných stavov odzrkadľujúcich sa na snovej identite protagonistu.

I
ZAČÍNÁ TO SNEM
ČLOVĚK NA SCHODIŠTI
RUDÝ KOBEREC
KDO JSEM?
(Weiss [1929] 1990, 7)

Hneď v názve úvodnej kapitoly románu je naznačená obrátená perspektíva,³⁶ ktorú si autor volí za kompozičnú stratégiu manifestujúcu svet naruby. Ak je skutočnosť vnímaná ako sen, od ktorého sa protagonista zámerne distancuje nevedomým vytvorením alternatívneho sveta – druhej skutočnosti, zjavne ide o nevyhnutný proces vytesnenia spojený s traumatizujúcim zážitkom.³⁷ Fiktívna alternatíva je potom protagonistom vnímaná ako

vedomá skutočnosť, ktorá sa začína vrhnutím³⁸ novej, alternatívnej identity do nekonečna Mullertonu. Hlavný protagonista Petr Brok sa totiž prebúdzá z drsného „sna reality“ a ocitá sa na tmavom schodisku tvorenom tisícimi poschodiami domu nazývaného Mullerdóm.

Člověk procitl z těžkého snu. Oči se mu svezly po šikmé ploše, kterou tvořil strop. – První myšlenka byla:

– Kde to jsem?

Schodiště! První stupeň patra, pokrytý rudým kobercem, byl poduškou pod jeho snem. – Zábradlí u stěny tvořilo visuté, šarlatové lano, a na protější straně řada mramorových kuželů stoupala šikmo do výše.

– Kde to jsem? –

Člověk se vymrštil. – Dolů, či nahoru?

– Vzhůru!

Tři čtyři stupně vešly se do úhlu jeho nohou. Pustá plošina odpočívala mezi dvěma patry, bez oken, bez dveří. A opět schodiště pokryté rudým kobercem. Pak zase patro, slepé, hluché, s bílou lampou u stropu. – – Rudý koberec! – Vzhůru! – – Šarlatové lano jako had nekonečně dlouhý visí po pravici a po levé stoupají kužely.

Kdy tomu bude již konec? Kde jsou dveře? Člověk ubíhá vzhůru. Hlava se mu motá, purpurová kaskáda koberce pálí ho do mozku.

Najednou se zastavil. – Snad... snad by bylo lépe utíkat dolů! – Nazpět! – Ne! To již je pozdě! Příliš vysoko jsem vystoupil. – Vzhůru!

Ještě patro! – A ještě! Již nelze!... Ještě poslední! – A nové patro, bezútěšné, s vyplazeným jazykem rudého koberce.

Srdce vykřiklo, nohy se podlomily. – Nelze, nelze výše. – –

(Weiss [1929] 1990, 8)

Ak je tento priestor vnímaný ako výraz intímnej topografie ľudskej psychiky, potom aj opakovaný prechod medzi poschodiami korešponduje s psychickou dispozíciou, teda s existenciálnym pocitom stratenosti, neukotvenosti ako zdrojom nových obrazov a súvislostí. Strata orientácie v neznámom nabáda k mimovoľnému hľadaniu rovnováhy,³⁹ na čo odkazuje aj počiatočný nerozhodný pohyb hlavného protagonistu zhora nadol a naopak bez vytýčenia cieľa tohto pohybu, teda bodu, ktorý by jeho existenciálny pobyt stabilizoval. Podľa Hansa-Georga Gadamera je práve pohyb sem a tam základným stavebným prvkom hry. Hra ako pohyb totiž nesleduje žiadny cieľ, v ktorom by našla svoje ukončenie, práve naopak – obnovuje sa v neustálom opakovaní (2010, 105). V nadväznosti na Gadamerovu definíciu princípu hry ako takej je Brokov nerozhodný pohyb zhora nadol a naopak súčasťou „hry vlastného nevedomia“, ktorá vypovedá v kontexte medzivojnovkej moderny o rôznych psychických deformáciách popri deformáciách fyzických – tie totiž vyvolávajú aj deformácie psychické. Ide o „specifickú schopnosť literatúry soustředit a zhuťnit v konkrétní jedinečnosti působivého ztvárnění a individuálního příběhu, který slouží zároveň jako metafora i metonymie, veškerou složitost strukturace dějinného výseku“ (Bourdieu 2010, 46). Vykonštruovanie snového sveta, kde sa jedinou istotou stáva identifikácia subjektu v konkrétnom priestore a jeho reakcia naň mimovoľným pohybom, je zároveň dynamickou metaforizáciou problematiky ľudskej existencie v určitej životnej fáze.

Cez pôsobenie autentickej skúsenosti vzniká v próze medzivojnovkej literárnej moderny jej alegorický odkaz zasadený do určitého (nie náhodného) epického priestoru, ktorý Bátorová vymedzuje ako „prechodnú stanicu“ (2000, 29). Súradnice prechodného priestoru, do ktorého autori situujú svojich protagonistov, sú totiž pohyblivé.

Pohyb sa navyše stáva kľúčovým momentom prechodu medzi dvomi paralelnými svetmi. Presun z nevedomej priestorovej alternatívy cez pohyb smerom nadol k sfére vedomia má z kompozičného hľadiska podobu refrénu, ktorý aktivizuje špecifickú sujetovú realitu – priepastné vedomie bezmenného vojaka.

Rychle se rozloučil s mladým starcem a vstoupil do klece. A sotva za ním zapadla železná mříž, pocítil otřes. Dno začalo klesat a náhle se mu zdálo, že letí do propasti. Zamhouřil oči. Prudký pád střemhlav mu způsobil závrať. Hlava začala tupě třesť. – Petr Brok ztratil vědomí (Weiss [1929] 1990, 31).

Panebože, kolik tu bylo schodů a schůdků, vedoucích vzhůru a opět dolů, kolik chodeb, jejichž stěny se rozbíhaly a opět setkávaly, jejichž stropy stoupaly a opět padaly. Kolik místností proletěl, kolik rozsáhlých sálů, tmavých děr i malinkých kumbálků [...] Teď vběhl Brok do hladkého, lesknoucího se válce. Je to kanál – Ne, je to jícen děla. Ne! Je to trubice hvězdářského dalekohledu, neboť se úží a úží... [...] Petr Brok proklouzl [...]. A tu podlaha pod ním začala klesat. [...] Ale v liftu, při šíleném pádu do propasti, opět ho zastihla zlá hodinka. – Nesnesitelný tlak sevřel mu do kleští mozek, až pozbyval vědomí. Opět jej počal mořit onen příšerný sen. – S největším úsilím bránil se nočním příšerám, aby mu znovu nevnikly do mozku; aby opět neupadl do oné páchnoucí podzemné díry, kde se cosi děsného odbývalo v šedivých, hýbajících se kuklách.

Petr Brok se děsil těchto snů. Bylo mu, jako by v nich opět procitlo jeho staré tělo, jako by pozbylo své nehmotnosti, jako by se přihlásilo se všemi svými bolestmi. – Báł se, aby nezahynul v jednom z těchto svých snů ještě dříve, nežli dokončí svoji dobrodružnou práci tam kdesi vysoko,

vysoko, v jednom z tisíc pater Mullerdómu (Weiss [1929] 1990, 57 – 58).

Nohy smrt neunesou, člověk padá, když umírá... Petr Brok padal. Magnéziová koule zhasla v jeho očích. Byla tma, a již ani nebyla tma... Nebylo nic (Weiss [1929] 1990, 84 – 85).

Ak prechod do vedomého sveta sprevádza pád do priepasti a ten v protagonistovi budí všetky zmysly zaznamenávajúce zvuky, pachy či podmienky, ktoré spôsobujú závratnú bolesť a sprítomňujú závan smrti, opätovný návrat do fantazijného Mullerdómu je iniciovaný ako cesta nahor. Jan Weiss zjavne narúša zaužívanú perspektívu orientačných metafor,⁴⁰ takže pád je nielen priblížením k vedomiu, ale zároveň aj k smrti ako k vedomému nič. Keď sa protagonista po stotožnení s identitou Petra Broka dozvedá o úlohách, ktoré má ako detektív vyriešiť, nasledujúci pohyb smerom nahor sa v istom momente odvíja od snahy zachrániť princeznú Tamaru pred bohom Ohisverom Mullerom a jeho kumpánom princom Ačorgenom. Na tomto mieste by bolo možné nadviazať na „jungovský výklad kouzelných pohádek, v nichž hledání princezny znamená hledání ztracené duše“ (Holý 2018, 17). Práve zo „ztracenosti individua, z jeho nejistoty získává umění zcela jiné postavení. Přestává být odrazem, protože všechny možné vzory se staly nedůvěryhodnými [...]. [V]šechny ostatní světy ztratily své jistoty“ (Lukács 1979 [Liessmann 2000, 82]). Existenčnou podmienkou Petra Broka je preto udržanie smeru a cieľa vlastného pohybu, ktorý je stelesnený v princeznej Tamare. V momente straty tohto orientačného bodu sa protagonista aj napriek všetkým snahám stráca na burze nazývanej zlaté mravenisko Mullertonu a neskôr mu zahaľuje zrak biela hmla tvoriaca priepasť medzi ním a princeznou.

Bylo třeba se orientovat, protože – kdyby zabloudil v nesmírných útrobach Mullertonu – ne, nesmí zabloudit!

[...]

Všichni se pohybují, směřují kamsi, a přece jejich cesty nikam nevedou. Proplétají se úzkými mezerami mezi rameny druhých, pobíhají ve zmatených křivkách a opět se vracejí, tvoří hloučky, jež se znovu rozpadávají.

Petr Brok v této spleti cestiček, směrů a soutěsek doce-la zabloudil. Ztratil svého admirála... Padl do mraveniště a sám se stal mravencem. – Pobíhal z místa na místo, prolézal, podlézal, naslouchal, lepil se k černým chumáčům sražených brad a zachycoval výkřiky ze všech stran (Weiss [1929] 1990, 99 – 103).

Bílá tma ho oslepila – Opálové ticho ho ohlušilo.

Utíkal směrem, kde zmizela princezna. Volal a mával kolem sebe rukama jako zlomenými křídly. Počala ho dusit mlha, zvonila mu v uších podivnou písní. Ne, to není mlha, co takto zpívá! – To krev mu kolotá tepnami!

Každý krok kupředu ho plnil úzkostí. Tělo se vzpíralo jít proti nástrahám, jež se zdáli číhatí v oparu. Bylo to strašlivé. Šinul se vpřed stále jedním směrem, dlouho, již strašně dlouho, a nikde konce...

Náhle se zastavil. Báł se jít kupředu, báł se zpět! – Uvázl... Zůstal trčet uprostřed bílé tmy, opuštěn lidmi a věcmi, rozplynul se v mlhovině, která nemá konce. Již je ztracen, již ho pohlcuje bílá tma, již ho prostupuje a naplňuje. Bude tu ležet mrtev dlouho a dlouho a jednou snad, až se rozptýlí toto bílé nic, přijdou sem lidé a budou šlapat po jeho mrtvole a nikdo ho neuvidí...

Dál nemohl. Nohy se pod ním rozplynuly v těžkou mlhu. Klesl a zaplakal (Weiss [1929] 1990, 144 – 146).

Neschopnosť orientácie v priestore v dôsledku straty existenčného sprievodcu a následné ustrnutie predstavuje

základ motívu blúdenia v moderne a naznačuje, že okrem vertikálnej osi modernistického pohybu je tu ešte chaotický pohyb tam a späť, ktorý presahuje až do významovej roviny cyklickosti. Božena Čahojová-Bernátová hovorí o špecifickosti cyklickej štruktúry modernistického pohybu, ktorú identifikuje aj v oblasti výtvarného umenia – na pozadí Munchovej maľby *Výkrik* (1893).⁴¹ Priestorové parametre sa tu stáčajú do kruhov ako víry sťahujúce objekt smerom nadol, pričom kruhový tvar symbolizuje paralelne začiatok i koniec. V danom koncepte tak kruhy kopírujú špirálu bezvýchodiskovosti plynúcej z úzkosti (2009, 10), teda rovnakých pocitov, ktoré predurčujú Brokovo blúdenie v kruhu – v labyrinte ulíc Mullertonu. Pre modernu je vo všeobecnosti symptomatické, že „[c]estu s cieľom vystriedali dômyselné bludiská, nekonečné, neviditeľné, také, aké pre človeka dokáže vytvoriť len vlastné vnútro uzavreté do seba. Moderný človek odhodil kompas, ktorým sa riadil jeho predchodca“ (91 – 92), vo svojom intímnom bludisku nemá žiadneho sprievodcu,⁴² ktorý by ho nepretržite viedol k cieľu vlastného pohybu.

Šel již dlouhou dobu stále kupředu, nikomu se nevyhýbaje [...] – Šel, stále uhýbaje doprava, jak ho vedla ulice.

Najednou si uvědomil, že kráčí po kružnici a že se na konc ocitl na témž místě, odkud vyšel. A teprve nyní si povšiml, že z této hlavní okružní třídy odbočují dovnitř úzké, křivolaké uličky, do kterých odtékal dav, kapka za kapkou. – Plechové stěny domů tu rezavěly vlhkem, okna zamřížovaná vypuklými náhubky. Některé uličky byly tak úzké, že se roztažené ruce dotýkaly dlaněmi obou stěn. A byly tu uličky jako soutěsky, kde se železné stěny domů místy dotýkaly a kudy lidé procházeli jen bokem, vztahující dechem svoje břicha (Weiss [1929] 1990, 37).

Je to analogická trajektória asociácií vzťahujúcich sa k priestoru a pohybu v ňom, ktoré v oboch prípadoch – teda v literárnom texte, ale aj v cielene vizuálnom texte, akým je obraz⁴³ –, vyvolávajú podobné významotvorné recepčné procesy, keďže ich interpretujem na základe rešpektovania kontextov ich vzniku. Hľadanie určitých významových paralel medzi literárnym textom (verbálnym umením) a výtvarným textom (vizuálnym umením) vychádza z predpokladu, že literárny text „nemá iba verbálny charakter, jeho graficky fixovaná podoba má i vizuálne, t. j. zrakovo vnímateľné kvality. Vďaka nim ho možno pokladať (aj) za obraz“ (Benyovszky 2018, 105). V tomto ponímaní konkrétne vizuálne stvárnenie priestoru a pohybu v ňom považujem za významové súčasti textu, ktorými Jan Weiss v zmysle introspekcie obracia perspektívu umelca smerom dovnútra. Ide o antropologický aspekt moderny analogický so symptómami neukotvenosti človeka 20. storočia, kde „ľidská individualita není integrována do nějakého esenciálně strukturovaného celku univerza, ale je kvůli své samotě a nejistotě vnějšího světa nucena sama identifikovat vlastní existenciální situaci a odpovídat tak na základní otázky svého každodenního pobytu ve světě vlastním tělem“ (Papoušek 2014, 133), a to najmä jeho identifikáciou v nevedomej sfére subjektu. Snaha po identifikácii fyzická zodpovedá autentickému zážitku ohrozenia tela,⁴⁴ ktorý bezprostredne súvisí s blízkosťou smrti, teda so základným motívom neskôr profilujúcim filozofiu existencializmu.

Psychologické stimuly pohybu

Významový rozmer pohybu ako jednej z dominantných analytických kategórií diel literárnej moderny v Hostovského románe *Ztracený stín* presahuje do viacerých rovín. Na jednej strane je to modernistický pohyb po vertikále či opakujúci sa cyklický pohyb po vopred jasne určenej trajektórii, inde zase autor zdôrazňuje mikropohyb na úrovni detailu. Vo všetkých prípadoch sa však pohyb postáv prelína s ich psychológiou. Na miestach, kde hlavný protagonista Josef Bašek nedokáže čítať psychológiu postáv z tvárovej mimiky, sa práve detail gesta stáva ťažiskom psychologických mikrolektúr. Ak pohyb na úrovni detailu, gesto, považujeme v kontexte moderny za nositeľa významu, potom Baškovo pripodobnenie človeka – úradníka v textilnej spoločnosti Globus – k zautomatizovanému stroju⁴⁵ na základe pohybu jeho rúk je zároveň vyjadrením odosobnenej mašinérie, kde pohybový mechanizmus prepojený s psychickou dispozíciou človeka určuje vyššia moc.

Jejich obličej je mlčely, jejich neklidné ruce pozbyly vší životnosti, jako by nebyly již ani nástroji mozku, nýbrž pouhými pákami ohromného stroje, který se jmenoval *Textilní závody Globus*. [...] Se stále vzrůstajícím zděšením pozoroval jsem úžasnou metamorfosu člověka v stroj. Počal jsem si uvědomovat, že se pohyby kancelářského personálu naprosto odlišují od pohybů ostatních normálních lidí a že všechna hnutí zaměstnanců firmy „Globus“ přestávají býti projevy duše, citu, rozumu.

Tajemství pohybů! Kdysi jsem mu rozuměl. [...] [Z]nenáhla jsem četl v těchto pohybech všechno to, o čem tvář mlčela: slyšel jsem pláč, smích, viděl jsem pohodu i rozvrat

domácnosti, cítil zápach kořalky – krátce: rozuměl jsem hovoru krve.

[...]

Prsty se zlomily do příslušného úhlu, aby se po chvilce narovnaly (ihned jsem si vybavil pohyb jeřábu), dopadaly poněkud ohnuté na tlačítka, nebo malovaly v prostoru polokruhy, jak obracely listy. Žádný vedlejší pohyb, prozrazující záblesk myšlenky, dlaň se nerozevřela, aby podepřela hlavu v okamžiku přemítání, ukazováček nepřejel několikrát špičku palce, nic neřekl o netrpělivosti, paže se neprotáhly v únavě, ruce nezamnuly radostí (Hostovský [1931] 1932, 11 – 12).

Josef Bašek je sám pasívnou součástí tohoto mechanismu, až pokým nevyužije příležitost, která odštartuje proces zrozenia novej hierarchie moci zdanlivo ovládané jeho zmenenou identitou. Počiatkové náznaky osobnostnej premeny presahujúcej do roviny vnútorného sveta protagonistu Hostovský opäť vyjadruje cez detail. Prostredníctvom nesimultánneho pohybu rúk autor ilustruje ďalšiu metamorfózu, ktorá tentokrát nespočíva v mechanizácii, ale vyplýva z vôle k moci.⁴⁶ Baškovu dvojdomosť totiž stelesňujú dva póly – na jednej strane je to identita zmechanizovaného, nikým nevideného samotára, voči ktorej postupne silnie identita zdanlivo mocného hráča, ochotného prekračovať hranice ľudskej morálky pre dosiahnutie vlastných cieľov. Následné schizofrénne stavy potom sledujú oxymorické spojenie moci a bezmocného.

Jedna ruka bázlivo zatřepala prsty, druhá se začala. Náhle jasno: Od této chvíle jsem rozdvojen, nikdy nedokáži sevřít v obou pěstech osudy lidí, protože jenom jedna část mého já dokáže chopit se moci! V nově zrozeném Josefu Baškovi bude totiž věčně žít jeho dvojník z minulosti – ten ponížený, uražený a nesmělý tvor...! (Hostovský [1931] 1932, 52 – 53)

Prvotná túžba po človeku a hľadanie blízkosti, ktorá by vyplnila dlhotrvajúcu samotu, pocit poníženosti a prázdna, sa v momente odhalenia podvodu a možnosti z neho profitovať zdanlivo mení na víziu vplyvu a moci. Práve moc by z doposiaľ neviditeľnej a nevidenej figúrky spravila veľkého hráča rozhodujúceho o svojom i cudzom osude na vlastnom hracom poli. Josef Bašek sa v úvode románu štylizuje do pozície odosobneného pozorovateľa svojho hráčskeho okolia, až pokiaľ sa sám nestane súčasťou hazardnej hry, do ktorej vsádza všetok svoj biedny majetok. Pravidlá hazardnej hry vplyvnej spoločnosti sú zároveň analogické s pravidlami hry na disponenta v spoločnosti Globus. Prvým hráčskym ťahom je risk vyplývajúci z Baškovho vyjednávania s riaditeľom Merhautom a táto hra trvá až do momentu, keď Bašek zisťuje, že na skutočný svet mocných sám nemá dosah – zostáva iba riadenou figúrkou v ich veľkom hráčskom poli. Ak v úvode románu Bašek prechádza od dezilúzie k hre, neskôr, keď ho spoločnosť neprijíma,⁴⁷ sa od hry vracia späť ku skutočnosti. Hra je v tomto prípade určitým (životným) bojom, s čím sa – v nadväznosti na vymedzenie podstaty hry Johanom Huizingom – spája istý „zvláštny prvok, totiž vklad, stávka. Človek bojuje, hrá o niečo. Ak je hra kultom, potom človek bojuje o kozmické dôsledky. Kde kultom nie je, tam sa bojuje o nevestu, kráľovstvo, o krk alebo o peniaze“ ([I933] 2016, 74). No v prípade Baška je vízia moci s jej hrovým potenciálom paralelne spätá s možnosťami, ako prelomiť existenčnú priepasť vo vzťahu k iným ľuďom, čo je podmienené zmenou jeho psychického prežívania, a teda aj samotných osobnostných črt. Táto zmena u hlavného protagonistu zároveň značí postupný prechod k novej identite a k následnému stotožneniu s vlastným dvojníkom. Napokon, „[t]ato obklopenosť a sevrenosť od cizeným svetom, do něhož lze pojmut i to, co je uvnitř

hrdinova vedomí, prispíva k pocitu ztráty vlastnej identity [...]“ (Papoušek 1996, 8).

Vznik druhého ja v zmysle dvojníctva⁴⁸ sa už na prelome storočí postupne stáva motívom, ktorý prepožičiava obrazovú podobu univerzálnemu ľudskému problému – sporu medzi viacerými stránkami osobnosti vznikajúcemu na pozadí konfliktného vzťahu so spoločnosťou. Dvojník je zväčša anticipáciou subjektovho alter ega, ktoré má psychologické a sociálne motivované pozadie. Z psychologického aspektu je to najmä deštrukcia subjektu, teda jeho rozpoltenosť, čo sa prejavuje vo vizuálnej predstave dvojníka ako nemožnosť identifikácie s objektívnym svetom a jeho systémom (Cvrkal 1995, 62, 63). Jedným z prístupov k analýze vzťahu medzi čiastkovými ja bola aj psychoanalýza,⁴⁹ ktorá motívu dvojníctva pripisuje nový obsah na základe analýzy patologických duševných procesov. Baškova „schizofrénia“,⁵⁰ prameniaca zo zavrhnutia morálnych pravidiel – vydieranie s cieľom dosiahnuť hmotný zisk paralelne s túžbou začlenením sa do jestvujúcich spoločenských štruktúr, a teda nájsť cestu k ľuďom, – preto ústi do špecifickej podoby dvojníka. „Ten není přítomen stále: mihne se v Baškových snech, občas jej trápí i v bdělém stavu, téměř vždy ve chvílích bolesti či krize“ (Vaněk 2009, 293). Aj napriek tomu, že Hostovského spôsob uchopenia motívu dvojníctva má podľa Vladimíra Papouška „méně patologických rysů [v porovnaní napríklad s motívom dvojníctva u Wilda, Dostojevského, Gogoľa a pod. – pozn. Z. K.]“ (1996, 60), Baškov sen je určitým štádiom v osobnostnej premene, ktorá má sama osebe konfliktný charakter. Protagonista sa totiž so svojím alter egom stretáva zoči-voči práve v snovom svete javiacom sa ako zápas, kde smrť jednej stránky osobnosti znamená víťazstvo novej identity, voči ktorej sa Bašek v danej fáze psychického prežívania javí ako bezmocný.

Spící hlavou táhl těžký, příšerný sen: V temném, vrzavém schodišti stáli dva lidé. Prvním i druhým jsem byl já. Ale první měl můj mozek, mou duši, mé smysly – druhý jen mou podobu. Druhý sestupoval k prvnímu po prastarých dřevěných schodech. Třímal v ruce jakousi zbraň, dlouhý nůž či dýku a plížil se příkrčen jako šelma podle zdi – zřejmě s úmyslem vraždit. První ustupoval v bezdechém zděšení, klopýtal drže se zábradlí, utíkal, pádil, na zádech cítil horký dech svého pronásledovatele, napínal všechny síly a řítíl se v dlouhých skocích ze schodů jako svalený balvan.

Ale tu se stalo něco naprosto nesmyslného, jak tomu ve snu bývá: vrah byl pojednou před pronásledovaným, vystupoval proti němu po schodech vzhůru. Neboť ten, který měl dříve jen mou podobu, měl nyní také mou duši, naplněnou strachem, kdežto onen druhý měl pouze mou postavu, mé tváře, zbraň a vražedný záměr. Vyměnili si své úlohy. A tak se to opakovalo: pronásledovaný byl vždy po několika okamžicích pronásledujícím. Jeden honil druhého, brzy dolů, brzy nahoru. Má duše a všechna její úzkost a hrůza se stěhovala z jedné tělesné schránky do druhé.

Nevím, jak dlouho to trvalo. Posléze štvanec ucítil za sebou rozmach ruky s nožem, rána jižjiž měla dopadnout – škulbl sebou a...

Probudil jsem se zalit potem (Hostovský [1931] 1932, 97 – 98).

Striedanie personálnej perspektívy je tu opäť sprevádzané opakovaným prechodom postáv zhora nadol a naopak. Podobne aj u Hostovského je zápas dvoch identít vyjadrený práve cez pohyb po vertikále schodiska, teda v priestore, ktorý v danom naratíve funguje ako vyjadrenie vnútorného rozmeru človeka a chaosu, čo v sebe nesie.

„Právě permanentní pohyb, naléhavá dynamika dění a proměn, je vůbec nejzřetelnější a nejvýznamnější charakteristikou prostoru v Hostovského prózách. Pohyb je dokonce iniciátorem většiny proměn, kterým ve vědomí protagonistů Hostovského próz materiální svět podléhá“ (Vaněk 2009, 314).

Uvedená snová scéna má však svou paralelu aj v bdelom stave Josefa Baška, keď protagonista chodí po schodisku zhora nadol a naopak aj napriek vedomému cieľu pohybu – vystúpiť na najvyššie poschodie za Mášou Lierovou. Túžba po blízkosti, ktorá by odstránila pocit prázdna v intímnom čase a priestore protagonistu, sa u Baška spredmetňuje do jedinej osoby, tá je pre neho zúfalou nádejou dosiahnutia zmyslu vlastnej existencie.

Vleklo mne to sem jako magnet. [...] Máša, Máša, Máša – burácelo mi neustále v hlavě, vše ostatní bledlo vedle tohoto jména, vše ostatní bylo podřadné. [...]

Tak jsem byl zabrán do svých myšlenek, že jsem ani nepozoroval, co dělám. Náhle jsem si to uvědomil a zastavil se: nestoupal jsem vzhůru, nýbrž pobíhal nahoru a dolů, o pět schodů jsem vystoupil výše, v zápětí jsem zase o tři schody sestoupil. Byl jsem vlečen bolestnou touhou a zvědavostí a strhován děsem z této návštěvy.

– Kdy jsem to takhle pobíhal po schodech nahoru a dolů? Ach, ano, tehdy ve snu, když jsem honil sám sebe. Jaká podivná souvislost! [...]

Nedomyslíl jsem, neboť mne ještě něco překvapilo a polekalo: mé ruce. Přistihl jsem je. Plížily se jako dvě žebračky, jedna po zdi, druhá po zábradlí, nejisté, nervosní a zděšené.

Konečně jsem zazvonil a opřel se o zeď, poněvadž se mi hlava zatočila. [...]

Máša stála přede mnou... [...]

Výraz očekávání byl naráz smazán, jedva mne poznala. Krátká pomlčka v jejím přemýšlení byla ihned vyplněna. Prostě – nic se nestalo, nebyla téměř nijak vyrušena ani přerušena, bylo to, jako by sem nikdo nevstoupil.

Zázračně jasně jsem to vycítil z jejího nepřítomného pohledu, z jejího pomalého odvracení a z dlouhotrvajícího ticha, jež odpovídalo mému koktavému pozdravu. Nejstrašnější však bylo, že tato lhostejnost, toto úžasné přezírání bylo zcela přirozené, že nebylo maskou ani úmyslným předstíráním. Sem vskutku nikdo nevstoupil, nebo aspoň nikdo, kdo by stál za špetku pozornosti.

Konečně, konečně promluvila. [...] A zase jsem se poděsil: slova plynula s tak nesnesitelně jednotvárným přízvukem, jako bych slyšel poslední pravidelné údery klavíra, připevňujícího do úzkého okna mříže. Ano, mezi ní a mnou vyvstaly rázem neprolomitelné mříže. Tehdy jsem pocítil tak pronikavě zimou a hrůzu svého osamocení, že mi až zuby zajektaly (Hostovský [1931] 1932, 143 – 145).

Situovanie Máše do najvyššieho bodu v tomto prípade nie je náhodné, pretože cesta za ňou môže byť podobne ako v prípade Hrušovského Seeborna iniciačným procesom zavŕšeným náhradou vnútorného chaosu a s ním súvisiacou osobnostnej rozštiepenosti za celistvosť. No túžba po zjednotení v kontexte moderny zároveň predznamenáva vyčlenenie a dištanciu.⁵¹ Baškova snaha získať Mášu sa tak končí v jej nezaujatom mlčaní, čo opäť prehĺbuje priepasť medzi protagonistom a druhými ľuďmi, ktorí si k sebe nenachádzajú cestu, práve naopak, svojím cítením, myslením a konaním medzi sebou vytvárajú bariéry.

A zase jsem šel. Jala mne rázem nesmírná touha po rovině, po níž možno běžet a běžet, nevidět člověka a netoužit po něm (Hostovský [1931] 1932, 153).

Alternatíva a abstrakcia

Jozef Cíger Hronský vo svojich textoch narába s priestorom ako s kulisou, inokedy je priestor pôdou nálad a emócií protagonistov, projekciou ich duchovno-duševných obsahov, ktorá prechádza až do sféry abstrakcie, alebo autor vníma vonkajší svet ako symbolickú rekvizitu sveta (Bátorová 2011a, 81 – 82). Alternatívnym priestorom, cez ktorý dochádza k najvýraznejšiemu prieniku do abstrakcie, je v románe *Pisár Gráč* cirkus. Groteskná podoba Hronského cirkusu zjavne zastupuje ambivalenciu 20. storočia, „tvár varieté, cirkusu, ožiarenú reflektormi a tú istú tvár – dennú, sivú, ktorá demaskuje kamufláže verejných cirkusových predstavení“ (110). Rozpoznaním disproporcie medzi výrazom a významom, vznešeným a nízkym, odhalením falošnosti hesiel, fráz či nepresnosti pojmov Gráč demaskuje skutočnosť, a to najmä vo svojom vnútri (Petríková 2008, 94). Znaký cirkusového priestoru potom funkčne vypovedajú o pozícii individua v absurdnom svete, kde je človek iba hercom, klaunom či bábkou.⁵² Charakter cirkusu, ktorý je v Hronského románe alegorizáciou reality, keďže „[v]ojna je tiež cirkus, podanie vecí tak, aby boli dostatočnou pohútkou na zabíjanie“ (Bátorová 2011a, 179), do určitej miery koreluje s princípmi grotesky.⁵³ Napokon, groteska spolu s absurditou a iróniou predstavujú časti základov moderny ako takej. Ich počiatkové umelecké prejavy súvisia so spochybnením tézy, „že ľudská spoločnosť a celok sveta nie sú výrazom racionálne organizovaného a dobrého (správneho) usporiadania, ale skôr ne-poriadku a nekontrolovateľného chaosu [...] a súvisia so stratou náboženskej viery“ (Mitka 2017, 82), respektíve s jej spochybnením paralelne so spochybnením racionality, pričom uvedený životný pocit sa prehĺbil práve po vojnovej skúsenosti.⁵⁴

Vždy som mal vreľý vzťah k cirkusu! Myslím – aj k cirkusáctvu. [...] Pravda, keď som bol chlapcom, vtedy som ešte nevedel, že celý svet je cirkus, a myslel som si, že cirkus je iba tá veľká okrúhla plachta, okrúhly šiator na kolíkoch a cirkusanti v pásikovaných košeliach. Vtedy som iba takýto cirkus obdivoval. [...] Ja viem, čo je cirkus! Mňa reflektory neoslepili a ja som videl chýrneho Johna Billa i vtedy, keď nemal na sebe hodvábnu košeľu a lakové topánky a hodvábny a lakový úsmev, ale iba žltú, nevrlú tvár a ovisnutú gambu. Ja som videl cirkus cez deň, keď bol ošúchaný, keď bol strašne prázdny. [...] Cirkus bol celkom, celkom prázdny. Tmavý, chladný, záhadný a taký strašidlove veľký [...] (Hronský 1940, 86 – 87).

V momente demaskovania skutočnosti za detskou ilúziou o kráse a zázračnosti zahalenej do cirkusového šapitó je protagonista sám, a to v priestore zvyčajne preplnenom, rušnom, plnom vzrušeného smiechu. Prežívanie situácií existenčnej povahy vo vyprázdnených priestoroch odkazuje na opustenosť postáv, ich izoláciu od okolitého sveta. Tento odcudzený svet protagonistu síce pozorujú v jeho skutočnej podobe, no nechcú byť jeho súčasťou, vnímajú ho ako „[p]rázdny cirkus, naplnený len našimi ilúziami“ (Števček 1973, 125). Ak hovoríme o významovom paralelizme medzi realitou a odvrátenou tvárou cirkusu, nasledujúca scéna ohavného zaobchádzania s cirkusovým chlapcom, ktorého pohyby sú riadené a zároveň istené iba remeňmi v rukách Johna Billa, je iba groteskným zobrazením človeka-bezmocnej bábky v podmienkach určených mocnými.

Veru som nezbadal, že chlapec by sa bol najradšej rozplakal, a ani tušenia som nemal, že nasledovať budú hnusné veci v mojom prekrásnom cirkuse. John Bill pozakladal na chlapca nejaké remence, také nejaké, ako na kone zakladajú, postavil chlapca na doštenú rampu a zachrčal:

– Hoo-hop!

Chlapec sa hodil do vzduchu – a môžem hneď povedať, že zúfalý sa vrhol do povetria –, a keď šiel čelom vraziť do dosky, vtedy John Bill mykol remence, vyhodil detské telo a chlapec sa zatrepotal vo vzduchu ako lapená ryba v sieti.

Keď sa postavil na nohy, veru sa triasol. To som videl. Vtedy ho John Bill ťuchol po lopatkách i trochu kopol, lebo chlapec zabudol stisnúť päty.

Keď Bill položil prsty na chlapcovo temer nahé telo, chlapec zakaždým zastenal. Ale znova a znova skusoval spraviť kotrmelec vo vzduchu. [...]

Ak by ste mi nechceli odpustiť, že som nevydržal pod cirkusovou lavicou až do konca, až do tých čias, pokým sa nešikovný chlapec nezahlušíl, tak si len uvážte, že som vtedy nosil iba veľmi krátke nohavice a krvavých vecí som sa ešte bál. Veď chlapčiskove splašené oči ma aj v noci matali a skoro som stratil všetky krásy cirkusové, keď som bol v cirkuse iba sám a keď som ja sám stváral celý cirkus. [...]

Miklúško bol navlas taký ako ten cirkusový chlapec (Hronský 1940, 89 – 90).

Motív cirkusu v rovine vzťahu ku skutočnosti autor využíva aj ako Gráčov pokus zachovať detskú naivitu spojenú so zastieraním pravdy v živote ťažko chorého Miklúška, ktorého čaká smrť podobne ako Billovho chlapca, a tým ho chce ochrániť pred krutosťou sveta, v dôsledku ktorej syn stráca svojho otca – vojaka bez mena. Paradoxne, Gráč nazýva práve vieru v Božie prikázania svojimi duchovnými cirkusáckymi remencami (Ján Števček hovorí o tzv. duchovnom cirkuse [1983, 192]), ktorých náukou sa pred Miklúškom snaží zastierať pravdu. Ale už pri najzákladnejšej otázke – v hľadaní príčiny – sám pociťuje, že tieto remence môžu kedykoľvek povoliť.

Miklúško je veľmi dobrý chlapec, znamenitý kamarát a statočný človek. Najviac sa rozprávame o cirkuse, lebo som si zaumienil, že Miklúška vyučím cirkusáctvo. [...]

Také všelijaké nepriliehavé pozorovania a otázky v ňom rastú, že moje duchovné cirkusácke remence hocikeď môžu zlyhať. Veru ani takéto zjavy nedodávajú chuti, aby sa zo mňa stal John Bill; aspoň ten neslávnny, obyčajný John Bill pri dennom svetle.

Ba Miklúško ma celkom pomútil vo štvrtom božom prikázaní, lebo mnoho vecí, súvisiacich s oným prikázaním, prišlo mi na um. [...] Nuž prišla mi na um moja matka.

Prečo Miklúško nemá otca... Prečo? Ale prečo som ja nikdy nemal matku?

Umrela.

– Práve čo ti minuli dva roky, vtedy umrela, – hovorieval otec.

Lenže vtedy nebola ani vojna, ani granáty, nuž tak prečo umrela?

– Prečo neumrela iná matka, prečo práve moja?

(A sebe som si nemohol odpoveď odšvindlovať, to si viete predstaviť.)

(Hronský 1940, 92, 95)

Strata blízkej osoby a stigmy s ňou súvisiace sú leitmotívom celého diela, ktorý sa objavuje v rôznych podobách, no zakaždým protagonistov situuje do predurčeného stavu – pocitu samoty, kde sa na vieru v akúkoľvek istotu či záchranu nedá spoliehať. Atribút osamotenosti je umocnený aj tým, že protagonisti nemajú stály domov, ku ktorému by boli emocionálne viazaní, zväčša bývajú v prenájatých bytoch či hotelových izbách.

„Jako by se tu i tam naznačovalo, že současný člověk zbavený bezpečí rodného domu, odsuzovaný k pobytu v provizoriu, k ‚modernímu nomádství‘, musí začít

domov hľadať mnohým hlbšie vo svojom nitru a väzať ho
spíše na podstatnosť a kvalitu vzťahu, nikoliv len miesta“
(Papoušek 1996, 63).

Domov sa ani u Hronského neviaže výlučne k materiálnemu vlastníctvu – domu ako budovy, aj napriek tomu, že daný topos zdôrazňuje separáciu od sveta, intimitu a súkromie. Slovom Márie Bátorovej, skutočný domov totiž predstavuje aj iný človek, a práve ten býva často „miestom“, kde sa autorovi hrdinovia na čas usadia (2000, 30). Potreba pevného, stabilného miesta teda prechádza od symboliky domu k symbolike ženy. Napokon, Hans Biedermann v nadväznosti na Freudovu psychoanalýzu priradzuje symbolický význam domu práve žene, matke, rodičke (1992, 61). Potom aj potenciálny návrat k normálnemu životu a opustenie sveta zákonov, ktorý funguje na princípoch cirkusového zastierania reality, je u Hronského naznačený jediným gestom – dotykom rúk Gráča a Jany.

VII.

Transformácia identity cez
intímnu topografiu postavy

Koncentráciou pozornosti na individualitu, akou je človek so svojím autentickým vnútorným svetom, moderna anticipuje objavenie ďalšej dimenzie,⁵⁵ ktorou je podľa Boženy Čahojovej-Bernátovej vnútorný priestor a čas ľudskej mysle (2009, 10). Martin Hilský (1995) hovorí o vzniku tzv. modernistického časopriestoru. Popri čase totiž vystupuje priestor ako jedna z určujúcich kompozičných kategórií s vlastným významovým rámcom, často sa javiacim ako reliéf psychiky protagonistov. Doris Bachmann-Medick považuje orientáciu na kategóriu času za identifikačný znak moderny („modernism“), zatiaľ čo postmoderna („postmodernism“) zdôrazňuje ako základnú kategóriu vlastnej sebaidentifikácie práve priestor v súvislosti s priestorovým obratom (2016, 211). No ak symptómy moderny vnímame cez literárne texty prvej polovice 20. storočia, ktoré vznikajú v špecifických kontextoch, kategóriu času nemožno interpretovať bez reflexie priestoru a pohybu v ňom, pričom uvedený proces platí aj v opačnom poradí. Relevantnosť takéhoto tvrdenia dokladá samotný fakt, že jedným z aspektov určujúcich paradigmu prírodných i humanitných vied v 20. storočí je Einsteinova teória relativity, ktorá nastoľuje problematiku vzájomného vzťahu času a priestoru cez pojem priestoročas, respektíve časopriestor. V nadväznosti na prednášku Hermanna Minkowského „Space and Time“ (1908) o nemožnosti skúmať priestor sám osebe a čas sám osebe Gerhard Hoffmann hovorí o pretavení tejto myšlienky do literárnej tvorby konca 19. storočia (J. Joyce – *Odyseus*, V. Woolf – *Pani Dallowayová*, *K majáku*, W. Faulkner – *Absalom, Absalom!* a i.), v rovine intímnejšieho (duševného) vzťahu medzi priestorom a časom, pretože čas potrebuje svojho sprostredkovateľa, ktorým je priestor, a na druhej strane ani priestor nie je daný bez svojej fixácie na čas. Hoffmann považuje takýto vzťah medzi časom a priestorom za charakteristický znak moderny

(2005, 269 – 270). Ak je však priestor ponímaný v kontexte moderny, rozhodujúcim je priestor vnútorný, ktorý je spätý s rovnako alternatívnym vnútorným časom.

