

INTROSPEKTÍVNY ROZMER LITERÁRNEJ MODERNY

ZUZANA KOPECKÁ

KOPECKÁ, Zuzana: Introspective Aspect of Literary Modernism, 2020, Vol. 2, Issue 2, pp. 35 – 46. DOI: 10.17846/CEV.2020.02.2.35-46.

ABSTRACT: In modernism – which in its more radical form during the Interwar period has become something of an alarming anthropological phenomenon showing the ongoing crisis of subject of the 20th century – the protagonist able to reflect on his/her own problematic experience through psychological lenses resonates strongly. However, the result of such self-reflections in this case is not a romantic, almost transparent pose of an individual revolting against the society. It is transformed into inner turmoil which the modern subject experiences through his/her ability of introspective reflection. The connecting of literary modernism with introspection is based on an assumption that its symptoms (hidden traits) are mental images which are reactions to certain phenomena or are consequences of their repression. Therefore, enclosing of literary protagonists into their inner worlds – into their own subjectivity – and forms of artistic processing of individual existential crises in specific authorial poetics can testify about the state of the world the modern subject is running from.

KEYWORDS: Literary modernism. Introspection. Psychoanalysis. Ján Hrušovský. Egon Hostovský.

Špecifickým seizmografom prvej polovice 20. storočia sú literárne texty, v ktorých autori veľmi citlivo reagujú na meniacu sa spoločnosť, a teda nejestvujú izolovane od doby a podmienok vzniku autentického diela. Umenie v tomto prípade dokáže komunikovať širšie kontexty, dotvárajúce jeho výslednú výpovednú hodnotu. Osobitné miesto v identifikácii literárnej moderny v priereze času potom predstavuje medzivojnová literárna produkcia poznačená vojnovou skúsenosťou, konkrétne próza, ktorá vzniká ako „obraz sebazpozorujúceho sa človeka“ plného vnútorného napätia a diskontinuity, čo v československom kontexte *pars pro toto* reprezentuje novela *Muž s protézou* (1925) od Jána Hrušovského a román *Ztracený stín* (1931) od Egona Hostovského. Keďže literárna moderna v slovenskom a českom geopriestore nepredstavuje konkrétne vymedzenú epochu v periodizácii dejín týchto národných literatúr, resp. svojím charakterom vylučuje akékoľvek pokusy o jej časové ohraničenie či autorské zastúpenie (navyše, v každej z menovaných literárnovedných disciplín je moderna charakterizovaná inak), zameriavame sa na analýzu ťažiskových výrazov vybraných textov, na ktorých možno demonštrovať modernu v rovine jej symptómov, výrazne dokazujúcich intervenciu historického kontextu.

Ak pristupujeme k literárnej moderne cez identifikáciu literárnych textov, v ktorých figuruje protagonista so schopnosťou nazeráť na vlastné problematické prežívanie psychologickou optikou, dôležitú pozíciu v danom metodologickom prístupe zastupuje introspekcia. 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 získavajú svoju špecifickú formu a v danej podobe sú identifikovateľné ako výraz konkrétneho autorského sebaujedenia – štýlu. Konektovanie literárnej moderny s introspekciou zakladáme na predpoklade, že jej

symptómy vznikajú ako mentálne obrazy¹, ktoré sú reakciami na určité javy alebo sú dôsledkami ich vytesnenia² z vedomej sféry v zmysle úniku, prípadne sú výsledkom čiastočného preniknutia týchto obsahov späť do oblasti vedomia. Nadväzujeme 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“ (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.