Ponímanie kompozičnej kategórie priestoru v danom kontexte tak zároveň vedie k rekonštrukcii určitých mimotextových súradníc. Komplexný literárnovedný prístup k vybraným literárnym textom je cez ich textovú analýzu doplnený o reflexiu kontextov, keďže textové jednotky, akými sú priestor a predmety v ňom, v rôznej miere korešpondujú so svetom nachádzajúcim sa mimo nich.

História, filozofia, sociológia sú sprievodné vedné disciplíny, ktoré pomáhajú vidieť literárny text nielen ako separovaný artefakt, ale pomáhajú ho rekonštruovať s ohľadom na čas jeho vzniku (literárnohistoricky) i nadčasovo, t. j. určiť jeho univerzálny prínos či „zmysel“ v danom „diskurze“ svojho času (Bátorová 2011b, 58).

V individuálnom spôsobe, akým spisovatelia stvárajú epický priestor, tak možno hľadať obrazy vypovedajúce o zložitosti, prípadne špecifickosti istého dejinného i životného výseku, v ktorom sa ten-ktorý spisovateľ nachádza, a teda ku ktorému sa kontextovo vzťahuje. Pierre Bourdieu dokonca tvrdí, že „literární dílo někdy může říci více, a to i o společenském světě, než řada spisů s vědeckými nároky [...]. Ovšem literatura to říká pouze nepřímo, jako by to neříkala doopravdy. Vyjevení skutečnosti je omezeno tím, že si spisovatel ponechává jakýsi dohled nad možným průnikem podvědomě vytěšňovaných sdělení. Ztvárnění slouží jako všeobecný eufemismus, realita je literárně odreálněna a neutralizována [...]“ (2010, 57). Ak umenie vnímame sčasti ako eufemizmy odrážajúce skutočnosť, potom aj cez identifikáciu poetík vybraných literárnych diel možno zaznamenať charakter odchádzajúceho sveta prvej svetovej vojny a chaosu, ktorý vo svete pôsobila.

Umenie takýmto spôsobom komunikuje širšie kontexty svojho vzniku dotvárajúce jeho výpovednú hodnotu.

Nemožnosť interpretovať svet ako celostnú štruktúru na základe rozpadu univerzalistických projektov⁵⁶ vedie k rôznym transformáciám umeleckého výrazu po roku 1918. Do popredia vystupujú reflexie existenčnej nestability z individualizovanej perspektívy. Umenie sa takýmto spôsobom personalizuje, zachytáva osud jedného človeka v určitom existenčnom zlome, no jeho reflexia je zároveň výpoveďou o spoločnej skúsenosti, dôsledkoch hospodárskej, sociálnej aj morálnej krízy – vojny. Prepájanie makrosvetu konkrétnej dejinnej epochy s mikrosvetom individua svedčí o skrytom mimetickom⁵⁷ charaktere symptómov literárnej moderny v slovenskej a českej medzivojnovnej próze. Literárna moderna je totiž zaznamenaním zmeny umeleckej perspektívy, pričom sprostredkovateľom vzťahu k realite sa stáva umelcov vnútorný svet a k nemu prislúchajúca individuálna literárna forma.

Umělec však nedělá na obraze viditelným své vnitřní představy, něco, co by předtím vytvořilo již oko. Umělcova ruka vytváří něco skutečně nového; zhmotňuje tam, kde končí vidění, intuitivní vědomí o světě [...]. Na rozdíl od teoretického zmocnění se světa prostřednictvím slov a logických pojmů, při kterém však zůstává pravá smyslová skutečnost zastřena, je umělec schopen osvojit si svět tvůrčím způsobem a tak plně rozvinout své vědomí o světě (Vojvodík 2006, 14 – 15).

Na viacerých miestach potom dochádza k prepojeniu výtvorného a slovesného umenia cez obraz.⁵⁸

Slovami Petra Pokorného, „[v]ykládat závažné texty plné metafor znamená hledět, porozumět jejich alternativnímu projektu světa, který předpokládají a naznačují“ (2005, 70 – 71). Identifikovanie alternatívneho

sveta v rovine priestoru si vyžaduje jeho konkretizáciu na priestorové súradnice a predmety, ktoré rôznym spôsobom demonštrujú vnútorný svet individua. Vzájomné prepojenie pohybu a pobytu tela v určitom priestore⁵⁹ ako vyjadrenie analytickej sondy do prežívania protagonistu napokon naznačuje prienik mnohých myšlienkových zdrojov⁶⁰ do individuálnych autorských poetík, ktoré podľa Vladimíra Papouška „otváraajú komplikovaný pohľad na nesamozrejmosť jedincovy existence“ (2014, 130), emblematický pre umenie 20. storočia.

Vzťah hlavných protagonistov k priestoru a jeho rekvizitám⁶¹ je v analyzovaných literárnych textoch založený na ich konfrontácii s určitou psychickou dispozíciou, ktorá súvisí so sebaidentifikačným (introspektívnym) procesom. Ide o typologicky príbuzné texty, keďže konštruovaním priestorových súradníc autori rôznymi spôsobmi nadväzujú na koncepciu, kde je priestor „nositeľom subjektívneho, stáva sa oblasťou projekcie duchovno-duševných obsahov a prechádza do abstrakcie a fantastična“ (Brynildsvoll 1993 [Bátorová 2000, 66]). Rovina abstraktnej obraznosti je totiž fenomén, cez ktorý umenie dokáže komunikovať autentické obsahy, a jej postupným dešifrovaním v širších súvislostiach sa spredmetňuje možnosť odkryť skutočnú výpovednú hodnotu textu v zmysle artefaktu.

Priestorové hranice izolácie

Už samotný názov⁶² Hrušovského románu *Muž s protézou* naznačuje deficit individua, ktorého spôsob existencie v dobe prudkých hodnotových zmien závisí od náhrady srdca protézou. Nevyhnutným dôsledkom takéhoto zne-
citlivenia je dištancia od vonkajškivosti, teda od podmienok, v ktorých je samotný sujet ukotvený. No aj napriek snahe o odfiltrovanie okolitého sveta sú práve sémy vojny v protagonistovom psychickom prežívaní určujúce. Ide o skrytú reprezentáciu vzťahu medzi subjektom a dejinami, pričom „dejiny jsou často zobrazovány jako potměšilý bůh hrající si s bezmocnou loutkou, kterou představuje izolovaná existence“ (Papoušek 2014, 131). Práve izoláciou jednotlivostí vonkajšieho sveta vyniká charakter skutočnosti – diskontinuita. Izolovaná situácia jednotlivca reflektovaná ním samým je navyše objavením existenciálneho ohrozenia, ktoré pramení práve z diskontinuitného charakteru sveta (135). Psychickú izoláciu možno na jednej strane vnímať ako vedomý únik, no pre protagonistu má takýto čin deštruktívny charakter, pretože znemožňuje jeho návrat k „normálnej“, každodennej existencii. Izolácia od sveta totiž súbežne predpokladá aj izoláciu od druhého človeka, preto základnou črtou Seebornovej psychiky je práve „pocit úplnej izolovanosti. Seeborn je izolovaný od seba samého: nemá srdce, ktoré si nahradil protézou, a je izolovaný aj od sveta“ (Števček 1983, 67).

Hľa, okolo mňa zúrivé pustošenie a ničenie ľudských životov, aké ešte dejiny nezaznačili. Svet sa ide vyvrátiť zo základov, štáty zanikajú, spoločnosť sa rúca, áno, dejú sa veci úžasné, ohromujúco príšerné, celé ľudské pokolenie zachvátilo šialenstvo vzájomného vraždenia,

za najvyššiu cnosť sa pokladá čím väčšie krviprelievanie, státisíce denne hynú na všetkých svetových frontoch – a ja to všetko nepozorujem, pre mňa je to všetko bezvýznamné, ľahostajné, ako keby ani nejestvovalo a mňa sa už vôbec netýkalo. Áno, necítim s tým všetkým nijakú vnútornú spojitosť. Dynastia? Vlast? Národ? Veľkosť chvíle? Patriotizmus? Totožnosť záujmov? Tomu ja nerozumiem, mne je to všetko cudzie, vzdialené, ja s tým nemám absolútne nič do činenia, moja súvislosť s týmito vecami je len vonkajšia a celkom mechanická. Ostávam svetom pre seba, moje „ja“ je hermeticky uzavreté pred všetkými vonkajšími vplyvmi, cítim sa načisto osamotený v tejto šialenej svetovej vrave a ani nemám chuti vystúpiť zo svojej samoty (Hrušovský [1925] 1976, 73).

Izolácia a samota sú témy, ktoré majú svoj pendant aj v podobe priestoru javiaceho sa ako intímna topografia konkrétnej postavy.

Izolovaný priestor se stáva jakýmsi projekčným plátnom duševných fenoménů vyvërajících z hrdinova nitra. Vše, co hrdina vnímá, je symbolicky spjato s jeho psychikou, ať už se jedná o neživé objekty, nebo postavy, které tu jsou jen odrazem nějakého hrdinova duševního hnutí (Papoušek 1996, 63).

Keďže umelecká tvorba 20. storočia sa stáva svedkom všeobecne prijímaných zmien vo vnímaní priestoru, „postupne se rozrušuje představa o objektivním, na subjektu nezávislém prostoru [...] a stále většího významu nabývá ve vztahu k prostoru a v definicích prostoru subjekt“ (Hodrová 1994, 9). Podobne aj Hrušovského epický priestor je organizovaný v závislosti od perspektívy subjektu a jeho charakter určuje nová paradigma intímneho. Vymedzenie toposu hory v predchádzajúcej kapitole ako miesta, kde protagonista

prežíva vlastné bytie intenzívnejšie než kedykoľvek predtým, vychádzalo z ontologického významu tohto priestoru. V symbolickom prepojení medzi vnútorným bytím a vonkajším priestorovým určením však autor pokračuje prostredníctvom konštruovania ďalšieho priestoru – hotelovej izby,⁶³ ktorá sa z verejnej, zato však pustej miestnosti stáva intímnou práve vstupom blízkeho človeka. Abstraktný akt prekročenia určitého spôsobu bytia je v Hrušovského románe doplnený o vizualizáciu vstupu do miestnosti. Ak je topos vchodu zakaždým „cestou jinam, k tajemství, do středu a jeho výrazná prostorová podoba [...] signalizuje hranici, počátek, proměnu“ (110), potom zlom v psychickom prežívaní protagonistov sa začína v metafore prekročenia prahu izby, ktorá sa opakuje v ďalších prechodoch priestorových hraníc, až pokiaľ sa tieto hranice úplne neuzavrú.

Dvere sa pomaly roztvorili dokorán, áno, celkom dokorán, že to vzbudilo vo mne úžas, a v nich sa objavila Mína, nehybne stojaca na prahu. [...] A s tou pokorou vstúpila ku mne, ktorý som ju hádam už od pravekov očakával (Hrušovský [1925] 1976, 66).

A jednako, keď som prikročil k dverám a zamkol ich, konal som akosi nevedomky. [...] Čo ma náhle zahodilo k dverám a donútilo ich zamknúť a kľúč skryť do vrečka, to bola práve tá sila, ktorá všetky moje konania od začiatku až do konca určovala a proti ktorej som ja bezmocný a bezbranný. Áno, všetky svoje „výpočty“ pripisujem na účet tejto strašnej, nemilosrdnej sile a kliatba, ak bude nejaká nasledovať, nech padá na jej hlavu. Ja nie, to ona. A predsa ona a ja sme jedno a zodpovednosť i následky za všetko znášam napokon iba ja sám (Hrušovský [1925] 1976, 68).

Fixácia na druhú osobu ako cesta k plnohodnotnému bytiu je pre Mínu rovnako dôležitá ako pre Seeborna, preto

vstupom do Seebornovej intímnej zóny zároveň Mína vyjadruje fyzickú aj psychickú oddanosť láske. Situovaním postáv do izolovaného priestoru izby a jej uzamknutie kľúčom, ktorý protagonista ukryje, autor naznačuje nielen potenciálny intímny vzťah medzi Mínou a Seebornom, ale zároveň, paradoxne, predznamenáva aj zlyhanie ich vzájomnej cesty k sebe v zmysle všeobecného zlyhania medziľudských vzťahov vo svete plnom izolácie. Zatiaľčo Míniým vstupom sa cesta k druhému človeku napohľad otvára, ďalšie prekročenie prahu Seebornom znamená oddanosť protéze – symbolu „nezmyselnosti a absurdnosti vojny, ktorá ničí city a trhá väzby medzi ľuďmi“ (Cvrkal 1970, 59). Topos vchodu ako spojivo dvoch spôsobov bytia je preto uspôsobený na obojsmerný prechod, a to až do určitého momentu, od ktorého reintegrácia Seeborna do spoločnosti nie je viac možná.

A v tejto chvíli, keď je už po všetkom, môžem konštatovať napokon aj to, že po celý čas, kým som neprekročil prah svojho bytu, nemyslel som ani na okamih na to, že by dnešný deň mohol byť posledný... [...] [K]eď som roztvoril dvere a videl prostred izby stáť Mínu s rozpustenými vlasmi. Či vo mne všetko náhle nestvrdo? Nie, nie, nesprávne hovorím. Niečo iného sa stalo so mnou: keď som vkročil dnu a zavrel za sebou dvere, ako keby mi niekto cudzí surovým násilím vytrhol z najtajnejších hĺbok to moje vlastné „ja“ a sám vstúpil dnu na jeho miesto – hovorím „niekto cudzí“, avšak predsa dávno povedomý... Áno, akoby jedno „ja“ vystúpilo a urobilo miesto druhému „ja“, urputnému, bezohľadnému a chmúrnemu. Tak dajako to bolo. A podivné: akonáhle sa to druhé „ja“ tu dnu umiestnilo, bol som to znova ja, len práve niečo oloveného... (Hrušovský [1925] 1976, 80)

Seeborn prekračuje tú istú priestorovú hranicu ako Mína, no v tomto prípade je vstup do uzavretého priestoru izby vstupom niekoho cudzieho, a predsa vlastného, kto diktuje ďalšie kroky novej identity. Proces psychickej izolácie sa stotožnením protagonistu s identitou druhého stáva definitívnym a prechod medzi dvomi spôsobmi bytia sa uzaťvára. Ako poznamenáva Tomáš Horváth, nasledujúcim odvrhnutím Míny sa pretrhávajú akékoľvek Seebornove putá (putá lásky) so svetom a tým sa stráca aj akákoľvek životná vôľa (2008, 77). „[J]e to vyprázdnenie duše pre prázdnotu samu, vyprázdnenie tvárou v tvár ničote“ (31). Zdroj autorovej imaginácie na tomto mieste zjavne spočíva v predstave definitívneho konca jednej epochy zrodenej svetovou vojnou s jej emblematickým ukončením – násilnou a neprirodzenou smrťou. Blízkosť smrti, ktorá je leitmotívom celého románu, je zakaždým spätá s predtuchami,⁶⁴ ktorých naplneniu nemožno uniknúť. Práve v osudovosti spočíva absurdita Seebornovej existencie ako výrazu nemožnosti riadiť život podľa plánu vlastnej racionality a vôle.

Predtuchy ma dosiaľ ešte nikdy nesklamali – ba som presvedčený, že vycítim vopred i svoju smrť, ktorá bude podľa všetkého násilná, ako sa mi už neraz objavila vo sne. (Napokon, či nie sme vo vojne?) Ó, ona nie je hrozná – skôr sladká. Keď na ňu myslím, naskrze nemám predstavu strašného kostlivca, ale kohosi nesmierne drahého a blízkeho, kohosi s mäkkou, hladkajúcou rúčkou (Hrušovský [1925] 1976, 28).

Obrazy smrti sú v Hrušovského románe na jednej strane potvrdením absurdity existencie, no na druhej strane je smrť zároveň oslobodením od pozemského utrpenia, preto v Seebornovi vedomie jej blízkosti napohľad nevzbudzuje strach. Napokon, slovami samotného autora opisujúceho

daný životný pocit na vojnovom fronte, „[i]stota smrti nie je vôbec strašná, strašný je len strach pred ňou. Istota smrti uspáva a robí človeka pokojným“ (Hrušovský [1914] 1919, 293). No faktom zostáva, že neprirodzená smrť (srdcová porážka mladej a zdravej Míny) a násilná smrť (Seeborn umierajúci v boji, samovražda Míneho snúbenca, advokáta Schrödera) sú typickými expresionistickými⁶⁵ motívami, ktoré dotvárajú pochmúrnú atmosféru diel literárnej moderny. Pochmúrnosť však navodzuje aj farebná škála sveta zahaleného do šedých farieb, čo je typickým znakom obraznosti sveta zasiahnutého vojnou u Jána Hrušovského.

Svetová vojna nestrpela vo svojej hroznej oblasti nič farbisté, svieže a útulné. Všetko sa muselo odieť do špinavošedej rovnošaty. Šedí boli zablatení vojačikovia vo vlhkých zákopoch, šedé boli granátmi zorané polia, šedé boli oškvŕknuté kýptiky skosených lesov. A nebo bolo tiež večne šedé, šedá hmla ležala na krajinách, šedé, nepotešiteľné boli myšlienky znavených martýrov... Čo chcete? Srdcia samy ošediveli, nasadla na ne špinavá pieseň, ktorá otrávil v nich všetko ľudské a dobré (Hrušovský 2004, 115).

Nie je preto náhoda, že perspektíva Seeborna v priestore sa rozjasňuje a zalieva farbami iba v momente, ktorého centrom je Mína z Riedenburgu.

Ako to, že sa mrzká chmára rozbehla do ďalekých kútov a že sa celý svet zajagal v zázračných farbách? Neďaleko zaznel mäkký, sladký hlas, a keď som sa obrátil v tú stranu, videl som Mínu z Riedenburgu (Hrušovský [1925] 1976, 35).

Bludisko tisícich úlomkov duše

Weiss určuje priestorové hranice sujetu už samotným názvom románu *Dům o tisíci patrech*. Dom v tradičnom významovom spojení s pocitom pozitívnej ukotvenosti v priestore však autor modifikuje už len tým, že túto priestorovú ohraničenosť zároveň bližšie špecifikuje tisícimi poschodiami – tisícim poschodím sa Mullerdóm dokonca nekončí, nepretržitý rast budovy je zabezpečený staviteľmi ďalších poschodí. Uvedeným spôsobom Weiss predznamenaáva oxymorické spojenie domu tradične chápaného ako symbol stability a pohybu v labyrinte poschodí – nestability. Pôvodne uzavretý a stabilný naratív je preto už v prvom pláne zmenený na odcudzujúci priestor, ktorý sám protagonista vníma ako labyrint. Aj napriek tomu, že labyrint je jedným z najstarších myšlienkových obrazov kultúry a výrazné zastúpenie má aj v oblasti mytológie, na čo poukazuje Monika Schmitz-Emans (2013, 3), v kontexte literárnej moderny je to tiež prostriedok estetickéj sebareflexie, prostredníctvom ktorej vyvstáva podobnosť o svete, kde sa človek cíti byť stratený, pretože v ňom nenachádza žiadneho sprievodcu, s čím napokon súvisí absencia pevného existenčného bodu.

Plán Mullerdómu! – Dům o tisíci patrech!... Ale to přecení dům! To je obrovské město pod jednou střechou! A ja mám proniknout tímto labyrintem? (Weiss [1929] 1990, 14, 15)

Z hľadiska intímnej topografie postavy je priestor Mullertonu spolu s Mullerdómom priam preplnený predmetmi so symbolickou hodnotou, o čom svedčí aj kompozičná stratégia románu, ktorou je zrejme zámerná voľba názvov kapitol. Jan Weiss v nich, okrem iného, vopred naznačuje,

aké priestorové rekvizity budú pre danú sujetovú časť významovo nosné. Názvom prvej kapitoly autor konštruje tajomný obraz nekonečného schodiska pokrytého po celej ploche červeným kobercom. Daniela Hodrová v súvislosti s analýzou tajomných miest hovorí o Piranesiho tvorbe z cyklu *Väzenie* z 18. storočia. Giovanni Battista Piranesi kríži množstvo perspektív zachytávajúcich „snový obraz ľudskej existencie ako labyrintického príbytku se zamŕžovanými oknami a se schodišti končiacimi v prázdnu“ (1994, 66). Piranesiho tvorba má napokon podľa Hodrovej vplyv nielen na romantizmus, ale predznamenáva aj charakter umenia 20. storočia (66). O tomto vplyve svedčí napríklad Escherova litografia *Relativita* (1953), ktorá je priam vizualizáciou Weissovoho snového priestoru nepretržitých vzostupov a zostupov v zakrivenom priestore tisícich poschodí. Priestorové súradnice spolu s rekvizitami, ktoré tvoria súčasť názvu tretej a šiestej kapitoly (zrkadlo,⁶⁶ dvere, koniec chodby), zase predznamenávajú hraničné body v identifikačnom procese protagonistu nepoznajúceho vlastnú identitu.

Kam jsem se to dostal?... Kdo?... Já?... Kdo je to já? – Kdo jsem?

Úžasná myšlenka! – Překvapení! – Člověk uchopil svůj mozek do hrsti.

– Kdo jsem?

A mozek mlčí... Paměť není...

Jak se jmenuji? – Jak vypadám? – Odkud jsem vyšel?... Proboha, měl jsem přece nějaké jméno na světě... ale jaké... ale jaké?

Oh, jak bolí spánky, když se takto táží. – Jen si vzpomenout, a vše se vysvětlí a toto schodiště samo od sebe zmizí... co jen to bylo? (Weiss [1929] 1990, 8 – 9)

Pokus o identifikáciu subjektu v priestore Mullerdómu náhle vystrieda snaha o sebaidentifikáciu, ktorá je kľúčovým

problémom moderného človeka.⁶⁷ Sebaidentifikačný proces sa pritom má uskutočniť cez pohľad do prvého zrkadla,⁶⁸ ktoré autor umiestňuje na konci chodby za železnou klietkou. Takéto priestorové vymedzenie možno vnímať v zmysle Ryanovej definície priestorového rámca ako súčasť naratívneho priestoru, ktorý mení obraz konania postavy v súčinnosti s jej pohybom naprieč priestorovým rámcom (2010, 39). Prvky tvoriace daný priestorový rámec sú potom nositeľmi symbolickej hodnoty – znamenajú koniec jedného spôsobu bytia.

»Na konci chodby,« řekl stařec, »visí železná klec. [...] Za touto klecí je výklenek. Visí tam na stěně broušená deska, hladká a studená jako had. – Nevím, je-li to zrcadlo. – Ale když si před ni stoupnu, zdá se mi, že se na mne dívá moje slepota... Nevím. – Snad je to jen sklo!« [...]

Brok předhlonil starce, s obálkou v ruce skočil ke stěně a pohlédl na sebe.

Výkřik překvapení se mu vydral z úst!

Vztyčil se proti zrcadlu. Zamával rukama. Vyskočil. – Dával všelijaká znamení, že tu je, že tu stojí člověk před zrcadlem – nadarmo – zrcadlo ho nevidelo – zrcadlo ho nevzalo na vědomí – Zrcadlo bylo prázdné! – – – (Weiss [1929] 1990, 28 – 29)

Brok vlastný obraz v zrkadle nevidí a práve táto neviditeľnosť sa stáva určujúcim činiteľom jeho snovej identity. Max Picard charakterizuje ľudskú tvár v modernom svete ako tvár, ktorá stráca identitu. Hlboká kríza sa tak premieta aj do ľudskej tváre, v ktorej zanecháva stopy odcudzenia a úzkosti (Vojvodík 2014, 48). Problematika identity je však oveľa zložitejšia, pretože na jednej strane platí to, čo Picard nazýva stratou identity ľudskej tváre, na druhej strane však človek nestráca svoju identitu v pravom zmysle slova. Hlbokým poryvom vnútra sa totiž jeho identita transformuje

do novej polohy, ktorá si vyžaduje ďalší sebaidentifikačný proces uskutočňujúci sa prostredníctvom nejakého média.

Použitie zrkadla sa nevzťahuje iba na prvotnú sebaidentifikáciu protagonistu, Jan Weiss do intímnej topografie postavy umiestňuje zrkadlá viackrát, pričom ich prítomnosť zakaždým dopĺňa typickými snovými prvkami, ktoré vyvolávajú úzkosť. Jednou z takýchto scén je situovanie Broka na začiatok chodby s množstvom zamknutých a neoznačených bielych dverí tvoriacich svet nekonečných možností, ktorých lineárnosť prerušujú až čierne dvere s označením 99. Protagonistov pohyb naprieč priestorom je na tomto mieste ukončený ďalším priestorovým rámcom, pričom za dverami vybočujúcimi z jednotliatosti sa opäť nachádza zrkadlo, ktoré sa svojim dutým prázdnom podobá ostatným zrkadlám snového priestoru.

Dvířka se otevřela a Petr Brok vykročil do bílé, pusté chodby. Byla tak dlouhá a rovná, že se v dálce její stěny, strop a dlažba dotýkaly v jediném bodě.

Po obou stranách dveře. Lesklebílé řady, jako bývají v blázincích anebo ve špitálech. – Dveře a dveře. Všechny stejně bledé, stejně veliké, stejně tajuplné; stojí tu v zarputilém mlčení s nastavenými klikami, bez čísel, bez nápisů...

Kterak naleznu svoje dveře?...

99!

[...]

Brok se nazdarbůh pustil po této lince. Někde přece musí končit. Běžel kupředu, ale onen bod na konci chodby, v němž se uzavíraly stěny, stejně rychle se od něho vzdaloval. Prudce pocítil svoji bezmocnost tváří v tvář tomuto nepříteli, který se nazývá množství...

A najednou – Brok se zarazil. – Černé dveře! – Tak náhle, tak překvapivě ho udeřily do očí. Mezi tisíci bílými dveřmi – jedny černé!

Bylo na nich nedbale křídou napsáno, jakoby narychlo: 99.

Víc nic.

Nuže, konečně u cíle!

[...]

Je to zrcadlo?

Obrovské duté zrcadlo, pohlcující Broka ze všech stran? Ale jak poznat, že je to zrcadlo? Nemá v sobě nic, co by odráželo, krom své prázdné útroby! Brok se rychle otočil ke dveřím a hrůzou ustrnul: dveře se za ním ztratily! Rozplynuly se v nazelenalé nic (Weiss [1929] 1990, 166).

Co je to?

Zrcadlo?

Ano, ale je to podivné zrcadlo! Má svoji stříbrně průhlednou hloubku, ale není v něm nic z věcí přítomných v této komnatě.

Zrcadlo je prázdné!

Lesklá, stříbrná dálka na dně a nic víc – – –

(Weiss [1929] 1990, 226)

Weissove zrkadlá na týchto miestach presahujú až do roviny surrealistických zrkadiel, ktoré Čahojová-Bernátová charakterizuje ako rekvizity nachádzajúce sa buď na hranici sna a bdenia, alebo sú tieto zrkadlá nasmerované do oblasti podvedomia či nevedomia, alebo dokonca k jungovsky vnímanému nadosobnému nevedomiu (2009, 87). Ak je snový svet produktom nevedomia, potom aj zrkadlá v celom Mullertone musia byť pre Broka slepé a prázdné. Tieto zrkadlá totiž multiplikujú obraz protagonistovej subjektivity a o to väčšími alegorizujú existenčnú prázdnotu, z ktorej napokon vzišla aj jeho neviditeľná identita.

Parametre dvojdomého (v zmysle rozdvojeného) sveta sú definované pohybom naprieč jasne stanoveným priestorovým rámcom, ako aj pohybom Petra Broka smerom

nadol, ktorý zároveň vyvoláva obraz opätovne sa vynárajúci za jeho zatvorenými viečkami, čím protagonista upadá do reality. Vo väčšine prípadov sa moment prechodu medzi snom a skutočnosťou prelína s momentom pohybu vo výťahu. Výťah s tisícami tlačidlami tak nie je iba prostriedkom na presun medzi jednotlivými poschodiami Mullerdómu, ale zároveň funguje ako spojivo dvoch paralelných svetov a dvoch spôsobov bytia v nich.

Když se řítili v měkce vystlaném liftu kamsi do propasti, znenazdání ucítil Brok svoji podivnou chorobu na víčkách. – Jakmile zhmouřil oči, uviděl docela jiný svět kolem sebe. – Oh, bylo to tak příšerně pravdivé, jako by to ani sen nebyl! Stále se mu vracela ta prokletá jeskyně uvnitř duté lebky, kterou prožil již v prvním snu. – Stále tatáž žlutá lampička... Mullerovo skleněné, vševidoucí oko se změnilo v této lebce v kulatou díru po zpráchnivělé oční bulvě.

A přece je to okénko v jeskyni a vede do divoké, bílé vichřice... Místo tisíce pater jsou tu jen tři šedivá patra pryčen a na nich leží živí skrčenci. Jejich brady se zahrívají mezi koleny a jejich ústa dýchají na křehnoucí ňadra. – (Weiss [1929] 1990, 129 – 130)

V presune protagonistu medzi týmito svetmi, kde „[s]en je reakci duševního života během spánku na denní prožitek“ (Freud [1916 – 1917] 2010, 91), však zostáva jeden prvok nemenný, nepodliehajúci pohybu. Ním je lampa ako významová priestorová rekvizita umiestnená na strope každého poschodia Mullerdómu – „oko“ Ohisvera Mullera – a lampička svietiaci nad lôžkom zajatca, ktorá osvetľuje skutočné dianie.

Vytrhnutie z automatizácie – vystúpenie z anonymity

Skutočnosť, že svet sa stáva neprehľadným a nevysvetliteľným, je v literárnej moderne nepriamo reflektovaná na rôznych textových úrovniach – z hľadiska motivickej roviny naratívu sú to predovšetkým spôsoby stvárnenia psychických defektov literárnych protagonistov, ktoré sa javia ako autentické prejavy samoty, existenčnej nestability a z nich plynúceho pocitu prázdna. Podobne aj v románe Egona Hostovského *Ztracený stín* ide o vyjadrenie stavu, kde „[k]aždý je sám sobě nejvzdálenější“ (Nietzsche [1887] 2002, 7), pričom uvedená priepasť vo vzťahu k svetu či k sebe samému podnecuje hľadanie novej identity, identity dvojníka a následnej (seba)identifikácie.

Autor v úvode románu stavia Baška do existenčnej pozície Hronského človeka-milión či Kafkovho⁶⁹ človeka-švába, teda nikým nevidenej, „zbytočnej“ existencie. Baškov životný pocit je umocnený jeho postavením radového úradníka textilnej spoločnosti Globus,⁷⁰ teda pars pro toto človeka pasívne sa podieľajúceho na globálnom chode sveta, ktorý sa mu javí ako cudzí a vzdialený, aj keď je jeho súčasťou. Všetky pohyby protagonistu sú preto zautomatizované, bez jeho vedomej účasti, pričom rovnakým procesom automatizácie prechádzajú aj Baškove myšlienky, ktoré sú pravidelne vyvolávané vnímaním rovnakých predmetov v nemeniacom sa priestore. Hostovský tak konštruje každodennú trasu protagonistu, ktorá najskôr smeruje k mostu, aby sa potom mohla cyklicky vrátiť k východiskovému bodu – k stiesnenému priestoru prenajatého bytu. Ten napokon funguje ako „depresivně působící malý prostor [...] jehož prizmatem je vše poměřováno“ (Papoušek 1996, 57).

Každého večera jsem se procházel po nábřeží až k mostu; kráčet jsem pomalu, zastavoval se, obracel, jako člověk, který má mnoho času nazbyt a který neví, kam zajít. Zábýval jsem se jenom sám sebou. A z nekonečných monologů mne napadaly takové podivné, neplodné myšlenky, že jsem se jich až děsil – a tolik jsem toužil po hovoru či společnosti, abych se mohl přesvědčit, že je můj mozek zcela přičetný, že jsem se nezměnil.

Neměl jsem klidu, byl jsem plachý a bázlivý jako nikdy předtím. Usedal jsem na lavičku, očekávaje, že někdo přisedne a naváže rozmluvu. Sám jsem k tomu neměl odvahy – a po prvé v životě jsem cítil, jak je pálčivá žízeň po člověku.

[...]

Moje každovečerní procházka byla stejná. Jako bych se bál podívat se do odlehlejších končin města. Byl to návyk zmechanisovaného člověka, strach před novými vjemy. Každý známý předmět probouzel v mozku denně tytéž představy a vzpomínky, takže se prokletá pravidelnost zmocnila i mého přemýšlení.

Patientia pauperum non peribit in aeternun!⁷¹ (Hostovský [1931] 1932, 14 – 15)

Ak sa Baškov každovečerný rituálny pohyb sústreďuje práve na most, teda najexplicitnejšiu metaforu média, ktoré spája, potom zjavne ide o miesto, kde má byť započatá jeho cesta za ľuďmi. Namiesto vytúžených dialógov s druhými však Bašek pokračuje vo svojej zmechanizovanej samote a vnútornom monológu, ktorý ju sprevádza, uvedomujúc si priepasť medzi dvomi svetmi – vlastným a cudzím. Románový sujet sa na tomto mieste zvnútorňuje, keďže, slovami Györgyho Lukácsa, „[v]lastní život niternosti je jen tehdy možný a nutný, když se rozdíly mezi lidmi stanou nepřeklenutelnou propastí“ (Lukács 1979, 56 [Liessmann 2000, 83]).

No nasledujúcimi udalosťami viažucimi sa ku konkrétnym priestorovým súradniciam a predmetom v nich, ktoré kódujú dejové zlomy v transformačnom procese osobnosti, sa psychické prežívanie protagonistu dynamizuje.⁷² Hostovský tak vytvára typ protagonistu, ktorého reakcie na sériu vnútorných a vonkajších konfliktov vyjadruje prostredníctvom tzv. dynamických (priestorových) metafor. Zvrat udalostí vedie Baška k vystúpeniu z anonymity, a to prekročením prahu trinásteho oddelenia spoločnosti Globus, čo predstavuje – v nadväznosti na Vaněkovu analýzu pohybu v Hostovského románe – „ex-statický“ pohyb, vytrhujúci ze statickosti, nemenné každodennosti a existenčných stereotypů“ (1996, 74). Vstup do tohto oddelenia – symbolizovaný vstup do tajomnej trinástej komnaty (Papoušek 1996, 59) – pokračuje uzavretím priestoru dvermi, ktoré sú významotvornou priestorovou hranicou. Od daného momentu sa začína séria činov, od ktorých sa odvíja nasledujúci proces osobnostnej transformácie – postupného psychického trieštenia protagonistu hľadajúceho svoje miesto v nových existenčných podmienkach.

Tady! Třinácté oddělení. Podivné, nemá žádný jiný nápis! Že mně to už dříve nebylo nápadné! V zámku vězel klíč. Čekal jsem, až se trochu uklidním. Pak jsem si upravil vlasy i oděv a zaklepal. [...] – Chvěl jsem se, zimnice mnou lomcovala, zuby jektaly. Odemkl jsem a vstoupil. Jediným skokem jsem se vrhl ke stolu a přehraboval se v listinách a knihách...

Za tři minuty jsem zase vyšel. Téměř jsem omdléval vzrušením. Musel jsem se opřít o zeď a zhluboka vydechnout. Srdce běsnilo.

Objevil jsem mnohamilionový podvod. Stát měl být okraden na daních. [...] „Počkejte, teď vám ukáži, jen počkejte!“

[...]

Ostrá rozkoš projela mi celým tělem. Takhle moci poroučet jediným velitelským gestem! [...] [M]ám v hrsti „Globus“! [...] Hlava se mně zatočila. Diktovat, poroučet... Tu jsem se zhrozil svých rukou – a bůhví, proč jsem si vzpomněl, kterak jsem jako malý chlapec navštívil s otcem lomy. Z té návštěvy mně utkvěla vzpomínka na člověka, jenž nám ukázal v malé dřevěné chatě jakousi páku a řekl: „Tím stačí pohnout a tamhleta skála vyletí do povětří.“

A nyní jsem hleděl na své ruce s týmž zděšením jako tehdy dávno na dlaň onoho muže, dotýkajícího se nebezpečné rukojeti (Hostovský [1931] 1932, 49 – 52).

Hostovský však v dynamických (priestorových) metaforách pokračuje tak, že pracuje so zámernou deformáciou priestoru – neživého sveta v jeho detailoch, ktorý v protagonistovom vnímaní ožíva. Charakter priestoru je potom výlučne výsledkom vnútornej reflexie subjektu – ide o pohyb perspektívy, ktorá sa premieta do pohybu celého priestoru a v protagonistovi vyvoláva úzkosť a strach.⁷³

Zmenšení, zmenšení, zmenš... ztrácejí se z obrázků při zmenšování detaily? Ne! Ale snad přece! Představme si úsečku – pět centimetrů. Prosím... A nyní její zmenšenou reprodukci... Něco přece musí scházet... Nevybral jsem si vhodný příklad – žádnou úsečku, raději křivku... Nesmysl, takové hlouposti! Mně se zdá, že začínám bláznit.

Zvedl jsem hlavu a užasle se zastavil. Takhle jsem dosud nikdy ulici nevnímal. Nikam nevidíš – jen na nebe; až se hlava motá. Tolik vysokých zdí, tolik oken, dveří, teras, nápisů, říms, okapů – všechno v jedné slitině. A najednou – najednou (sáhl jsem si na čelo a otřásl pod lep-kavým dotekem prstů) předměty nabývají jiné podstaty, nabývají docela neznámých vlastností, ožívují, hovoří... Dům již není domem, chodník není chodníkem, zábradlí

není zábradlím... Jsou to bytosti, s nimiž denně v sobě
mluvím, hádám se, rozumuji; utekly teď ze mne – bestie –
zmohutněly a vysmívají se. Mé opuštěnosti a nepatrnosti,
mé komičnosti a... Bože, Bože, copak je to? Vždyť jsem
úplně pomátl!...

[...] Jsem asi nemocen, vyčerpán...

Opět jsem utíkal. Proč mne prve přepadla ta idiotská
představa zmenšených obrázků? Tím to začalo!

[...]

Přikrčil jsem se ke zdi a zacpal si uši. Ten obraz pro-
mítly mé zmučené nervy do prostoru. Hukot strojů, kla-
pot kroků, železobeton, lesklá skla – a sirény běsní, běsní!
Svítilna nade mnou má lidskou hlavu, ústa se chechtají:
Podívej se, pitomečku, to je

Globus G l o b u s GLOBUS!!

(Hostovský [1931] 1932, 58, 59)

Na začiatku priestoru, ktorý ožíva a mohutnie, stojí Baško-
va úvaha o zmenšení. Pri analýze priestoru vymedzeného
existenciou protagonistov Hostovského próz Václav Vaněk
zdôrazňuje práve zmenšenie, respektíve zúženie priesto-
ru, čo považuje za paralelu k pocitu existenciálnej úzkos-
ti vyplývajúceho zo zúženia ich perspektívy a životných
možností (2009, 318). V tomto prípade však ide o zmenše-
nie intímneho – duševného priestoru Josefa Baška v dô-
sledku pôsobenia sveta mocných, v ktorom je človek iba
bezmocnou zmenšeninou strácajúcou svoju individualitu.
Priestor je tak opäť projekciou aktuálnych existenčných
podmienok, ktoré ho vedú k celkovému fyzickému a psy-
chickému oslabeniu.

Byl jsem příliš zemdlený, umlácený, apatický. A tehdy se
znovu objevil můj stín, můj vnitřní dvojník. Hýbal mnou,
obracel mne, cítil jsem, jak coul za coulem vstřebává do
sebe mé tělo, zprvu jsem se pokoušel odporovat jeho

pohybům pohyby opačnými, ale dosáhl jsem jen rovnáhy [...]. Pak jsem slábl. Chtěl jsem zvednouti ruku a položit ji na prsa. Dokázal jsem ji jen maličko pozvednouti – dále nemohla, dále ji nepustil.

Při tom ke mně mluvil, rozmlouval mi můj odpor, zlobil se, vyhrožoval. Byl jsem stále zemdlenější, slabší, vytrácel jsem se: nyňi jsem já přecházel zvolna v stín. On však rostl, mohutněl, vnikal jsem do něho jako vláha do země a on nasákl mou krví, byl stále těžší, bobtnal, prodloužoval se, nadýmal... a náhle jsem v něm nadobro zmizel. Jako když světlo spolkne stín. Na místě, kde ležel Josef Bašek, spočíval teď někdo cizí [...] Obrátil se spokojeně na bok a usnul (Hostovský [1931] 1932, 97 – 98).