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. Slovom Paula Ricoeura, vyjadrujúceho sa k Freudovej psychoanalýze, „hoci hlbinné konflikty kladú odpor akejkoľvek redukcii 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 modernej iba jednou z možností, ktorá navádza interpreta na analýzu nosných výrazov textu vzťahujúcich sa k psychológii postáv. No zavedené postupy, akými psychoanalýza pristupuje k výkladu snov, resp. snových symbolov, nemusia nutne korešpondovať (a prevažne ani nekorešpondujú) so spôsobom ani výsledkami interpretačných analýz symbolickej či metaforickej roviny konkrétnej autorskej poetiky. Interpretácii literárneho textu ako výsledku literárnovednej komparatívnej analýzy s interdisciplinárnymi presahmi totiž predchádza komplexnejší výskumný proces, ktorý zohľadňuje viaceré kontexty vzťahujúce sa k autorovi, textu a čitateľovi (interpretovi)³, čo neumožňuje zostať výlučne v oblasti psychoanalýzy či psychológie vôbec. No faktom zostáva, že psychoanalýza, ako jeden z mimoliterárnych vplyvov na umeleckú tvorbu druhej polovice 19. storočia a v 20. storočí, sa stala predpokladom k porozumeniu sveta a človeka v ňom práve cez exkurz do hlbinej 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 modernej je zjavné, že jedným zo styčných priestorov, do ktorých Ján Hrušovský a Egon Hostovský situujú dejové zloomy dotvárajúce výpovednú hodnotu vybraných diel, je práve snový svet protagonistov. Hoci sen v oboch prípadoch predstavuje iba krátku epizódu v dejuvej línii, charakter snových obrazov sublimujúcich nevedomé obsahy – psychické prežívanie protagonistov – vedie k presvedčeniu, že snové prvky v analýzach nemožno opomenúť. Sen tu nie je skonštruovaný ako samostatný fantazijný svet bez významotvornej funkcie, ale ako výpoveď o skrytých článkoch v reťazci vedomých prejavov.

¹ Introspekcia bola uplatňovaná ako metodologický postup v oblasti recepcie umeleckého obrazu napríklad Mariánom Várossom. Zaradeniu introspekcie k relevantným možnostiam interpretácie umeleckého obrazu v rámci dejín umenia predchádzal Várossov 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).

² Vytesnenie je termín etablovaný v psychoanalýze Sigmunda Freuda, ktorý súvisí so zatlačením určitých obsahov (napr. časti pudovej stránky) do oblasti nevedomia, čo neznamená ich prekonanie. Viac pozri: Freud 1991, 29.

³ Vychádzame z metodologickej inštrukcie Márie Bátorovej. Viac o modeli „autor – text – čitateľ“ a ich kontexty“ pozri: Bátorová 2000, 2016, 2018a, 2018b.

Táto skutočnosť sa odhaľuje najmä vtedy, keď „chceme od náhražky, ktorou predstavuje snový prvek, proniknúť k jeho skrytému nevedomému základu. Smieme se tedy domnívat, že za náhražkou tu jistě bude skryto něco významného“ (Freud 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 (resp. 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.

Snový svet Hrušovského protagonistu – poručíka Maximiliana von und zu Seeborna – funguje v mnohých smeroch ako mentálny obraz, nevedomý produkt autentickej vojnovnej skúsenosti⁴ a z nej plynúcej osobnostnej transformácie v zmysle odcudzenia. Ide o „určitý druh zkušnosti, ve které dotyčný zakouší sebe samého jakožto cizince. [...] Odcizený člověk ztratil kontakt se sebou samým i se všemi ostatními lidmi“ (Fromm 2009, 111). 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-bojiska, a to v stúpaní k Míne – k dosiahnutiu pevného oporného bodu a návratu k životnej stabilite.

„Sny 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 jedľovou 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 konárík, 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 potiekol 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. Zmočňovalo 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. [...]