Vzťah medzi oboma identitami Josefa Baška, vyjadrený prostredníctvom motívu tieňa,⁷⁴ je ambivalentný – tienistá stránka protagonistu sa postupne zhmotňuje do viditeľnej identity dvojníka, zatiaľ čo pôvodná identita sa rozplýva do nemej tieňovej podoby. Hostovský opisuje tento transformačný proces opäť cez obrazné zúženie telesného priestoru jednej identity paralelne s rozpínaním telesnej schránky „niekoho cudzieho“. Paralyza končatín⁷⁵ ako výraz straty sily vlastnej vôle je zároveň vizualizovaním vnútorného konfliktu dvoch identít. Ide teda o stav, ktorý možno alegoricky opísať, v nadväznosti na fenomenológiu telesnosti Hermanna Schmitza, „jako extrémní zúžení prostoru těla a jeho možnosti pohybu [...], jako vytrženost z komunikace s okolím a uvrženost do stavu izolace a bezmoci“ (Schmitz [Vojvodík 2006, 130]). Pokoj, ktorý následne v protagonistovi nastáva po transformácii, je iba zdanlivý, pretože sa vzťahuje výlučne k jeho novej identite. Tá sa mu však v tejto fáze ešte javí ako cudzia, čo naznačuje aj nezúčastnené konštatovanie prítomnosti cudzieho na mieste Josefa Baška.

Osobnostná metamorfóza v podobe obojsmerného prechodu medzi dvomi identitami je príznačná pre celý román, pričom hlavným identifikátorom aktuálneho psychického stavu protagonistu je zrkadlo, ktoré zviditeľňuje Baškove skutky do podoby zdeformovanej tváre.⁷⁶

Odvrátil jsem se a zahlédl svou tvář v zrcadle. Spatřil jsem sebe (snad následkem špatného osvětlení, snad následkem své neobvyklé, zkroucené posice) v takové podobě, v jaké jsem se dosud nikdy neviděl. Hlava sražená k ramenům, úžasně dlouhý nos, ošklivé, tlusté rty. V němém zděšení jsem zíral na svůj zjev. Bože, jak jsem ohyzdný, jak nestvůrne ohyzdný! Tohle je má pravá podoba, takového mne lidé vidí. – Všechno, co jsem kdy pěkného udělal, řekl, cítil, připadalo mi teď nemožně směšné, ohavné. Nehýbal jsem se, abych svůj obličej neviděl v známé podobě, jíž jsem uvyklý a jež mi mou ošklivost zamlčuje (Hostovský [1931] 1932, 66).

Začal jsem se bát.

Na štěstí byl hotel nablízku.

Na oživeném schodišti se mi ulevilo: *on* se ztratil. Jel jsem výtahem, proběhl dlouhou chodbou a otevřel dveře svého pokoje. Přes všechen strach chtěl jsem být sám, abych se přesvědčil, že vše bylo pouhé poblouznění, že se můj dvojník nevrátí.

Nahmatal jsem vypínač a pak teprve zavřel dveře. Rozsvítil jsem. Proti mně stojící zrcadlo vrátilo mi můj obraz (Hostovský [1931] 1932, 94 – 95).

Pohľad do zrkadla,⁷⁷ ktorým sa završuje proces novej sebaidentifikácie, protagonista absolvuje vo svojom intímnom prostredí – za zavretými dverami hotelovej izby. Intímny priestor protagonistov literárnej moderny má často iba prechodný charakter nájomného bytu či hotelovej izby,

je neosobnou a prázdnu miestnosťou s minimálnym výskytom predmetov naznačujúcich nejakú citovú väzbu. Topos domova je tak v literárnej moderne značne redukovaný,⁷⁸ pretože izolovanie do ohraničeného priestoru hotelovej izby v istom zmysle predznamenáva stavy ich hlbokej osamelosti, a to aj napriek tomu, že práve hotel je priestorom plným ľudí, je to priestor verejný. Psychická dispozícia je tak alegorizovaná cez intímnu topografiu postavy, do ktorej Hostovský zámerne situuje zrkadlo fungujúce ako spojivo medzi vnútorným – prežívaným a vonkajším – videným svetom.

Na ceste za druhým bytím

Interpretáciou priestoru, s ním súvisiaceho pohybu, ako aj priestorových rekvizít, teda analytických kategórií, ktorými je perspektíva umelca prevrátená smerom dovnútra, som čiastočne nadviazala na interakciu literatúry s výtvarným umením. Podobne aj priestor v románe Jozefa Cígera Hronského *Pisár Gráč* je v určitých pasážach skonštruovaný cez maliarsku techniku, podľa ktorej sa svet nálad a emócií protagonistov šifruje do farebného záznamu.⁷⁹ Ten je potom akousi vizuálnou nadstavbou jazyka. Jurij M. Lotman hovorí o možnosti modelovania pojmov tzv. farebného priestoru (1990, 250), ktoré síce samy osebe nemajú priestorovú povahu, ale dotvárajú špecifickosť priestorovej imaginácie, a tak ich možno oprávnené zaradiť ku komponentom priestorových rekvizít dotvárajúcich intímnu topografiu postavy. O využití podobnej techniky vypovedá románový úryvok o duševnom stave mladého vojaka – Jožka Gráča, ktorý hľadá únik pred vojnovým chaosom v prírodnej scenérii.

Pchá hlavu do akejsi jelšiny a hľadá chládok pri potoku. Sadá na veľký zvariak, ktorý vyvalila sem voda, vyumývala, zaokrúhlila, oriadila, a hlúpo sa díva do vody. [...] Prižmuruje ľavé oko a z blúzy vyťahuje malú akvarelovú kazetku i náčrtník. [...] Tak mu tečú myšlienky ako voda v potoku: od hocikiaľ a hocikade. – Maľovať idem. Musím. Kamene, veľké kamene s trochou štebotavej vody sú ako utešené javisko, kde sa všeličo odohralo a kde sa ešte všeličo odohrá. Pukliny na kameňoch sú ako veľké a ťažké rany a divý chmeľ ako láskavý, krásny obväz. Ozrutné lopúchové listy sú tu nie ledačina, ale najkrajšia kytica, zeleň je ako hodvábne dievčenské dlane, po

ktorých sa prechádza slnce. Na kameňoch sú fialové tiene a živé okrové slnečné škvrny, zlatá sieť, veľká zlatá pavučina, ktorá sa zakaždým zachveje, keď vetrík pohne listy. Kmene jelšiny sú celkom ultramarínové, a to iste len pre túto chvíľu sa tak vyzdobili, lebo ináč nepeknú majú kôru. Voda je pod kameňmi celkom smaragdová. Tam zrazu stíchla, ako by sa bola naľakala zlatého vetra a hustej, drahokamovej farby, ktorú tu naozaj dostala. Hen je hneď lúka, taká cinóbrová, od makovic, a potom nebo, nebo, belasé nebo. Vôbec celý pohľad odtiaľto je ako pohľad do neba, skutočného a opravdivého neba! [...]

Šuhaj by chcel maľovať. [...]

[C]hcel by si spraviť farebný záznam o tom, keď sa díval do neba, na dielo božské, keď mal iba oči a uši nie, lebo videl lopúchy a nepočul, ako kdesi neďaleko pukajú ľahké kanóny, lebo tam kdesi nehliev takzvaný vojačik, ale pracuje statočne: puká a puká, čudným pluhom vyráva brázdnu na čudnej roli alebo brale alebo na tele ľudskom (Hronský 1940, 75 – 76).

Akcent na významový rámec farieb evokuje prácu so základnými stavebnými prvkami impresionistických, ale aj expresionistických malieb.⁸⁰ No ako uvádza Stephen Little, zatiaľ čo impresionisti pracovali primárne so schopnosťou vnímať svetlo, farbu a pohyb, ktoré majú byť výrazmi stavu okamžitej chvíle, expresionistická farebná škála už nie je iba výsledkom momentálnej impresie, ale predstavuje výpoveď o autentických emocionálnych pohyboch v psychike postáv (2012, 104). Hronského farebný záznam je však kombináciou a vzájomným prelínaním oboch postupov, keďže priestorová scéna tu síce funguje ako výraz okamžitej chvíle, ale spôsob jej stvárnenia je zároveň autentickou výpoveďou o psychickom rozpoložení protagonistu, ak zoberieme do úvahy významový paralelizmus

dvojíc vojak-kameň, pukliny-rany, chmeľ-obväz. Túžba po záchrane, ktorá má univerzálnejšiu platnosť, je napokon umocnená náhradou pohľadu na prírodnú scenériu jedinou fotografiou – Janou, pretože jej „papierové líca a papierové ústa sú viac ako kanóny a fialové kamene“ (Hronský 1940, 78).

Je potom zjavné, že moment, keď sa Jožko Gráč dozvedá o emocionálnom odlúčení Jany, ktorá sa po smrti svojej staršej sestry na žiadosť svojej vypočítavej matky musela vydať za vdovca Klementoviča, je zároveň štartovacím zlomom transformačného procesu Jožka Gráča na jeho alter ego – zbabelého pisára, ktorý nie je človekom ani vojakom, ale Gráčovým vnútorným hlasom a zároveň poslucháčom. Práve ten ho mení na osobu nenachádzajúcu vo svete miesto pre ťaživú zbytočnosť, ktorú v sebe začína pociťovať. Uvedený proces sa aj v tomto prípade odohráva prostredníctvom lyrizácie ako bezcieľny beh hmľistým lesom-bojiskom sprevádzaný hlasmi a strelbou neznámeho človeka a ukončený vo fyzickom, ale aj psychickom páde protagonistu.

Súdte vy o Jane, ako chcete, ale nepomohla mu ani v hmle.

Akýsi cudzí hlas ho okríkol. Bol to Rus, nejaký zahadný človek, ktorého si do toho slova zabalil. Ktože by ho bol iný tak pekne okríkol? Raz, i druhý raz. I tretí raz by ho bol, ale vojak Gráč povytieral pot z očí a vydýchol. Potom sa naľakal a chválil hmlu, že je taká hustá.

Či utekal?

A ako!

Ako zbabele!

Zohli sa mu kolená až po samú zem, tak udierali na hrudy, ako udierajú podošvy. Kolená chceli najväčmi utekať, lebo kolená boli najľahšie. Obuv zrazu bola ako z olova, i hlava ťahala sa len dolu a dolu. I zem sa prepadávala,

kde kročil, všade bola jama, a kde nebolo jamy, tam už celkom nič nebolo. Rus, ktorý ho tak pekne oslovil, nevedel, ako je to so strachom a s jamami, začal strieľať a potom také hnusné, piskľavé hlasy začali obskakovať Jožka Gráča, sta by sa nemóresné šteňatá našklabovali, šteňatá, čo majú ešte veľmi krátky dych. Tak si myslel, že mu všetky tieto piskľavé jazyky štuchajú do chrbta, každý ho trochu drgne a zasotí do nejakej jamy. Našťastie, že sa do niečoho potkol a spadol [...].

A potom prišiel na neho ten ťažký strach, od ktorého rozbolia sa človeku všetky údy. A potom prišla tá slabota a sprostota, keď si človek uvedomí, že vyviazol z nedobrej veci a chcelo by sa mu plakať.

[...]

Podrobil som sa bezpodmienečne, vykrikujem, čo sa vykrikovať má, lebo som sa už trochu naučil, že ani číslo na bankovke netreba brať za hotový groš a vojak je i vtedy človek, keď má uniformu.

Iba tento pisár nebol človek, ani vojak.

Keď si utrel nos, tak sa zasa ku mne obrátil a počúval ďalej, čo si rozprávam.

Neviem, či vám je známe, ale keď si človek i pre seba rozpráva, i vtedy potrebuje niekoho, aby počúval, a tak sa mi zdá, zato som strpel pri sebe onoho naničhodníka a zbabelca. Veľmi sa mi hnusil, najradšej by som ho bol pridusil, ale to teraz nešlo, tak som miesto toho klial, ako som sa naučil od všetkých predstavených frajtrov a kaprálov a od celej stotiny (Hronský 1940, 79 – 80, 83 – 84).

Lotman identifikuje literárne postavy na základe faktora pohyblivosti vo vzťahu k ich sémantickému okoliu. Podľa toho rozlišuje aktívne a pasívne, respektíve pohyblivé a nehybné postavy. Zatiaľ čo pasívne, nehybné postavy sú súčasťou daného sémantického poľa, zhodujú sa s ním alebo

nedisponujú schopnosťou odlišiť sa od neho, aktívne, pohyblivé postavy prekračujú jeho hranice, vstupujú do tzv. antipola, a tým rozvíjajú sujet (1990, 270 – 274). Hronský rozvíja sujetový svet svojich protagonistov v románe *Pisár Gráč* na podobnom princípe. No hranica, ktorú hlavný protagonista prekračuje, nemá topologický charakter, ale znamená voľbu určitej identity. Hraničným bodom vzniku novej identity, pisára Gráča, v istom okamihu je strata pocitu fyzickej aj psychickej blízkosti inej osoby a jej dôsledok – samota. V tomto momente totiž dochádza k emocionálnemu ustrnutiu, v dôsledku ktorého protagonista nemôže splynúť so životným pohybom. Aj napriek tomu, že vlastným konaním sa Gráč javí ako pasívna súčasť okolia, v skutočnosti sa od neho výrazne odlišuje. Vstupuje do antipola, keďže pre jeho „inakosť“ v zmysľaní nezapadá do prostredia, v ktorom sa nachádza. Je to teda postava pohyblivá, pričom táto špecifická dynamickosť spočíva v jej psychickom prežívaní. V románe *Pisár Gráč* je to isté prekročenie sémantického pola v Lotmanovom zmysle, ktoré stojí za vznikom príbehu jednej osamelej duše. Protagonista síce túži po blízkosti, láske, domove – po pevnom orientačnom bode a z neho plynúcej celistvosti, homogenite, no aj napriek tomu vedome zotrváva vo svojej samote.

Keby ste vedeli, aká užitočná vec bola, že som sa na dlhé mesiace vo všelijakých nemocniciach a žalároch stratil z tohoto sveta obyčajného! A keby ste vedeli, aká nemúdra vec sa stala, keď ma zasa vyhodili medzi ľudí! Hneď v kancelárii väznice bol som načistom so stavom. Hneď tam vysvitlo, že som temer zbytočným človekom na svete. Na potvrdenie vydali mi poštu a celej korešpondencie za toľký čas nazbieralo sa žalostne málo. Jedna upomienka na zaplatenie účtu za fotografické potreby [...]. A jeden otcov list mi odovzdali.

[...]

Dost' bolo v jednom liste i ponaučení, i nárokov, i povinností pre celý život jednotlivého človeka a spočiatku i mne sa natískala taká myšlienka [návratu domov – pozn. Z. K.], lebo mi na chvíľu zasa narástla brada múdrosti, ale potom sa mi čosi zavráťalo do myšlienok a len vrátalo, vrátalo, až sa mi napokon nechcelo prekročiť prah väzničnej brány. Keby ma bol aspoň niekto odprevadil a posilnil na cestu! Len som tak vyšiel, ako by sa predtým nič nebolo stalo, vojak na poslednej strážii pri bráne iba si ma obzrel, a keď som sa ja ešte raz obrátil z troch krokov a poprizeral sa mu, už i na tom bolo vidieť, že by som sa nemohol vracaať, lebo by ma ani do brány nepustil.

Musel som ísť.

Kde?

Hore? Dolu? A načo? Za čím?

(Hronský 1940, 117 – 118, 121)

Aj keď Gráč po niekoľkomesačnom liečení zo strelných rán, ktoré utrpel na fronte, získava možnosť návratu domov, dobrovoľne žiada o zadelenie do najbližšej poľnej stotiny alebo do frontu ako jednotlivec. Slovamii Sigmunda Freuda, „[ú]myslná samota, vzdalování se ostatních, je nejsnáze dosažitelná obrana proti utrpení, které člověku může vzniknout z mezilidských vztahů. [...] Chceme-li vyřešit tuto úlohu sami pro sebe, nemůžeme se obávanému vnějšímu světu ubránit jinak, než že se od něho nějakým způsobem odvrátíme“ (1990, 326 – 327). Skutočný návrat k sebe i k ľuďom preto u Gráča výrazne presahuje časové rozpätie vojnového konfliktu, ktorého bol priamym účastníkom – až po deviatich rokoch sa opäť stretáva s Janou.

Prostredníctvom obrazného charakteru priestoru autori často vyjadrujú prepojenosť medzi vnútorným (psychickým) a vonkajším (priestorovým). Gerhard Hoffmann

v súvislosti s priestorom ako naratívnu kategóriou rozlišuje tri priestorové modely (náladový priestor, priestor konania a priestor nazerania), pričom práve náladový priestor, ktorý je zároveň aj priestorom konania a vnútorného nazerania, možno považovať za kľúčový pri identifikácii diel literárnej moderny, kde miesta a predmety majú symbolickú hodnotu. Predmety a postavy tu obklopuje istá atmosféra – podobne ako je tomu pri vymedzení náladového priestoru Hoffmannom (Dvorský 2017, 92). Pre náladový priestor záverečných kapitol *Pisára Gráča* je špecifický pokoj, ktorý nevytvára iba prítomnosť protagonistov – dôverujúcich si ľudí, ale aj predmety nachádzajúce sa okolo nich. Ich opis však nie je vo významovom rámci deja statickou zložkou, pretože symbolizuje zvrät v ich psychickom prežívaní.

Para zo šálok sa pomaly, lenivo vykrádala, najprv sa krútila v tenkom prúžku ponad šálku, potom sa rozlievala ako roztvárajúci sa vejár, redla, redla a strácala sa v teplom, príjemnom vzduchu izby, v polotme, kde nízke svetlo stojanovej lampy nezasahovalo. Čajová para celú izbu naplňovala aromatickým pokojom, nevtieravé svetlo naznačovalo istú intimitu a diskretnosť, že sa tu povrávajú a povrávať budú reči dôverujúcich si ľudí. [...] Celá spoločnosť sťa by sa dohovorila, hlboko si zasadla do mäkkých a širokých pohoviek. Nízka a široká kachľová pec diskretné rozpráva, ani ju nebadateľ, iba kedy-tedy zamumle hlasnejšie, ale v šumení čajníka hneď sa stráca i taká hlasnejšia vrava.

Veľké hodiny nenútene, no dôstojne merajú čas.

[...]

Tak sme presedeli štyria [Jozef Gráč, Jana, Michal Greškovič, Vilma – pozn. Z. K.] nad čajom celý večer. O ničom sme sa nerozprávali, ale nikomu sa o konkrétnych

veciach ani rozprávať nežiadalo. Vyhýbali sme sa všetkému, čo by nás bolo mýlilo, a ticho, bez rečí sme sa dohodli v tento septembrový večer, že veci, ktoré sa jednak náhodou alebo nasilu natisnú medzi nás – nebudeme brať na vedomie. V tej dohode sme aj vytrvali. Vilma nebola zasvätená do dohody, ale najviac prispela k pokoju tohoto večera. Všetci ostatní boli sme jej za to vďační. Pili sme čaj, sedeli sme, nechcelo sa nám rozchádzať a každú chvíľu s očakávaním sme hľadeli na Vilmu, čo povie a čo vykoná v tejto izbe, kde vari ešte nikdy nebolo útulno a veselo. Nábytok, koberce, lampy, obrazy i všetky drobničky do dnešného večera vytvárali dojem, že iba pred hodinou ich tu niekto rozostavil a ešte sa ich ničia dlaň nedotkla, nedarovala zariadeniu, izbe a všetkému, čo je v nej, to, čo jej nedal ani architekt, ani inštalatér, ani čalúnnik, ani ten, kto za zariadenie dával veľké peniaze, ani ten, kto ich prijímal (Hronský 1940, 207 – 208, 212).

Naplnenie potreby mať pri sebe dôverného, blízkeho človeka sa odráža aj na zmene priestoru – izby, ktorá bola dovtedy iba prázdnu, prechodnou miestnosťou bez skutočného majiteľa. Vymedzený priestor, kde aj priestorovým rekvizitám (nábytku, kobercom, lampám, obrazom či drobničkám) pribudol význam, je zároveň bodom zavrhujúcim „cestu za ľuďmi“, pretože od tohto momentu sa protagonistom objavuje nádej pre možnosť návratu k sebe, a teda aj otvorenosti k druhému človeku – k alternatívne-
mu existenčnému strediu.

VIII.

Naratívny aspekt moderny

Prístup k literárnej moderne cez reflexiu poetického rozmeru konkrétnych literárnych textov, a teda aj autorských štýlov, kde zohráva istú pozíciu bádateľská intuícia, koreluje s identifikáciou obraznosti kategórie času v umení moderny. V nadväznosti na Bergsonovo *durée* ide o fenomén, ktorý nemožno uchopiť matematicky, ale výlučne intuitívne.⁸¹ Podľa filozofie Henriho Bergsona „život ako dynamická skutočnosť, neprestajné vznikanie a rast prebieha v čase. Lenže čas života, čas, ktorý prežívame, sa úplne odlišuje od fyzikálneho času ako rovnomennej postupnosti, ktorú môžeme kvantitatívne merať a vypočítať.“⁸² Nie je to ani fyzikálny čas, ani čisto subjektívny psychický čas, lebo je vlastný nielen nám, ale všetkému životu. Čas v tomto zmysle Bergson nazýva trvanie. Čas života (životný čas) znamená jednorazovosť a neopakovateľnosť tak individuálneho diania, ako aj dejín v ich vývoji“ (Kiczko a kol. 1993, 109). Práve na pozadí životného času sa odohrávajú jednotlivé časové výseky – fragmenty v intímnom prežívaní protagonistov literárnej moderny.

Časový rámec v analyzovaných literárnych textoch zväčša nie je explicitne vymedzený v zmysle fyzikálneho, lineárneho času, no práve v tom spočíva významová špecifickosť danej kategórie. V moderne totiž dochádza k prelínaniu časových línií, kde subjektívny čas rozkladá čas objektívny – fyzikálny. Premena časovej optiky v zmysle narušenia času sa mnohokrát stupňuje až do absencie akýchkoľvek časových parametrov. Autori potom pracujú s vytvorením časového vákua cez fragment – spomienkovú formu či snový čas. Prelínanie špecifickej sujetovej reality so snovým svetom, ktorý má v niektorých prípadoch charakter spomienky, zase vedie k neurčitosti časovej línie, k striedaniu prítomnosti, minulosti a sčasti aj budúcnosti. Nadväzujúc na slová Jany Tesařovej možno konštatovať, že charakter kategórie času v umení moderny⁸³

sa modifikoval v dôsledku zavrhnutia lineárneho modelu analýzy sveta a vývinu spoločnosti paralelne s jeho náhradou za princíp cyklickosti. Uvedená transformácia sledovala odhalenie psychologickéj roviny subjektu, ktorá rozrušuje lineárnosť a jednosmernosť času, na mnohých miestach dokonca vstupuje do roviny akejsi chaotickej bezčasovosti. V naratívnej stavbe textu sa tento fenomén javí aj ako flexibilita časovej perspektívy v pásme rozprávača: „Moderná próza nahradila autorského, tzv. vševediaceho rozprávača personálnym, čo vnášalo do diel fragmentárnosť, ale tiež podmanivú lyrickosť a autentickosť“ (2012, 55). Popri striedaní rozprávačských perspektív dochádza taktiež k nepravidelnému zamieňaniu roviny minulosti, prítomnosti a budúcnosti, ako aj k nepriamemu zobrazeniu času cez lyrizáciu – subjektívny, osobný čas sa na pozadí zmien čiastočne prelína s cyklickým prírodným časom, čím dochádza k prekročeniu intímnej psychickej sféry až do roviny Bergsonovho životného trvania.

S narušením lineárnosti času v dielach literárnej moderny sa dôležitosť prikladá okamihu jednotlivých dejových epizód, teda rôznych časových a priestorových mikrolektúr, ktoré nemusia ísť výhradne „za sebou“, ale môžu sa odohrávať súčasne (napríklad v dvoch paralelných svetoch). Ak sa vo vybraných autorských poetikách kategória času uplatňuje ako prostriedok diskontinuity, potom „roztržitá chronologie, prerušovaná skoky, anticipaciami a návraty, tedy vedomě vícerozměrová konfigurace, vyhovuje spíš nazírání času zbaveného jakékoli schopnosti nadhledu a vnitřní soudržnosti. Současné experimenty v řádu narativních technik směřují k rozbití zkušenosti času samé. A je pravda, že v těchto experimentech se tím, oč běží, může stát hra sama“ (Ricoeur 2002, 124 – 125). Čas takto intervenuje do zložitejšej štruktúry sujetového textu, preto prestáva byť výlučne kompozičným prvkom,

ale môže sa stať samostatným motívom s významovými presahmi do roviny hry. Už samotný únik zo životných väzieb, ktorý sa v rovine času odzrkadľuje prelínaním prítomnosti s minulosťou, reality s fikciou, pričom v oboch prípadoch bez jasne stanovenej hranice, je podľa Eugena Finka hra: „Hra nás príležitostne uvoľňuje z histórie našich činov, oslobodzuje nás z diela slobody, vracia nám späť nezodpovednosť... Skutočné a neskutočné sa preplietajú. V médiu neskutočna sa zjavuje všepôsobiaci celok vo vnútri seba samého“ (Fink 1960, 232 [Bátorová 2005, 247]). Hrový potenciál potom prislúcha nielen transformačnému procesu protagonistov cez intímnu topografiu a analytickú kategóriu pohybu. Dôležitým významotvorným činiteľom sa stávajú aj súradnice času, v ktorých dochádza k ich osobnostným či charakterovým zmenám.

Autocenzúra citov – nespolahlivý denník

V kompozičnej rovine románu *Muž s protézou* sa špecifický naratívny aspekt moderny odzrkadľuje najmä vo voľbe denníkovej žánrovej formy s personálnym rozprávačom, čím Hrušovský potvrdzuje intenciu literárnej moderny obsiahnuť singularitu subjektu vo svojej problémovosti. Ak má byť denník zrkadlom duše, možno ho vnímať slovami Françoise Susini-Anastopoulos ako prejav akéhosi vnútorného exilu (2005, 90). Denníkové zápisky sa potom stávajú sujetovou mikronaráciou, ktorá však má univerzálnejšiu platnosť – nie ako izolovaný text, ale ako „ľudský dokument“ (Hrušovský [1925] 1976, 9). Síce z hľadiska personálneho rozprávača zachytáva osud jedného človeka, no ten sa podobá osudom iných ľudí,⁸⁴ takže denníková forma pôvodne mienenú singularitu napokon prekračuje. Špecifickosť naratívneho aspektu v literárnej moderne je teda výsledkom silnejúcej subjektivizácie, a to najmä na miestach, kde život zrazu stojí pred človekom ako problém. Uvedená transformácia naratívnej perspektívy zväčša produkuje postavu, cez ktorú rozprávač sprostredkuje príbeh a jeho jednotlivé epizódy ako „výpoveď o hľadaní sveta v sebe a seba v svete“ (Cvrkal 1995, 37). Literárna postava je tak v istom zmysle „prostredník, ktorý sprostredkúva od seba k sebe (–) napĺňa sprostredkovania medzi modalitami a všetkými úrovňami skutočnosti mimo neho a v ňom samom“ (Ricoeur 1971 [Bátorová 2000, 12]).

Ak je voľba rozprávačskej perspektívy štylizovaným spojovacím ohnivkom medzi realitou a fikciou, v tom prípade Hrušovský potvrdzuje fragmentárne videnie či cítenie človeka zasiahnutého vojnovou skúsenosťou.

V kompozičnej rovine románu sa táto skutočnosť prejavu je striedaním naratívnej perspektívy v denníkových zápisoch hlavného protagonistu, ktoré sú vyjadrením vzájomného zápasu dvoch paralelných identít.⁸⁵ Zámerným striedaním perspektívy spisovateľa literárnej moderny však nesledujú jednoduché prechýlenie od subjektu k objektu a naopak,⁸⁶ pretože osoba, ktorá do vnútorných monológov protagonistu spočiatku vstupuje ako objekt, dokladá autentickú fragmentárnosť všetkého, čo zahŕňa najhlbšia intimita jednej postavy. Potom aj obojsmerný prechod na osi subjekt-objekt, pričom objekt je v tomto prípade špecifickou súčasťou subjektu (pôsobí ako jeho alternatívna identita), možno považovať za vonkajší výraz boja protipólnych pocitov, ktoré sa v Seebornovi formujú cez existenciu dvoch identít. Druhú identitu, ktorá nadobúda atribúty abstraktnej postavy, na základe čoho môže prehovárať k protagonistovi, autor situuje už do samotného úvodu románu. Táto časť Seebornovho ja je ako isté alter ego uvedené do deja vnútorným dialógom (respektíve zdvojeným monológom) odohrávajúcim sa v Seebornovej mysli. Denníkové záznamy protagonistu sú potom zároveň zaznamenaním fiktívnych rozhovorov, na pozadí ktorých dochádza k viacnásobným charakterovým zmenám protagonistu – od prechodov medzi dvomi identitami až po úplné stotožnenie sa s novou identitou človeka s protézou. Tento prechod správa naratívna zmena. Prvá osoba singuláru je na začiatku doplnená o druhú osobu plurálu (niekoho druhého), až napokon dochádza k prechodu k podvojnému my, ktoré tvorí základ nového zdvojeného ja protagonistu.

Ticho, ticho, pán poručík Maximilian von und zu Seeborn, neráňte zabúdať na slová babráka-lekára. Ani na to, že ste sa ráčili honosiť protézou, a to len pred krátkou chvíľočkou.

Neluhá som? Hm, neviem... nič neviem...

Dobrá noc, Seeborn – maličký, úbohý človeček.

Bol som znova na druhej strane. Mínu som nevidel.

Mínu som nevidel (Hrušovský [1925] 1976, 15 – 16).

Áno, Seeborn! Ale sme si tým istí? [...] Ó, Seeborn! (Hrušovský [1925] 1976, 67)

Do popredia vystupuje práve autorská stratégia sebaanalýzy, ktorá spočíva v prekrývaní vnútorných monológov protagonistu s monologickými prehovormi rozprávača, čo dovedna utvára fragmentárnu, no o to autentickejšiu personálnu výpoveď.⁸⁷ Josef Vojvodík hovorí o prechode od vševediaceho rozprávača k personálnemu v literárnej moderne ako o výsledku snahy vytvoriť ilúziu bezprostredného a autentického zachytenia procesov vedomia, predvedomia a nevedomia, teda ilúziu podrobenia protagonistov hlbkej sebaanalýze, pričom oblasť nevedomia má byť v paradigme moderny bytím vedomia, ktoré bolo zabudnuté, ale tým úplne nezmizlo – tvorí latentnú vrstvu duševného života (2010, 58). Špecifickosť naratívneho aspektu moderny v Hrušovského románe tak súvisí aj so samotnou stavebnou bázou denníkových zápisov.

Ak je Seebornova pamäť v dôsledku pôsobenia traumatizujúcich zážitkov a ich následného vytesnenia fragmentarizovaná, ani jeho denník nie je iný. Spôsob, akým sa protagonista snaží „vyrozprávať“, potom pôsobí ako obraz s cenzúrou. Rozhodujúce momenty totiž zjavne zamlčí, čo sa prejavuje najmä umiestňovaním významových skratiek medzi jednotlivé epizódy Seebornovho života. Napokon, Hrušovský ako osoba, ktorej je poručíkov denník zverený do vlastných rúk, poukazuje na stopy po ľudskom zásahu. Vytrhnutými stranami naznačuje, že v Seebornovom prípade sa pamäť stáva značne nespoľahlivým nástrojom produkujúcim neucelený obraz a podobne nespoľahlivo pôsobí

aj samotný rozprávač, ktorý prostredníctvom denníka vyjadruje intímne chvíle na pozadí rekonštrukcie spomienky.

Rekonstrukce osobní minulosti se bude objevovat jako fragment, jako permanentně překonávaná diskontinuita [...]. Kontinuita příběhu o životě člověka se tak začne jevit jako narušená. Stejně tak diskontinuitně bude působit prostředí, v němž člověk reflektuje svoji přítomnost i čas, který přestane hrát roli jakéhosi univerzálního „tmelidla“ existenciální přítomnosti, skutečnosti, a všech událostí i objektů (Papoušek 2014, 136).

Seebornova pamäť je značne zúžená na zaznamenanie dvoch línií podmienujúcich jeho súčasný stav. Na jednej strane je to zdôraznenie významu spomienky, ktorej stred tvorí Mína z Riedenburgu, na druhej strane stoja udalosti viažuce sa k vojnovému frontu. Cesta k oživeniu prvej spomienkovej línie ako jednej z možností úniku pred destabilizačným procesom, ktorý je znútornený v psychickom prežívaní protagonistu, je rovnako nemožná ako cesta k oživeniu citu patriacemu minulosti. Takýmto spôsobom sa spomienka na život pred tým, ako do neho zasiahla vojna, pred Seebornom buď uzatvára, alebo v ňom zotrváva iba ako deformovaná, prázdna predstava. Keďže spomienka aj na tomto mieste podlieha subjektivizácii, jestvuje iba dovtedy, pokiaľ jej to sám subjekt dovolí. Prostredníkom medzi časovými rovinami, ktorý Seeborna navádza k rekonštrukcii momentu s možnosťou opätovného aktivizovania sféry citu, je pritom v celom románe iba jediné miesto ako potenciálne spojivo dvoch vzdialených duší.

– Áno, je to úžasná náhoda, že sme sa stretli práve na tomto mieste, kde sme sa pred dvoma rokmi spoznali a pred rokom videli naposledy, – prerušil som ticho a usiloval sa dodať svojmu hlasu tupého svetobôľu.

Kus ticha.

– Pred dvoma rokmi... – opakujem pomaly, – práve pred dvoma rokmi. Bolo to práve o takomto čase, aj vtedy svietilo slniečko, ticho bolo, kdesi pod nami zarinčala šabľa a ozval sa krátky dievčenský smiech... tak isto ako pred chvílkou. Čudné...

Ďalší kus ticha. Len Mínine prsia ťažko pracovali a bolo počuť tlkot nepokojného srdca.

Môjho, samozrejme, nie, veď mám namiesto srdca protézu. Míninho.

– Myslíš, že náhoda? – mrmlala, reagujúc na moju poznámku o náhode. – Neverím v takéto náhody. Ty, Seeborn, – a pritom sa obrátila prudko ku mne, – nechápeš, že sme sa museli práve na tomto mieste stretnúť? Sú miesta, ktoré priťahujú človeka neodolateľnou silou v každej chvíli, za každých okolností, len mocou rozpomienok. Na takých miestach ostáva vždy niečo z nás, niečo osobné, z najhlbšej hĺbky duše, z najukrytejších tajností srdca... Také miesta sa nám zdajú priam živé, každý predmet rozpráva, šepká, spomína, pripomína...

[...]

Ale čo z toho, keď dobrí lekári vybrali poranené, zničené srdce a vložili na jeho miesto protézu? Pre mňa sú také miesta mŕtve, hľa, nič mi nerozprávajú, nič nešepkajú, nespomínajú, nepripomínajú... (Hrušovský [1925] 1976, 22 – 23)

Aj keď vizuálny obraz spomienky má svoj pendant v prítomnosti, vzájomná blízkosť medzi Mínou a Seebornom viac neplatí. Možnosť návratu k životnej stabilite založenej na vzťahu dvoch ľudí, ktorý patrí minulosti, sa končí v momente, keď sa všetko doposiaľ známe zahmlieva a spomienku nahrádza ťaživá realita.

Kontinuita spomienok v diskontinuite času

Už samotné prelínanie sna so skutočnosťou ako základný stavebný princíp Weissovho románu naznačuje, že *Dům o tisíci patrech* sa uskutočňuje mimo zaužívaných časových parametrov. Okrem troch dimenzií, v ktorých sa protagonista pohybuje vzhľadom na svoju identifikáciu v priestore, je štvrtou dimenziou čas. Paralelne s pohybom v snovom priestore je totiž protagonista schopný pohybovať sa v čase. Čas sa zakrivuje natoľko, že Brok osciluje medzi minulosťou a prítomnosťou, ktoré síce jestvujú mimo snového času, ale zároveň sa v ňom v podobe fragmentov zhmotňujú. Weissov sen ruší lineárnosť času, čím protagonistu zároveň vrhá do akejsi snovej bezčasovosti. Kategória času na tomto mieste funguje ako výraz rozpadu pevnej štruktúry, keď sa sen prelína s prítomnosťou, aby sa potom mohol opäť uskutočniť retrospektívny návrat do minulosti formou spomienky a v nej následne nájsť oporný bod pre budúcnosť.

– Oh, kdybych věděl, kdo jsem! Přes všechnu tu bolest, jež drtí spánky, nutno přece si vzpomenout! – Paměť! Co se stalo s mou pamětí? – Minulost! Vzpomínky! Strašlivá bolest! – Kdo jsem? (Weiss [1929] 1990, 10 – 11)

A chci-li býti člověkem, musím přece mít nějaké jméno! Nelze žít na světě beze jména! [...] Dobrá! – Budu tedy Petrem Brokem, detektivem, do té doby, nežli si vzpomenu... Budu hledat princeznu! – Snad alespoň budoucnost naleznu, když jsem bez minulosti – (Weiss [1929] 1990, 15)

Novú identitu bez minulosti, ktorá hľadá svoju budúcnosť, v tomto procese hľadania „vyrušujú“ nielen zlomkovité

obrazy viažu sa k prítomnosti (k realite zajatca), ale rozhodujúci význam majú obrazy spomienkového charakteru. Tieto ostrovčeky spomienok totiž na určitý moment vracajú subjekt k sebe samému, čím dochádza k postupnému nadviazaniu na stratenú kontinuitu pamäti, ktorá je kontinuitou spomienok vlastného ja. Uvedený proces sprevádza zmena objektívnej perspektívy rozprávača na subjektívny monológ v prvej osobe, ku ktorému dochádza v momente konfrontácie protagonistu so spomienkou vyvolanou vizuálnym vnemom.

A tu se Brok zarazil. Mezi pohádkovými strakatinami, které na něho dorážely ze všech stran a budily v něm spíše nedůvěru – pojednou – jako by ho někdo pohlídl dobrou rukou. Jaké překvapení! Kousek – Země!

Čtverce známých barev kulturního venkova. V pozadí lesnaté kopce s modrou touhou dálky... A v polích kaplička s karmínovou střechou a s kulatými kukátký ve dveřích.

Můj bože, můj bože, tuto krajinu jako bych znal. – Do těch kulatých očí kapličky kdysi dávno a dávno jsem se díval, když jsem si vystoupil na špičky! Taková stará, smutná vůně vane z těch otvorů a v tichém šeru na oltáři stojí svatý. – Který svatý? – A kdo se to díval? – A kdy? – Jak jen to tenkrát bylo? – Kde je souvislost? – Co bylo mezi tou kapličkou a oním prokletým schodištěm, na němž se probudil jednoho dne, bez paměti, bez minulosti?...

Kdesi na dně mozku odpočívá ta kaplička, proniknuvší tam kdesi jeho očima. Kdyby si vzpomněl, kdyby si jen vzpomněl – – a rázem všechno – – (Weiss [1929] 1990, 68).

Návrat k životnej rovnováhe je u Weissa zakódovaný práve v spomienke na rodný kraj, na domov späť s detstvom, mladosťou a hodnotami patriacimi minulosti.⁸⁸ Prítomnosť, tvorenú svetovou vojnou a traumami, ktoré v človeku

zanechala, jeho protagonista nevníma. Je to pre neho časové vákuum medzi idylickou minulosťou a snovým bezčasím, v ktorom hľadá svoju budúcnosť. Spomienkový pohľad dieťaťa cez kľúčovú dierku na oltár v domácom kultúrnom priestore⁸⁹ predstavuje iba záblesk, ktorý vystrieda „vytriezvenie“. V momente náznaku rozpamätania a sebaidentifikácie s človekom pozerajúcim sa dovnútra kaplnky cez „zdvojený vnútorný monológ“ (Pokorný 2005, 92) sa protagonista vracia späť k identite Petra Broka.

Ak v tomto prípade ide o spomienku vyvolanú vizuálnym vnemom – pohľadom na farebné obrazy v hale spoločnosti Vesmír, v nasledujúcom návrate k spomienke funguje vôňa ako jej spúšťač. Zmysly sú vo Weissovom románe významovými hýbateľmi deja, vďaka ktorým sa protagonista vracia k vnemom spojeným s niekoľkými bodmi tvoriacimi kontinuitu spomienok. Uvedomením si určitej vône v snovej bielej pare, teda na mieste, kde je jeden zmysel (zrak) výrazne oslabený, sa v Brokovi aktivizuje spomienka. Od voní idylickej minulosti však prechádza do sprítomnenia vytesneného životného výseku, vojny, až sa napokon dostáva k realite zajateckého tábora, ktorý je spojený s pachom, rozkladom a hnilobou.

A najednou – zavětril. Podivná vůně mu šlehla do nosu. Vůně tak prudká, až skoro omdléval. Stoupá mu do mozku jako alkohol. Napůl uspává a napůl rozjitrňuje a kreslí v očích divné krajiny světa. – Ale co to tak voní, tak tiše a dobře? – Posečená louka na kraji lesa. – Vůně stoupá z malých kupek sena ke slunci jako dym z obětních oltářů. Ležím tu také na této louce, pod hlavou seno a ve vlasech seno, celý jsem potřísněn usychajícím horským kořením. – To je materi douška, to je šalvěj, to je heřmánek.

[...]

A teď přichází docela nová vůně, probouzející jakýsi divný, dávno zapomenutý sen. Žár kuchyňské plotny, syté výpary z hrnců, věštící blízkost oběda. – A najednou – průvan z prudce otevřených dveří. Čísi ústa vybuchnou: Válka! A opět vše zmizí nenávratně.

[...]

Ale teď – teď rostou konvalinky – ne, to nejsou konvalinky, to je voňavka, kterou si kápala milá za řadra. Sklání se ke mně a já čichám k jejím vlasům, abych poznal novou vůni. –

Teď voní noc. – Voní i měsíc, můj bože, tohle je loučení... to je zelená vůně jezera – ne, to znamená slzy! To pláče milenka...

[...]

Vůně se rychle střídají.

Pach určené lokomotivy a sází.

Smrad z otevřených vozů: 6 koní, 30 mužů...

Vražedná atmosféra špíny, kořalky, páchnoucích nohou a latrín.

Dálka.

Čerstvě rozrytá země.

Střelný prach.

Doutnání spálenišť.

Krev.

Hniloba odpadků, konzerv, hnisajících ran, karbolky, zápach rozmačkaných štěnic, rozklad a kvašení masa, černě uhnívající omrzliny pod nečistými obvazy.

U stropu páchne žlutá lampička s petrolejem...

Petr Brok vyskočil. Tohle – to je moje minulost!

– To jsou vzpomínky, které jsem ztratil! Rychle! – Rychle! – Napřáhl ruce. – Nic! – Bílá mlha. – Černá princezna –

Není jiné minulosti kromě Mullertonu – (Weiss [1929] 1990, 147 – 148).

Zabudnutie je na tomto mieste vyjadrením diskrepancie a akýkoľvek pokus o návrat je neúspešný, pokiaľ nejestvuje skutočná vôľa k návratu k sebe – k bytiu, ktoré je konečné, a preto musí trpieť všetky fyzické i psychické strasti. Umelecký obraz bytia človeka a jeho vzťahov k sebe, svojmu okoliu a k druhým ľuďom v konkrétnom čase – v prítomnosti, ktorá sa na mnohých miestach prepadá do minulosti, prípadne smeruje k nestálej budúcnosti –, dynamizuje problematiku ľudskej existencie cez výpovednú hodnotu literárneho textu, čím, najmä v kontexte umenia 20. storočia, získava univerzálnejší charakter.

Naratívna perspektíva v sebaanalýze

Z hľadiska kategórie času dochádza v Hostovského románe *Ztracený stín* k oslabeniu časovej línie na úkor akcentovania priestorových vzťahov. Vladimír Papoušek však túto skutočnosť odôvodňuje transpozíciou času do priestorových schém (1996, 57), čím sa čas stáva rovnako podstatnou veľičinou pre významový plán románu.

Fenomén uzavreného priestoru vzniká práve oním soustředěním vnímajícího já na aktuální přítomný stav. Hranice jsou pro hrdinu uzavřeny – jak k minulosti – minulost je matná a nejasná – tak k budoucnosti (nic neprojektuje a na nic nečeká). Svět se tedy nutně jeví jako nestrukturované neznámo (57 – 58).

Protagonista tenduje k sebaanalýze přítomného ja, chaotického vedomia, ktoré mu bráni prekračovať prítomný moment. Jedinú reminiscenciu späť so životom „kedysi“ v ňom vzbudzuje Olga Frýblová, prostredníctvom ktorej sa Baškovi vracia obraz rodného kraja.⁹⁰ Napokon, „zkušenost sebeodcizení a postupné ztráty identity ve světě, jehož ‚pravá‘ skutečnost se stala neprůhlednou, nedostupnou, je kompenzována procesem vzpomínání, v němž je rekonstruovaná autentická zkušenost subjektu“ (Vojvodík 2014, 59).

A nyní se rozvíjela nekonečná stuha asociací a omotávala se kolem Olgy.

Dům jejich rodičů, nízké pokoje s hlubokým tichem a starým nábytkem, kroky tlumí těžké koberce, hodiny odpočítávají vteřiny bolestným altovým hlasem, oknice se rozletují s táhlým křikem do volného prostoru. A pod nimi obdélníčky sklizených, pustých polí, rybníky

s rákosím (živě jsem slyšel kuňkání žab), jehličnatá zákoutí, v pozadí hory, jež si již připjaly první sněhové límečky.

Byl jsem razem tolik sentimentální. Úzkou štěrbinou přivřených víček probíhal film posledních desíti let.

[...]

([T]ato zapomenutá vůně místností, šatů, knih, květin je skryta někde v koutcích duše déle než všechny dojmy – a vybaví-li se náhle, prohlédnou v ní i nejbvzdálenější vzpomínky až s bolestivou jasností), usmíval jsem se, jako se usmívá vědoucí člověk nad událostmi, jež kdysi ukovaly jeho zkušenost [...].

Tak se ke mně v kratičké době vrátily mnohé okamžiky té části mého života, do níž Olga zasahovala. Obrazy dávno vybledlé se vyjasňovaly v zrcadlech vzpomínek; čas je zastřel, stíral jsem s nich jeho dech s rozkoší hrajícího se dítěte.

[...]

Běh myšlenek se náhle zrychlil: Přijal jsem místo v bance, daleko od našeho horského městečka. Nově prostředí, nové dojmy. Asi za rok jsem četl v novinách malé oznámení – Olga se vdala.

[...]

Nyní jsem se tedy dostal do téhož hrozného města...

Vstal jsem. [...] Vracel jsem se domů nějak unavený a rozmrzelý. Po prvé za mého pobytu ve městě zasýčely varovně v mých představách zítřky. Jednotvárnost, klapot psacích strojů, šuštění papírů, telefonní zvonek – hu! Zavěšená dvojice do mně strčila (Hostovský [1931] 1932, 17 – 19).

Táto krátka exkurzia do protagonistovej minulosti má charakter fragmentu, ktorý pretína všetky tri časové roviny. Autor ich totiž situuje do kauzálného vzťahu, kde rozhodnutia z minulosti podmieňujú súčasnosť, ktorá zase

vyvoláva strach a neistotu z budúcnosti. Baškovo súčasné hľadanie miesta v novom svete je tak zároveň hľadaním toho, čo stratil v čase. Je hľadaním voľnosti a slobody, ktorú mu stelesňuje dávny domov. U Hostovského hrdinov k skutočnému návratu domov nemôže dôjsť, „jelikož domov a svet dřívejška, ve kterém bylo možné spoléhat alespoň na některé jistoty, již dávno neexistoval, a nebylo kam se vrátit“ (Hostovská – Sádlo – Svobodová 2018, 7). Voľný priestor potom symbolicky nahrádza priestor izolácie v neznámom, kde sa začína príbeh ľudskej osamelosti, odcudzenia a úzkosti, ktorý má miestami charakter nadčasovej existenciálnej alegórie.

Zdôraznenie priestoru a času v rámci naratívneho aspektu moderny vychádza taktiež zo symboliky týchto kategórií, ktoré „se vyjevují v živlu řeči. Nelze mluvit o symbolice, dokud tu není mluvící člověk“ (Ricoeur 1993, 7). Čas a priestor ako nositele významu potom jestvujú iba do takej miery, pokiaľ ich vníma a následne aj verbalizuje pozorovateľ⁹¹ – v tomto prípade Josef Bašek, ktorý zachytáva útržok z rozhovoru dvoch študentov:

„Jak bych ti to jen vysvětlil – víš, všechno je zdání. Čas a prostor – to není žádná skutečnost, pouhá představa. Chápeš?“ (Hostovský [1931] 1932, 152)

Fixácia na fyzickú prítomnosť jedného človeka v určitom životnom výseku vedie k identifikácii časopriestorových súradníc cez subjektívny čas individua so všetkou problematickosťou, ktorú táto kategória v kontexte moderny so sebou nesie, na úkor reflexie objektívneho času sveta či biologického času, ktorý však má v románe *Ztracený stín* osobitný význam. Motív starnutia Hostovský úzko prepája s motívom smrti a práve „[s]mrtnost je tu identifikována jako existenciální spojnice mezi lidmi i jako podstatný korelát rozměru lidského života. Smrt je včleněna

do hrdinova obrazu existence“ (Papoušek 1996, 61). Uvedomenie si vlastnej časovej, a teda aj existenčnej ohraničenosti hlavného protagonistu v závere románu je tak zároveň reprezentáciou ľudského bytia v krátkom a úzkom časopriestore, ktoré v momente rezignácie v pokusoch o zmenu životných možností zostáva iba bytím k smrti.⁹²

Zestárl jsem, hledaje sama sebe a zapomínaje na čas.

Našel jsem jen podobenství dvou dob, zestárl jsem (Hostovský [1931] 1932, 155 – 156).

Tento subjektívny čas smrteľníka má sám osebe naratívny charakter podobne ako historický objektívny čas. Hostovský napokon vytvára podobenstvo dvoch dôb, stelesnené nielen na dvojakom charaktere protagonistu, ale aj na identifikačných črtách času a priestoru, v ktorom sa protagonista pohybuje a ktorý reflektuje špecifickým spôsobom. Prítomnosť vedomia v čase a priestore produkuje množstvo dynamických metafor zastupujúcich existenčné rozpoloženie – medzi nimi je to opäť priestor vlakovej stanice spätý s rušným pohybom. Ak sa román začína „lačnou“ túžbou po človeku na mieste, kde je protagonista sám, v závere ju vystrieda „lačná“ túžba po „odjazde“ – odchode z ruchu, ktorý ho obklopuje, a to ďaleko, do budúcnosti s cieľom zanechať za sebou minulosť, ako aj prítomný okamih fixovaný na určitý priestor.

Rozhlédl jsem se. Do očí mi padl vchod centrálního nádraží. Bůhví, jak jsem se až k němu dostal. Bez myšlenky, s pocitem náhlého uvolnění přešel jsem jizdní dráhu, pohybuje se jako živá loutka. Nádraží vřelo. Zástupy do sebe vrážely, tlačily se, hulákaly. Hodiny chraptivě odbíjely, vrátný vyvolával šum, shon, horečný spěch. Uvedl jsem na volné místo železná lavičky a vjel si oběma rukama do vlasů. Nedovedl jsem nijak zahnat lačnou

touhu po odjezdu. Všetmi smysly jsem se snažil vžit se do kůže jiného člověka. Dařilo se mi to: sedím u okna rychlíku, krajina pádí dozadu, pole, lesy, hory, jezera. Koleje duní, cítím zápach kouře, otřásám se, tisknu čelo na okenní sklo...

[...]

Dálka... dálka... a pohled zpět. Vše je pak jiné a ve zcela neznámém osvětlení. Pravdivé, pravdivé (Hostovský [1931] 1932, 153).

Sujetovým rámcem celého románu je náhodná smrť neznámych ľudí, ktorá funguje ako refrén a zároveň aj ako spúšťač Baškových životných obrátov v hľadaní seba vo svete a sveta v sebe. Biologická smrť druhého človeka predznamenáva existenciálno-ontologický rozmer bytia v jeho konečnosti. V závere románu však Hostovský prekonáva všetky čitateľské predpoklady a namiesto očakávanej konečnej fázy v bytí k smrti volí Baškovu rezignáciu v hľadaní a stotožnení sa s identitou niekoho iného. Protagonista je, paradoxne, opäť situovaný na začiatok príbehu osamelej duše iba s jedinou zmenou – vedomým prispôbením sa životnému chodu, ktorý stelesňuje spoločnosť Globus. Tragickú smrť neznámej osoby možno preto interpretovať ako zánik tej časti Josefa Baška, ktorá ho viedla k vyhradenému subjektivismu. Otázkou zostáva, či Egon Hostovský zvolil takýto záver ako vyjadrenie skutočnej nádeje na revitalizáciu narušeného ja v nezmenenom charaktere vonkajšieho sveta, alebo to boli iba ďalšie kroky spisovateľa-stratégia.⁹³

Subjektívnym časom k životnému trvaníu

Naratívny čas ako jedna z analytických kategórií dopĺňajúcich špecifický charakter umenia 20. storočia sa prejavuje v Hronského románe *Pisár Gráč* predovšetkým v rovine nepravidelného zamieňania naratívnych, a teda i časových perspektív, prelínania dávnej i menej dávnej minulosti (spomienky) a prítomnosti. Prítomnosť však tiež nie je jednoznačne vymedzená, prekrývajú ju buď fiktívne rozhovory, vnútorné monológy, obrazy, alebo predstavy. S prekračovaním časového rámca zároveň dochádza k striedaniu troch svetov, ktoré sa viažu k danému časovému horizontu. Ide o svet „reality“ (vojenský a každodenný), svet fikcie (cirkusový) a svet záhrobia (rozhovory a korešpondencia s nebohým Alojzom Greškovičom). Miriam Suchánková v súvislosti s naratívnym aspektom v Hronského románe zdôrazňuje význam Gráčovho spomínania, ktoré je „nemou“ rekonštrukciu odohrávajúcou sa v Gráčovej mysli. „[J]adrom je usporiadanie prežitého. [...] Rozprávania neprebíha podľa súradníc objektívneho času: to, čo bolo prv, sa v jeho monológovi ocitá neskôr a, naopak, preskakuje dozadu i dopredu“ (2008, 282). Vlastnú rekonštrukciu minulosti napokon sám Gráč spochybňuje, keď v procese narácie vyberá iba niektoré fragmenty spomienok so zámernou voľbou perspektívy. Ide preto skôr o asociatívny spôsob radenia obrazov minulosti, ktorý skôr charakterizuje surrealizmus.⁹⁴

Proces rozpaľovania sa na Gráčovu mladosť pokračuje retrospektívnym návratom k subjektívnemu prežívaní frontových udalostí, kde autor pracuje so značnou mierou irónie. Rozprávačom je v tomto prípade samotný

protagonista, pričom jeho perspektíva závisí od psychického rozpoloženia, v ktorom sa v danom momente nachádza. V spomienkovej forme subjektu však dominuje ja rozprávanie a vnútorný monológ, a to na miestach, kde je rozprávačská perspektíva opäť obrátená dovnútra – do sveta Jožka Gráča, študenta (práve skončeného gymnazistu), mladého vojaka na talianskom fronte a neskôr pisára. Subjekt sa tak zároveň stáva aj objektom rozprávania, pretože sebazapozorovanie sa uskutočňuje cez vnímanie svojho minulého ja, ktoré sa z hľadiska zdanlivej súčasnosti Gráčovi javí ako vzdialené a cudzie.

Ale aký som ja bol vtedy tenký chlapec!

Zadusil by som sa od smiechu, keby som sa dlho díval na toho chlapca, čo som bol ja! I zadusil by som sa aj od žiaľu, keď vidím, aký pekný chlapec som bol. Takú hladkú som mal tvár, už ani neverím, že som mohol byť taký. [...]

Ale ja som to, na môj dušu! [...]

Ani neuveríte, aký som, veď ani ja sám neverím! [...]
– Jožko, hej!...

Počul!

Pozdvihol hlavu, díva sa na mňa, díva, zdá sa mu, mal by ma poznať, mraští čelo, ale sa nevie rozpamätať, či ma už videl alebo nie.

Nie, nepoznáva ma!

Veď som ja ty, len som už nie Jožko, ale pisár Gráč!...

Nie, vôbec sa mi nepriznáva.

Myšlienky mu utekajú, letia do budúcnosti, ale aj pisára Gráča si celkom ináč predstavuje.

[...] tenký, červenolící, hladkotvárný Jožko ma nepoznáva.

[...] Odvracia tvár, ako od človeka nezaujímavého, nepochopeného. Ba či ma pokladá za človeka vôbec? Veru si až teraz uvedomujem, ako sa striasol. Videl azda tvora

v podobe ľudskej, akého si dosiaľ vôbec nevedel predstaviť? Nemal by tušenia, že tento podivný pisár Gráč, tento podivný človek bude on sám.

[...] – Jožo, stoj!

Nie, prosím, nepostál.

Celkom chladno sa odvrátil od všetkého, k čomu sa v budúcnosti vracal (Hronský 1940, 71 – 73).

V procese narácie je pre Gráča nevyhnutná prítomnosť poslucháča, aj preto adresuje monológ svojej vzdialenej identity, ktorá je v tomto prípade epickou postavou, no Hronský prekračuje hranice románového sveta tým, že protagonistove úvahy adresuje aj samotnému čitateľovi, teda človeku, cez ktorého chce prísť k sebe. V procese hľadania vlastnej identity Gráč postupuje formou experimentu, je to analytik životných situácií a charakterov postáv, ktoré ho obklopujú, čo je zároveň nepriamo analýza samého seba.

Takí ste vy, ľudia, a takí aj budete!

Možno – i ja som taký.

Prizeral som sa vám, prizeral, dozvedal sa o vás všetličo, vypytoval a – možno – chcel som sa prizerať iba na seba. O sebe som chcel všetličo vedieť: kto som, čo som, čo chcem, čo mám chcieť a čo budem. Iste je to tak (Hronský 1940, 180 – 181).

Naratívny aspekt moderny v nadväznosti na Bergsonovo *durée* však v Hronského románe spočíva v analógiách medzi trvaním a vnútorným časom hlavného protagonistu. Ide totiž o problematickosť otázky kontinuity prúdu vnútorného života, ktorý nie je vlastný iba jednému individuu, ale má univerzálnejší charakter. Hronský niekoľkokrát opakuje, že takých pisárov, akým je Gráč, je na svete mnoho – je to celá generácia, ktorú spája spoločná skúsenosť.

Minulosť takto zasahuje do prítomnosti priamych či nepriamych účastníkov vojny, preto sa aj ich súčasnosť z hľadiska času rozpadá na fragmenty. Osobitný význam má na tomto mieste paralelizmus medzi subjektívnym psychickým časom protagonistu a rámčujúcim prírodným časom, ktorý je vyjadrením plynutia, trvania v zmysle kontinuity. Rámcom Gráčovej postupnej osobnostnej premeny pars pro toto zastupujúcej celú generáciu vojnou poznačených stratených duší, ktoré sa snažia o opätovné začlenenie do životnej každodennosti, sa stáva cyklický prírodný (možno ho nazývať aj lyrický) čas.

Ludia nemenia sa od večera do rána! [...] Aj príčinniví pisári nie sú vždy spoľahliví: mnoho je v nich nervozity a netrpezlivosti. Filozofiu Ondreja Zubricu, prostého človeka, nikto nepomútil. Zubrica vedel, že ide domov orať, a ak nedošiel domov zavčasu, na roliach začínala sa zima, tak pekne trpezlivo čakal jar a na jar postavil sa za pluh. Zubrica vie, že na úvrati treba trochu zastať a potom sa pustiť s bránou po roli. Po bránení zasa treba čakať trpezlivo a bez reptania. Treba čakať na dážď a treba čakať aj na slnko. Zubrica vie, nie je dobre, keď siatina len tak vyhúkne! Na krehkom stebľe neistý je klas (Hronský 1940, 214 – 215).

Filozofia prostého vojaka, roľníka Ondreja Zubricu, ktorá spredmetňuje spojenie človeka s prírodou, ako jediná obstoje pred vojnovou skúsenosťou. Bátorová hovorí o Zubricovi ako o modeli nezničiteľnej priemernosti a trvania, pričom práve priemernosť udrží existenciu, trvanie človeka súčinného s prírodnými zákonmi: „Zubrica – okrajová postava – [...] sa stáva kľúčovou postavou vo vývine Gráča. Do jeho intelektuálnej skepsy vnesie racionálny prvok každodennosti, záchrany života, mýtický úkon orania brázdy“ (2000, 67). Životné plynutie je u neho spojené

s trpezlivým čakaním. No toto čakanie nie je bezcieľne v zmysle nihilistického čakania, ale je vyjadrením životného trvania, kde všetko má svoj čas i cieľ. Podobne aj k návratu k plnohodnotnému životu a k stratenej kontinuite nemôže dôjsť jediným momentom, ale postupnou, no o to istejšou a trvácnejšou premenou. Práve v prírodnom cykle podľa Vaněka člověk „nalézá v časech hluboké skepse a zklamanych společenských očekávání důvody a naděje pro jeho příští život“ (2009, 76). Přírodní čas v románe tak funguje ako skrytý leitmotív zmien v psychickom rozpo-
ložení protagonistu, keďže ho autor funkčne využíva práve na miestach, kde Gráč postupne, po kúskoch zanecháva svoje fragmentarizované ja plné vnútorných monológov vyjadrujúcich duševný nepokoj.

Priam pred nohy na chodník zlietol mi jesenný javorový list, keď som sa išiel s pánom Greškovičom rozprávať. Zadával som sa na list, všimol som si ho.

[...]

Doletel mi k nohám aj druhý ožltnutý javorový list. Ani vetra niet a len tak doplával vo vzduchu a sadol si k predošlému listu. Zahľadel som sa naň a zaviazla nám reč s pánom nebohým Greškovičom.

[...]

Ožltnuté listy padajú.

Vetra niet, nemá ich čo oblamovať, ale i tak odumierajú. Stratili farbu, sviežosť, nemá ich čo držať na haluzi.

[...]

A listy suchocú, suchocú, nikto ich zbierať nebude, ani by ich nikto všetky nepozbieral.

[...]

Okolo nôh mám už plno žltých, suchých javorových listov.

[...]

Dívam sa na jesenný javor a už niet na ňom lístia. Iba holé haluze trčia do oblohy. Nie je to veselý obraz, ale mi prichodí na um, že sa konáre na jar zasa vyobliekajú do nových, sviežich a zdravých šiat.

Nuž nech len opadáva zažltnuté lístie!

(Hronský 1940, 213, 215, 217, 220, 221)

Hronský pracuje s alegorizáciou duševných stavov, ktorej dôležitou zložkou je práve prírodný kolobeh. Záverečnú scénu posledného Gráčovho rozhovoru s nebohým Greškovičom sprevádza postupné opadávanie zožltnutého jesenného lístia⁹⁵ až po pristátie posledného javorového listu k nohám protagonistu. O zjavnej metaforizácii textu v podobe refrénu vypovedá skutočnosť, že paralelne s posledným listom záhrobný hlas onemie, Gráč ho viac nepočuje. Je to začiatok novej identity bez duševného pnutia vyjadreného kompozične cez fiktívne dialógy či vnútorné monológy. Ukončenie jednej životnej etapy potom sleduje oveľa komplexnejšiu časovú líniu – čas života ako takého. Vraciam sa tak k Bergsonovmu *durée* v zmysle „miery, poriadku a usporiadania stavov dynamického bytia, ktoré sa síce stále kvalitatívne menia, ale pritom organicky zapadajú do seba a tvoria tak akési „vlnenie bytia““ (Šrobár 2001, 562). Otázkou zostáva, či je Gráčov záverečný prechod od diskontinuity ku kontinuite skutočným návratom k sebe a otvorením sa voči druhým, alebo takto Hronský iba rozdáva karty do ďalšieho kola životnej hry Jozefa Gráča, ktoré sa začína v poslednej tretine románu – v situácii spoločnej práce (vytínania vrby) a v antropologickom geste splynutia (dotyku Gráčovej a Janinej ruky). „Po dvoch tretinách duševnej krízy Gráča je posledná tretina vyrovnaná, ak nie šťastná, ak len ju neurčíme u Hronského ako intencionálnu iróniu irónie“ (Bátorová 1992, 117).

IX.

Od homogeneity
k fragmentárnosti

Spochybnenie univerzalizmu a paralelný prechod k hodnotovému relativizmu⁹⁶ anticipuje fragmentárnosť, ktorá sa v literárnej tvorbe javí ako dôsledok roztrieštenia subjektu na pozadí destabilizačných procesov v 20. storočí.

[F]ragmentárna prezentácia vytvára sama osebe istý druh emblému, pretože *dispositio* vo fragmentoch, ani zďaleka nie iba vo funkcii pomôcky či alternatívy, nadobúda špecifickú sémantickú hodnotu. [...] Fragmentárne písanie definuje samo seba ako miesto napätí [...] (Susini-Anastopoulosová 2005, 9 – 10).

Výpovedná hodnota umeleckej tvorby potom pripomína „ľudský dokument“, pričom miestom, kde sa jednotlivé autorské poetiky typologicky spájajú, sú, okrem iného, rôzne spôsoby zakomponovania fenoménu fragmentárnosti do literárneho textu. Fragmentárnosť tak na jednej strane možno vnímať ako kód, prostredníctvom ktorého je literárny text šifrovaný, pričom jeho dešifrovanie odhaľuje intimitu komplikovaného, rozporného bytia – človeka 20. storočia.

V okamžiku, kedy se život dvojí [...], text ztrácí svou celistvost, fragmentarizuje se a zároveň vzrůstá jeho vnitřní dialogičnost (dialog dvou já). [...] Já se mění v ty, v *ono*, nakonec v my v procesu sebereflexe, v němž se zdánlivá koherence osobnosti a života rozpadá (Hodrová 1994, 171).

Napokon, narušený vzťah moderného subjektu k obklopujúcemu svetu podľa Ivana Cvrkala produkuje situáciu, v ktorej sa skutočnosť nedá viac vnímať ako celok, ale iba v častiach. Zobrazenie tohto javu v literárnej tvorbe sa stáva subtilnou paradigmou umenia (1995, 8).

Aj napriek tomu, že fragmentárnosť je mnohými určovaná ako postmoderný jav,⁹⁷ jej prejavy v konkrétnych

autorských poetikách považujem za symptómy literárnej moderny. Françoise Susini-Anastopoulos nachádza formu textovej fragmentácie aj v tvorbe Baudelaira, ktorú interpretuje ako výraz istej vnútornej rozorvanosti (Susini-Anastopoulosová 2005, 82). Ak sa francúzska moderna začína Baudelairom, u ktorého predstavuje fragmentárnosť dôležitú zložku štýlu, potom je možné priradiť fenomén fragmentárnosti k symptómom literárnej moderny i v inom kultúrnom prostredí. Keďže aj v týchto prípadoch za textom stojí výrazná autorská osobnosť, individualita, hoci postmoderna postuluje tézu o anonymite autora, ba dokonca o „smrti autora“, ⁹⁸ tak aj prejavy fragmentárnosti možno identifikovať ako výraz konkrétnej umeleckej perspektívy uplatnenej v literárnom texte v rovine motivickej (významovej) či kompozičnej (výrazovej).

Dualizmus v (de)formovaní identity a moci

V súvislosti s vymedzením kategórie pohybu v literárnej moderne v zmysle projekcie „hry vlastného nevedomia“ treba uviesť aj podmienku pre samotné fungovanie hry ako takej, ktorú Gadamer definuje ako nemožnosť „hrať iba sám pre seba“. Aby sme mohli hovoriť o hre, nemusí sa jej síce skutočne zúčastniť niekto iný, ale vždy tam musí byť niečo iné, s čím hrajúci hrá a čo na hráčov ťah samo odpovedá protiťahom. Ľudské hranie sa proti všeobecným určeniam hry vyznačuje tým, že človek hrá *niečo* (2010, 106, 108). Podobne aj protagonisti diel literárnej moderny často oscilujú na osi subjekt (ja) – objekt (cudzí), pričom tento pól možno vnímať v intenciách hry ako uvedené *niečo*. Oscilácia na danej osi spočíva v postupnom procese prechodu od jednej identity k druhej, čo má v prípade Hrušovského románu *Muž s protézou* charakter postupnej depersonalizácie. Seebornova náhrada srdca protézou koreluje s premenou človeka, ktorý postupne stráca ľudské atribúty, na necitlivý stroj⁹⁹ a ten sa stáva hlavným koordinátom jeho životných rozhodnutí. Patologický charakter Seebornovej premeny z človeka na stroj predstavuje sémy vojnovnej skúsenosti, ktoré sa prenášajú do protagonistovej emocionálnej sféry. Emócie sú postupne nahradené pomyselnou protézou,¹⁰⁰ teda protéza demonštruje definitívnu stratu citu. Rovina obraznosti je doplnená škálou symbolov – popri protéze je to ešte olovo či šedá stena, pričom vo všetkých prípadoch ide o reprezentáciu ťaživého existenčného pocitu, z ktorého plynie potreba izolácie voči náporu citov okolitého sveta.

Chcem byť sám so svojimi dojmami, celkom sám a celkom nerušený.

Ech, ako hlúpo hovorím. Nepoznám nijaké dojmy a najmä nepoznám, čo je to: nechať na seba pôsobiť! Lebo som zamenil srdce za púhu protézu a žije sa mi lepšie ako prvs s tým bláznivým, náladovým krámom. Skutočne, ako je dobre s takou protézou! Nedal mi ju síce ten hrozný Michl zo Schwarzwaldu, ale je tu, tá protéza, a pracuje presne ako stroj.

Videl som Mínú. Mínú z Riedenburgu. S Mínou som sa zhováral, Mínú som odprevádzal domov.

Keby som nemal protézu namiesto srdca – hádam by som sa bol veľmi tešil, ale že mám báječne osvedčenú protézu, bol to pre mňa len dobrý žart (Hrušovský [1925] 1976, 12).

Ibaže čosi vo mne i okolo mňa zmeravelo. Áno, mám čudný pocit, že som celý z olova, hýbem sa síce zvyčajne pružne, a jednako údy i všetko vo mne ako keby bolo z olova, aj myšlienky mám ťažké a šedé ako olovo a celý priestor okolo mňa akoby bol vyplnený týmto chmúrnym kovom. A kamkoľvek idem, všade vlečiem so sebou túto hroznú masu, ba mnohokrát sa mi vidí, že sa už rúti na mňa a chce ma na flak rozgniaviť. Tá šedá, olovená stena (Hrušovský [1925] 1976, 77).

Takto teda vyzerá človek s protézou namiesto srdca. Vravím, som celý ako z olova, nič ku mne nepreniká, od vecí aj ľudí ma oddeľuje šedá stena, na ktorej sa všetko rozbíja. Som od sveta dokonale izolovaný. Tu mi prichádza na rozum Tolstého knieža Bolkonskij, ktorý sa krátko pred smrťou celkom odpútal od okolia a nič viac nevnímal, len sa do seba pohrúžil. Ja sa, pravda, do seba nepohružujem, hovorím, som celý z olova, olovenú mám myseľ, aj myšlienky olovené, ešte sa ani nezrodia a už padajú k zemi. Ako sa tu do seba pohrúžiť?

Vykonávam všetko ako stroj: chodím, jem, pijem, vojakov preháňam, erárnym vtipom načúvam, dámy kritizujem. To však nemá so mnou nič do činenia. Opakujem, nevnímam nič, som od sveta oddelený šedou, olovenou masou (Hrušovský [1925] 1976, 83).

Existenčná priepasť, do ktorej je protagonista vrhnutý, produkuje prizmu rozštiepeného (rozdvojeného) subjektu. Je to báza fragmentárneho videnia predpokladajúca vlastný stavebný princíp – dualizmus. Dualizmus je príznačný najmä pre expresionistický spôsob zobrazenia sveta ako dichotomického modelu zachytávajúceho jeho vlastný rozpad na paradoxné protikladné stavy – zničenie, zánik a záchranu, spásu (Vojvodík 2010a, 59). Za dualizmom v literárnej moderne, ktorý sa premieta aj do charakteru protagonistov, tak stojí určitá forma psychickej stigmy vyplývajúcej z autentického zážitku. Produktom vojnových skúseností je subjekt roztrieštený na fragmenty a jeho psychika je odrazom rovnako nehomogénneho sveta, v ktorom sa nachádza. Seeborn preto na jednej strane túži po záchrane, no aj napriek tomu čoraz viac tenduje k vlastnému zániku ako k jedinej možnej úteche.

Pečorin bol celým človekom. Čo aj zversky bezohľadným, ale celým a do krajnosti dôsledným. A ja? Nijako sa neviem vyšvihnúť na stupeň jeho dokonalosti, hoci všetky sily napínam pre tento cieľ. Namiesto jednej jedinej vášne, jediného veľkého, všetko prenikajúceho pocitu skladám sa z tisícich najrozdielnejších, najkrajnejších a protipólnych pocitov. Ach, veď to by ešte nebolo najväčšie nešťastie. Lenže tých tisíc urputných faktorov stojí v stálom rozbroji, vo večitom boji a v takej máteži, že mi hlava často hrozí prasknutím. V takýchto chvíľach sa mi vidí, akoby som stál na kraji čiernej, zívajúcej priepasti... a závrat ma chytá a šialená túžba vrhnúť sa do

nej, zaniknúť, nadobro zaniknúť... (Hrušovský [1925]
1976, 15 – 16)

Takto vymedzený dualizmus funguje ako prejav nového poňatia subjektu postavy, ktorá sa stáva mnohovrstevnou. O premene poetiky v systéme postáv v 20. storočí napokon vypovedá prítomnosť hlboko individualizovanej bytosti a jej dvojakej identity. V zmysle tzv. princípu zdvojovania, ktorým podľa Daniely Hodrovej autori vytvárajú dvojníkov ako groteskné varianty epickej postavy (2001, 549), Hrušovský realizuje postupnú transformáciu Seebornovej pôvodnej identity k alternatíve štylizovanej do postavy Pečorina. Fenomén fragmentárnosti je aj v tomto prípade spätý s motívom dvojníctva. Dvojníctvo totiž znamená, že „človek prestáva byť celistvý, stáva sa fragmentem, a to i v prípade, kdy se jedná o pouhý náznak podobného stavu“ (Hodrová 1994, 170). V nadväznosti na Iris Paetzke možno postavu fiktívneho dvojníka považovať zväčša za anticipáciu hrdinovho alter ega, ktoré má psychologické a sociálne motivované pozadie. Z psychologického aspektu ide najmä o deštrukciu subjektu, teda o jeho rozpoltenosť, čo sa prejavuje vo vizuálnej predstave dvojníka ako výrazu straty identifikácie subjektu s objektívnym svetom a jeho systémom (Paetzke 1992, 57 – 69 [Cvrkal 1995, 62, 63]). Seeborn však spočiatku nazýva silu, ktorá ho ovláda, iba neurčitým „chmúrnym“ – v uvedenom momente ešte nejde o dvojníka disponujúceho vlastnosťami konkrétnej epickej postavy, ale zostáva iba v rovine akéhosi osudového našepkávača. Ten však postupne mocnie, až sa napokon stáva podstatou novej Seebornovej identity.

Vtedy som zrazu pochopil všetko, čo mi bolo dosiaľ nejasné a nezrozumiteľné alebo čo som si doteraz chybné vykladal. Hľa, veď ja nemám slobodnej vôle, veď ja tu v otrockej poslušnosti vykonávam len to, čo mi

predpisuje „chmúrny“. Ach, ten „chmúrny“... To je tá „nemilosrdná, strašná sila“, ktorá určuje všetko moje konanie od začiatku až do konca a proti ktorej som celkom bezmocný a bezbranný... Áno, on je to, čo prišiel z neznámeho temna, postupne vytlačil moje svetlejšie „ja“, uzurpoval si právo veliť, diktovať a rozhodovať podľa svojich podlých intencií. On to bol, tento strašlivý, nirvážnou páchnuci diabol, ktorý sa mi v nestráženej chvíli vkradol do duše a udrel na ňu pečať svojej hnusnej ríše. On je to, ktorý mi v hrudi založil oheň dehenny a spálil s prekliatou rafinovanosťou všetko, čo pripomínalo jasnejšie časy. Podlý, podlý uzurpátor!

A tak darmo by som sa bol vzpíeral, darmo revoltoval, ústa opakovali, čo im bolo určené... (Hrušovský [1925] 1976, 80 – 81)

Seeborn je osobou paradoxov, keďže chce ovládať druhých podľa zdanlivo vlastného plánu skazy, no napokon sám podlieha nadvláde inej moci, sile chmúrneho, a čiastočne aj moci nepriamo stelesnenej v osobe Míny. Stavebný princíp dualizmu preto stojí aj za dualitou moci, ktorá je v moderne značne relativizovaná a stojí za vznikom „hry o sile slabých“ (Bátorová 2011a, 234). Ak iracionálny plán zničenia Míny zároveň značí aj Seebornovu sebadeštrukciu, v Hrušovského románe dochádza k transformácii paradigmy mužsko-ženských vzťahov v zmysle boja (silného) muža o (slabú) ženu odohrávajúcim sa na pozadí pohlavného výberu, kde má nevyhnutne zvíťaziť silnejší jedinec.¹⁰¹ Už len samotným situovaním ženy do pozície Seebornovho existenčného „streda“ autor podryva protagonistom iniciovanú hierarchiu mužsko-ženských vzťahov, ktorú alegorizuje cez motívy vznešeného orla a na druhej strane zraniteľného nočného motýľa alebo mačky (nahlúplej, prízemnej verus vznešenej šelmy).

Mína z Riedenburgu [...] bola od prvopočiatku až do konca všetkým, všetkým. Svetom. Cielom. Myšlienkou. Skutkom. Životom samým. Zmyslom všetkého (Hrušovský [1925] 1976, 70).

Psychická závislosť od ženy stelesňujúcej cit (dušu) je na tomto mieste zastieraná fyzickou túžbou (telom).¹⁰² Láska u Seeborna podlieha animalizácii, rovnako ako jej podlieha aj samotný protagonista. Hrušovský akoby nasledoval prototyp Zolovho človeka-zvierata,¹⁰³ ktorý sa prieči vnútornej sile Míny, spočívajúcej v jej morálnej čistote. Práve v strete dvoch princípov – animálneho a emocionálneho, je zakódovaný moment prerodu dominancie v intímnom vzťahu oboch postáv. O dominancii Míny však autor vypovedá iba v náznaku, prostredníctvom jej tichého pohľadu, pred ktorým Seeborn padá na kolená. V dôsledku rezignácie na textovú, respektíve významovú ucelenosť získava osobitnú výpovednú hodnotu najmä apoziopéza, teda mlčanie ako nový spôsob (ne)komunikácie. Podobne aj eliptická povaha textu literárnej moderny predpokladá práve komunikáciu protagonistov prostredníctvom gesta, mimiky ako sémantických medzislovných skratiek s vlastnou výpovednou hodnotou. Identifikácia tzv. tichých miest, ktorých prítomnosť anticipuje samotná podstata fragmentárnosti, napokon vedie k nepriamej charakteristike postavy a jej momentálneho psychického rozpoloženia.

Pamätám sa s prekvapujúcou určitosťou na drsný pohyb, ktorým som ju chcel v páse schvátiť a zavliecť k otomanu. Áno, nedočkavosť sa vo mne vystupňovala do brutálnosti. Ale či ma nezastavil v ceste Mínin vážny pohľad? Podivné, ako sa zmenila. Ako náhle a nečakane. Čosi sa s ňou stalo, čosi zvláštne a prekvapujúce. Ako to len bolo? Áno, naraz ako keby bola vyrástla o štyri hlavy, hej, ako keby sa bola zmenila na bielu, mramorovú

sochu, prúd vebnosti sa rozlial okolo nej a už nebolo možné dotknúť sa jej rúhavou rukou. Hej, na kolená pred Nepoškrvenou!

Ach, aký maličký a biedny som sa zrazu cítil a ako zbožne som klesol na kolená pred pannou. A tu mi ona nesmierne jemným pohybom položila ruku na hlavu, ako keby už vopred odpúšťala všetko to hrozné, čo som pre ňu chystal... (Hrušovský [1925] 1976, 70 – 71)

Ak dualizmus ako stavebný princíp stojí za otázkou spásy a zničenia, respektíve záchrany a zániku v *Mužovi s protézou*, láska, ktorá sa mala stať pre obe postavy záchranou, sa jej erotizáciou a animalizáciou mení na akt sebazničenia. Podľa Jána Števčeka vstupuje do protikladu erotická láska ako biologicky a duševne vyostrený prejav života a jej postupný rozklad ako znak smrti. Eufória života sa potom nevyhnutne prelína s dysfóriou smrti (1983, 67), ktorá je posledným štádiom spoločnej, no beznádejnej lásky dvoch ľudí.

Metaforické pole rozpadu celku

Z hľadiska kompozičnej stavby románu Jana Weissa *Dům o tisíci patrech* je fragmentárnosť indikovaná už samotným názvom, ktorým Weiss anticipuje vytvorenie metaforického poľa zameraného na časti celku, ktorými sa dramatičuje celý dej románu. Takéto nadpisy „zdôrazňujú aspekt roztrúsenia alebo roztrieštenia a evokujú tak stratu počiatkovej celistvosti, rozpadnutej na márne kúsky v dôsledku nejakej kataklizmy“ (Susini-Anastopoulousová 2005, 63). Fragmentárnosť obsiahnutá v diele *Dům o tisíci patrech* má svoj pendant najmä v rovine deštrukcie kontinuity a následne v torzovitosti príbehu, kde je dôraz kladený na moment/epizódu. Z naratívneho hľadiska sa za fragmentárne črty dá považovať taktiež striedanie rozprávačskej perspektívy (najmä prechod od autorského rozprávača k personálnemu a naopak) či v deformácii sujetového časopriestoru (narušenie časovej lineárnosti, prelínanie naratívnych priestorov na spôsob filmovej montáže v rovine striedania obrazov snového a reálneho sveta – minulosti, prítomnosti a fikcie), ale napokon aj v náhlych obratoch rozprávania či v sémantike neukončenosti.