Tu náhle zašumeli koruny stromov a z tmavých hústín sa ozval tmený šepot, ako keď lesom prebehne studený vánok. [...] Otvorím oči, a hľa, predou mnou stojí človek v dlhom vojenskom plášti cudzieho strihu a s ruskou furačkou na hlave. [...] Páchlo z neho hrobom i zdalo sa mi, ako keby pod vojenským plášťom zahrkotali kosti. [...] tento bledý, hrobom

⁴ Autorova osobná skúsenosť s vojnovým stavom (viac pozri: Vašš 2014) predstavuje jeden z kontextov, ktoré v súvislosti s interpretáciou novely *Muž s protézou* nemožno vynechať, keďže sám autor sa k vojne a jej dôsledkom na priamych účastníkoch vyjadruje nasledovne: „Možno síce, že oné pocity nekryjú, všeobecné pocity, ale i to viem, že som nestál samotný a mal mnoho ráz ťažké, zúfale 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, zmračených a pojem vojny dostal žulové, ostré obrysy v našom mozgu“ (Hrušovský 1919, 200). Martin Vašš (2014) 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.

páchnuci cudzinec nemohol byť nik iný než Pečorin“ (Hrušovský [1925] 1976, 37 – 39; zvýraznila Z. K.).

S potrebou reflektovať nosné výrazy diel literárnej moderny v rovine psychológie postáv sa dostávame ku konštruovaniu významov ich psychologického sveta prostredníctvom symbolu⁵, 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 spredmetnených v dejinnom vývoji, v hospodárskych i morálnych krízach – vo vojnových konfliktoch. Mircea Eliade⁶ v súvislosti s jadrom ľudského bytia, axis mundi, hovorí o symbolike „stredú“⁷ ako pevného bodu, stredovej osi existencie človeka, ktorá určuje charakter jeho vlastného kozmu. 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).

Ak Hrušovský volí práve les za východisko pohybu po vertikálnej osi ako trnistej ľudskej drámy, môže ísť jednak o umiestnenie osamelého subjektu do symbolického priestoru kódujúceho určitú fázu dezorientácie v neznámom, tajomnom, avšak atribúty tohto snového sveta, akými sú pachy (hnojúce 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

⁵ Symbolizmus, báza, na ktorej staval 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 M. Bátorovej, autori do textu totiž zaraďujú symboliku plnú napätia, dynamiky (1999, 169), ktorá ukrýva, ale paradoxne i odkrýva.

⁶ Eliade hovorí o človeku ako o *homo religiosus*, ktorý túžbou po „stredé“ „vyjadruje 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 mýtu.

⁷ Téma o modernom umení ako o „strate stredú“ sa spája s menom kultúrneho historika Hansa Sedlmayra (1896 – 1984). Bez ohľadu na Sedlmayrove politické a ideologické sympatie, 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 stredú“ ako o charakteristickom symptóme moderného umenia, avšak 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. Ak zdôrazňujeme asociatívne významy moderny a „straty stredú“, zjavne tým nemáme na mysli modernu ako odklon od človeka, keďže práve človek s jeho vnútorným svetom v našom ponímaní moderny figurujú ako dominanty, ale narážame na stratu jeho orientačného bodu, ako to načrtol Mircea Eliade. Vychádzame tak z diametrálne odlišnej perspektívy ako H. Sedlmayr.

Pečorina⁸ (cárskeho dôstojníka zo záhrobia) ako Seebornovej prekážky v kontinuálnom pohybe k pevnému orientačnému bodu – vrcholcu, ktorý stelesňuje Mína z Riedenburgu.

„Zahanbený, zničený a potupený **odhodím srdce ďaleko do húštiny a začnem prosit:**
 – *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 zavíjajúč fičali okolo mňa, s hromovým rachotom padajúč do priepasti, ktorá sa roztvárala podo mnou***“ (Hrušovský [1925] 1976, 41 – 42; zvýraznila Z. K.).

Mína je tu štylizovaná ako ľudský faktor, ktorý má v sebe potenciú priviesť Seeborna späť k životu mimo zákopov. Stúpanie v tomto prípade nesleduje cestu k Bohu, ale k žene⁹ ako završeniu vlastného iniciačného procesu. Mircea Eliade dokonca uvádza symboliku hory 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 výška je daná postavením človeka namiesto Boha, čo znamená uvedenie možnosti návratu k stratenému „stredú“, i keď v alternatívnej podobe. Napriek zmenám tradičných transcendentných hodnôt v zmysle plnej akceptácie človeka sa v slovenskej moderne zachovali aj tradičné smery, a to hore a dolu, vysoko a nízko, kde pól hore stelesňuje žena ako Boh – sila, ktorá pomáha. Potenciálna náhrada za univerzalizmus by tak spočívala v pevnosti medziludských vzťahov. Individuálny zlom v psychickom prežívaní protagonistu však zostáva iba v rovine nedosiahnutého cieľa, keďže Pečorin ako Seebornovo alter

⁸ Ide o intertextový odkaz na hlavného protagonistu z obdobia ruského romantizmu Lermontovho románu *Hrdina našej doby* (*Герой нашего времени*, 1840) s dôrazom na charakter Pečorina ako človeka, ktorý „nič život Bele, krásne dceři divoké přírody, která ho miluje; citově spoutává 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 rozporom 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 Lermontovým Pečorinom pozri napr.: Paučová 2016, Horváth 2008.

⁹ Tomáš Horváth tento proces prirovnáva k Danteho stúpaniu k Beatrice [tu však treba podotknúť, že na rozdiel od Danteho sa Seeborn k svojej Míne nedostáva – pozn. Z. K.], do nebeského raja, a tak aj následný Seebornov pád do priepasti vníma ako pekelnú priepasť, na ktorej hrane protagonista síce balansuje, no podľa Horvátha do nej nespadne. Blížkosť pekla tak interpretuje ako výstrahu (2008, 28).

ego, jeho dvojník¹⁰, predstavuje hranicu,¹¹ cez ktorú Seeborn nedokáže prejsť. Stretnutie Seeborna s Pečorinom potom možno dekódovať ako moment vyvrcholenia destabilizačného procesu protagonistu vyplývajúceho z jeho psychickej dispozície. Slovom 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). Podobne i nasledujúca scéna je akousi inscenáciou mýtického pádu, pričom zvukové kulisy opäť navádzajú na stotožnenie priestoru lesa s bojiskom¹², tvoriacim priepasť v kontinuálnom životnom plynutí, v lineárnosti času. Pre prozaickú tvorbu medzivojnového obdobia je vo všeobecnosti symptomatický intertextuálny návrat k mýtom a mytológii¹³, a to v rovine textových alúzií či významovej obraznosti. V prípade pohybu Seeborna, ktorý sa javí ako absurdný pre nemožnosť dosiahnutia cieľa a má dôsledok v osobnostnej premene, ide o aktualizovanie mýtu o Sifyzovi, no v kontexte umenia 20. storočia Božena Čahojová-Bernátová hovorí o modernom Sifyzovi (v neskoršom Camusovom poňatí), ktorý nadobúda nový rozmer tým, že balvanom, ktorý tlačí do kopca, je on sám (2009, 47). Absurdnosť tohto pohybu spočíva v uvedomení si blízkosti smrti, a teda aj absurdného postavenia človeka vo svete, čo je emblematické pre bezvýchodiskovosť vojnových zákopov¹⁴. Ide o spoločnú skúsenosť, v dôsledku ktorej človek stráca stabilitu, pevné ukotvenie v časopriestorových súradniciach, a tak je aj pomyselný pohyb protagonistu ukončený v metamorfóze – vlastnej osobnostnej premene, ktorá spočíva v náhrade srdca protézou ako zavŕšenie procesu štiepenia vlastného Ja a následného stotožnenia sa s novou identitou dvojníka. Podľa Jurija M. Lotmana sa „najdôležitejším topologickým príznakom priestoru stáva hranica. Hranica rozdeľuje celý priestor na dva nepretínajúce sa podprieštory. Jej základnou vlastnosťou je nepreniknuteľnosť“ (1990, 261 – 262). V tomto prípade však ide o metaforickú hranicu, ktorá predznamenáva osobnostnú premenu.

Umenie sa takto 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.