Interpretácia textovej neukončenosti, respektíve ráznej zmeny naratívu, vychádza z potreby porozumieť reči literárneho textu v pohybe, aby jeho nepravidelná geometria nebola impulzom k jeho kategorizácii či ustrnutiu. Slovom Vladimíra Papouška, ide o porozumenie „v akcii, ktorá patrila době, v níž se texty rodily a bojovaly o své místo, kdy se jejich jazyk setkával s jinými typy dobové výpovědi a kdy se také pokoušel od těchto typů řeči diferencovat“ (Papoušek a kol. 2010, 7). Členitosť textu ako ďalší z výrazov fragmentárnosti teda nie je iba reprezentáciou individuálneho autorského štýlu, ale taktiež koreluje

s charakterom dobových historických či kultúrnych kontextov, na ktoré do rôznej miery nadväzujú, prípadne na ne inak reagujú. V nadväznosti na vymedzenie novej modernej Papouškom a kol. (2010, 41) považujem text za médium novej paradigmy videnia, predstáv a citu, ktoré sa vyjavujú práve prostredníctvom neho.

Osobitné miesto v interpretovaní prejavov fenoménu fragmentárnosti vo vybraných prózach predstavuje voľba mien postáv, ktoré ako symboly podľa Bátorovej prenikajú do celej sémantiky prózy modernej (2000). Ako poznamenáva Daniela Hodrová, meno postavy je dôležitou súčasťou jej charakteristiky (a to aj v prípade, že konkrétne meno postave nie je pridelené), pričom voľba mena ovplyvňuje aj ďalšie zložky literárneho diela (zložku zvukovú – meno tvorí opakujúci sa zvukový komplex; zložku tematicko-sujetovú – meno môže byť leitmotívom) až po dotvorenie samotného zmyslu diela (2001, 599).

V románe *Muž s protézou* a v románe *Dům o tisíci patrech* mená protagonistov predznamenávajú tendenciu k (auto)deštrukcii subjektu, čím zastupujú určitý spôsob videnia skutočnosti – reality skrz literárny text a jeho sémantické zložky. Zatiaľ čo u Weissa je druhou identitou bezmenného vojaka-zajatca detektív Brok,¹⁰⁴ Hrušovského ženská protagonistka sa volá Mína. Obe mená sa asociatívne spájajú s konkrétnym zvukom – výbuchom, teda zvukom rozpadu, ktorého výsledkom je celok roztrieštený na úlomky. Sémantická mnohovorstevnosť pojmu fragment umožňuje vytvorenie metaforického poľa, ktoré je podľa Susini-Anastopoulou tematicky zamerané na črepy, vraky, trosky alebo ruiny (Susini-Anastopoulousová 2005, 63). Alegorický charakter mien spolu s ich zvukovou škálou evokujúcou obraz explózie má pri tematizovaní následkov vojnových skúseností cez fenomén fragmentárnosti adekvátne miesto. Podľa Hodrovej je voľba mena postavy

ako výrazu individuality či krízy subjektu veľmi dôležitá, a to predovšetkým pre poetiku diel 20. storočia, pretože väzba mena s celkom textu a jeho zmyslom naberá nový rozmer práve v uvedenom období, keď sa v mikrokozme poetiky mena vlastne zrkadlí makrokozmos poetiky diela (2001, 600). Napokon, ak Hrušovský pripisuje hlavnému protagonistovi prezývku barón Rébus¹⁰⁵ a Weiss situuje hlavného protagonistu do pozície detektíva, čím obaja predznamenávajú isté tajomstvo a proces jeho postupného odhaľovania, potom aj voľba mien môže byť hádankou založenou na zámernej kombinácii obrazov, asociácií a ich významov. Opäť ide o alegorickú indikáciu existenčných súradníc nachádzajúcich sa mimo textu, respektíve za ním. Weiss alter egu bezmenného vojaka-zajatca, Petrovi Brokovi, v románe *Dům o tisíci patrech* pripisuje parametre konkrétnej epickéj postavy, ktorej identifikačná črta neviditeľnosti predznamenáva určitú strategickú výhodu. V Brokovej neviditeľnosti tak spočiatku dochádza k tematizovaniu moci ako výraznej črty nového človeka, nadčloveka,¹⁰⁶ schopného zosadiť tie najvyššie inštancie – v tomto prípade boha a zároveň hlavného manipulátora celého Mullertonu, Ohisvera Mullera. No Brokova štylizácia do pozície mocného nie je príznačná pre celý román. Relativizovanie vzťahu k božskej autorite je aj v tomto prípade analogické s relativizovaním moci ako takej.

Brok se nemohl nabažit své neviditelnosti. Poskakoval před zrcadlem, bušil do něho, dýchal na ně a mazlil se s ním. Nadarmo! Zrcadlo se již strašně unavilo přijímat a vracet lidské figury! Ne! – Spíše jako by se vzepřelo, najednou, docela individuálně vypovědělo službu a odmítlo zrcadlit Petra Broka! – Ale on se proto nijak nehněval. Jak jsem mocný...! – Jako bůh! – Mohu učinit vše! – Stvořím zázraky, o jakých se nesnilo ani Kristu!

Svět, zakletý do tohoto nebezpečného baráku, uvedu v úžas! – Mullerdóm – teď patří mně!

Rychle se rozloučil s mladým starcem a vstoupil do klece. A sotva za ním zapadla železná mříž, pocítil otřes. Dno začalo klesat a náhle se mu zdálo, že letí do propasti. Zamhouřil oči. Prudký pád střemhlav mu způsobil závrať. Hlava začala tupě třestit. – Petr Brok ztratil vědomí. –

Jak se řítit – kupodivu – již tu byl zase onen tíživý, hnusný sen. [...] Zdá se mu, že odpočívá ve vlhké, mrazivé jeskyni, stočen v malé klubíčko, hlavu mezi koleny (Weiss [1929] 1990, 31).

Zatiaľ čo v prvotnom momente protagonista vníma svoju neviditeľnosť ako výhodu, ktorá mu umožňuje stať sa mocným, rovným bohu, neskôr ho tá istá vlastnosť vedie k existenčnej úzkosti človeka, ktorý je „nikým“ medzi ľuďmi. Človek bez tváre je v paralelnom svete vojakom bez mena. Napokon, „tak jako se skutečnost vzdáleně a všelijak skresleně zrcadlí ve snu, tak v opačném směru zrcadlo podobně odráží realitu“ (Opelík 1957, 451). V oboch prípadoch totiž chýba základná identifikačná črta, ktorá je zároveň indíciou poznania zmyslu vnútorného priestoru, preto má jej absencia hlbší význam. Absenciu mena možno vnímať aj ako výraz významovej spätosti so stratou/zmenou identity postavy – v podmienkach vojny existuje výlučne kolektívna identita vojaka, teda osoby bez mena s istou funkciou. No práve bezmennosť otvára priestor pre hľadanie identity novej, v tomto prípade snovej, fiktívnej. Proces jej osvojenia sa odohráva cez privlastnenie cudzieho mena (Petr Brok) – gesto potlačenia jednej identity je takto nahradené gestom novej sebaidentifikácie. Meno v uvedenom kontexte „prestává být něčím vnějším a nahodilým a začíná být čímśi vnitřním, bytostným, spjatým s existencí, jejím poznáním, s prohloubením identity“ (Hodrová 2001, 610).

Princíp duality moci, ktorý v moderne spočíva v jej relativizovaní, je aj na tomto mieste uplatnený v rovine mužsko-ženských vzťahov, teda vo vzťahu Broka a princeznej Tamary. Princezná sa nachádza v pozícii nezlomenej ženy. Dominantnou je aj napriek tomu, že jej pokusy o útek sú zakaždým prekazené vyššou mocou. Miestami dokonca prevyšuje svojou hrdosťou a silou naštrbenú istotu samotného Broka štylizovaného do pozície jej záchrancu. Opäť je tu prítomná obrátená optika, kde sa skutočnou záchrankyňou stáva Tamara, pretože práve ju Brok potrebuje na dosiahnutie víťazstva nad Ohisverom Mullerom, a teda aj nad svojim snovým svetom, ktorý ho vzdáľuje od reality.

Princezna se dívala ke stropu a mlčela. Její hrdost, osvětlená jakoby zevnitř, byla mramorově studená, nezlomená. Zato však Brok pozorně naslouchal a slova admirálova padala mu do mozku co zrna do úrodné hlíny (Weiss [1929] 1990, 95).

Rozdvojený subjekt v společnosti amorálních charakterov

Rozprávanie, ktoré smeruje viac dovnútra ako navonok, je najvýraznejším znakom fragmentárnosti v rovine kompozičnej stavby románu Egona Hostovského *Ztracený stín*. Väčšina konverzácií hlavného protagonistu,¹⁰⁷ ktorá by uspokojila túžbu po človeku, zostáva nemá, neprechádza cez cenzúru vlastného vedomia. Obrátenie perspektívy Josefa Baška smerom dovnútra v zmysle introspekcie preto predpokladá osobitý vnútorný jazyk, ktorý dokáže šifrovať tenzie duševného života a trieštenia osobnosti na dve paralelné identity cez fiktívny dialóg. Aj napriek tomu, že genéza motívu dvojníctva siaha až do antiky, orientu a neskôr nadobúda špeciálnu podobu v 19. storočí, v epoche romantizmu, na čo poukazuje František Kautman ([1999] 2000, 74), v moderne sa dvojníctvo modifikuje práve v naratívnej rovine. Jeho charakteristickým znakom sa totiž stáva dialogickosť,¹⁰⁸ ktorá je pretavením vnútorných procesov ľudskej psychiky. Vnútorný monológ sa mení na vnútorný dialóg, spočívajúci v zápase dvoch stránok osobnosti. Dominancia jednej z nich závisí od zámernej voľby perspektívy, ktorá má kontrolu nad tou druhou, a teda aj nad jej príbehom.

Jakoby z veliké dálky doléhal ke mně z mého nitra dialog, na němž největší plocha mého mozku nebyla vůbec účastna a který náhle vystoupil z šera podvědomí:

„Jste hrozně nechutný a při tom komický!“

„Rád bych věděl, proč?“

„Sám to dobře víte! Neustále se patláte v svinstvu!“

„Co tedy mám dělat?“

„Je toho hodně, ale jste k breku nemohoucí!“

Překvapeně a trochu zmateně jsem se zastavil. A tu...
tu jsem uzřel vnitřním zrakem – ne, nejen uzřel a uslyšel,
nýbrž vycítil a vyhmatal ve schránce své bytosti jakou-
si cizí existenci. Jako by zahalen v plášti mého těla stál
neznámý člověk a hovořil s mými omámenými smysly.
Dokonce jsem mu viděl do obličeje, do rudé, rozvztekané
a nenávistně stažené tváře. Nepolekal jsem se, neboť jsem
všechno pokládal za jednu z oněch neškodných vnitřních
pošetilostí, o nichž jsem prve mluvil. A když jsem ještě
zaslechl, jak vetřelec drze povídá, jako by byl vyrušen
někým třetím: „... tak teď toho necháme, ale své mínění
vám už jednou musím říci,“ tu jsem se pokusil o smích.
Připomněl jsem si [...] své dětské představy.

[...]

Napadlo mne, že se nyní podobám těhotné ženě,
a ohromně jsem se rozveselil.

„Jakpak pojmenuji svého maličkého? Chachacha!“

„Osle!“

Sykl tuto nadávku tak rozzuřeně, že jsem uskočil
(Hostovský [1931] 1932, 93).

Katalyzátorom vnútorného dialógu dvoch stránok osob-
nosti sa stáva krízová skutočnosť, ktorá sa odráža v prota-
gonistovom fragmentárnom vedomí neschopnom komu-
nikácie s druhými ani so sebou samým – reflexívne úvahy
prechádzajú do vnútorného monológu, aby sa ten následne
mohol zmeniť na vnútorný dialóg. Fragmentárnosť však
presahuje aj do roviny kompozície románu, keďže sujet
je postavený výlučne na tom životnom výseku, v ktorom
dochádza k vyhroteniu problematického vzťahu medzi
vnútorným a vonkajším. Hoci chod spoločnosti Globus,
teda chod sveta ako takého, navonok funguje ako dokona-
lý stroj, v skutočnosti je toto riadené „telo“ rozkúskované
na fragmenty. Produktom je moderný subjekt, ktorému

neprislúcha transparentné gesto revoltujúce proti spoločnosti. Dlhodobá hromadená nespokojnosť sa totiž transponuje do podoby protagonistovej vnútornej rozorvanosti. Moderný subjekt, ktorý sám seba konštruuje v diskurze psychologického a sociálneho pozadia, túto rozorvanosť identifikuje aj navonok, a to v deformácii vlastnej tváre pars pro toto zastupujúcej spoločnosť amorálnych charakterov.

Skrčený strachem, zíral jsem v ledové hrůze na svůj škarredý zjev. Byl jsem nyní daleko ošklivější než tehdy v divadle; každá vada obličje, každý neforemný záhyb mé postavy byl tisíckrát zvětšený. A skreslený. Ale v zápětí následovalo něco daleko strašlivějšího: prostorem proletěl řvavý, vítězoslavný chechtot. Jako když se pila zařízne do uší. V zrcadle jsem viděl své smrtelné zděšení. Roztáhl jsem všech deset prstů, jako bych se měl zřítit, rozevřel jsem dokořán ústa lapaje po vzduchu, nohy se pokrčily v kolenou, trup ležel žalostně na dveřích jako schlíplý pytel. A musel jsem na sebe hledět, neboť to se mně smál on, byl už zase na svém místě, měl zase svůj vzteklý, posupně se chechtající obličej.

Trvalo to jen okamžik – opět zmizel. [...] [A]le já... já jsem vydán napospas nějaké příšeře, která se dívá mýma očima, směje se mými ústy, může cokoliv dělat mými pažemi, proti mé vůli... a já se nemohu vzepřít! (Hostovský [1931] 1932, 94 – 95)

V momente, keď sa osobnostná metamorfóza stáva pre protagonistu oveľa viditeľnejšou cez rozpoznanie zdeformovaného zrkadlového obrazu, Bašek reaguje mimovoľným pohybom smerom nadol – podlomenie kolien, trupu v tomto prípade kopíruje jeho psychické trieštenie. „Vzpřímený postoj, jenž je spojen s námahou a úsilím, kterým člověk získává své ‚postavení‘ ve světě, možnost zaujetí samostatného,

svobodného, volního postoje ke světu,“ v případě Josefa Baška nahrádza „zhroucení těla [...] a rozbití jeho ‚architektury‘ lámáním“ (Vojvodík 2006, 131, 132). Fragmentárnosť, ktorá sa na tomto mieste prejavuje na úrovni štiepenia protagonistovej identity, predznamenáva jeho duševnú prázdnotu, kde sa pôvodná identita vlastného vedomia potláča. Otázne zostáva, či sa dá „[o]pätovne nájsť pomocou nájdania pevného bodu v metafyzickom prázdne, ktorý bude základným kameňom stavby subjektu a vlastnou dekonštrukciou zvnútornenej schizofrenickej hyperreality“ (Gerbery 2010, 66).

Ale podivné – nebyl jsem schopen jako obvykle snoutí odvážné plány pro příští dny: tam uvnitř něco chybělo, pilíř, základ, Bůh sám ví co! A zítřky mne děsily, cítil jsem se pro ně slabým, tolik slabým. Nebylo pochyby: něco odešlo z mého nitra a zanechalo tam veliké prázdno, které jsem pociťoval i fysicky; něco bylo ze mne násilně vyrváno, něco mi bylo amputováno.

Znovu jsem se na sebe před zrcadlem zahleděl. Po něm zbyl jen ten zlý lesk v mém pohledu.

Procházel jsem se, zvolna, těžce. Do hlavy se drala řeřavě jako rozpálená jehla jediná myšlenka: on tam byl už dávno, musel tam být! Jednal za mne, rozhodoval... A on... se zase vrátí! (Hostovský [1931] 1932, 95 – 96)

Sám Bašek si uvedomuje vnútornú prázdnotu ako výraz straty piliera, základu, ktorý bol z neho násilne vytrhnutý, amputovaný. Pri interpretácii je preto možné opäť nadviazať na Eliadeho ponímanie symboliky „stredu“ v zmysle jadra ľudského bytia, *axis mundi*. V obraznosti umeleckej tvorby ide o alegóriu problematizovaného bytia vo fáze vlastnej existenčnej nestability. Destabilizácia, ktorú Bašek vníma ako stratu piliera, základu, preto nesúvisí s jeho materiálnou základňou (majetkom), keďže v danom

momente ním sám disponuje, ale má psychický pôvod – vyplýva z hľadania a nenachádzania orientačného bodu, ktorý by určoval zmysel a definoval podstatu jeho bytia. Napokon, „to, čo Welsch nazýva ‚roztrieštený, stratený subjekt‘, nazývajú iní – autori aj teoretici – modernou intervenciou do života či dynamickým hľadajúcim subjektom“ (Bátorová 2000, 104 – 105).

Od fragmentárnosti k homogenite?

O tom, že fragmentárnosť ako dekonštrukčný postup je v *Pisárovi Gráčovi* evidentná, vypovedá samotná štruktúra románu, kde jednotlivé dejové pasáže spolu napohľad nesúvisia, sú chaoticky, akoby náhodne, usporiadané, čím sa v čitateľovi navodzuje dojem, že ich dovedna spája iba intencia autora, no takéto radenie má osobitný význam. Z uvedeného dôvodu možno fenomén fragmentárnosti v Hronského románe identifikovať predovšetkým na úrovni významu, teda v motivickej rovine, ktorej stavebnou bázou je psychologizmus. Nezaraditeľnosť hlavného protagonistu do každodennosti je zároveň neschopnosťou porozumieť dôsledkom násilnej vykorenenosti a chaosu, ktorý si moderný človek pre určitú traumú¹⁰⁹ z minulosti so sebou nesie. Gráčovým fixovaním na minulosť sa protagonista zároveň odcudzuje prítomnosti aj budúcnosti. Každý z týchto temporalít prislúcha špecifická identita Jozefa Gráča, v ktorej dominuje určitá časť rozštiepeného ja. Vzájomný spor týchto identít akoby odrážal Simmelov pohľad na konfliktný vzťah medzi jednotlivými časťami ja (1900, 28 [Martuccelli 2008, 309]), ktoré nedokážu jestvovať dovedna v integrovanom celku, striedavá prevaha jednej z týchto častí znamená neustály vnútorný boj. Už samotné Gráčovo svedomie, ktoré hneď v úvode románu začína protagonista pociťovať ako niečo cudzie, má v tomto prípade konfliktný charakter.

Keď má človek starosti s podivnými vecami, vtedy v hlave čosi stŕpne. Ako by do mozgu človeku niečo položil. A vôbec je to nie príjemná vec, keď cítiš v hlave niečo cudzieho. Viem, že riadni ľudia nemávajú takéto ťažkosti,

ale ja som nikdy nebol riadny človek. I chodím po izbe a hútam a hútam. [...]

Iba tá hlava keby ma nemýlila! (Hronský 1940, 28)

Príčiny Gráčovho svedomia autor funkčne zastiera tajomstvom – od motívu zdanlivo neprirodzenej smrti (Janin prvý manžel, Klementovič, a druhý manžel, Alojz Greško-vič) s neznámym pôvodcom tajomstvo presahuje do roviny vzťahovej, charakterovej a napokon aj vizuálnej. Skutočnosť, že sa o Hronského postavách dozvedáme málo, že tu abscentuje ich vonkajší opis či akákoľvek výraznejšia sociálna väzba, len zintenzívňuje naratívny obrat smerom dovnútra, ktorý je spojený s tajomstvom.

I když redukováaná výrazová složka postavy jako znaku svědčila na první pohled o oslabení subjektovosti postavy, ve skutečnosti právě ona umožňovala obohacení složky významové [...], a to proto, že často poukazovala k subjektu komplikovanému, mnohoznačnému (Hodrová 2001, 560).

V prípade mladého Jožka Gráča, na ktorého sa v spomienke díva jeho staršie alter ego, autor pracuje s redukciou tváre do podoby maliarskej skice – iba na tomto mieste je priblížená čiastočná podoba hlavného protagonistu v zmysle personálneho hodnotenia vlastného obrazu z minulosti. Rozprávanie príbehu na základe rekonštrukcie spomienok je pre Gráča zároveň možnosťou znovuvytvorenia seba z fragmentov, ktoré mu zostali.

No neskôr je Gráč postavou s neurčitým telom, respektíve neurčitou vonkajškovosťou, čím sa tajomstvo pretavuje do motívu človeka bez tváre, prípadne človeka s množstvom tvárí, ktoré slúžia ako masky. Tie napokon robia z Gráča hráča, pričom celá genealógia jeho mena vychádza z dezilúzie, ktorú autor ironizuje, a tak dokáže stáť

za významovým paralelizmom medzi Gráčom a hráčom (Bátorová 1992, 108; 2000, 106).

Výjimečné a zvláštní postavení hry se charakteristickým způsobem projevuje v tom, že se hra s takovou oblibou obklopuje tajemstvím. [...] Odlišnost a tajemnost hry se nejzřetelněji projevuje maskováním. V něm je „neobyčejnost“ hry úplná. Převlečený nebo maskovaný člověk „hraje“ jinou bytost. „Je“ jinou bytostí (Huizinga 1971, 19, 20).

Podobne aj Hans Biedermann definuje nasadenie masky ako súčasť procesu vnútornej premeny, počas ktorej dochádza k preberaniu vlastností zobrazovanej bytosti (1992, 172). Gráč sa hneď v úvode románu štylizuje do pozície psa, berie na seba masku psa – človeka, ktorý šteká, ale hrýzť nedokáže, ale povolávací rozkaz na front ho vedie k úplne novej identite, identite vojaka ako mechanickej súčasti vojenského aparátu.

Veľmi mi osprostela hlava a len sa mi tak opálala, keď som sa oprel na železo vo dverách vagóna a keď som sa díval na veci, čo utekali povedľa nás.

Stromy, ploty, domy, cesty, polia, telegrafné stĺpy, strážnice, vozy, kravy, ľudia, vrchy, oblaky, rampy, semafore, stanice a litery.

– Heg, heg, heg! – sekali kolesá vagóna.

– Vojak, vojak, vojak, vojak! – spievali kolesá vagóna.

A čo ja dbám!

– Vojak, vojak!...

– A či sa ja škriepim?

– Vojak!

– Čerta vojak, keď to bol stĺp!

– Nie – vojak – zasa – vojak!

– Do paroma!... veď to bol topol!

– Vojak!

– Komín...

– Vojak...

– Most...

– Vojak!!

Tak sa moja sprostá hlava chcela hádať s ocelovými kolesami, ale som to do nekonečna nevydržal. Nech sa radšej robia falošné veci, nebudem sa hádať, lebo by som teraz nič nevyhádal. Vraj rampa slúži, tak je ako vojak. Koleso vagóna je železný vojak, vrba je drevený vojak, semafor je zelený vojak a uhlie je čierny vojak.

Všetko je armáda! (Hronský 1940, 70 – 71)

Tam, kde všetko živé nahrádza mechanizmus, Jozef Gráč stráca pocit autenticity, individuality, je iba akousi „funkciou“ v uvedenom aparáte. Namiesto toho sa identifikuje s ostatnými vojakmi – z kompozičného hľadiska je personálne ja nahradené kolektívnym my, ktoré je poznačené práve týmto existenčným pocitom. Vojaci na seba preberajú masku cynizmu, brutality a výsmechu s cieľom zakryť skutočné emócie, strach, ale aj hlas svedomia.¹¹⁰ Sám Gráč priam naturalizovane opisuje charakterovú zmenu, ktorú musela podstúpiť celá generácia, aby sa prispôsobila novým podmienkam existencie.

Mal by som sa hanbiť?...

Nie.

Ja sa už nehanbím. My sa už nehanbíme za nič na svete. My sme umreli a znovu sme sa narodili na taký svet, kde niet nijakej hanby. My ti teraz žerieme, keď sa nám chce, a nehanbíme sa ani zvracať. My ti hocijakú špinavú vec vyvlečieme na ulicu a ľuďom nevstávajú vlasy dubkom, ľudia si pokojne chodia okolo hocijakého svinstva a nepovedia ti nič. [...] [M]y už nepotrebujeme nijaké zbytočné svedomie, my nepotrebujeme nijaké ušľachtilé veci. Ustatí sme a zavše ani zvracať sa nám nechce. Nám sa už nič nechce.

I pána Boha sme už preakupčili, nehanbíme sa ani jesť,
ani hladovať, nejaké ideále nechcelo sa nám poodnášať
ani ku starožitníkovi [...].

Ani ja sa nehanbím, Jožko môj, že ti teraz chodím za
chrbtom a chichocem sa na tom, aký si.

Na tom, čo teraz robíš.

Smiešne mi je to, Jožko, lebo tak chceme, aby mi
to bolo smiešne (Hronský 1940, 77).

Spätný Gráčov pohľad, ktorý je výsledným „produktom“ potlačenia individualizovaného ja, na svoj obraz z minulosti sa tak javí ako identifikácia toho, voči čomu je súčasne ja odcudzené. Podľa Petra Bürgera je inštinktívna identifikácia seba samého činom „určitého já, které se v něm zakouší jako opak se sebou identického subjektu. Právě to zachycuje zprofanovaná formulka ‚Já je někdo jiný‘ (*Je est un autre*¹¹¹). Já sice *jest* – ale v jeho činu se ven prodírá ‚někdo jiný‘. Ránu, kterou si tak zasazuje, mu současně působí i ‚někdo jiný‘ – avšak je to zase jen jiný jeho vlastního já“ (2015, 138). Osobný konflikt ja (vlastné) verzus ja (cudzie) má vo svojej podstate fragmentárny, priam schizofrénny charakter. No prerušením priamej podriadenosti vojenským povelom polročnou hospitalizáciou Gráča sa menia aj jeho zautomatizované návyky. Hronský na tomto mieste psychickú sféru protagonistu pretavuje do pocitu jeho fyzickej deštrukcie. „Deštrukcia tela sa tu stáva výrazom celej epochy. Preto do popredia vystupujú rôzne formy devalvácie ľudského tela na fragment či na izolovanú časť vytrhnutú z telesného celku“ (Suchánková 2008, 284).

Znova som si čítal otcov list, v duchu koncipoval som aj odpoveď, že mám i ruky i nohy, aj rebrá mi ostali a ani v očiach nemám chybu, ale ma to všetko opúšťalo, koncept sa mi zakaľoval a natŕčal sa mi pocit, že je to všetko

nie pravda, lebo som jednak celý dokaličený a niet na mne ani zdravej žilky (Hronský 1940, 121).

Pisár Gráč je človekom, v ktorom fragmentarizácia produkuje zložitú motivickú štruktúru. Jeho psychickú „dokaličenosť“, chorobu duše, totiž autor zaznamenáva ako pociťovanie fyzickej ujmy. Ak harmónia celku závisí od harmónie častí a naopak, hypotetické oddelenie rúk, nôh, rebier či očí, ktoré protagonista nepociťuje ako vlastné, od jeho telesného celku je zároveň vyjadrením ontologickej podstaty moderného človeka.¹¹² Cez neschopnosť ovládať svoje údy sa zrkadlí uviaznutie v určitej existenčnej fáze, kde sa čin obnovy a návratu k stratenej homogénosti (stability) mení na bezmocnosť. Možnosť vytrhnutia z tohto existenčného vákuu prichádza až s otvorením sa druhým ľuďom, s prijatím lásky, ktorá sa Gráčovi opakovane vzdávala.

Milý otec!

Už som sa dávno chystal na tento list, dávno som cítil, že mám písať, ale hocikedy sa písať nedá. Aj ruky, aj oči musel som si dosiaľ požičiavať, nuž ťažko mi písanie šlo, ale už mám všetko svoje a píšem vám, že sa mám dobre. Teraz som sa naozaj vyliečil a už mi vari nič nebude. Keď človek veľmi ochorie, tak sa dlho musí liečiť. [...] Keď sa poprizerám na Janine ruky, tak mi už nič nepekného neprichodí na um a na šál pána nebohého Greškoviča, čo má na krku, už vôbec nemyslím. Vojna umiera a umierajú aj nepekne veci (Hronský 1940, 199 – 201).

Na to, aby sa mohlo hovoriť o skutočnom konci vojny, musí jej zakorenená prítomnosť najskôr zomrieť v samotných ľuďoch. Autor personifikuje vojnu na viacerých miestach, keď za emblémy jej dôsledkov volí jednak napúchajúcu zdochlinu bieleho koňa¹¹³ alebo utrpenie chlapca Miklúška

s pokrivenou nohou pars pro toto reprezentujúcou pokrivené ľudské osudy. Styčným bodom, ktorý spája oba emblémy, je motív smrti ako vyjadrenie vojny postupne umierajúcej vo všetkom živom, a teda aj v človeku a cez neho. Smrť je však v závere nahradená novým životom, cyklický proces sa tak v jednom bode završuje, aby v ďalšom mohol pokračovať.

X.

Umenie mentálnych obrazov
alebo zhrnutie

Koncepčné rozvrhnutie monografie naznačuje, že pre akékoľvek zvažovanie prítomnosti, respektíve jestvovania symptómov literárnej moderny v slovenskej a českej medzivojnovnej próze sú ťažiskové interpretačné analýzy, ktorých relevantnosť dokladá samotný literárny text ako jeden z členov komunikačnej triády doplnenej o ďalšieho rovnocenného člena – o mimoliterárne kontexty. Za výslednou podobou knižnej publikácie preto stojí zložitý výskumný proces, ktorý sa začína v momente výberu východiskových textov pre analýzu. Daná výskumná fáza korešponduje s určitým predporozumením, to však nie je pre výslednú interpretáciu definitívne určujúce, ale podlieha neustálemu prehodnocovaniu na základe objavovania nových poznatkov a súvislostí. Slovanmi Petra Pokorného, „[r]ozhovor s textem je otevřen tím, že o textu máme jisté předběžné vědomí, předporozumění, které však dovede nabýt odstup vůči sobě samému, respektovat vnitřní autonomii textu a po konfrontaci s ním se vrací k sobě, opraví vlastní otázku, opět se obrací k textu v jeho širší souvislosti a vede k novému pochopení [...]“. Od části textu postupujeme k ‚duchu celku‘ a odtud můžeme potom pochopit jednotlivou část, postupujeme od tázání k textu a zpět“ (2005, 107).¹¹⁴ Výberu analyzovaných literárnych textov – *Muž s protézou* (1925) od Jána Hrušovského, *Dům o tisíci patrech* (1929) od Jana Weissa, *Ztracený stín* (1931) od Egona Hostovského a *Pisár Gráč* (1940) od Jozefa Cígera Hronského – predchádzalo určité predporozumenie, ktoré sa odvíjalo predovšetkým od môjho predchádzajúceho výskumného zamerania a z neho vyplývajúceho vedomia historického kontextu a jeho konkretizácie na autentickú (priamu či nepriamu) skúsenosť spisovateľov s vojnou. Na takéto predporozumenie prirodzene nadväzuje výskumný predpoklad, že aj vnútorný svet protagonistov výrazných autorských individualít sa bude do značnej miery vyznačovať autobiografickými črtami.

K literárnym textom som prvotne pristupovala ako k autentickým materiálom s výpovednou hodnotou, ktoré vďaka introspektívnemu rozmeru utvárajú možnosť stať sa istým terapeutickým nástrojom pre ich tvorcov. Prípadná úprava predpokladov sa následne odvíjala od analytického čítania textov a práce s kontextami – toto druhé čítanie zároveň fungovalo ako podklad pre úvahy o samotnej moderne, o čom svedčí vymedzenie zastrešujúcich analytických kategórií vnímaných ako symptómy literárnej moderny. Na základe takto postaveného výskumu sa charakter publikácie neustále menil, čo je dôsledok obojsmerného prechodu od analýzy jednotlivín, akými sú ťažiskové výrazy literárnych textov, k rozsiahlej sieti kontextov, v ktorých diela vznikajú, a naopak. Význam pojmu symptóm ako príznak určitého javu či procesu, ktorého pôvod je nutné najskôr identifikovať a až následne vzniká možnosť syntetizujúcich záverov (ak to charakter analyzovaných javov vôbec umožňuje), tak celý čas stál za koncepciou tejto monografie.

Prvým skúmaným javom je analytická kategória pohybu, ktorá v kontexte literárnej moderny prepožičiava sujetu vnútornú dynamiku špecifickým spôsobom. Ide totiž zväčša o pohyb odohrávajúci sa vo vnútri postavy – v alternatívnom priestore, ktorý má charakter sna či abstrakcie (napríklad v podobe cirkusového sveta), prípadne sa prejavuje aj navonok v rovine detailu, kde teatrálnе gesto vystrieda iba jeho náznak v zmysle torza. Pohyb je vo všetkých analyzovaných dielach výsledkom psychologizácie a koreluje s poryvmi duše, záchvevmi citov a emócií, ktoré stimulujú pohybový aparát protagonistov na rôznych úrovniach.

Dominantným u Hrušovského, Weissa a Hostovského sa stáva pohyb po vertikále, kde tradičná opozícia hore a dolu podlieha značnej modifikácii. Vertikálny pohyb sa zároveň strieda s cyklickým pohybom. Daná trajektória

pohybu sa odvíja od nemožnosti protagonistov dosiahnuť cieľ, pevný existenčný bod schopný stabilizovať ich jestvovanie v prítomnom časopriestore. Zatiaľ čo zaznamenanie destabilizačného procesu je v týchto prípadoch vyjadrené primárne cez vedomý pohyb zhora nadol a naopak, ktorý sa postupne mení na mimovoľný bezcieľny pohyb alebo beznádejné blúdenie v kruhu, u Hronského je pohyb projekciou duchovno-duševných obsahov. Tento pohyb protagonistov riadi moc, ktorá v podmienkach vojny robí z ľudí ovládané bábk. Osobitný význam však autori prikladajú detailu – pohybu rúk, pričom ruka na jednom mieste funguje ako médium pomoci, inde ako emblém mechanizácie či stelesnenie vôle k moci.

S pohybom bezprostredne súvisí priestor, ktorého súradnice v kontexte literárnej moderny definujú intímnu topografiu postavy. Vzájomné prepojenie pohybu a pobytu tela v určitom priestore sa prekrýva so sebaidentifikačným procesom. Predpokladom sebaidentifikácie protagonistov v nových existenčných podmienkach je proces štiepenia osobnosti na vzájomne nesúrodé identity, ktoré súperia o svoju dominanciu a ktoré si protagonisti začínajú uvedomovať najmä cez pôsobenie nejakého média, najčastejšie zrkadla. Tento transformačný proces sa u všetkých protagonistov odohráva v ich vlastnej izolácii od okolitého sveta, vyplývajúcej z potreby odvrátiť zrak od stigiem spôsobených realitou. Psychická izolácia je tak prirodzene pretransformovaná aj do vyprázdnených priestorov uspôsobených na prežívanie aktuálneho stavu bytia, a to v oveľa intenzívnejšej miere než v akomkoľvek inom priestore. Existenčná vykorenenosť je naznačená už len tým, že protagonisti nemajú stály domov, bývajú osamote v prenajatých bytoch či hotelových izbách majúcich prechodný charakter. Hrušovského, Hostovského aj Hronského hlavní protagonisti sú nomádi putujúci

životom bez stáleho sprievodcu. Rovnaké nomádstvo sa premieta aj do ich intímnej topografie, čo Weiss dokonca posúva až do vykonštruovania prechodnej alternatívy par excellence – do snového sveta. V prechodnom priestore má dôležitú funkciu priestorová hranica, pretínajúca nielen dva paralelné svety, ale predovšetkým dva spôsoby bytia, na pozadí ktorých sa profiluje identita dvojníka.

Ak je priestor výsledkom vnútornej reflexie rozdvojeného subjektu, uvedená dvojdomosť sa premieta aj do zmeny perspektívy presahujúcej do roviny naratívneho času. Zdôraznenie subjektu v literárnej moderne značí, že spoločnosť sa personalizuje a rozkladá na fragmenty, ktoré sú vo vzájomnej disproporcii. Podobný proces možno sledovať aj na postupnom nahradzovaní vševediaceho rozprávača personálnym, dialógov vnútornými monológmi, prípadne fiktívnymi dialógmi dvoch stránok osobnosti. Táto skutočnosť nabáda k reflexii textu ako intímnej výpovede, ktorej časový rámec v zmysle objektívneho fyzikálneho – lineárneho času sa zastiera. Do popredia vystupuje prelínanie časových línií, narušenie naratívneho času. Autori mnohokrát vytvárajú tzv. časové slučky, ktoré tvorí špeciálny snový čas, spomienka alebo fikcia.

Podobne ako protagonisti oscilujú v priestore, dochádza aj k ich nepriamemu pohybu v čase. Kategória času je v skúmaných autorských poetikách uplatňovaná ako prostriedok diskontinuity, ktorá sa pretavuje do silnejšej subjektivizácie. No okrem čisto subjektívneho času má v literárnej moderne svoj pendant aj čas prírodný v zmysle životného trvania. Individuálne osudy protagonistov sa tak javia ako osudy celej generácie, ktorá hľadá možnosti návratu k stratenej existenčnej stabilite. Zatiaľ čo Hrušovský zotráva v skepse a namiesto životnej kontinuity hlavný protagonista nachádza jediné východisko v smrti, Weiss svojho protagonistu prebúdza zo sna do reálneho sveta, aby

mu dal možnosť návratu k „normálnemu“ životu mimo zajateckého tábora. Hostovský románovým záverom síce naznačuje, že by hlavný protagonista mohol splynúť so svojím životným prostredím, ktoré stelesňuje spoločnosť Globus, ale zároveň vzniká otázka, či nejde iba o ďalší krok spisovateľa-stratéga, keďže protagonista aj naďalej vedome zotráva vo svojej samote. Podobný princíp sa uplatňuje aj u Hronského s tým rozdielom, že posledná tretina románu značí skutočný návrat k sebe prostredníctvom nájdania cesty k iným ľuďom. No aj v tomto prípade autor protagonistovi ponecháva niečo zo starého hráča dominujúceho v celom románe. Niečo, čo len tak ľahko nezmizne a čo profiluje celú generáciu stratených duší – vojnovú skúsenosť.

Analyzované romány by sa dali nazvať umením, ktoré vzniká v momente, keď homogenitu nahrádza fragmentárnosť ako určitý druh emblému. Na jednej strane stojí fragmentárnosť v motivickej rovine za depersonalizáciou protagonistov a predznamenáva ich (auto)deštrukciu, inde zase produkuje metaforické pole zamerané na trieštenie celku ako dôsledku nejakej kataklizmy. Týmto spôsobom sa fenomén fragmentárnosti uplatňuje v kompozičnej stavbe románov, kde má osobitný význam práve nevypovedané slovo, skratkovitosť či textová apoziopéza. Stavebným princípom fragmentárnosti je vo všetkých prípadoch dualizmus, ktorý sa transformuje do viacerých významových polôh, no zakaždým vyjadruje vyhrotenie problematického vzťahu medzi vnútorným a vonkajším. Tento boj sa odohráva v protagonistovom vnútri, čím ho štiepi na fragmenty. Na ceste roztrieštených protagonistov za dosiahnutím životnej stability, za návratom k homogenite, je v kontexte moderny nevyhnutný sprievodca, teda otvorenosť voči druhému človeku, voči láske ako novému existenčnému strediu, ktorý však moderný subjekt často nedokáže dosiahnuť.

Záver

O tom, že literárna moderna nemá jedinu všeobecne platnú definíciu s jasne vymedzenými hranicami v určovaní jej charakteristických znakov, svedčí rôznorodosť autorských poetík. Výrazná autorská individualita sa v každom tvorivom procese a v určitej životnej fáze prejavuje inak, preto nemožno ani celoživotnú tvorbu takých autorov, akými sú Ján Hrušovský, Jozef Cíger Hronský, Egon Hostovský či Jan Weiss, zaradiť do vopred vytvorenej schémy literárnych smerov a prúdov. Jednoznačné autorské zaradenie by síce podporilo zdanlivú systematickosť periodizácie literárnych dejín, no ak je komplexný výskum základom pre uvažovanie o moderne, ktorá svojou filozofickou bázou, antropologickým charakterom, a teda ukotvením v reflexii skutočnosti, prekračuje akékoľvek časové ohraničenie, potom výsledkom výskumného procesu nemôže byť pojem modernizmus s určitým autorským zastúpením ako intencia vyplniť „diery“ v periodizačnom procese. Narušenie chronologických periodizačných schém vedie k zdôrazneniu autentického štýlu toho-ktorého autora uplatneného v danom literárnom diele. Práve tieto špecifiká v poetikách dotvárajú výpovednú hodnotu umenia symptomaticky referujúceho o určitom životnom výseku a existenčných podmienkach, teda o širších kontextoch vlastného vzniku.