¹⁰ Viac k motívu dvojníctva z hľadiska diskurzívnej analýzy a intertextových odkazov pozri napr.: Horváth 2008.

¹¹ Podľa Jurija M. Lotmana sa „najdôležitejším topologickým príznakom priestoru stáva hranica. Hranica rozdeľuje celý priestor na dva nepretínajúce sa podprieštory. Jej základnou vlastnosťou je nepreniknuteľnosť“ (1990, 261 – 262). V tomto prípade však ide o metaforickú hranicu, ktorá predznamenáva osobnostnú premenu.

¹² Relevantnosť pripodobnenia snového sveta k bojisku dokladá sám Hrušovský vo svojich pamätiach na haličský front *Zo svetovej vojny: Halič, Ruské Poľsko. 1914* (1919), kde autor opisuje prvú vojnovú skúsenosť z 28. augusta 1914 známej ako „przewadowska bitka“ (uverejnené taktiež v októbri 1914 vo vianočnej prílohe *Národného Hlásnika*): „Deň, v ktorom stál človek po prvý raz so smrťou v tvár, stáva sa obyčajne nezapomenuteľným. [...] Nevie, ako to prišlo, ale prestal som vôbec myslieť a cítiť. Nechcel som myslieť na nič. Prečo? Nevie. 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 zafičala gulka [...]“ (1919, 174, 182).

¹³ O mýte a mytológii v próze literárnej moderny pozri: Bátorová 2000.

¹⁴ Tento životný pocit približuje Ján Hrušovský vo svojich spomienkach z frontu: „Mal som pocit, že tieto hrozne projektily [gulky – pozn. Z. K.] preletujú len na pиаď od mojej hlavy, a čakal som každú chvíľu, že náhle pocítim niečo mrazive chladného v mojich vnútornostiach a spadnem v chumáči obilia ako vojačik s detskou tváričkou. Jeden tak jasne zaskučal nad mojou hlavou, že som padol na zem. ‚Smrť... smrť...‘ blyso mi jasne hlavou“ (1919, 186).

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 konektovanie diel literárnej moderny s formou psychologického románu, kde sa prejavujú sklony moderného subjektu „rozštiepiť svoje Ja sebazapozorovaním 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, ktorý spočíva v dištanovaní sa od sveta a v následnom rozštiepení vlastného Ja. „Schopnosť človeka rozdeliť se vnútrne na časti a pociťovať jakoukoli časť se sama za konstitutívni súčasť 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 bytostí“ (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. V románe Egona Hostovského sa táto skutočnosť prejavuje primárne obrátením protagonistovej perspektívy smerom dovnútra v zmysle introspekcie, čo predpokladá osobitý jazyk, ktorý dokáže šifrovať tenzie duševného života na pozadí mimoliterárnych kontextov¹⁵.

„A tu... tu jsem uzřel vnitřním zrakem – ne, nejen uzřel a uslyšel, nýbrž vycítil a vyhmatal ve schránce své bytosti jakousi cizí existenci. Jako by zahalen v plášti mého těla stál neznámý člověk a hovořil s mými omámenými smysly. Dokonce jsem mu viděl do obličejce, do rudé, rozvztekané a nenávisťně stažené tváře.

[...] Mohu jen popisovat průběh neuvěřitelné historie, pro niž takřka nemám vysvětlení. Mohu jen podat svědectví o úžasné lidské metamorfoze, o podivuhodné záměně dvou duší.

[...] Věděl jsem jen tolik, že ve mně probíhá zuřivý, živelný zápas dvou světů, že na tomto boji nejsem nikterak zúčastněn, že nemohu do něho ani zasáhnouti a že proti mé vůli je tomuto zápolení propůjčena má duše, aby sloužila za bitevní pole“ (Hostovský [1931] 1932, 93, 96 – 97; zvyraznila Z. K.).