Analýza románov *Muž s protézou* (1925) od Jána Hrušovského, *Dům o tisíci patrech* (1929) od Jana Weissa, *Ztracený stín* (1931) od Egona Hostovského a *Pisár Gráč* (1940) od Jozefa Cígera Hronského predchádzala komprimovaniu problematiky výskumu na stanovenie štyroch nosných analytických kategórií – pohyb v alternatívnom sújetovom priestore, intímna topografia postavy, naratívny čas a fragmentárnosť, teda kategórií vymedzených ako symptómy literárnej moderny.

Na to, aby sa výpovedná hodnota týchto kategórií vyplývajúca z interpretačných analýz nezastrela v dôsledku

požiadaviek akejkoľvek doby, do ktorej texty opätovne vstupujú, je nevyhnutné pristupovať k nim s adekvátnym interpretačným kľúčom neopomínajúcim ani autobiografické prvky diela, čo však nemožno stotožniť s pokusmi o tradičný biografizmus. Cieľom analýz totiž nie je rekonštrukcia autorovho života, ale odhalenie výpovednej hodnoty umenia, ktoré sprítomňuje psychické prežívanie človeka v určitej fáze existenčnej nestability a v dobe intenzívne pociťovanej destabilizácie. Výsledkom daného výskumného procesu sú spoločné znaky – typologické súvislosti, ktoré vyplývajú z narušenej psychiky protagonistov a javia sa ako mentálne obrazy. Práve ich identifikácia tvorí bázu pre úvahy o introspektívnom rozmere literárnej moderny, ktorý sa prejavuje v rovine jej symptómov. Následná interpretácia v rámci siete kontextov napokon presahuje jednotlivé autorské výpovede zakódované v rôznych poetikách a robí z nich typologicky príbuzné texty, čo vytvára možnosť implementovania slovenského a českého medzivojnového umenia do konceptu svetovej literatúry. V nadväznosti na pojem „komunikačná poetika“ (Žilka 1984, 6) však, samozrejme, o vybraných literárnych textoch nehovorím ako o výsledkoch stotožnenia umenia a reality. „Umelecký artefakt vo svojej podstate síce odráža spoločenské bytie, ale pravé umelecké dielo nikdy nemôže byť priamočiarym odrazom skutočnosti, iba jej zovšeobecňujúcim obrazom. Deje sa to istými prevodmi, napojením skutočnosti na umelecký obraz zvláštnymi postupmi a prostriedkami“ (7), ktoré aj v tejto monografii dokazujú intervenciu mimoliterárnych kontextov do výslednej podoby umenia.

Interpretáciou pohybu v alternatívnom priestore, intímnej topografii postáv, naratívneho času a fragmentárnosti v nadväznosti na vedomie existencie v ohrození ako základného existenčného pocitu, na pozadí ktorého

sa profiluje literárna moderna v slovenskej a českej medzivojnovnej próze, dochádza k výrazným presahom literárnovedného výskumu do filozofie. Práve filozofický diskurz v tomto ponímaní rámčuje modernu, ktorá má svoj špecifický pendant vo sfére estetiky – v literárnej tvorbe odrážajúcej filozofickú modernu doby. Úzke prepojenie daných oblastí umožňuje nahliadať na text ako na autentický materiál, ktorý je svedectvom podmienok vlastného vzniku, čím sa odhaľuje skutočná výpovedná hodnota umenia medzivojnovného obdobia.

Za jednou z dominantných línií literárnej moderny pociťovanej ako chorobný stav stojí celá generácia zasiahnutá otrasom či stratou pevných základov v spoločnosti plnej disharmónie, čo má vlastný odraz aj v charaktere umenia prvej polovice 20. storočia. Obrátením perspektívy smerom dovnútra a odkrývaním ťaživého pocitu, ktorý si so sebou moderný subjekt nesie, vzniká umenie mentálnych obrazov. Výpovedná hodnota tohto umenia sa napokon oživuje o to intenzívnejšie v časoch, keď človek opätovne hľadá pevnú pôdu pod nohami.

Poznámky

Úvod

- 1 Monografia vychádza z dizertačnej práce autorky s názvom *Symptómy literárnej moderny v slovenskej a českej medzivojnovovej próze*, ktorá vznikla v Ústave svetovej literatúry SAV pod školiťelským vedením prof. PhDr. Márie Bátorovej, DrSc. a bola obhájená v Bratislave v roku 2021. Čiastočne nadväzuje aj na analytické výsledky diplomovej práce autorky s názvom *Modifikácie výrazových prostriedkov zobrazujúcich človeka zasiahnutého vojnou (Muž s protézou, Pisár Gráč, Pach)*, obhájenej v roku 2017 na Pedagogickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave.
- 2 O nevyhnutnosti začlenenia mimoliterárnych diskurzov (najmä filozofického a sociologického kontextu) do výskumu moderny hovorí aj koncept dialogickej komparatistiky Petra V. Zimu, ktorý zdôrazňuje dôležitosť spolupráce komparatistiky so sociálnymi vedami, ako aj význam medziodborovej kritiky každej teórie. Viac pozri Zima [1997] 2010.

I. Individualita autorského štýlu v literárnej moderne

- 3 Prikláňam sa k evidencii autora, jeho jedinečnosti, ktorú možno identifikovať v autorských umeleckých dielach, v nadväznosti na výskumný model aplikovaný v monografiách Márie Bátorovej (2000, 2006, 2012).
- 4 Ide o kontexty, ktoré sa vzťahujú k autorovi, textu a čitateľovi (Bátorová 2016a, 2018a, 2018b). Bátorová dopĺňa komunikačný model „autor – text – príjemca“, ktorý má pôvod v kybernetickej teórii komunikácie/informácie a v slovenskej literárnej vede bol etablovaný najmä zásluhou Františka Mika a Antona Popoviča, ktorí však do komunikačného modelu nezaraďujú kontexty, ale narábajú s pojmami referenčná realita, literárna tradícia a s neskôr doplneným pojmom skúsenostný komplex. Viac pozri Miko – Popovič 1978; Popovič 1981.
- 5 Nadväzujem na vymedzenie pojmov kauzálne vysvetlenie a porozumenie, na základe ktorých sa v 19. storočí profilujú odlišné úlohy prírodných a duchovných vied (resp. vied o človeku), pričom pod porozumením myslím to, čo by Wilhelm Dilthey nazval zážitkom („das Erlebnis“) a schopnosťou vcítiť sa. Podľa Adama Bžocha sú to napokon kategórie tvoriace humanistický základ pre vznik komunikačného modelu „autor – dielo – čitateľ“ (2018).

Ak vnímame porozumenie v súradniciach určitého komunikačného procesu ako dôležité, inklinujeme k otázkam hermeneutickej situácie, teda k chápaniu (Schleiermacherov hermeneutický pojem „das Verstehen“ zavedený do duchovných vied v 19. storočí) a dorozumievaniu, keďže „pochopiť minulé ľudské konanie znamená nadviazať s ním vzťah zmysluplnej komunikácie“ (Šabík 2014, 19). Ide o proces porozumenia, ktorý Gadamer opisuje tak, že „jinakost, dokonca nezrušiteľnou individualitu druhého si uvědomíme práve tým, že se vpravíme do jeho situace. Takovéto sebevpravování není ani vciťováním jedné individuality do jiné, ani podrobením jiného svým vlastním měřítkům, nýbrž znamená vždycky vzestup k vyšší obecnosti, jež překonává nejen vlastní partikularitu, ale také partikularitu druhého“ (2010, 268).

II. K filozofickému diskurzu literárnej moderny

- 6 Táto kapitola vyšla časopisecky. Pozri Kopecká, Zuzana. 2021. „K filozofickému diskurzu literárnej moderny.“ *World Literature Studies* 4, 13: 142 – 149.
- 7 „Kreovanie tragického mýtu sa odohralo na pôde umenia, čím sa malo ozrejmiť, že Gréci tradíciou vytvorené mravy, celú oblasť sociálneho správania, vnímali, prinajmenšom od 9. storočia p. n. l., ako maškarádu bohov a ľudí, teda ako svet krásneho zdania, umelecky. Umelecké cítenie (hodnotenie) mravov prerástlo do morálneho citu, kreovaného rozumom až v 5. storočí p. n. l., a to v podobe, resp. cez jej prototyp – Sokrata. [...] Sokratova múdrosť v obrate poznania človeka [...] spočívala v poznaní seba samého, a nie človeka vôbec. [...] Sokrates totiž upriamením pozornosti na *ja* predstavuje umenie individuálneho života, čo neskôr F. Nietzsche považuje za prejav odklonu od kresťanstva“ (Jusko 2018, 97 – 98, 105, 114).
- 8 O vplyve Kopernikovho geocentrického modelu, ktorý bol následne rozvinutý Keplerom a Brunom, na psychickú dispozíciu novovekého človeka „strateného“ v nekonečnom kozmickom priestore hovorí aj Sigmund Freud, keď takúto zmenu vymedzuje ako prvý úder pre postavenie subjektu vo vzťahu k „naivnej sebaláske“: „Lidstvo muselo v průběhu věků strpět ze strany vědy dvě velké újmy pro svoji naivní sebalásku. První újmou bylo poznání, že naše země není středem vesmíru, nýbrž jen nepatrným dílečkem světové soustavy, jejíž velikost si lze stěží představit. Tato

újma je pro nás spjata se jménem Koperníkovým, třebaže něco podobného prohlašovala už alexandrijská věda. Druhá újma přišla, když biologické bádání zlikvidovalo domnělou výsadu člověka být tvorcem Božím a přimělo ho smířit se s tím, že má svůj původ ve zvířecí říši a že jeho živočišná přirozenost je čímsi nesmazatelným. K tomuto přehodnocení došlo za našich dnů vlivem Ch. Darwina, W. Wallacea a jejich předchůdců [...]“ ([1916 – 1917] 2020, 204). Freud však vo svojej práci pokračuje aj treťou, najcitlivejšou ujmou, ktorú spôsobila psychoanalýza. Odhalením nevedomých obsahov totiž ľudskému ja dokazuje, že „není pánem ani ve svém vlastním domě“ (204).

- 9 Podobne uvažuje aj Carl G. Jung, ktorý identifikuje moderné vedomie odkláňajúce sa od vedomia stredovekého človeka a obracia sa k sebe samému, čím plodí mnohé duševné javy, ktoré boli dovtedy v najhlbšom tieni ([1927] 1994, 14). „Podívejme se, jak odlišně vypadal svět středověkého člověka: Země byla středem světa, věčně stálá a nehybná, kolem ní obíhalo starostlivé slunce, dárce tepla. Všichni bílí lidé byli dětmi Boha, který o ně láskyplně pečoval a choval je pro věčnou blaženost, a všichni přesně věděli, co mají dělat a jak se mají chovat, aby z pozemské pomíjivosti dospěli k věčnému a radostnému bytí. O takové skutečnosti si už nemůžeme dát ani zdát. Přírodní vědy tento půvabný závoj dávno potrhaly“ (14).
- 10 Jean-François Lyotard popri Descartovi zdôrazňuje Augustina – obaja podľa neho znamenajú začiatok tradície filozofie subjektu ([1982] 1993, 24).
- 11 Následne po nivelizovaní vzťahu človeka k Bohu racionalizmom karteziánskeho obdobia je to podľa Bátorovej francúzska moderna, ktorá sa začína Charlesom Baudelairrom a ktorá postavila človeka vedľa Boha (2011a, 62). Bátorová tiež zdôrazňuje Baudelairov pohľad na počiatok moderny u Francisca Goyu (2000, 137), pričom španielska moderna Boha karikovala (groteskný výraz ako výsmech súdobej spoločnosti či karikovanie božskej autority) a pod. V roku 1917 Hugo Ball interpretuje vzťah človeka k Bohu, v nadväznosti na „smrť Boha“ Friedricha Nietzscheho, nasledovne: „Bůh je mrtev. Jeden svět se zhroutil [...] Smysl světa je pryč. [...] Propukl chaos. [...] Člověk ztratil svůj nebeský vzhled, změnil se v materii, náhodu, konglomerát, zvíře, šílený výtvar [...] Člověk přišel o zvláštní postavení, jež mu bylo zaručováno rozumem“ (Murphy 2010, 55). Treba však upozorniť aj na prúd vo svetovej a v rámci nej aj v slovenskej a českej literatúre počítajúci

s kategóriou Boha (a to aj v období prelomu 19. a 20. storočia, ktoré sa v literárnej moderne prejavuje ako absencia Boha), ale si ju modifikuje. Človek sa tu prepadá k Bohu vo svojom vnútri, kde ho hľadá a napokon i nachádza (napr. tvorba R. M. Rilkeho; Welsch 1987 [Bátorová 2016b, 11 – 12]), umelec vníma Boha ako existujúcu entitu, a tak vzniká transcendentný prúd moderny, ku ktorému patrí aj tzv. katolícka moderna (Bátorová 2010). Martin C. Putna (2010) hodnotí českú katolícku modernu ako tretiu podobu reformizmu českej katolíckej literatúry na sklonku 19. storočia (*Pod jedním praporem. Almanach katolických básníků českých*, 1895), ktorá mala ambíciu stať sa súčasťou národnej literatúry.

- 12 Ak transcendencia znamená presah, prekročenie zmyslovej skúsenosti, teda prechod k nadzmyslovému alebo v užšom význame k nadsubjektívnemu božskému princípu, metafyzika je možnosťou, pomocou ktorej sa tento prechod podstupuje (Gerbery 2010, 64).
- 13 Max Scheler, zakladateľ filozofickej antropológie, v diele *Miesto človeka v kozme* (1928) predkladá celostné chápanie človeka schopného sebauvedomenia. Scheler na jednej strane akceptuje vedecké poznatky o človeku, no zároveň ho vníma ako duchovnú bytosť, ktorá prekračuje rámec „objektívnej“ vedy a smeruje k metafyzike (Kiczko a kol. 1993, 119). Pritom „[c]esta ducha k absolútnu, Bohu, metafyzickému naplneniu nevedie cez kozmos, ale cez vnútro duchovnej osoby“ (120).
- 14 Mária Bátorová sa k otázke vzťahu moderny k stratenej alebo hľadanej religiozite vyjadruje nasledovne: „Zdalo by sa, že moderna, tak silno koncentrovaná na človeka, automaticky vylúči kresťanskú tvorbu, no nestalo sa tak. [...] Silný prúd kresťanskej filozofie (Gabriel Marcel), literárnej a výtvarnej moderny pokračuje od Paula Claudela, cez Franza Werfela, Ernsta Barlacha, Giovanniho Papiniho, Grahama Greena a iných svetových autorov do dnešných dní. Títo autori, každý svojím spôsobom, priniesli diela, ktoré riešia ontologické otázky človeka, ku ktorým otázka nadzmyslového – transcendentného sveta patrí“ (2016b, 12).

III. Literárna moderna a introspekcia

- 15 Táto kapitola vychádza z čiastkového výskumu autorky publikovaného časopisecky. Pozri Kopecká, Zuzana. 2020. „Introspektívny rozmer literárnej moderny.“ *Stredoeurópske pobľady* 2, 2: 35 – 46.
- 16 Introspekcia bola uplatňovaná ako metodologický postup v oblasti recepcie umeleckého obrazu napríklad Mariánom Városov. Zaradeniu introspekcie k relevantným možnostiam interpretácie umeleckého obrazu v rámci dejín umenia predchádzal Városov predpoklad, že umelecký obraz je mentálnym obrazom, a preto jeho poznávanie je možné len na základe introspekcie – zložitého procesu poznávania, ktorý je súčasťou spoločensky aj individuálne mnohostranne podmieneného dialogického procesu (Gerát 2014, 154, 155).
- 17 Symbolizmus, báza, na ktorej stavia expresionizmus, kladie dôraz na psychológiu postáv vyjadrenú primárne cez symbol a symbolizáciu, ktorá text do istej miery šifruje podobne ako expresionizmus. „Určitá míra nesrozumiteľnosti však k symbolizmu trvale patrí. Prikazuje čtenáři vracet se, pátrat a zkoumat, nenechat se odradit složitostmi a záhadností textu“ (Milička 2002, 220). Symbolizmus je dokonca mnohými považovaný za akéhosi „zástupného člena moderny ako takej (a to nielen v našej literatúre)“ (Kršáková 1995, 101). Rozmer symbolu v literárnej moderne zasahuje až do oblasti experimentu. Slovmi Bátorovej, autori do textu totiž zaraďujú symboliku plnú napätia, dynamiky (1999, 169), ktorá ukrýva, ale paradoxne i odkrýva.
- 18 Eliade hovorí o človeku ako o *homo religiosus*, ktorý túžbou po „strede“ „vyjadľuje touhu po živote v kosmu čistém a svatém, takovém, jaký byl na počátku, když vycházel z rukou stvořitele“ (2006, 47). Aj takýmto spôsobom dochádza k prieniku symptómov literárnej moderny s rovinou archetypálnych obrazov, mýtov.
- 19 Téza o modernom umení ako o „strate stredu“ sa spája s menom kultúrneho historika Hansa Sedlmayra (1896 – 1984). Bez ohľadu na Sedlmayrove politické a ideologické sympatie k nacizmu, ktoré dodnes výrazne diskreditujú akékoľvek výsledky jeho výskumu, treba podotknúť, že v knihe *Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit* (1948, v anglickom preklade *Loss of the Center: the Fine Arts of the Nineteenth and Twentieth Centuries as Symptom and Symbol of the Times*, 1957) síce hovorí o „strate stredu“ ako o charakteristickom

symptóme moderného umenia, ale tento „stred“ je podľa neho reprezentovaný človekom. Sedlmayrova koncepcia moderny je teda zároveň jej kritikou, keďže moderne vyčíta práve jej odklon od človeka. Pozri k tomu aj Liessmann 2000, 165. Pri zdôraznení asociatívneho významu moderny a „straty stredu“ preto zjavne nevychádzam zo Sedlmayrovej koncepcie, keďže práve človek v mojom ponímaní moderny figuruje ako dominanta, ktorá iba stráca svoj orientačný/oporný bod, ako to načrtol Mircea Eliade.

IV. Historický kontext slovenskej a českej moderny v medzivojnovom období

- 20 O stigmatizovaní spoločnosti vojnovou skúsenosťou cez individuálne psychické neurózy (tzv. shell shock/war shock) pozri Jones, Ernest. 1918. „War Shock and Freud's Theory of the Neuroses.“ *Journal of the Royal Society of Medicine*. Dostupné na <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/003591571801101502>.

V. Slovenské a české literárnovedné prístupy k vymedzeniu moderny

- 21 Podľa Slavomíra Wollmana „[a]rbitrární ráz těchto termínů [termín moderna a iné literárnohistorické a historickopoetologické termíny, ktorými sa označujú skupiny javov, druhov a celej epochy – pozn. Z. K.] vyvolávají sami badatelé tím, že od nich očekávají přílišnou jednoznačnost v otázce periodizace a klasifikace, že podle nich chtějí vývoj slovesnosti rozdělit do přísně vymezených období a slovesná díla roztrždit do stejnorodých skupin, celků a systémů. Při tomto postupu se složitost tvorby rozpadá na jednotliviny, které se buď vejdu, nebo nevejdu do předem připravených zásuvek, anebo vyvolávají rozpaky, kam vlastně mají být založeny“ (1988, 1). Viac o nemožnosti presne definovať smery pozri napr. Bátorová 2007.
- 22 Reflektovanie vzťahu medzi jedincom a spoločnosťou nabáda k analýzam 20. storočia vnímaného zo sociologickej perspektívy ako obdobie „modernity“. Danilo Martuccelli v tejto súvislosti vychádza z predpokladu, že „sociální zkušenost jedinců prošla [...] určitým souborem nejistot, které rozkolísaly jejich sociální chování“ (2008, 6). Jacques Le Goff charakterizuje 20. storočie ako „přesunování

důrazu pojetí modernity z kulturního pole (umění, dějiny, věda) do ostatních domén sociálního života (ekonomie, politika, každodenní život, mentalita člověka)“ (1988, 92 [Martuccelli 2008, 16]). No ak je ťažiskom úvah o moderne práve umenie (literárny text), ktorého analýza je následne doplnená o reflexiu mimoliterárnych kontextov, prikláňam sa k pojmu moderna, a to aj s ohľadom na zaužívanie tohto pojmu v slovenskom a českom kultúrnom priestore na rozdiel od rezonancie pojmu modernita v anglickej či francúzskej terminológii (ang. *modernity*, fr. *modernité*).

- 23 V tejto súvislosti možno spomenúť napríklad aktivity bratislavskej umeleckej bohémy (jej zakladajúcim členom bol napokon aj Ján Hrušovský), ktoré podľa Martina Vašša „z nej učinili unikátny stredoeurópsky kultúrno-spoločenský fenomén. Vznikala v stredoeurópskom kultúrnom kontexte, na troskách rakúsko-uhorskej monarchie a so silným kultúrnym vplyvom metropol, akými boli Viedeň, Praha a Budapešť. Neskôr pribudol aj výrazný kultúrny vplyv Paríža“ (2016, 31).
- 24 O tom, že začleňovanie diel slovenskej, ale aj českej literárnej produkcie do „elitnej“ literatúry veľkých národov, je témou obzvlášť živou a citlivou pre mnohých autorov medzivojnového Československa, svedčí napríklad korešpondencia Egona Hostovského so Stefanom Zweigom: „Není to jisté prokletí spisovatelského cechu, že tak často jeho příslušníci nemohou se blíže dostat k sobě jen proto, že jeden z nich patří k literatuře velkého národa a druhý literatuře národa malého?“ (list od Stefana Zweiga je súčasťou autobiografických spisov Egona Hostovského [1966] 1995, 46). Zweig odmieta pomôcť Hostovskému s presadením literatúry tzv. malého národa u zahraničných nakladateľov. Ako uvádza Hostovský, Zweigov dôvod bol nasledovný: „Představitelé malých literatur se nikdy nadlouho nezabydlí v literaturách velkých národů. Takový je již osud“ (48).

VI. Pohyb v alternatívnom priestore

- 25 Uvedený rozmer literárnej moderny Bátorová explikuje cez analýzu románu Jozefa Cígera Hronského *Jozef Mak* (1933; konkrétne ide o scénu návratu Jozefa Maka a prvý rozhovor s Marušou). Viac pozri Bátorová 2000.
- 26 Pojmom vytesnenie nadväzujem na psychoanalýzu Sigmunda Freuda, ktorá na začiatku 20. rokov 20. storočia bola niečím, o čom sa v slovenskom vedeckom a kultúrnom priestore síce vedelo, no

aj tak tu nejestvovalo žiadne inštitucionalizované psychoanalytické hnutie. Recepčia psychoanalýzy tak bola iba fragmentárna, okrem iného kritická či odmietavá. Adam Bžoch reflektuje jej postupné prenikanie do kultúrneho povedomia Slovákov jednak cez prvý informatívny článok o psychoanalýze z roku 1926, ako aj prostredníctvom ďalších textov uverejnených v časopise *Kultúra* (Bžoch 2007, 40). Bátorová vyčleňuje evidenciu podvedomia/nevedomia v diele G. Vámoša a v dielach J. C. Hronského a považuje podvedomé (nevedomé) procesy za tretiu sujetovú líniu, podstatnú pre vývin románového sujetu, ktorý sa stáva problematickým. Samotné pripustenie nevedomej oblasti a jej akceptácia sú podľa Bátorovej symptómami moderny (2000).

- 27 Hrušovského osobná skúsenosť s vojnou predstavuje jeden z kontextov, ktoré v súvislosti s interpretáciou románu *Muž s protézou* nemožno opomenúť. Do rakúsko-uhorskej armády narukoval už v roku 1913 a na frontoch strávil takmer celú prvú svetovú vojnu. Najskôr bojoval na východnom haličskom fronte ako jedno-ročný dobrovoľník a neskôr, po absolvovaní vojenského výcviku v Salzburgu, bol odvelený na ruský a následne na taliansky front, kde bol povýšený na poručíka (Vašš 2014). Napokon, sám autor sa k vojne a jej dôsledkom na priamych účastníkov vyjadruje nasledovne: „Možno síce, že oné pocity nekryjú, všeobecné pocity, ale i to viem, že som nestál samotný a mal mnoho ráz ťažké, zúfalé chvíle, ktoré sa neskôr zmenili v cynickú rezignáciu a mali ten následok, že som ostal neporozumený a že ma na mnohých stranách odsudzovali, zvlášte doma. Obete, mŕtve telá padlých boli potrebné, aby nás o úžasnom fakte svetovej vojny presvedčili. Videli sme ich zakrvavených, zmrzačených a pojem vojny dostal žulové, ostré obrysy v našom mozgu“ (Hrušovský [1914] 1919, 200). Martin Vašš v súvislosti s kultúrnou aktivitou členov bratislavskej umeleckej bohémy zdôrazňuje, že osobná skúsenosť s frontami prvej svetovej vojny bola formujúcim faktorom pre mnohých slovenských umelcov a bohémov (najmä literátov a výtvarníkov), medzi nimi aj pre Jána Hrušovského (2014).
- 28 História toposu hory v nadväznosti na romantizmus, ktorý zvýznamnil jej vertikálne dominanty a hĺbku, ako aj obmenám tohto toposu v literatúre 20. storočia sa venuje Daniela Hodrová. Autorka monografie *Místa s tajemstvími* (1994) v uvedenom kontexte zdôrazňuje dvojaký biblický význam hory. „[J]ednak je miestom rozhovoru Boha s človekom, miestom obrádu, jednak je miestom pokúšeni; tuto ambivalenci si hora zachováva až do doby nové“ (62).

- 29 Všetky citované úryvky z analyzovaných textov obsahujú pasáže zvýraznené autorkou s cieľom poukázať na nosné významové a výrazové prvky.
- 30 Ide o intertextový odkaz na hlavného protagonistu Lermontovovho románu *Hrdina našej doby* (1839) s dôrazom na charakter Pečorina ako človeka, ktorý „ničí život Bele, krásne dceři divoké prírody, ktorá ho miluje; citovť spoutáva princeznu Mary, jen aby nad ní triumfoval; je lhostejný k osudům lidí; tvrdí, že štěstí je jen uspokojená pýcha; nežije prý už srdcem, nýbrž hlavou; pochybuje vždy o všem. – Na druhé straně, když ztrácí Věru, propadá Pečorin zoufalství a pláče [...]; mučí se přemítáním o smyslu života; mučí se rozparem svých snů a existující skutečnosti; touží po naplnění života – v citovém vztahu nebo v činech; trpí svou niternou dvojakostí: svárem citu a rozumu, stálou trýznivou sebeanalýzou“ (Černý 1966, 235). O poetologických paralelách medzi Hrušovského Seebornom a Lermontovovým Pečorinom pozri napr. Paučová 2016.
- 31 „Mýtus je základní ‚maticí‘, podle níž lze porozumět jednotlivým životním příběhům, je archetypem, prazákladem skutečnosti“ (Pokorný 2005, 72). O charaktere mýtu a mytológie v próze literárnej moderny pozri Bátorová 2000.
- 32 Viac o výklade Kozmickej hory pozri Eliade 2004, 38 – 39.
- 33 Topos hory ako miesta stretnutia s dvojníkom, protagonistovým alter egom, využíva aj Egon Hostovský. Pozri napr. román *Sedmkrát v hlavní úloze* (1942).
- 34 Relevantnosť pripodobnenia snového sveta k bojisku dokladá sám Hrušovský vo svojich spomienkach haličský front *Zo svetovej vojny: Halič, Ruské Polsko*. 1914 ([1914] 1919), kde opisuje prvú vojnovú skúsenosť z 28. augusta 1914 známu ako przewadówska bitka (uverejnené taktiež v októbri 1914 vo vianočnej prílohe *Národního Hlásníka*): „Deň, v ktorom stál človek po prvý raz so smrťou tvárou v tvár, stáva sa obyčajne nezapomenuteľným. [...] Nevieľ, ako to prišlo, ale prestal som vôbec myslieť a cítiť. Nechcel som myslieť na nič. Prečo? Nevieľ. Pamätám sa jedine, že sme sa pohli z kopca ani lavína a leteli vopred s úžasnou rýchlosťou. Ako vo sne, čul som vôkol seba desné bzučanie, akési nejasné stony, zamierajúce výkriky, chroptiace preklínanie. [...] Predo mnou ani v hmlách vynorili sa spomedzi plotov zelenkasté uniformy a zelené čiapky. Tiež sa pamätám, že jedna taká uniforma zacielila na mňa. Tesno pri uchu zaľičala guľka...“ ([1914] 1919, 174, 182).
- 35 Zaujímavú interpretáciu diela Hrušovského ako jedného z vojnových veteránov ponúka Dagmar Kročanová, ktorá vychádza

- z práce amerického historika Erica J. Leeda – *No Man's Land* (Krajina nikoho, 1979). Autorka zdôrazňuje existenčný pocit vojakov z vojnových zákopov, ktoré sa stali nielen základom labyrintickej témy, ale dlhodobé pretrvávanie v takomto limitovanom priestore vojaci kompenzovali práve pohľadom do neba, výšky, ako aj snami o lietaní (Leed 1979, 107, 181 [Kročánová 2019, 106, 107]).
- 36 Práve obrátená perspektíva sna a skutočnosti bola momentom románu, ktorý podliehal kritike. „Někteří kritikové nepochopili můj záměr řešit příběh tak, aby skutečnost byla snem a sen skutečností. V těch snech viděli právě hlavní vadu knížky. Probuzením vojáka ze snu se prý celá stavba této prózy zhroutí. [...] Tak to přece bylo komponováno, beze snu se žlutou lampičkou v zajateckém baráku, do něhož se hrdina znovu a znovu vrací, nebylo by ani domu o tisíce patrech, který se musel na konec zříti, aby se zajatec mohl probudit do skutečného života“ (Weiss 1964, 243 – 244).
 - 37 Pri interpretácii tvorby Jana Weissa má autentický zážitok určujúci význam. Počas prvej svetovej vojny, po dvoch rokoch vojenčiny (bojoval na talianskom a ruskom fronte) v roku 1916, bol uväznený na Sibíri, v tábore Tockoje (neskôr v Berezovke), kde prekonával vlastnú fyzickú a psychickú trýzeň (amputácia prstov na oboch nohách v dôsledku rozsiahlych omrzlín, týfusové horúčky a blúznenie – výpovede autora sú publikované v *Literárních novinách*, ale výpoveďou sú aj listy adresované sestre Ludmile Kubánkovej). Vychádzam zo štúdia zachovanej korešpondencie Jana Weissa dostupnej v archíve Pamätníku národného písemníctví, Litoměřice.
 - 38 „Vrhnutie“ odkazuje na Heideggerov pojem v diele *Bytie a čas*, ktoré prvýkrát vyšlo v roku 1927 v VIII. zväzku *Ročenky pre filozofiu a fenomenologické bádanie* (*Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. VIII) vydanom Edmundom Husserlom. „Tento bytostný charakter pobytu, jehož odkud a kam je zastřeno, ale který je sám o sobě o to nezastřeněji odemčen, toto ,že jest‘ nazýváme *vržeností* tohoto jsoucná do jeho ,tu‘, že totiž jakožto ,bytí ve světě‘ je tímto ,tu““ (Heidegger [1927] 1996, 162).
 - 39 Viac o strate orientácie a stabilnej pozície ako zásadnej skúsenosti „moderného“ človeka z prelomu 20. a 30. rokov pozri napríklad Plessner, Helmuth. (1928) 1975. *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin: Gruyter; Scheler, Max. (1928) 1968. *Místo člověka v kosmu*. Prel. Anna Jaurisová. Praha: Academia.
 - 40 George Lakoff a Mark Johnson v súvislosti s orientačnými metaforami postavenými na protikladoch hore-dolu hovoria

- o nevedomej oblasti, pre ktorú je príznačný pól dolu postavený na fyzickej báze – človek pri spánku leží, zatiaľ čo pri bdení stojí. S tým sú späté tradičné orientačné metafory viažuce sa k bodu „hore“, napr. vstávať (z postele), byť hore (bdiť) a naopak k bodu „dole“, napr. zostúpiť (do ríše snov), upadnúť (do kómy), ponoriť sa (do hlbokého spánku), povedať (pod hypnózou) a pod. (2002, 27).
- 41 O paralelách v tvorbe Edvarda Muncha (malby a denníkové zápisky) s obraznosťou textov literárnej moderny v zobrazení vnútorných psychických dispozícií postáv, prípadne aj iných sfér, pozri Bátorová 2000. Vladimír Papoušek a kol. (2010) dokonca označujú pražskú výstavu Munchovej tvorby organizovanú Spolkom výtvarných umelcov Mánes (1905) za špeciálnu paradigmatu moderny v zmysle iniciácie novej umeleckej formy aj v kontexte českej literárnej tvorby.
- 42 Bátorová interpretuje motív labyrintu ako miesto hľadania stratejnej istoty (čo je príznačné aj pre Weissa) u Hronského a Faulknera. „Faulknerove postavy sú štvanci na úteku, sami pred sebou, pred zákonom veční bludári, prežívajúci zo dňa na deň. Toto prežívanie má kompozíciu kruhu, labyrintu, apriórneho a osudového nešťastia. [...] Hronského kruh – labyrint je plný amplitúd. Faulknerov človek je síce stále v pohybe, uniká, ale napokon je to iba bezvýsledný pohyb na mieste. Hronského človek je dynamický inak. Dosahuje a stráca, dosahuje a stráca“ (2000, 31, 32). O nemožnosti orientácie bez sprievodcu vo svete, ktorý nabera kontúry labyrintu, hovorí už Jan Amos Komenský v diele *Labyrint světa a ráj srdce* (1623), keď cez postavu Všudybuda približuje „Kretenský labyrint“: „Byl to jeden z divů světa, budova s tolika pokoji, zdmi a průchody, že kdo do ní vešel bez průvodce, nakonec se jen motal bludištěm sem a tam a už nikdy nevyšel ven. Ale i to je na nic proti tomu, jak je – a zvláště nyní – uspořádán labyrint tohoto světa. Neradil bych ti, aby ses tam vydal sám, to mi věř jako zkušenějšímu“ (Komenský [1623] 2011, 11). No zatiaľ čo hlavný protagonista počas púte má svojho sprievodcu, moderný subjekt sa nachádza v labyrinte vyprodukovanom vlastným vnútrom, kde je navyše sám – jeho labyrint sa uzatvára pred vstupom inej osoby. Slovanami Daniely Hodrovej, Komenský sa rozčarovaný „divadlom sveta“ od neho navyše zámerne odvracia a uchyluje sa do „raja srdca“, do ktorého cestu pozná (1994, 14). Moderný subjekt v určitej životnej fáze takýto zvrät nedokáže podstúpiť.
- 43 Jan Weiss napokon sám inklinoval k výtvarnému umeniu, o čom svedčí jeho rozsiahla zbierka obrazov, predovšetkým českého

maliara Jana Zrzavého (1890 – 1977), ktorého vďaka osobitému štýlu vypovedajúcemu o rôznych duševných stavoch subjektu možno právom zaradiť k tvorcom moderného umenia. „Mé umění je předvedením oněch stavů duše kotvících v samé tmě podvědomí“ (Zrzavý [Frajerová 2018]). Zrzavý je zakladajúcim členom umeleckého združenia Sursum (1910 – 1912), ktoré prostredníctvom výtvarného umenia vyjadruje duchovnú atmosféru doby. Jedným z postupov tvorby, najmä u Zrzavého, je dualizmus dvoch svetov – svetla a temnoty, ako aj dvoch „tvárí“ – anjelskej a diabolskej, bielej a čiernej (Vojvodík 2010b, 159), teda postupov, ktoré sú rovnako príznačné aj pre Weissov román.

- 44 Nadväzujem na Weissovu fyzickú ujmu – amputáciu prstov na nohách v dôsledku omrzlín v podmienkach zajateckého tábora. Tento zážitok autor opisuje nasledovne: „Bylo to v zajateckém táboře »Tockoje«, ani už nevím, v kterém měsíci. Ztratil jsem tam kromě jiných důležitějších věcí i paměť pro cifry a orientaci v čase a směru. [...] – Přišla na mne řada, abych šel pro čaj. »Kipjatok« byl daleko, mráz úžasný, nohy zábly, a já stál ve »frontě« poslední. A když jsem došel až ke kotli, – čaje už nebylo. Běžel jsem ke druhé kuchyni a nohy jsem necítil mrazem. [...] Docela vysilen padl jsem na pryčnu a usnul. [...] – Měl jsem horečku. Sny byly tak živé a přesné, že ještě dnes si je pamatuji mnohem přesněji, nežli tehdejší skutečnosti. Byly to »sklenené sny« [...] i živé lidé chodili do těchto skláren. Nechávali si zasklívat ruce či nohy, které se jim počaly kazit v jakési podivné nemoci. [...] Najednou i mně počaly se kazit prsty u nohou a šedobradý, zlomyslný stařec mi je zasklíval. [...] [C]ítil jsem, jak se mi skleněné kuličky u nohou drobí a opadávají. [...] Celý barák byl tyfový, a přece se mne druzi štítili. Ležel jsem u dveří v koutě na spodní pryčně a čekal jsem už jen na smrt. Nebylo slunce, nebylo tmy. Svůj čas dělil jsem si podle horečných snů, z nichž jsem se probouzel. [...] – Proč jsem volal tak úpěnlivě Ježíše Krista a panenku Marii, když jsem věděl, že mi ani ďas nepomůže?...“ (Weiss 1927, 1 – 2).
- 45 Už René Descartes položil základy modernej fyziológie v posmrtnom vydanom spise *O člověku* (*De l'homme*, 1662), keď analyzoval ľudské telo ako stroj fungujúci na základe zákonov, ktoré platia pre neživú hmotu (Gáliková 2009, 15). Na Descartovu myšlienku nadviazal neskôr Julien Offroy de la Mettrie v spise *Člověk stroj* (*L'homme machine*, 1748). Pripodobnenie sveta a človeka k stroju bolo v 18. storočí u materialistov aj idealistov bežné a pramenilo z analógie s Huygensovými kyvadlovými hodinami (Münz 1967,

- 28 – 29). V 19. storočí sa zase toto pripodobnenie viaže na zmenu sociálnych vzťahov v kontexte masovej industrializácie spoločnosti, v dôsledku ktorej dochádza k automatizácii vedúcej k potlačovaniu individuality (v umení je v istej modifikácii daného javu emblematickým príkladom tvorba Franza Kafku, ktorý do centra zmechanizovaného sveta plného byrokracie situuje postavy strácajúce vlastnú individualitu, pretože sú iba súčasťou spoločenského aparátu, napr. Josef K. v románe *Proces*, 1925).
- 46 Vôľa k moci ako tvorba sveta, kde možno žiť podľa vlastnej vôle a zároveň prosperovať (Münz 2014, 65), je koncept, ktorý Friedrich Nietzsche načrtol už v diele *Tak vravel Zarathustra* (1883, v českom básnickom preklade Otakara Fischera v roku 1925). Nietzsche síce vychádza z metafyzickej koncepcie vôle Arthura Schopenhauera (*Svet ako vôľa a predstava*, 1818, v českom preklade v roku 1911), Schopenhauerovu vôľu k životu však transformuje do vôle k moci ako „nevyčerpané plodící životní vůle“ ([1883] 2011, 110). „Kde jsem našel něco živoucího, našel jsem vůli k moci; ba i ve vůli sloužícího jsem našel vůli, býti pánem. By slabší sloužilo silnějšímu, k tomu je přemlouvá jeho vůle, která zase chce býti pánem nad něčím ještě slabším: této rozkoše jedině se nezřekne. A jako se menší oddává většímu, by mělo rozkoš a moc nad nejmenším: tak i největší ještě se oddává a za moc dává v sázku i svůj život sám. Toť oddání největšího, že jest odvahou a nebezpečnostvím a že metá kostky o smrt. A kde jsou obětování a služby a pohledy lásky: i tam vládne vůle, býti pánem“ (III).
- 47 Neprijatie spoločnosťou je fakt, ktorý profiloval Hostovského už ako malého chlapca. Sám priznáva, že jeho próza je plná charakterov, ktorých prototypom je otec, Josef Hostovský. „Společnost, do níž vrostl, ho nepřijala [...], chvíli usiloval nedůstojně o přízeň mocnějších, pak k nim vzápětí zahořel záští a pomstychtivostí. [...] A společnost, jejímž se chtěl stát členem, jím pohrdala, urážela ho a zesměšňovala“ (Hostovský [1966] 1995, 34).
- 48 Motív dvojníctva rezonuje v mnohých literárnych dielach, čím sa autori ako O. Wilde (*Portrét Doriana Graya*, 1890), N. V. Gogol' (*Portrét*, 1835), F. M. Dostojevskij (*Dvojník*, 1846), M. J. Lermontov (*Hrdina našej doby*, 1839) a i. stávajú v zmysle Ďurišinovej koncepcie medziliterárnosti (1985) typologicky príbuznými. Spomedzi nich je práve fascinácia tvorbou F. M. Dostojevského, ku ktorému sa (okrem iného) Hostovský ešte ako študent dostáva vďaka nekonvenčnej literatúre čítanej jeho sestrou Irmou (Hostovská – Sádlo – Svobodová 2018, 13), významným diskurzívnym

impulzom pre českých spisovateľov v 20. storočí. „Dostojevského reč, jeho slovník, vyhrocený spôsob zobrazovania konfliktu pronikali do reči českých spisovateľů a podílely se na její transformaci“ (Papoušek 2014, 132). Napokon, ak sú v Hostovského románe symptómy literárnej moderny, už len samotná spätosť s tvorbou Dostojevského, ktorý je, slovami Františka Kautmana, „programově, nejen filosofickými a literárními školami, ale i základními moderními literárními směry, například expresionismem, surrealismem, existencialismem, považován za přímého předchůdce moderny“ ([1999] 2000, 72), má pre analýzu motívu dvojníctva osobitný význam.

- 49 Skúmaniu dvojníctva v literatúre z hľadiska psychoanalýzy sa venoval napr. Ralph Tymms spolu s Ottom Rankom (vl. menom Otto Rosenfeld), ktorí takto výrazne prispeli do prehodnotenia charakteru motívu dvojníctva na základe priblíženia jeho genézy. Viac pozri Rank 1971.
- 50 Ako uvádza Zygmunt Bauman, ohniská nepokoja, ktoré sa vytvárajú už v 19. storočí, sa v indivíduu prejavili v podobe rôznych neuróz, medzi nimi je to najmä schizofrénia, ktorá „zaujala prví místo mezi psychickými chorobami považovanými za mor moderního života“ (2006, 28).
- 51 Vladimír Papoušek približuje dielo Egona Hostovského práve na pozadí paradoxného vzťahu medzi zjednotením a tragickým pocitom samoty, s čím súvisí vedomie vlastnej autonómie a inakosti voči svetu u moderného subjektu, teda pocitom, ktoré dominujú v 20. storočí (1996, 6). „Sjednocení a distance jsou principy, které lze nalézt už v starozákonní hebrejské tradici. Svět je tu sjednocen pod vládu jediného Boha, nezobrazitelného a nepochopitelného, nalézajícího se vždy v distanci vůči člověku. [...] Člověk se může proti Bohu bouřit nebo ho prosit o pomoc, ale jejich světy nikdy nesplynou. [...] Podobnou nejistotu předestírá člověku i filozof Søren Kierkegaard v eseji *Případ Abrahámův* a ještě později Jean Paul Sartre v práci *Existencialismus je humanismem*“ (6). Práve na tomto mieste sa líši kresťanské a hebrejské (Nový zákon a Starý zákon).
- 52 O motíve bábk a masky v súvislosti s groteskou v románe *Pisár Gráč* pozri Števček 1983, 185 – 194.
- 53 Počiatky groteskného výrazu moderny možno identifikovať už vo výtvarnom umení 18. storočia spojenom s významnými menami – v Španielsku napr. F. Goya (výsmech súdobej spoločnosti či karikovanie božskej autority v súbore grafických listov s názvom *Rozmary* [*Los Caprichos*]), v Anglicku W. Blake (popri maľbách má

dôležité miesto jeho básnická tvorba, v ktorej karikuje Boha do podoby ľudskej krutosti, napr. v básni „Obraz boží“: „Ukrutnosť ľudské srdce má / a žárlivosť má ľudskou tváň. / Hruža má ľudskou podobu / a ľudský šat má tajnúštkár. / Ľudský šat lité železo, / ľudský zjev v ohni ukováň, / ľudská tváň rozpálená pec / a ľudské srdce chtivý chrťán“ [Blake 2018, 41]) alebo neskôr v 19. storočí J. Ensor (hlavnou črtou jeho malieb je motív masky ako grotesknej podoby človeka, spoločnosti, pričom uvedený motív má pôvod v množstve rituálov, kde prostredníctvom nasadenia masky človek môže vstúpiť do komunikácie s bohmi).

- 54 Nadväzujem na bezprostrednú konfrontáciu J. C. Hronského s vojnou, keď bojoval na talianskom fronte. O bitke na Piave, ako aj o dôsledkoch vojny na človeka sa však autor zmieňuje prvýkrát až v atmosfére strachu pred druhou svetovou vojnou (na rozdiel od Weissa či Hrušovského, ktorí zaznamenávajú túto skúsenosť bezprostredne). Pisár Gráč je tak do značnej miery postavou s autobiografickými črtami, ktorá sa v zmysle terapie „potrebuje vyrozprávať“ zo svojich zážitkov. „Tak som si predstavoval svetovú vojnu i vtedy, keď sa končila a keď sme na talianskom fronte pri Piave nezískavali nijaké vavríny. História sa hocikde falšovať nedá, nuž darmo by som chcel okrášľovať skutočnosť, musím povedať pravdu“ (Hronský 1940, 175).

VII. Transformácia identity cez intímnu topografiu postavy

- 55 Kapitola nadväzuje na môj čiastkový výskum publikovaný časopisecky. Pozri Chrenková, Zuzana. 2019. „Priestor a jeho rekvizity ako symptómy slovenskej a českej literárnej moderny.“ *Stredo-európske pohľady* 1, 1: 57 – 68.
- 56 Gilles Lipovetsky, nadväzujúc na analýzy Daniela Bella, konštatuje, že „[m]oderná spoločnosť se rozštěpila, už není homogenní, jeví se jako složité skloubení tří odlišných rovin: technicko-ekonomického řádu, politického režimu a kultury. Každá z těchto rovin se řídí podle nějaké jiné nebo přímo protichůdné ‚osy‘. ‚Nesoulad těchto tří sfér pak způsobuje různé rozpory ve společnosti‘ [...] Výsledkem toho všeho je, že se všechny tři roviny ‚vzájemně rozcházejí‘, že mezi nimi vzniká strukturální napětí (Bell 1979 [Lipovetsky 1998, 103]).
- 57 Podľa Boženy Čahojovej-Bernátovej sa rozvoj abstraktného umenia v 20. storočí spája so sprostredkovateľskou podobou mimézis,

- ktorá spočíva v prechode od napodobňovania k interpretácii a o to výraznejšie vypovedá o vzťahu umelca k realite (2009, 22). Problematike vizuálneho vzťahu k svetu sa venoval Konrad Fiedler. V rámci filozofie umeleckej tvorby vymedzil typ videnia, ktorý sa realizuje ako „pohyb výrazu“, pričom akt „viditeľnosti“ sa začína tam, kde činnosť oka dosiahla svoje hranice. Na tomto mieste tvorivý potenciál preberá ruka – tá utvára nemý „posunok“ oka, jeho logos, a to v podobe individuálneho umeleckého diela. Pozri Fiedler 1978, Vojvodík 2006.
- 58 Jean-François Lyotard za moderným maliarstvom vidí existenciu toho, čo sa zdá byť neprezentovateľné (Lyotard nadväzuje na Kantovu estetiku vznešeného). „Aby ukázalo, že existuje niečo, čo lze myslieť a čo nelze vidět ani ukázat. [...] V těchto směrnících lze právě rozpoznat axiomy malířských avantgard, pokud se tyto avantgardy zaměřují právě na to, aby viditelnými prezentacemi dělaly nárazku na to, co je neprezentovateľné“ ([1982] 1993, 24, 25). V podobných súvislostiach nazerá na dielo Proustovo, kde je postava vnútorným vedomím času (27), alebo Joyceovo – „obě odkazují nárazkovitým náznakem k něčemu, co se nedá zpřítomnit“ (27).
 - 59 Po prvej svetovej vojne sa nazeranie na človeka explicitne predmetnilo vo forme filozofickej antropológie. Korelácia tela, času a priestoru ako základných antropologických kategórií sa napokon prejavuje na rôznych textových úrovniach umenia moderny. K vývoju antropológie pozri Malík 2008, Vojvodík 2006.
 - 60 Papoušek za myšlienkové zdroje z 19. storočia, ktoré tvoria filozofický kontext určujúci následný slovník a metaforiku európskej kultúry 20. storočia, považuje dielo Friedricha Nietzscheho, Sørensa Kierkegaarda [okrem iných aj A. Schopenhauera – pozn. Z. K.] či F. M. Dostojevského (2014, 130), o ktorého vplyve na dielo Egona Hostovského niet pochyb. Ide o splývanie umeleckých a filozofických prístupov k problematike ľudskej existencie a jej podmienenosti, o čom napokon svedčí významový rozmer pojmu literárna moderna.
 - 61 O predmetoch ako o rekvizitách, tvoriacich súčasť priestoru v zmysle kulisy, hovorí aj Daniela Hodrová, ktorá zdôrazňuje ich nerozlučnú spätosť so svojimi nositeľmi (1994, 49).
 - 62 Názov Hrušovského románu nabáda k hľadaniu paralel s Musilovým *Mužom bez vlastností* (písané od roku 1921, prvýkrát vydané v roku 1930) v zmysle tvorby postavy ako emblému – človeka „inakosti“, ktorý v sebe nesie určitý deficit. Napokon, hľadanie zmyslu existencie a cesty, ako po absolvovaní mnohých životných zvratov

pokračovať v púti životom, sa v kontexte umeleckej tvorby 20. storočia stáva jednou z kľúčových tém produkujúcich rozsiahlu sieť typologických súvislostí.

- 63 Hotelová alebo nájomná izba ako častý motív náhrady domova sa vyskytuje napr. v románe Franza Kafku *Proces* (1925), románe Egona Hostovského *Stezka podél cesty* (1928), poviedke Dominika Tatarku *Pach* (1942) a pod.
- 64 O predtuchách smrti hovorí sám Hrušovský s obzvlášť veľkou vážnosťou, keďže tvorili neodmysliteľnú súčasť života na frontoch. Neustála blízkosť smrti prirodzene viedla k čakaniu na jej konečný príchod. Hrušovský v tejto súvislosti spomína na istého (vojaka) Lindnera: „Tento večer sa mi stal pamätihodným, lebo ma neskôr presvedčil o správnosti predtušenia smrti. ‚Hrušovský, ja sa nevrátim nazad z vojny,‘ hovoril ďalej suchým, rovnakým hlasom. [...] Lindner sa nevrátil nazad z vojny [...] – padol pod Krakovom o tri mesiace neskôr a celé tri mesiace nosil túto smrť v sebe; cítil ju, vedel o nej, iste počítal s ňou [...]. A všetci, ktorých sčista-jasna prepadla predtucha smrti – zahynuli v bojoch predčasne, nadarmo... Nikdy viac som sa nesmiel nikomu, kto sa mi zveril s týmto úžasným pocitom, a čakal som, kedy sa na mňa zavalí táto ohyzdná kykymora, čakal som neúnavne štyri aj pol roka, mnoho ráz nevedome, v dňoch hrôzy s rezignáciou, ale vždy čakal, neprestajne čakal...“ (Hrušovský [1914] 1919, 287 – 288).
- 65 K expresionizmu, ktorý sa v niekoľkých vývinových fázach a systémových podobách rozvíja najmä v Nemecku v rokoch 1910 – 1925, v Hrušovského tvorbe pozri Cvrkal 1970.
- 66 O zrkadle ako jednom z dominantných motívov Weissovej prozaickej tvorby vypovedá aj názov zbierky šiestich poviedok *Zrcadlo, které se opožďuje* (1927). V poviedke s rovnomeným názvom (prvýkrát vydanéj časopisecky v roku 1926) autor prostredníctvom zrkadla narušuje časovú lineárnosť a zároveň otvára tému prázdneho odrazu charakteristickú pre svoju neskoršiu tvorbu. „Všetchny věci, jež dívaly se na sebe z této hladiny, lišily se od své skutečnosti jistou časovou diferencí. [...] Stalo se někdy [...], že osoba, přistupivší k němu, svého obrazu vůbec se nedočkala. Děsivá prázdnota čísla z jeho hlubiny, a člověk se vzdaloval s mrazením po hřbetě, obávaje se náhlého zjevení své vlastní tváře...“ (Weiss 1926, 435).
- 67 Otázka „Kto som?“ sa objavuje na prvej strane diela presahujúceho rovinu literárnu i filozofickú – *Nadja* (1928) od André Bretona, zakladateľa surrealizmu. V roku 1934 je založená Skupina

surrealistov v ČSR, u ktorej ako vedúce témy figurujú „vizualizace různých forem deficitní, morbidní antropologie, kdy lidské tělo ztrácí formy a kontury a mění se v amorfnní hmotu. Tato fyziognomie amorfnosti, bez formy, obrysu, pevnosti a plnosti signalizuje narušení nebo přímo zničení vazby mezi člověkem a světem“ (Vojvodík 2014, 75). Dôraz kladený na identitu v predmetnej otázke je však zároveň kľúčom aj neskôr, v 60. rokoch 20. storočia (Zervan 1995 [Bátorová 2018c, 42]).

- 68 Jedným z prvých vedcov, ktorí skúmali rozpoznávanie vlastného obrazu v zrkadle v zmysle sebaidentifikačného procesu, je Charles Darwin. Už v roku 1877 uverejňuje denníkové pozorovania vývinu svojho prvého dieťaťa a jeho reakciu na vlastný zrkadlový obraz. Viac pozri Decety – Cacioppo 2015, 316. Problematike zrkadlového obrazu ako kľúčového činiteľa pri formovaní identity sa neskôr konceptuálnejšie venuje Jacques Lacan, podľa ktorého proces sebauvedomovania sa má uskutočňovať práve prostredníctvom rozpoznania vlastného obrazu v zrkadle (Démuth 2008, 2). Teóriu o zrkadlovom obraze pod názvom *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* (Fáza zrkadla ako formátor funkcie ja) prvýkrát prezentuje v roku 1936 na konferencii Medzinárodnej psychoanalytickej asociácie v Marienbade (skoršia verzia bola nazvaná *Le stade du miroir*). Viac pozri Lacan 2001; Lacan 2016; Pechar 2013.
- 69 Franz Kafka sa javí ako pokračovateľ línie typologických súvislostí v nadväznosti na tvorbu F. M. Dostojevského. Pre Egona Hostovského Kafka predstavuje ďalší inšpiračný zdroj, pričom ich spája aj židovský pôvod (v tejto súvislosti možno spomenúť aj vplyv diela F. Werfela). Viac o vplyvoch na Hostovského tvorbu pozri Vaněk 2009.
- 70 Otec Egona Hostovského, Josef Hostovský, bol zakladateľom manufaktúry a neskôr malej textilnej továrne s názvom „Šimon Hostovský a bratr“ (za čias Rakúsko-Uhorska pod nemeckým názvom Mechanische Leinen- und Baumwollwaren Weberu S. Hostovsky und Bruder Hronov), ktorej chod v mnohých ohľadoch predstavoval príčinu rozvratu rodinných vzťahov, s čím súvisí aj otcova „nezaraditeľnosť“, ako uvádza vo svojich pamätiach sám Egon Hostovský: „Byl asi špatný obchodník, a proto po prvních roztržkách s bratrem, kdy každý z těch dvou asi obchodoval na svůj vrub pod střechou společné firmy, šikovnější strýc bohatl a otec chudl. [...] A společnost, jejímž se chtěl stát členem, jím pohrdala, urážela ho a zesměšňovala“ (Hostovský [Hostovská – Sádlo – Svobodová 2018, 11]). Podľa Vladimíra Papouška „ona otcovská

nezakotvenost v malém hronovském prostoru se stala znamením nezařaditelnosti synovy, projevující se především v jeho distanci ke všem vnějškově vnucovaným rolím ve světě za pomyslnou maloměstskou hranicí. [...] Egonovo dětství nebylo poznamenáno jen nesrozumitelným rodinným sporem, ale i atmosférou první války, která se odrazila v rodině Hostovských hmotnou bídou“ (1996, 12). Sám Hostovský na tieto chvíle spomína nasledovne: „[U] nás byla za první války nepředstavitelná bída. Bída tak veliká, že z podvýživy zemřeli moji dva sourozenci na tuberkulózu, bratr Max v třinácti letech a sestra Marta v sedmnácti. A moje tři zbylé sestry měly všechny, jak se tomu říkalo, zachvácené plíce a nemoc později, i když vyhojena, velmi neblaze zasáhla do jejich osudu [...]. Já jediný, ač jsem celé dětství za první světové války prostodělníkem, nebyl jsem nemocen, nebyl jsem nikdy v nemocnici, nebyl jsem nikdy v ústavu [...]. Já jediný, ač jsem celé dětství za první světové války prostodělníkem, nebyl jsem nemocen, nebyl jsem nikdy v nemocnici, nebyl jsem nikdy v ústavu [...]“ ([1966] 1995, 13 – 14).

- 71 Ide o časť z biblického Žalmu 9. V preklade: „Veď na bedára navždy zabúdať sa nebude, nezhynie nádej úbožiacov naveky.“ *Nedela Septuagaimy. Graduál* (Ž. 9, 10 – 11 a 19 – 20). Pozri *Latinsko-slovenský Misál* 1952, 163. Dostupné na <http://librinostri.catholica.cz/download/MisLatiSlov-r1.pdf>.
- 72 Zdôraznením dynamického prežívania protagonistu, ktoré následne podmieňuje jeho osobnostnú premenu, nadväzujem na prepojenie psychológie a umenia 20. storočia. Napokon, „A. Hauser vo *Filozofii dejín umenia* uvádza Freudovu koncepciu dynamickej osobnosti ako najväčšiu inšpiráciu literatúry 20. storočia“ (Bátorová 2000, 104 – 105). Dielom Sigmunda Freuda sa totiž začína „[v]ývojová línia psychodynamického myšlienkového prúdu v psychológii osobnosti [...]. Jednotiacim prvkom psychodynamických teórií osobnosti je predpoklad, že jadro osobnosti tvorí dynamickej konflikt vznikajúci buď z rozporných vnútorných tendencií v jedincovi, alebo z rozporu medzi prániami/potrebami jedinca a jeho vonkajším okolím“ (Kafka – Kovaničová – Pálová 2004, 15).
- 73 Josef Vojvodík v kontexte tvorby 30. rokov 20. storočia hovorí o strachu ako o atmosférickom pociť, ktorý sa stal „intenzívnejšou zručnosťou ztráty do té doby známeho sveta a jeho proměny v člověku nepřátelsky naladěný prostor; zkušenost, kterou fenomenologicko-antropologická psychiatrie [Ludwig Binswanger – pozn. Z. K.] popsala jako „strach před světem““ (2014, 72).
- 74 Carl G. Jung vymedzuje tiež ako psychologický pojem, ktorý predstavuje „tu časť osobnosti, ktorá bola vytlačena z vedomí,

aby se zachoval určitý idealizovaný obraz identity vedomého já. [...] Takové popření samozřejmě temné energie z osobnosti neodstraní, a ty se tudíž hromadí v nevědomí, kde vytvářejí „temného bratra“, inferiorní, primitivní, nezávisle fungující pod-osobnost“ (Greene 1998, 137). Jung tak dává tieň do protikladu persony, čím vytvára dve protikladné, relatívne autonómne dimenzie ľudskej psychiky.

- 75 Prepojenie vnútorného sveta s vonkajšími telesnými prejavmi zakladám na charaktere psychológie ako samostatnej vednej disciplíny v 19. storočí, čo predstavuje jeden z kontextov, ktoré v rôznej miere podmieňujú podobu umenia v 20. storočí, keďže „vedecká psychologie v moderním slova smyslu se propracovávala k samotnému nitru duše právě skrze ty její části, které jsou v přímém vztahu k vnějšímu světu. [...] Vztah k tělu měl tedy pro vznikající psychologii naprosto zásadní význam“ (Mlejnek 2010, 294, 296). Okrem iného tak nadväzujem aj na Freudovo vymedzenie paralýzy končatín, mdlôb, zvracania či iných prejavov, ktoré sa týkajú tela a často vypovedajú o psychickom stave, Freud v tejto súvislosti hovorí o „hystérii“. Z oblasti českej psychológie 19. storočia, ktorá podmieňovala jej vývoj v 20. storočí, zase možno spomenúť výrazný vplyv Jana Evangelistu Purkyněho, podľa ktorého sa psychológia má opierať o fyziológiu, teda o telesné prejavy v zmysle výrazov emócií (294).
- 76 Nepochybne možno identifikovať paralely s Wildovým *Portrétom Doriana Graya* (časopisecky 1890, knižne 1891). Tento román je podľa Ondřeja Selnera „variáci na freudovské alter ego zrcadlící se v obraze stárnoucího Doriana na plátně, jež se mu pak v posledku stává jeho vlastní reflexí, kterou chce zničit. Individualita se spatřuje ve vlastních odlescích“ (2020, 23).
- 77 Analýze motívu zrkadla ako katalyzátora duševných stavov v próze 20. storočia sa venuje Tomáš Jirsa (2008), ktorý tento motív sleduje v kontexte dvojníctva cez analýzu próz Richarda Weinera (napr. *Hra na čest*).
- 78 V Hostovského tvorbe je domov pretransformovaný do životného pocitu samotára túžiaceho niekam patriť. Mnohokrát ide o postavy, ktoré svoj domov nenachádzajú, cítia sa odcudzení v priestore, ktorý si samy zvolili za svoj domov. Na tomto mieste možno identifikovať paralely s osudom Hostovského sestry Army, o ktorej vplyve na tvorbu a život autora nepochyboval ani sám Hostovský ([1966] 1995, 15). „Nejhorší ze všeho je, když poznáš příliš pozdě, že náš domov je někde jinde než tam, kde jsme se omylem usadili.

V pravém domově ani při zemětřesení člověk nemůže být tak sám, jak sama jsem teď já. [...] Ty i já měli jsme se narodit na jiné planetě nebo aspoň v jiném zeměpáse“ (z listu Egonovi Hostovskému; Hostovský [1966] 1995, 19 – 20).

- 79 Spôsob konštruovania priestorovej atmosféry, ktorý predstavuje samostatnú dimenziu estetickej kvality Hronského literárnych textov, priamo vyplýva z autorovho bytostného vzťahu k maliarskemu umeniu. Sám Hronský si väzbu s maliarstvom, prejavujúcu sa ako schopnosť vytvoriť vizuálnu podobu verbálneho umenia, uvedomoval a aj napriek tomu, že výtvarné štúdiá neabsolvoval, maliarsky talent preniesol do inej umeleckej sféry – literárnej tvorby. „Chcel som byť maliarom, mal som už pozháňané aj akési štipendiá, ale otec – robotník mal na starosti ešte školovanie šesť mojich súrodencov, veľmi málo prostriedkov a azda ešte menej dôvery, že narábanie štetcom je naozaj seriózne zamestnanie“ (Hronský 2008, 519). Autor však napokon použil štetec a výtvarný výraz v emigrácii po roku 1945 ako komunikatívny jazyk a prejav, aby sa uživil.
- 80 Vzájomné prelínanie tvorivých postupov jednotlivých umeleckých smerov, štýlov či hnutí, na mnohých miestach dokonca ich antagonizmus, dotvárajú špecifický charakter vybraných diel slovenskej, ale i českej medzivojnovkej prózy a jednotlivých autorských poetík.

VIII. Naratívny aspekt moderny

- 81 Podobne ako pri Diltheyovom chápaní, ani pri Bergsonovej intuícii nejde o racionálne pojmové poznanie (a s ním súvisiace vysvetlenie), ale obe tieto iniciatívy smerujú k porozumeniu (Kiczko a kol. 1993, III). „Intuice znamená tedy především vědomí, avšak vědomí bezprostřední [...], poznání [...]. – Jde pak o rozšířené vědomí tlačící na okraj nevědomí, jež ustupuje a klade odpor, které se vzdává a znovu povstává [...]; vědomí nás přesvědčuje o přítomnosti nevědomého; oproti přísné logice tvrdí, že psychologická skutečnost může být vědomá, přesto vždy existuje psychologické nevědomí“ (Bergson [1934] 2003, 34). Václav Černý dokonca v tejto rovine hovorí o analógiách medzi Bergsonovou teóriou intuície a Freudovou teóriou „snovej práce“. Obaja sa totiž zhodujú v názore, že sen kopíruje psychický život človeka oveľa dôkladnejšie ako bdely stav (1992, 342).

- 82 O aspektoch času z pozície filozofie (konkrétne metafyziky) a fyziky diskutovali 6. apríla 1922 v Paríži dve významné osobnosti, Albert Einstein a Henri Bergson. Do konfrontácie sa tak dostali dve koncepcie – na jednej strane to bol Einsteinov „čas vesmíru“ a na druhej strane Bergsonov „čas života“. Ako konštatuje Jimena Canales, tieto dve prizmy sa stali dominantnými v nazeraní na čas v 20. storočí (2015, 5). Viac pozri Canales 2015.
- 83 „Európska umelecká a literárna moderna sa identifikovala s Bergsonovou intuitivistickou filozofiou a iracionalizmom nemeckých mysliteľov A. Schopenhauera a F. Nietzscheho. Charakterizuje ju celý rad estetických kritérií a požiadaviek, ako akcentovanie intuície, citu, fantázie, imaginácie, psychologickéj slobody a s ňou súvisiacej rehabilitácie umeleckej individuality“ (Tesařová 2012, 54).
- 84 Jurij M. Lotman hovorí o dvojakej povahe umeleckého modelu – tým, že odzrkadľujúc jednotlivú udalosť, odzrkadľuje zároveň aj celý obraz sveta, rozprávanie o tragickom osude hrdinu rozpráva o tragickosti sveta ako celku (1990, 248). Ide opäť o postup konštruovania siete typologických súvislostí, ktoré Bátorová odôvodňuje pôsobením podobných osudov podmienených politicko-spoločenskými pohybmi v Európe v prvej polovici 20. storočia, a to na príklade tvorby W. Gombrowicza, S. Máraia, J. C. Hronského a i. (Bátorová 2004, 140).
- 85 Tematizovanie úvah o vlastnej identite je symptomatické najmä pre prózu reflektujúcu vojnovú skúsenosť. Príkladom sú Hrušovského autobiografické spomienky: „Myslím, premýšľam. Ale nieže. Ja len ležím, a cítim, ako vyskakujú myšlienky a obrazy z môjho mozgu, vrtia sa pred mnou. [...] A zrazu mám zvláštny pocit, že kto ich rodí, som nie ja, ale ktosi úplne cudzí. ‚Kto je to?‘ čudujem sa, ‚Hrušovský? Kto je Hrušovský? Ja – ja som Hrušovský?‘ šepcem a čomusi nerozumiem. Šepcem svoje meno tak dlho, až ma hlava rozbolí. A zrazu mi to slovo prichádza cudzím a odporným. Hrušovský je čímisi tvrdým, neprívetivým pojmom, plné škreklavej disonancie, vnútornej svady a hašterivosti. Ja nemám s Hrušovským ničoho spoločného [...]“ ([1914] 1919, 164).
- 86 Nora Krausová dokonca považuje vymedzenie pojmov ako „subjektívne“ a „objektívne“ rozprávanie za neadekvátne, ba nezmyselné (1972, 27). V nadväznosti na Lesortovu definíciu dvojakej povahy epickéj kategórie rozprávača uvádza dva spôsoby rozprávačskej perspektívy. Ide buď o vcítenie sa do vlastnej existencie realizované ako autentická výpoveď samého seba, svojej jedinečnej

intimity, alebo ide o pokus vypovedať o existencii druhého na základe poznania jeho vonkajších prejavov cez činy, gestá, reč či výraz. Zatiaľ čo v prvom prípade vystupujú rôzne typy personálneho rozprávača, druhý predpokladá akúsi rozprávačskú anonymitu, a teda aj pozíciu vonkajšieho, neautentického vzťahu k objektu (12 – 13).

- 87 Podobný postup zaznamenáva Bátorová v analýze novely *Kobútik v agónii* od Dominika Tatarku, kde „táto ‚objektivizácia‘ nadobudne veľmi skoro podobu rozhovoru rozprávača s autorom a vnútorného autorského monológu“ (2011b, 47).
- 88 Weissova technika reminiscencií má blízko k technike časových návratov, ktorú využíva Marcel Proust v románe *Hľadanie strateného času* (prvý zväzok v r. 1913) ako diela patriaceho do paradigmy moderny (napr. u H. Motekata – *Experiment und Tradition* [1962]; D. Fokkema a E. Ibsch – *Modernist Conjectures: A Mainstream in European Literature, 1910 – 1940* [1988]). Práve detail vyvoláva prúd spomienok, ktorými sa autor pokúša rekonštruovať stratenú minulosť. Josef Vojvodík považuje Proustov román za jedno z kľúčových diel v kontexte umeleckej moderny 20. storočia, ktoré ponúka jedinečný pohľad na rozpor medzi človekom a svetom, pociťovaným ako desivo prázdny na základe silného vedomia krízy skutočnosti (2010, 59). Mária Bátorová v súvislosti s tvorbou M. Prousta, F. M. Dostojevského, H. Hesseho, S. Zweiga a i. hovorí o tzv. protomoderne, ktorá otvorila a legalizovala v literatúre mnohé tabuizované oblasti života (2016b, 12).
- 89 Okrem vojnovnej skúsenosti ako určitého životného výseku, ktorý sa v rôznej miere podieľa na profilovaní charakteru tvorby Jana Weissu, je dôležitým inšpiračným zdrojom práve autorov rodný kraj (Krконоše, Jilemnice). „Myslím, že u každého človeka, nejen u autora, je v živote obdobie, kdy žije jaksí nejintenzivněji, období, které ho nejsilněji poznamenává pro všechna příští léta. U mne to kupodivu nebyla válka – první světová válka, kterou jsem prošel jako voják a zajatec – ač i ta zanechala v mé práci silné stopy – ale mé dětství v rodném kraji, svět pohádek a dobrých i nedobrých, ale vždy svérázných lidiček. Zde se vždy najde nějaký kořínek, z něhož vyrůstá má fantazie“ (1964, 245).
- 90 Situovanie rodného kraja ako pozitívneho úniku pred nepriaznivým životným stavom nie je u Hostovského ojedinelý postup. Vyplýva to azda z jeho celoživotného vrúcneho vzťahu k rodisku – Hronovu (a neskôr aj k Opočnu). Ten sa však striedal s nenávisťou voči tým, ktorí šikanovali jeho otca a menili lásku k rodnému kraju

na hanbu, lítost a pocit straty důstojnosti. „Ach, jak jsem miloval o posud miluji to hnízdo, v němž jsem se narodil! Jeho kopce, jeho lesy, jeho rybníčky, své kamarády z doby první světové války, kteří se mi podnes zjevují ve snách! [...] A jak jsem nenáviděl a nenávidím všechny ty, kdož skrze otce nezhojitelně a nadosmrti zranili mne. [...] Ano, bylo mi asi čtrnáct let, když jsem poznal, jak jsem rozpolcen rozpolceností světa. Strašný a krásný žal mě z toho přepadl. A umíněná láska i umíněná zášť. Nezáleží na tom, zda jsem si tenkrát rozuměl, jako na tom nezáleží ani dnes. Záleželo a záleží na tom, že jsem se rozhodl hledat ve světě lidi, jež jsem poznal v království dětství, a odvracet se od těch, kdož se pro zachladlé srdce sami odvracejí od dětí malých i těch velkých. Myslím, že toho dne se stal ze mne spisovatel“ (Hostovský [1966] 1995, 38).

- 91 Tomáš Gerbery identifikuje piliere teórie relativity na pozadí problematiky dôležitosti subjektu, ktorý môže byť zároveň objektom aj predmetom vedy, preto aj „čas a priestor v našej forme existujú, a teda majú zmysel, len keď pri nich stojí pozorovateľ“ (2010, 67).
- 92 „Bytie k smrti“ tu odkazuje na Heideggerovo dielo *Bytie a čas* (1927), jedno z kľúčových diel pre uchopenie problematiky autentickosti bytia a existencie v čase, v dobovom diskurze prvej polovice 20. storočia. „Člověk ztracený ve svých vlastních dějinách, které netvoří žádný souvislý celek [...], nachází jediné završení ve smrti, která ovšem značí nebytí. Oxymóron lidské existence je opět na scéně; finální identita osobnosti je v jejím nebytí“ (Papoušek 2014, 143).
- 93 Vzhľadom na vydané autobiografické spisy Hostovského možno pochybovať o závere románu ako o vyjadrení skutočnej nádeje na „normálny“ život, ktorý by znamenal stotožnenie sa s priemermom. Sám autor sa štylizuje do pozície stratéga, keď priznáva, že od mladosti v sebe nachádzal zvláštnu „záľubu“ v tom, že vedome zotrúval v prítomnosti ľudí, ktorým bol trňom v oku a ktorých vyhľadávaním si na seba bral ťažké bremená. Hostovský si to odôvodňuje tým, že sa pravdepodobne chcel podobať sestre Irme, chcel „študovať svojich nepriateľov“, aby im v jednom momente mohol povedať: „Jen počkejte, já vám ukáži!“ ([1966] 1995, 39).
- 94 Na literárnu (aj výtvarnú) tvorbu 30. rokov 20. storočia výrazne pôsobili surrealistické aktivity do rôznej miery intervenujúce aj do verejných literárnovedných diskusií o štruktúre a zmysle umeleckého diela. Bátorová (2005, 246) v tejto súvislosti hovorí o vzniku Vedeckej syntézy v roku 1937, o *Prvom manifeste surrealizmu*,

ako aj o tom, že román *Pisár Gráč* (najmä jeho dve tretiny) je príspevkom Hronského do tejto diskusie.

- 95 Eva Maliti padajúce jesenné lístie dokonca označuje za „jeden z nosných motívov ruskej literárnej moderny“ (1996, 67), a to v nadväznosti na vytvorenie samostatného žánru, ktorý Šklovskij pomenoval ‚opadané lístie‘. Maliti v tejto súvislosti cituje Vasilija Rozanova: „Šumí vietor o polnoci a unáša lístie... Tak aj život v prchavom čase strháva z našej duše výkriky, vzdychy, polomyšlienky, polopocity..., ktoré sú iba zvukovými útržkami a majú ten význam, že ‚vyšli‘ priamo z duše, nespracované, bez cieľa a neplánované“ (Rozanov 1913, 3 [Maliti 1996, 67]).

IX. Od homogenity k fragmentárnosti

- 96 Počiatok 20. storočia predznamenal radikálne zmeny v dovtedajšom smerovaní vedeckého výskumu v oblasti vnímania a chápania makrosvetu (všeobecná/špeciálna teória relativity – zjednodušene ako „teória priestoru, času a vývoja vesmíru“ [Dubnička 2011, 326]) aj mikrosvetu (kvantová teória poľa/kvantová mechanika). Pojem relativizmus bol následne v rôznych významových konotáciách uvedený do iných sfér spoločenského vývinu, čo paralelne viedlo aj k uplatneniu spojenia, akým je napríklad „morálny relativizmus“, ktorý podľa Martina Turčana vychádza z „filozofického relativizmu“, kde je človek mierou všetkých vecí, v duchu Protagorovho výroku (2012, 113).
- 97 Pozri napríklad prístup teoretikov postmodernity G. Deleuza a F. Guattariho k fragmentárnemu charakteru Kafkovho diela (2003, xviii) alebo tiež Bauman 2006.
- 98 Podľa Rolanda Barthesa narodenie čitateľa musí byť vykúpené „smrťou autora“ (1977, 148).
- 99 O výraznom posune v analógii stroja a človeka v kontexte avantgardného divadla 20. storočia hovorí Adam Bžoch, keď približuje Brechtovu hru *Muž je muž* (1924 – 1925). Autor tu „premontoval“ hlavného protagonistu, aby sa následne mohol stať súčasťou vojenskej mašinerie. „Postava získava po ‚premontovaní‘ úplne novú identitu, stáva sa ‚ľudským bojovým strojom‘. Je jedným z typov ‚nového človeka‘“ (2004, 85).
- 100 Prvé zmienky o transplantácii srdca v lekárskej diskurze sa objavujú až v 60. rokoch 20. storočia (aj keď uvedený vývoj predznamenal už Alexis Carrel a Charles Guthrie v roku 1905, a to

experimentálnym pokusom o transplantáciu psieho srdca; Stolf 2017, 423 – 425). Slovmi Tomáša Horvátha, „[n]ejde teda o do-slovnú amputáciu telesného orgánu, ale o figuratívnu amputáciu srdca ako sídla citu“ (2008, 19). Za motiváciu k „amputácii“ srdca Horváth považuje ročné odlúčenie Seeborna od Míny a jej násled-né zasnúbenie, nie priamy vojnový zážitok.

- 101 Evolučná teória Charlesa Darwina, Freudovo vymedzenie človeka ako „hordového zvieraťa“ (1997, 78) či Nietzscheho koncepcia nadčloveka sú do značnej miery, aj keď v rôznych transformáciách, prítomné v charakte-re literárnych diel aj v 20. storočí. Možno i preto je Seeborn podľa Jána Števéčka „do istej miery hrdina nietzscheovský, ktorý má radosť z víťazstva, ale aj hrdina secesný, ktorý sa môže cítiť vinný“ (1983, 69).
- 102 Nesúlad medzi fyzickým a psychickým svetom v zmysle Platónovho ontologického dualizmu tela a duše „sa prejavuje v antropologickej rovine zvlášť výrazne vo chvíli smrti, keď sa úplne separujú obidva ľudské komponenty, čiže duša a telo. Duša ako princíp života, konania a myslenia je najvzácnejšou zložkou človeka, zatiaľ čo telo je prezentované ako prameň neovládateľných túžob, znepokojení a konfliktov, ktoré vzdalujú dušu od jej praveho cieľa“ (Kuric 2005, 94).
- 103 O tom, že Émile Zola bol pre Hrušovského jedným z inšpiračných zdrojov pri autobiografickom opise skúsenosti z frontov, hovorí sám autor, keď pripodobňuje zvuk streľby iritujúcemu bzukotu včiel či roju komárov nad hlavami vojakov ([1914] 1919, 179). Zolov román *Rozvrát* (*La débâcle*, 1892), na ktorý Hrušovský odkazuje vo svojich spomienkach na vojnový front, zachytáva osudy vojakov podliehajúcich davovej psychóze francúzsko-pruskej vojny. Zolov naturalistický obraz podmienok, ktoré z vojska robia zver bojujúcu o vlastné prežitie, sa do určitej miery premietol do psychického sveta Hrušovského protagonistov. No na rozdiel od Zolu Hrušovský tento svet subjektivizuje, a tak o ňom vypovedá iba nepriamo prostredníctvom defektov, ktoré vojna zanechala vo sfére ľudskej psychiky.
- 104 O tom, že voľba mena s určitým významovým nábojom bola pre Weissu dôležitá, vypovedá nesúlad s menom hlavného protagonistu, ktoré autor uvádza v rukopise. Jakuba Ardena už v prvom vydaní nahrádza Petr Brok (rukopis románu *Dům o tisíci patrech* je dostupný v archíve Památníku národního písemnictví, Litoměřice).
- 105 Tomáš Horváth dokonca uvádza, že prezývka, ktorou Hrušovský nazval hlavného protagonistu už v úvode/predslove románu, je

- zakódovaná už v samotnom mene Seeborn. Ide podľa neho o čiastočný spoluhláskový palindróm (s-b-r-(n), r-b-s) spolu s čiastočným samohláskovým paralelizmom (e-o, é-u) (2008, 18).
- 106 Friedrich Nietzsche vytvára prototyp nadčloveka z človeka, ktorý je niečím, čo má byť prekonané, pretože je iba „lanom medzi zvieratom a nadčlovekom, lanom nad priepasťou [...], je len mostom, no nie účelom“ ([1883] 2011, 10, 12). Vedomie o Nietzscheho koncepcii nadčloveka sa v českom kultúrnom priestore zintenzívnilo prvými prekladmi Arnošta Procházku publikovanými v časopise *Moderná revue* už v roku 1895. Ako uvádza Petr Nový, celá „[g]enerace umělců konce století byla jeho spisy pohlčena – doslova se v nich topila. A pak: Nietzsche se stal módou“ (2006, 150).
- 107 Josef Bašek o svojom psychickom stave nahlas prehovorí iba jedenkrát – pred Mášou Lierovou, ale aj v tomto prípade sa štylizuje do tvorcu hypotetických úvah, nie do pozície kajúcnika v úprimnej spovedi. Potreba niekomu sa „vyrozprávať“ zo všetkých ťažôb je príznačná pre samotného Hostovského, čo potvrdzuje aj jeho starší spolužiak Václav Černý: „Egonovi vždy běželo o to, vyzpovídat se z mučivého komplexu, všechno u něho byla sebeočista“ (Hostovská – Sádlo – Svobodová 2018, 16).
- 108 Dialogický charakter dvojníctva napokon M. M. Bachtin identifikuje už u Dostojevského (Kautman [1999] 2000, 75). „V Dostojevského próze *Dvojník* vystupuje petrohradský úředník, který se náhle rozdvojí do dvou osob, jež mají stejný zevnějšek, přitom však spolu komunikují, přou se, avšak každá z nich vyjevuje jinou stránku hrdinovy povahy“ (75).
- 109 Sigmund Freud osobitne zdôrazňuje fixáciu na moment traumatickej nehody a následné traumatické neurózy, ktoré vznikajú veľmi často práve počas vojny a v dôsledku priamej či nepriamej skúsenosti ohrozujúcej život. Traumatická situácia sa potom najčastejšie opakuje v snoch ([1916 – 1917] 2020, 196 – 197).
- 110 Podobne aj Janko Jesenský vo svojom denníku z rokov 1914 – 1918 píše o takomto cielenom spoločnom „zastieraní“ skutočnosti u vojakov: „Keď sme najväčšmi hulákali, to bol znak, že chceme zahlušiť tým hurhajom to, čo v nás kričí. Keď sme bývali cynici a hrubí, to sme len obliekali do takého obleku náš vlastný žiaľ. Keď sme sa smiali a posmievali, i to bola len maska zakrytého smútku. Proti vojne sa nesmeli hovoriť. Ale koľko tichých protestov som videl!“ (1933, 29). Podľa Jána Števčeka maska patrí k typu expresionistickej grotesknosti, pretože predstavuje „zakrývanie skutočného v záujme toho, aby sa pred nami neodkryla

hrôza, ktorú očakávame, a prekonanie hrôzy tým, že ju očakávame“ (1983, 179). Viac o smiechu ako maskovaní iného duševného stavu pozri Darwin (1872) 1964, 161.