Vznik druhého Ja v zmysle dvojnícva sa už na prelome storočí postupne stáva motívom, ktorý prepožičiava obrazovú podobu univerzálnemu ľudskému problému – sporu medzi viacerými stránkami osobnosti. Jedným z prístupov¹⁶ k analýze vzťahu medzi čiastkovými Ja bola aj psycho-

¹⁵ Napokon, Václav Černý uvádza, že Hostovský (jeho spolužiak a spolubývajúci) bol oboznámený už od gymnaziálnych čias s niektorými prácami Sigmunda Freuda a jeho psychoanalýza ho fascinovala (1994, 195). Podobne aj František Kautman pri interpretáciách Hostovského vojnových a povojnových diel zdôrazňuje silný vplyv psychoanalýzy na autorovu tvorbu, avšak so zachovaním kritického odstupu (1993, 3, 136). Viac k prienikom Hostovského tvorby a psychoanalýzy pozri: Zetová 2019, 77 – 84.

¹⁶ Skúmaniu dvojnícva v literatúre z hľadiska psychoanalýzy sa venoval Ralph Tymms spolu s Ottom Rankom (vl. menom Otto Rosenfeld), ktorí takto výrazne prispeli do prehodnotenia charakteru tohto motívu na základe priblíženia jeho genézy. Viac pozri: Rank 1971.

analýza, ktorá motívu dvojníctva pripisuje nový obsah na základe analýzy patologických duševných procesov. Baškova schizofrénia, prameniaca zo zavrnutia morálnych pravidiel – vydieraním s cieľom dosiahnuť hmotný zisk paralelne s túžbou začleniť 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. [...] Nemá vlastní identitu, je pouze vyhlazeným zrcadlovým obrazem, zosobněnou morální výčitkou. Němý však není“ (Vaněk 2009, 293). Aj napriek tomu, že Hostovského spôsob uchopenia motívu dvojníctva má podľa Vladimíra Papouška „méně patologických rysů“ [v porovnaní napr. s motívom dvojníctva u Wilda, Dostojevského, Gogoľa a pod. – pozn. Z. K.], oba sny – Seebornov i Baškov – sú určitými štádiami v osobnostnej premene, ktorá má konfliktný charakter. Protagonisti sa totiž so svojimi alter egami s telesnou podobou stretávajú zoči-voči práve v atmosfére pripomínajúcej podmienky bojiska – zápasu, kde smrť jednej stránky osobnosti znamená víťazstvo novej identity, voči ktorej sa protagonista 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. Třítal 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 řtil se v dlouhých skocích se 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 – škulb sebou a...

Probudil jsem se zalit potem“ (Hostovský [1931] 1932, 97 – 98; zvýraznila Z. K.).

Striedanie personálnej perspektívy je sprevádzané opakovaným prechodom postáv zhora nadol a naopak¹⁷. Konrad Liessmann vymedzuje pohyb a otázku jeho zobrazovania za kardinálny problém moderny analogicky so zobrazovaním stavov duše (2000, 80). Podobne aj u Hostovského je

¹⁷ 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 štúdiu 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 ukazují prapůvodní rysy lidské existence, její určení jako stoupající nebo klesající existence“ (Vojvodík 2006, 36).

zápas dvoch identít vyjadrený cez pohyb po vertikále schodiska, teda v priestore, ktoré v danom naratívne funguje ako vyjadrenie vnútorného rozmeru človeka a chaosu, čo v sebe nesie. „Právě permanentní pohyb, naléhavá dynamika dění a proměn, je vůbec nezřetelnější a nejvýznamnější charakteristikou prostoru v Hostovského prózách. Pohyb je dokonca iniciátorem většiny proměn, kterým ve vědomí protagonistů Hostovského próz materiální svět podléhá“ (Vaněk 2009, 314). Špecifický snový svet u Egona Hostovského je teda výsledkom procesu zvnútorňovania umeleckej perspektívy, ktorá napokon korešponduje s charakterom literárnej moderny a jej prepojením s introspekciou.