- 111 J. Arthur N. Rimbaud v liste G. Izambardovi z 13. mája 1871 približuje základ modernej básnickej obraznosti, ktorá prestupuje až do sféry snovej, niekedy až halucinačnej imaginácie, typickej pre „prekliatych básnikov“. „Teraz degradujem svoje ja najviac, ako sa dá. Prečo? Chcem byť básnikom a pracujem na tom, aby som sa stal *vidiacim*. [...] Je to otázka dosiahnutia neznámeho rozrušením všetkých zmyslov. Je to veľké utrpenie, ale treba byť silný [...]. Nesprávne sa hovorí: Myslím. Malo by sa hovoriť: Myslí to vo mne. – Prepáčte mi tú slovnú hračku. *Ja je niekto iný*“ (Rimbaud [1871] 2005, 371).
- 112 Rezignácia na celistvý pohľad sa podľa Bátorovej prejavuje vo veľkých románoch 20. storočia (napr. u Faulknera) najmä v rovine torza, ktoré vymedzuje za jeden zo znakov moderny. Torzo sa prejavuje jednak v psychike postáv, ale aj v spoločenských štruktúrach – detail sa takto stáva monumentom (2000, 24). Umelec-kému stvárneniu telesných fragmentov a ich prienik do modernej tvorby (do výtvarného umenia a sochárstva) v 19. a 20. storočí sa venuje, okrem iných, aj Lenka Bydžovská, ktorá v súvislosti s poetikou fragmentu a neúplnosti uvádza záujem surrealistov odvrhnúť „zdánlivé jistoty celistvých chápaného, uzavreného sveta“ (2010, 262).
- 113 Viac pozri Bátorová 2011a, 17; Goszczyńska 1995, 22; Chrenková 2017, 71 – 72.

X. Umenie mentálnych obrazov alebo zhrnutie

- 114 Tento postup by sa tiež dal zhrnúť do niekoľkých fáz – prvého čítania, potenciálneho revidovania predporozumenia či výskumných predpokladov, druhého čítania a napokon je to fáza reflektovania textu v širších súvislostiach, teda reflexia kontextov, čo môže viesť k novému porozumeniu.

Symptoms of literary modernism
in Slovak and Czech interwar prose
(Summary)

Protagonists able to reflect on their own problematic experience through psychological optics resonate strongly in modernism, which in its more radical form in the interwar period, has become a kind of an alarming anthropological phenomenon recording the ongoing crisis of the subject in the 20th century. The introspective dimension of literary modernism is then reflected in various ways in which the states of the soul are portrayed in an alternative world of the protagonists – in their inner worlds as well as in their dreams. In the novels *Muž s protézou* (The Man with the Prosthesis; 1925) by Ján Hrušovský, *Ztracený stín* (The Lost Shadow; 1931) by Egon Hostovský, *Dům o tisíci patrech* (The House of a Thousand Storeys; 1929) by Jan Weiss and *Pisár Gráč* (Gráč the Scribe, 1940) by Jozef Čiger Hronský, the authors seem to express the consequences of the world the subject escapes. The distance from others and finally from oneself leads the protagonists into existential solitude. The connection between literary modernism and introspection is therefore based on the assumption that its symptoms (hidden features) are mental images that are subjective reactions to certain phenomena or are the result of their displacement. However, the result of such self-reflections in this case is not a romantic gesture of an individual rebelling against society. It transforms into the inner turmoil that the modern subjects experience through their ability of introspective reflection. The self-reflection of this crisis has, to varying degrees, also affected the literary texts of Slovak and Czech interwar authors and turned them into typologically related texts. These “typological links” are not based on the common geographical space of the two nations, but on a common experience (closely linked to World War) that correlates with a form of metaphorization of the existential uprooting of literary characters.

If art can be considered an authentic reaction to society, which is the sum of individuals and their internal facts, then the non-literary context associated with its production must be considered as well. In textual analysis, therefore, I work with a range of different contexts (situated mainly in footnotes) closely related to the author. However, the reflection of these connections is significantly limited by the literary text, in which it is possible to identify the symptoms of literary modernism through a comprehensive analysis of the author's poetics applied in the text. The aim of the monograph is therefore to identify the symptoms of literary modernism in Slovak and Czech interwar prose through a comparative analysis with certain interdisciplinary overlaps. The analytical categories on which the presence of literary modernism can be proved are movement in alternative spheres, intimate topography of characters, narrative time and the phenomenon of fragmentation. Subsequent interpretation within a certain network of contexts finally goes beyond the individual author's statements encoded in various poetics and typologically connects them. This fact then creates the possibility of implementing Slovak and Czech interwar writing into the concept of world literature.

Preložila Andrea Čuláková.

Zoznam použitej literatúry

Primárna literatúra

- Hostovský, Egon. (1931) 1932. *Ztracený stín*. Praha: Melantrich.
- Hronský, Jozef Cíger. 1940. *Pisár Gráč*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská.
- Hrušovský, Ján. (1925) 1976. „Muž s protézou.“ In *Prípad poručíka Seeborna. Výber z poviedok a noviel*, ed. by Štefan Drug, 9 – 87. Bratislava: Tatran.
- Weiss, Jan. (1929) 1990. *Dům o tisíci patrech*. Praha: Melantrich.

Sekundárna literatúra

- Bachmann-Medick, Doris. 2016. *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*. Trans. by Adam Blauhut. Berlin – Boston: De Gruyter.
- Bachtin, Michail Michajlovič – Valentin Nikolajevič Vološinov. 1986. *Marxizmus, freudizmus, filozofia jazyka*. Bratislava: Pravda.
- Bakoš, Vladimír. 2006. „Spory o modernost v slovenskom (filozofickom) myslení.“ *Filozofia* 61, 10: 775 – 793.
- Balabanová, Christina. 1996. „Česká moderna na pomezí literárních dějin a srovnávací typologie.“ In *Světová literárněvědná bobemistika II. Úvaby a studie o české literatuře*, ed. by Luboš Merhaut, 592 – 600. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Barthes, Roland. 1977. „The Death of the Author.“ In *Image Music Text*. Roland Barthes, 142 – 149. Prel. Stephen Heath. London: Fontana Press.
- Bateson, Gregory. 1979. *Mind and Nature. A Necessary Unity*. New York: E. P. Dutton.
- Bátorová, Mária. 1992. *Roky úzkosti a vzopätia*. Bratislava: Causa editio.
- Bátorová, Mária. (1991) 1993. „Prah slovenskej literárnej moderny.“ *Slovenské pohľady* 109, 5: 70 – 74.
- Bátorová, Mária. 1999. „Symbol medzi modernou a tradíciou.“ In *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*, ed. by Eva Maliti a kol., 169 – 176. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV.
- Bátorová, Mária. 2000. *Jozef Cíger Hronský a moderna*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Bátorová, Mária. 2004. „Hrdina v slovenskej literárnej moderne a jeho typologické paralely.“ In *Hrdina v stredoeurópskych a balkánskych literatúrach 19. a 20. storočia*, ed. by Ján Koška, 137 – 144. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.

- Bátorová, Mária. 2005. „Gráč – hráč – Gráč? Experimentálny román J. C. Hronského Pisár Gráč.“ In *Európske literárne avantgardy 20. storočia*, ed. by Ivan Cvrkal – Soňa Pašteková, 245 – 255. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Bátorová, Mária. 2006. *Paradoxy Pavla Straussa*. Bratislava: Petrus.
- Bátorová, Mária. 2007. „Kontinuita a diskontinuita literárneho procesu.“ *Svet literatury. Časopis pro novodobé literatury* XVII, 35: 150 – 154.
- Bátorová, Mária. 2009. „Podoby lásky. Kafka – Listy Milene.“ *Slovenské pohľady* 4, II: 123 – 126.
- Bátorová, Mária. 2010. „Kresťanská tvorba na Slovensku po roku 1945 (alebo jeden z typov alternatívnej tvorby na Slovensku po roku 1945).“ In *Slovenská kresťanská kultúra – Osudy a osobnosti*, ed. by Marta Žilková, 19 – 30. Ostrihom: Vysoká škola teologická.
- Bátorová, Mária. 2011a. *Slovenská literárna moderna v spektre svetovej moderny (Jozef Čiger Hronský)*. Martin: Matica slovenská.
- Bátorová, Mária. 2011b. „Stopy ,autobiografie‘ vo fikcii. Autenticnosť diela Dominika Tatarku.“ *World Literature Studies* 2/3 (20): 46 – 60.
- Bátorová, Mária. 2012. *Dominik Tatarka slovenský Don Quijote*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Bátorová, Mária. 2014. „Vzťah náboženstva a umenia v literatúre svetovej a slovenskej moderny.“ *Slovenské pohľady* 6, 4: 7 – 25.
- Bátorová, Mária. 2016a. „„Autor‘, ‚Text‘ und ‚Leser‘ im Kontext. Komparatistik und Sozialwissenschaften.“ [konferenčný príspevok] 21. – 27. júl 2016, Universität Wien (ICLA). Panel Kabinetu Dionýza Ďurišina ÚFŠ.
- Bátorová, Mária. 2016b. „Vzťah náboženstva a umenia v literatúre svetovej a slovenskej moderny.“ *Slavia Occidentalis* 73, 2: 7 – 23.
- Bátorová, Mária. 2018a. „Nové metódy a možnosti výskumu v humanitných a spoločenských vedách.“ *Akadémia – Správy SAV* 54, 5: 20 – 21.
- Bátorová, Mária. 2018b. „Teória vzťahu textu a kontextu. Nová metóda interpretácie literárnych textov ako podkladu ich porovnávania (autor – text – čitateľ a ich kontexty).“ [prednáška] 12. december 2018, Ústav svetovej literatúry SAV v Bratislave.
- Bátorová, Mária. 2018c. „The Myth of Sacrifice and the Myth of Truth In Slovak Literature after the Second World War (J. C. Hronský: *Andreas Búr Majster* and Dominik Tatarka: *Farská Republika* and Essays).“ *Porównania* 2 (23): 35 – 46.
- Bátorová, Mária. 2018d. „Pavol Strauss.“ In *Pavol Strauss, prorok novej evanjelizácie*, ed. by Tibor Žilka – Ján Gallik, 205 – 213. Gelnica: G-Ateliér.

- Bauman, Zygmunt. 2006. *Úvahy o postmoderní době*. Prel. Miloslav Petrušek. Praha: Sociologické nakladatelství SLON.
- Benyovszky, Kristián. 2018. „Teória umeleckej ilustrácie a metafora.“ *World Literature Studies* 3, 10: 95 – 107.
- Bergson, Henri. (1934) 2003. *Myslení a pohyb*. Prel. Jakub Čapek – Josef Fulka – Josef Hrdlička – Tomáš Chudý. Praha: Mladá fronta.
- Biedermann, Hans. 1992. *Lexikón symbolov*. Prel. Peter Dobrovodský – Silvia Varsiková. Bratislava: Obzor.
- Blake, William. 2018. „Obraz boží.“ In *Svět v zrnku písku*. William Blake, 41. Dostupné na https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/40/80/01/svet_v_zrnku_pisku.pdf [cit. 2018-11-8].
- Bourdieu, Pierre. 2010. *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Prel. Petr Kyloušek – Petr Dytr. Brno: Host.
- Brabec, Jiří. 2014. „Překlad jako součást národní literatury.“ In *Dějiny nové moderny II. Lomy vertikál. Česká literatura v letech 1924 – 1934*, ed. by Vladimír Papoušek a kol., 79 – 129. Praha: Academia.
- Buriánek, František. 1980. *Z moderní české literatury: o vybraných dílech z první poloviny 20. století*. Praha: Československý spisovatel.
- Bürger, Peter. 2015. *Teorie avantgardy. Stárnutí moderny. Stati o výtvarném umění*. Prel. Tomáš Dimter – Václav Magid – Martin Pokorný. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze.
- Bydžovská, Lenka. 2010. „Zlomky těla: surrealismus a 19. století.“ In *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století*, ed. by Taťána Petrasová – Pavla Michalíková, 257 – 270. Praha: Academia.
- Bžoch, Adam. 2004. „Tematizácie techniky v avantgardách a ich zmysel.“ *Slovak Review* 13: 77 – 89.
- Bžoch, Adam. 2007. *Psychoanalýza na periférii (k dejinám psychoanalýzy na Slovensku)*. Bratislava: Kalligram.
- Bžoch, Adam. 2018. „Teórie literatúry II.“ [prednáška] 24. október 2018, Ústav svetovej literatúry SAV v Bratislave.
- Canales, Jimena. 2015. *The Physicist & The Philosopher*. Princeton – Oxford: Princeton University Press.
- Carrouges, Michel. 2015. *André Breton a základy surrealismu*. Prel. Jan Vaněk. Praha: Malvern.
- Coreth, Emerich. 1996. *Co je člověk? Základy filozofické antropologie*. Praha: Zvon – České katolické nakladatelství.
- Cvrkal, Ivan. 1970. *Literárny expresionizmus dvadsiatych rokov / Ján Hrušovský a Tido J. Gašpar/* [rigorózná práca]. Bratislava: Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave.
- Cvrkal, Ivan. 1995. *Das Junge Wien. Próza viedenskej moderny 1889 – 1902*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV.

- Čahojová-Bernátová, Božena. 2009. *Pútníci a tuláci v umení 20. storočia. Štúdie, eseje o moderne a postmoderne*. Bratislava: Tatran.
- Čapek, Josef. 2018. „Moderní výtvarný výraz.“ Dostupné na https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/37/75/32/moderni_vytvarny_vyraz.pdf [cit. 2018-11-8].
- Čepan, Oskár. 1973. „Literárny vývin v rokoch 1918 – 1945.“ *Slovenská literatúra* 20, 3: 267 – 276.
- Černý, Václav. 1992. „Ideové kořeny současného umění. Bergson a ideologie současného romantismu.“ In *Tvorba a osobnost I. Václav Černý*, 303 – 355. Praha: Odeon.
- Černý, Vladimír. 1966. „M. J. Lermontov – hrdina své doby a básník budoucnosti.“ *Čtenář* 6, 18: 234 – 235.
- Darwin, Charles. (1872) 1964. *Výraz emocí u člověka a u zvířat*. Prel. Josef Král – Václav Příhoda. Praha: Československá akademie věd.
- Decety, Jean – John T. Cacioppo, eds. 2015. *The Oxford Handbook of Social Neuroscience*. New York: Oxford University Press.
- Deleuze, Gilles – Felix Guattari. 2003. *Kafka. Toward a Minor Literature*. Prel. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Démuth, Andrej. 2008. „Zrodenie subjektu z obrazu zrkadla.“ In *Psychologické dny 2008: Já & my a oni*, ed. by Daniel Heller – Michal Charvát – Irena Sobotková. Brno: FSpS – ČMPS. Dostupné na <https://cmps.ecn.cz/pd/2008/pdf/demuth.pdf> [cit. 2018-09-20].
- Descartes, René. (1641) 1968. *Úvahy o první filosofii*. Prel. Zdeněk Gabriel. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Dubníčka, Ján. 2011. „Teória kvantovej gravitácie a teória relativity.“ *Filozofia* 66, 4: 325 – 335.
- Dvorský, Juraj. 2017. *Od naratívnej gramatiky k interdisciplinarite naratívu*. Ružomberok: Verbum.
- Đurišin, Dionýz. 1985. *Teória literárnej komparatistiky*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Eliade, Mircea. 2004. *Obrazy a symboly. Esej o magicko-náboženských symboloch*. Prel. Barbora Antonová. Brno: Computer Press.
- Eliade, Mircea. 2006. *Posvätné a profánné*. Prel. Filip Karfík. Praha: Oikoymenh.
- Fiedler, Konrad. 1978. *On Judging Works of Visual Art*. Prel. Henry Schaefer-Simmern – Fulmer Mood. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Frajerová, Blanka. 2018. „Známý neznámý Jan Zrzavý. Výstava podkládaná ze soukromých sbírek.“ Dostupné na https://www.lidovky.cz/kultura/znamy-neznamy-jan-zrzavy-vystava-poskladana-ze-soukromych-sbirek.A180413_110342_in_kultura_jto [cit. 2018-10-01].

- Freud, Sigmund. 1990. *O člověku a kultuře*. Prel. Ludvík Hošek. Praha: Odeon.
- Freud, Sigmund. (1913) 1991. *Totem a tabu. Vtip a jeho vztah k nevědomí*. Prel. Ludvík Hošek. Praha: Nakladatelství Práh.
- Freud, Sigmund. 1997. *Výklad snů*. Prel. Ota Friedmann. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov.
- Freud, Sigmund. 2000. *Umenie a psychoanalýza*. Prel. Milan Krankus. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Freud, Sigmund. (1927) 2014. „Budúcnosť jednej ilúzie.“ In *O človeku, kultúre a náboženstve*. Sigmund Freud. Prel. Milan Krankus, 5 – 51. Bratislava: Európa.
- Freud, Sigmund. (1929) 2014. „Nespokojnosť v kultúre.“ In *O človeku, kultúre a náboženstve*. Sigmund Freud. Prel. Milan Krankus. 90 – 164. Bratislava: Európa.
- Freud, Sigmund. (1916 – 1917) 2020. *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy*. Praha: Portál.
- Fromm, Erich. (1955) 2009. *Cesty z nemocné společnosti. Sociálně psychologická studie*. Prel. Jindra Hubková. Praha: EarthSave.
- Frosh, Stephen. 1991. *Identity Crisis: Modernity, Psychoanalysis and the Self*. New York: Palgrave Macmillan.
- Gadamer, Hans-Georg. 1995. *Aktualita krásneho. Umenie ako bra, symbol a slávnosť*. Prel. Oliver Bakoš. Bratislava: Archa.
- Gadamer, Hans-Georg. 2010. *Pravda a metoda I*. Prel. David Mik. Praha: Triáda.
- Gáfrik, Michal. 1993. *Próza Slovenskej moderny*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Gálik, Slavomír. 2011. Úvod do filozofie médií. Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie UCM v Trnave.
- Gáliková, Silvia. 2003. „Problém vedomia.“ *Organon F* 10: 1, 1 – 17.
- Gáliková, Silvia. 2009. „Svet za zrkadlom.“ In *Kognice a umělý život*, ed. by Jozef Kelemen – Vladimír Kvasnička – Ján Rybár, 83 – 88. Opava: Slezská univerzita v Opavě.
- Gerát, Ivan. 2014. „Városov pojem umeleckého obrazu vo svetle súčasných vied o obraze.“ *Filozofia* 69: 2, 154 – 163.
- Gerbery, Tomáš. 2010. „Metafyzika konca metafyziky (niekoľko poznámok k súčasnej potrebe transcencie).“ In *Personalizmus a súčasnosť I*, ed. by Pavol Dancák – Dušan Hruška – Marek Rembierz – Radovan Šoltés, 61 – 69. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove.
- Gilk, Erik, ed. 2016. *Almanach na rok 1914. Mezi modernou a avantgardou*. Praha: Akropolis.
- Ginzburgová, Lydia. 1982. *Psychologická próza*. Praha: Odeon.

- Goszczyńska, Joanna. 1995. „Zakotvenosť Jozefa Cígera Hronského v expresionizme.“ *Slovenská literatúra* 42, 1: 18 – 23.
- Greene, Thayer A. 1998. „Persona a stín: Jungovský pohľad na dualitu človeka.“ In *C. G. Jung a kresťanská spiritualita. Sborník reflexí psychologů, teologů a religionistů*, ed. by Robert L. Moore, 133 – 142. Praha: Portál.
- Habaj, Michal. 2005. *Druhá moderna*. Bratislava: Ars Poetica.
- Hanč, Jozef – Slavomír Tuleja. 2008. *Teória relativity s príkladmi*. Dostupné na https://physedu.science.upjs.sk/modelovanie/files/hanc_relativita_2008.pdf [cit. 2019-05-30].
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1974. *Dějiny filosofie III*. Prel. Jiří Bednár – Jindřich Husák. Praha: Academia.
- Heidegger, Martin. (1927) 1996. *Bytí a čas*. Prel. Ivan Chvatík – Pavel Kouba. Praha: Oikymenh.
- Heidegger, Martin. (1936) 2016. *Původ uměleckého díla*. Prel. Ivan Chvatík. Praha: Oikymenh.
- Hilský, Martin. 1995. *Modernisté*. Praha: Torst.
- Hodrová, Daniela. 1994. *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP.
- Hodrová, Daniela. 2001. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst.
- Hoffmann, Gerhard. 2005. *From Modernism to Postmodernism. Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. Leiden: Brill.
- Holý, Jiří. 2018. „Téma židovství v díle Hostovského a román Dům bez pána.“ *Slovo a smysl* 15: 13 – 22.
- Horváth, Tomáš. 2008. *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava: Slovak Academic Press.
- Hostovská, Olga – Václav Sádlo – Barbora Svobodová. 2018. *Egon Hostovský a jeho radosti života*. Praha: Univerzita Karlova.
- Hostovský, Egon. (1966) 1995. *Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině*, ed. by Olga Hostovská. Praha: ERM.
- Hronský, Jozef Cíger. 2008. *Prózy*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Hrušovský, Ján. (1914) 1919. *Zo svetovej vojny: Halič, Ruské Poľsko. 1914*. Turčiansky Sv. Martin: Kníhtlačiarsky účastinársky spolok.
- Hrušovský, Ján. 1931. „O dnešnej slovenskej literatúre.“ *Elán* 2, 4: 1 – 3.
- Hrušovský, Ján. 2004. „Mamma mia!“ In *Výber I.*, Ján Hrušovský, 109 – 122. Bratislava: Slovenský Tatran.
- Hučková, Dana. 2009. *Hľadanie moderny*. Bratislava: Ars Poetica – Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Huizinga, Johan. 1971. *Homo ludens. O pôvodu kultúry ve bře*. Prel. Jaroslav Vácha. Praha: Mladá fronta.

- Huizinga, Johan. (1933) 2016. *Kultúrnobistorické eseje*. Prel. Adam Bžoch. Bratislava: Európa.
- Chrenková, Zuzana. 2017. *Modifikácie výrazových prostriedkov zobrazujúcich človeka zasiabnutého vojnou (Muž s protézou, Pisár Gráč, Pach)* [diplomová práca]. Bratislava: Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave.
- Chrenková, Zuzana. 2019. „Priestor a jeho rekvizity ako symptómy slovenskej a českej literárnej moderny.“ *Stredoeurópske pohľady* I, 1: 57 – 68.
- Chvatík, Květoslav. 2004. *Od avantgardy k druhej moderně. (Cestami filozofie a literatury)*. Praha: Torst.
- Ivankovičová, Katica. 1996. „Česká moderna a česká postmoderna. (Poznámky k dějinám literatury).“ In *Světová literárněvědná bohemistika II. Úvahy a studie o české literatuře*, ed. by Luboš Merhaut, 601 – 606. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Jesenský, Janko. 1933. *Cestou k slobode. Úryvky z denníka 1914 – 1918*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská.
- Jirsa, Tomáš. 2008. „Dialog jako způsob existence v díle Richarda Weinera.“ *Česká literatura* 1: 73 – 100.
- Jung, Carl Gustav. (1927) 1994. *Duše moderního člověka*. Prel. Karel Plocek. Brno: Atlantis.
- Jusko, Štefan. 2018. *Sokratovská otázka ako filozofický problém*. Košice: Filozofická fakulta Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach.
- Kafka, Jordyn – Milana Kovaničová – Eva Pálová. 2004. „K otázke osobnosti: základné konštrukcie, metodológia, dynamická štruktúra osobnosti.“ *Psychiatria* II, 1: 14 – 21.
- Kautman, František. (1999) 2000. „Dostojevskij, Kafka, Hostovský. Existenciální problematika moderní prózy.“ In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Bohemica Litteraria* 48/2, ed. by Ivo Pospíšil, 71 – 83. Brno: Masarykova univerzita.
- Kiczko, Ladislav a kol. 1993. *Dejiny filozofie*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- Komenský, Jan Amos. (1623) 2011. *Labyrint světa a ráj srdce*. Dostupné na http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/37/00/43/labyrint_sveta_a_raj_srdce.pdf [cit. 2021-01-19].
- Kopecká, Zuzana. 2020. „Introspektívny rozmer literárnej moderny.“ *Stredoeurópske pohľady* 2, 2: 35 – 46.
- Kopecká, Zuzana. 2021. „K filozofickému diskurzu literárnej moderny.“ *World Literature Studies* 4, 13: 142 – 149.
- Koprda, Pavol. 2009. *Medziliterárny proces VI. Teórie medziliterárnosti 20. storočia I*. Nitra: Filozofická fakulta UKF v Nitre.

- Koška, Ján. 1998. „Osobitosť stredoeurópskeho medziliterárneho priestoru.“ In *Medziliterárny centrismus stredoeurópskych literatúr I.*, ed. by Dionýz Ďurišin, 39 – 49. České Budejovice: Pedagogická fakulta Jihočeské Univerzity.
- Krausová, Nora. 1972. *Rozprávač a románové kategórie*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Kročanová, Dagmar. 2019. „Vojnový veterán ako vizionár: K poetike a metafyzike v diele J. Hrušovského.“ *Slovenská literatúra* 60, 2: 105 – 114.
- Kršáková, Dana. 1995. „K problematike reflexie modernistických tendencií na Slovensku začiatkom 20. storočia.“ In *Kapitoly z moderny a avantgardy II*. Ivan Cvrkal a kol. 84 – 104. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV.
- Kuric, Miroslav. 2005. „Platónova koncepcia človeka.“ *Filozofia* 60, 2: 90 – 102.
- Lacan, Jacques. 2001. *Écrit*. Prel. Alan Sheridan. London – New York: Routledge.
- Lacan, Jacques. 2006. *Imaginárno a symbolično*. Prel. Jiří Pechar. Praha: Academia.
- Lakoff, George – Mark Johnson. 2002. *Metafory, ktorými žijeme*. Prel. Mirek Čejka. Brno: Host.
- Liessmann, Konrad Paul. 2000. *Filozofie moderního umění*. Prel. Jiří Horák. Olomouc: Votobia.
- Lipovetsky, Gilles. 1998. *Éra prázdnoty. Úvahy o súčasnej individualizácii*. Prel. Helena Beguivinová. Praha: Prostor.
- Little, Stephen. 2012. *-izmy. Ako rozumieť umeniu*. Prel. Viera Prokešová. Bratislava: Slovart.
- Lotman, Jurij Michajlovič. 1990. *Štruktúra umeleckého textu*. Prel. Milan Hamada. Bratislava: Tatran.
- Lytard, Jean-François. (1982) 1993. „Odpoveď na otázku: Co je postmoderno?“ In *O postmodernismu*. Jean-François Lyotard, 17 – 32. Praha: Filosofický ústav AV ČR.
- Maliti, Eva. 1996. „Autor a jeho ‚tajomstvo‘. Nad kontextami tvorby Vasilija Vasilieviča Rozanova.“ In *Kapitoly z moderny, avantgardy a postmoderny III.*, ed. by Ivan Cvrkal, 56 – 72. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Malík, Branislav. 2008. *Úvod do antropológie*. Bratislava: IRIS.
- Martuccelli, Danilo, 2008. *Sociologie modernity. Itinerář 20. století*. Prel. Pavla Doležalová – Jana Spoustová. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.

- Miklušičáková, Magdaléna – Jozef Fekete – Katarína Marinová. 2016. *Absurdita, nihilizmus, tolerancia. Staronové témy a perspektívy drámy*. Trnava: Teologická fakulta Trnavskej univerzity.
- Miko, František – Anton Popovič. 1978. *Tvorba a recepcia*. Bratislava: Tatran.
- Milička, Karel. 2002. *Od realismu po modernu. Světová literatura 3*. Praha: Baronet.
- Mitka, Marek. 2017. *Stredoeurópska próza moderny*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove.
- Mlejnek, Roman. 2010. „Duše, tělo a city v psychologii 19. století.“ In *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století*, ed. by Taťána Petrasová – Pavla Machalíková, 292 – 297. Praha: Academia.
- Murphy, Richard. 2010. *Teoretizace avantgardy. Modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Prel. Martin Pokorný. Brno: Host.
- Münz, Teodor. 1967. *Novoveká empirická a osvietenská filozofia. Antológia z diel filozofov*. Bratislava: Vydavateľstvo politickej literatúry.
- Münz, Teodor. 2014. „Nietzscheho filozofia života.“ In *Personalizmus v procese humanizácie ľudskej spoločnosti*, ed. by Pavol Dancák, 60 – 69. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove.
- Nietzsche, Friedrich. (1887) 2002. *Genealogie morálky*. Prel. Věra Koubová. Praha: AURORA.
- Nietzsche, Friedrich. (1883) 2011. *Tak pravil Zarathustra*. Dostupné na https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/40/49/81/tak_pravil_zarathustra.pdf [cit. 2018-10-17].
- Nový, Petr. 2006. „Senzitiv s duší až k zoufalství rozjstřenou. Poznámky k uměleckému temperamentu esejistiky Erthura Breiského.“ In *Čas moderny*, ed. by Dagmar Blümllová – Bohumil Jiroušek, 148 – 159. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích.
- Opelík, Jiří. 1957. „Tvůrčí cesta Jana Weisse.“ *Host do domu* 10: 450 – 454.
- Papoušek, Vladimír. 1996. *Egon Hostovský. Člověk v uzavřeném prostoru*. Praha: H&H.
- Papoušek, Vladimír. 2014. „Dotek nicoty a rozprava o ohrožené jedinečnosti člověka. Metafory bytí a existence v české literatuře 1924 – 1934.“ In *Dějiny nové moderny II. Lomy vertikál. Česká literatura v letech 1924 – 1934*, ed. by Vladimír Papoušek a kol., 129 – 178. Praha: Academia.
- Papoušek, Vladimír a kol., eds. 2010. *Dějiny nové moderny I. Česká literatura v letech 1905 – 1923*. Praha: Academia.
- Papoušek, Vladimír a kol., eds. 2014. *Dějiny nové moderny II. Lomy vertikál. Česká literatura v letech 1924 – 1934*. Praha: Academia.

- Papoušek, Vladimír a kol., eds. 2017. *Dějiny „nové“ moderny III. Česká literatura v letech 1935 – 1947*. Praha: Academia.
- Paučová, Lenka. 2016. „Fiktivní deníky ‚zbytečných lidí‘ v díle M. J. Lermontova a J. Hrušovského.“ In *Z dějin literární vědy: metody a přístupy II.*, ed. by Ivo Pospíšil – Miloš Zelenka, 63 – 73. Brno: Tribun EU.
- Pechar, Jiří. 2013. *Lacan a Freud*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Petríková, Martina. 2008. „K strategii relativizácie v prózach Jozefa Cígera Hronského a Jána Hrušovského (Pisár Gráč – Muž s protézou).“ In *Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre*, ed. by Zuzana Bariaková – Martina Kubealaková, 94 – 100. Banská Bystrica: Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici.
- Petrusek, Miloslav a kol. 2000. *Sociologické školy, směry, paradigmata*. Praha: Slon.
- Pokorný, Petr. 2005. „První část. Hermeneutika jako teorie porozumění.“ In *Hermeneutika jako teorie porozumění*, Petr Pokorný a kol., 17 – 215. Praha: Vyšehrad.
- Popovič, Anton. 1981. *Interpretácia umeleckého textu*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- Putna, Martin C. 2010. *Česká katolická literatura 1918 – 1945*. Praha: Torst.
- Rank, Otto. 1971. *The Double. A Psychoanalytic Study*. Prel. Harry Tucker, jr. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Ricoeur, Paul. 1993. *Život, pravda, symbol*. Prel. Miloš Rejchrt. Praha: Oikymenh.
- Ricoeur, Paul. 1997. *Teória interpretácie. Diskurz a prebytok významu*. Prel. Zdeňka Kalnická. Bratislava: Archa.
- Ricoeur, Paul. 2002. *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Praha: Oikymenh.
- Rimbaud, Arthur. (1871) 2005. „To Georges Izambard.“ In *Rimbaud. Complete Works, Selected Letters*, ed. by Seth Whidden. Prel. Wallace Fowlie, 371 – 372. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Ryanová, Marie-Laure. 2010. „Narativní prostor.“ Prel. Veronika Čurdová. *Aluze: revue pro literaturu, filozofii a jiné* 14, 3: 38 – 46.
- Sedová, Tatiana a kol. 2016. *Podoby interpretácie*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Selner, Ondřej. 2020. *Sebereflexní próza 30. a 40. let v české literatuře* [dizertačná práce]. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích.
- Scheler, Max. (1928) 1968. *Místo člověka v kosmu*. Prel. Anna Jaurisová. Praha: Academia.

- Schleiermacher, Friedrich. 1998. *Hermeneutics and Criticism. And Other Writings*, ed. by Andrew Bowie. Prel. Andrew Bowie. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schmitz-Emans, Monika. 2013. „Texte und Labyrinth, Texte als Labyrinth. Komparatistische Perspektiven.“ *World Literature Studies* 2, 5 (22): 3 – 13.
- Stanková, Mária. 2018. „Hronského filozofia života v kontexte ‚roľníckeho románu‘.“ *Ostium* 14, 3. Dostupné na <https://ostium.sk/language/sk/hronskeho-filozofia-zivota-v-kontexte-rolnickeho-romanu/> [cit. 2020-II-03].
- Stanzel, Franz Karl. 1988. *Teorie vyprávění*. Prel. Jiří Stromšík. Praha: Odeon.
- Stolf, A. G. Noedir. 2017. „History of Heart Transplantation: a Hard and Glorious Journey.“ *Braz J Cardiovasc Surg* 32 (5): 423 – 427.
- Suchánková, Miriam. 2008. „Cesta sebanachádzania. Po stopách Gráčovho hľadania identity (Jozef Cíger Hronský: Pisár Gráč).“ *Slovenská literatúra* 55, 4: 275 – 294.
- Susini-Anastopoulosová, Françoise. 2005. *Fragmentárne písanie*. Prel. Mária Vargová. Bratislava: Kalligram.
- Šabík, Vincent. 2014. *Hermeneutika ako veda a umenie chápať*. Bratislava: Vysoká škola Danubius.
- Šlosiar, Ján. 2014. „Ľudská prirodzenosť a viera (Personálny rozmer ľudskej prirodzenosti).“ In *Personalizmus v procese humanizácie ľudskej spoločnosti*, ed. by Pavol Dancák, 33 – 45. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove.
- Šrobár, Štefan. 2001. „Niektoré aspekty Bergsonovej dynamickej ontológie.“ *Filozofia* 56, 8: 562 – 567.
- Števček, Ján. 1973. *Lyrizovaná próza*. Bratislava: Tatran.
- Števček, Ján. 1983. *Moderný slovenský román*. Bratislava: Tatran.
- Trajtelová, Jana. 2015. *Filozofická antropológia: vybrané kapitoly*. Trnava: Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave.
- Tesařová, Jana. 2012. „Medzi novoromantizmom a modernou.“ *World Literature Studies* 1, 4 (21): 54 – 67.
- Turčan, Martin. 2012. „Objektivistický a relativistický prístup k morálnym hodnotám.“ In *Acta Facultatis Iuridicae Universitatis Comenianae. Tomus XXX*, ed. by Ondrej Laciak, 113 – 122. Bratislava: Univerzita Komenského.
- Vaněk, Václav. 1996. „Obraz priestoru v románoch Egona Hostovského.“ In *Návrat Egona Hostovského. Mezinárodní vědecké sympozium o životě a díle Egona Hostovského*, ed. by František Kautman, 74 – 78. Praha: Klub osvobozeného samizdatu – Nakladatelství poezie Protis.

- Vaněk, Václav. 2009. *Disbarmonie. Příroda – společnost – literatura*. Praha: Dauphin.
- Vašš, Martin. 2014. „Spomienky predstaviteľov slovenskej umeleckej bohémy na ich službu v rakúsko-uhorskej armáde počas prvej svetovej vojny.“ In *Studia Academica Slovaca* 43, ed. by Jana Pekarovičová – Miloslav Vojtech, 112 – 122. Bratislava: Univerzita Komenského.
- Vašš, Martin. 2016. *Bratislavská umelecká bobéma v rokoch 1920 – 1945*. Bratislava: Univerzita Komenského.
- Vojvodík, Josef. 2006. *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno: Host.
- Vojvodík, Josef. 2010a. „První dvacetiletí aneb fyziognomie moderny mezi tradicí a inovací, nevědomím a ,přísnou vědou‘, entuziazmem a uměním extrému.“ In *Dejiny nové moderny: česká literatura v letech 1905 – 1923*, ed. by Vladimír Papoušek a kol., 55 – 68. Praha: Academia.
- Vojvodík, Josef. 2010b. „Mezi tradicí a novým viděním.“ In *Dejiny nové moderny: česká literatura v letech: česká literatura v letech 1905 – 1923*, ed. by Vladimír Papoušek a kol., 159 – 174. Praha: Academia.
- Vojvodík, Josef. 2014. „Ve stínu ,krize evropského lidstva‘. Symptomy, diagnózy, terapie a katastrofy 1924 – 1934.“ In *Dejiny nové moderny: česká literatura v letech: česká literatura v letech 1924 – 1934. Lomy vertikál*, ed. by Vladimír Papoušek a kol., 41 – 78. Praha: Academia.
- Weiss, Jan. 1926. „Zrcadlo, které se opožďuje.“ *Topičův sborník* 13, 10: 433 – 442.
- Weiss, Jan. 1927. „Povídka o sobě. Z lidských osudů mladého spisovatele.“ *Literární Noviny* 1, 7: 1 – 2.
- Weiss, Jan. 1964. „Proč píšeš, tak jak píšeš.“ In *Dům o tisíci patrech*. Jan Weiss, 245. Praha: Naše vojsko.
- Weiss, Jan. 1964. „Poznámka autora.“ In *Dům o tisíci patrech*. Jan Weiss, 243 – 244. Praha: Naše vojsko.
- Welsch, Wolfgang. 1993. *Estetické myslenie*. Prel. Ladislav Kiczko. Bratislava: Archa.
- Welsch, Wolfgang. 1994. *Naše postmoderní moderna*. Prel. Jolana Poláková – Ivan Ozarčuk – Miroslav Petříček jr. Praha: Zvon.
- Woolley, Benjamin. 1993. *Virtual Worlds: A Journey in Hype and Hyperreality*. Londýn: Penguin Books.
- Wollman, Slavomír. 1988. „Slovanská literární moderna.“ *Slavia* 57, 1: 1 – 5.
- Wollman, Slavomír. 2013. *Slovanské literatury ve střední Evropě*, ed. by Miloš Zelenka. Brno: Masarykova univerzita.

- Zima, Petr V. (1997) 2010. *Modern/Postmodern: Society, Philosophy, Literature*. Londýn: Bloomsbury Publishing.
- Žilka, Tibor. 1984. *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran.

**Symptómy literárnej moderny
v slovenskej a českej medzivojnovnej próze**
Zuzana Kopecká

Publikácia vznikla v rámci riešenia grantového projektu
VEGA č. 2/0026/19 Literárny/umelecký artefakt a jeho
kontexty (Komparatistika a sociálne vedy) realizovaného
v Ústave svetovej literatúry SAV.

Redakcia: Jana Cviková

Grafický dizajn a sadzba: Pavlína Sibyla Morháčová

Dielo na obálke: Arnold Peter Weisz-Kubínčan, *Schúlený muž*,
1920 – 1930, Slovenská národná galéria

Prvé vydanie

Vydala a z tlačových podkladov Ústavu svetovej literatúry SAV, v. v. i.,
vytlačila VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Centrum
spoločných činností SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 5820/9, 841 04
Bratislava, v roku 2022 ako svoju 4 651. publikáciu.

www.veda.sav.sk