Uvedená snová scéna má však svoju 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 Josefa Baška spredmetňuje do jedinej osoby, tá je pre neho zúfalou nádejou dosiahnutia zmyslu vlastnej existencie. Situovanie Máše ako najvyššieho bodu v tomto prípade nie je náhodné, pretože cesta za ňou môže byť podobne ako v prípade Hrušovského Seeborna iniciačným procesom završeným náhradou vnútorného chaosu a s ním súvisiacej osobnostnej rozštiepenosti za celistvosť. No túžba po zjednotení zároveň predznamenáva vyčlenenie a dištanciu¹⁸. Baškova snaha získať Mášu sa tak končí v jej mlčaní, čo opäť prehlbuje priepasť protagonistu v spoločnosti individuí, ktorí si k sebe nenachádzajú cestu, práve naopak, svojím cítením, myslením a konaním medzi sebou vytvárajú bariéry.

„Vlekle 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! [...]

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

Máša stála přede mnou... [...]

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

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

¹⁸ 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“ (Papoušek 1996, 6).

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

Novela *Muž s protézou* a román *Ztracený stín* odrážajú proces roztrieštenia spoločnosti na individuá a ich vnútorný svet špecifickým spôsobom, avšak analyzované literárne texty a nosné výrazy týchto textov, ktoré sú „východiskami a v závere aj verifikátormi interpretačných analýz“ (Bátorová 2018b), 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 zmien v dejinách medzivojnovy strednej Európy na psychické prežívanie individua. Dať historickým pohybom a daniu umelecký tvar bolo dobovou kritikou mnohokrát odsúdené ako dekadentný čin, keďže takéto tendencie v čase potreby návratu k produktívnej homogénnosti mohli vytvárať atmosféru vzbury alebo anarchie. No ak umenie literárnej moderny považujeme za obzvlášť citlivú vnútornú reakciu na spoločenské otrasy, potom je relevantné – v zmysle Bátorovej metodologickej inštrukcie – odhaľovať výpovednú hodnotu jednotlivých textov práve cez analýzu spôsobu spracovania tém, motívov odzrkadľujúcich destabilizačný proces, a to v širších kontextoch, ktoré sa vzťahujú k autorovi, textu, ale aj k neanonymnému čitateľovi ako tvorcovi výslednej interpretácie.

SUMMARY

If we perceive the art of modernism during the Interwar period as an alarming anthropological phenomenon, it is the inner world of the protagonists that is the sphere in which the subject's crisis in the 20th century is most intensely manifested. The introspective dimension of literary modernism is then reflected through different ways of depicting the states of the soul in the alternative world of the protagonists – in their dreams. In the novel *Muž s protézou* (The Man with the Prosthesis; 1925) by Ján Hrušovský and the novel *Ztracený stín* (The Lost Shadow; 1931) by Egon Hostovský, the authors seemingly express the consequences of the world the modern subject is running from. The distance from others and finally from oneself lead the protagonists into the existential solitude. In textual analyses, we work with the sphere of social and psychological microworlds, on which it is possible to demonstrate the symptoms of literary modernism especially through specific authorial poetics.

LITERATÚRA

- Bachtin, Michail Michajlovič – Vološinov, Valentin Nikolajevič, 1986. *Marxizmus, freudizmus, filozofia jazyka*. Bratislava: Pravda.
- Bátorová, Mária, 1999. Symbol medzi modernou a tradíciou. In: Maliti, Eva a kol. (eds.): *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 169 – 176.
- Bátorová, Mária, 2000. *Jozef Cíger Hronský a moderna*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Bátorová, Mária, 2003. Susedstvo Viedne, podvedomie, erotika a moderna (S. Freud, S. Zweig, A. Schnitzler, J. Cíger Hronský). In: *Slovenské pohľady* 2003/2, 85 – 101.
- Bátorová, Mária, 2016. „Autor“, „Text“ und „Leser“ im Kontext. *Komparatistik und Sozialwissenschaften*. 21. – 27. júl 2016, Universität Wien (ICLA). Panel Kabinetu Dionýza Ďurišina ÚFŠ [v tlači].

- Bátorová, Mária, 2018a. „Nové metódy a možnosti výskumu v humanitných a spoločenských vedách.“ In: *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, Ústav svetovej literatúry SAV v Bratislave.
- Čahojová-Bernátová, Božena. 2009. *Pútnici a tuláci v umení 20. storočia. Štúdie, eseje o moderne a postmoderne*. Bratislava: Tatran.
- Černý, Vladimír, 1966. M. J. Lermontov – hrdina své doby a básnik budúcnosti. In: *Čtenář* 18/6, 234 – 235.
- Černý, Václav, 1994. *Paměti I. 1921 – 1938*. Pospíšilová, Hana (ed.). Brno: Atlantis.
- Eliade, Mircea, 2006. *Posvátné a profánní*. Prel. Filip Karfík. Praha: Oikúmené.
- Freud, Sigmund, 1991. *Totem a tabu. Vtip a jeho vztah k nevědomí*. Prel. Ludvík Hošek. Praha: Nakladatelství Práh.
- Freud, Sigmund, 2000. *Umenie a psychoanalýza*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Freud, Sigmund, 2020. *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy*. Praha: Portál.
- Fromm, Erich, 2009. *Cesty z nemocné společnosti. Sociálně psychologická studie*. Praha: EarthSave.
- Gálíková, Silvia, 2003. Problém vedomia. In: *Organon F* 10/1, 1 – 17.
- Gálíková, Silvia, 2009. Svet za zrkadlom. In: Kelemen, Jozef – Kvasnička, Vladimír – Rybár, Ján (eds.): *Kognice a umělý život*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 83 – 88.
- Gerát, Ivan, 2014. Várossov pojem umeleckého obrazu vo svetle súčasných vied o obraze. In: *Filozofia* 69/2, 154 – 163.
- Hrušovský, Ján, 1919. *Zo svetovej vojny: Halič, Ruské Poľsko. 1914*. Turčiansky Sv. Martin: Knižtlačiarsky účastinársky spolok.
- Hrušovský, Ján, (1925) 1976. Muž s protézou. In: Hrušovský, Ján. *Prípady poručíka Seeborna. Výber z poviedok a noviel*, ed. Štefan Drug. Bratislava: Tatran, 9 – 87.
- Horváth, Tomáš, 2008. *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava: Slovak Academic Press.
- Hostovský, Egon, (1931) 1932. *Ztracený stín*. Praha: Melantrich.
- Kautman, František, 1993. *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského*. Praha: Evropský kulturní klub.
- Kršáková, Dana, 1995. K problematike reflexie modernistických tendencií na Slovensku začiatkom 20. storočia. In: Cvrkal, Ivan a kol.: *Kapitoly z moderny a avantgardy II*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV.
- Liessmann, Konrad Paul, 2000. *Filozofie moderního umění*. Prel. Jiří Horák. Olomouc: Votobia.
- Lotman, Jurij Michajlovič, 1990. *Štruktúra umeleckého textu*. Prel. Milan Hamada. Bratislava: Tatran.
- Martuccelli, Danilo, 2008. *Sociologie modernity. Itinerář 20. století*. Prel. Pavla Doležalová – Jana Spoustová. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.
- Milička, Karel, 2002. *Od realismu po modernu. Světová literatura 3*. Praha: Baronet.
- Paucová, Lenka, 2016. Fiktivní deníky „zbytečných lidí“ v díle M. J. Lermontova a J. Hrušovského. In: Pospíšil, Ivo – Zelenka, Miloš (eds.). *Z dějin literární vědy: metody a přístupy II*. Brno: Tribun EU, 63 – 73.
- Rank, Otto, 1971. *The Double. A Psychoanalytic Study*. Prel. Harry Tucker, jr. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Ricoeur, Paul, 1997. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*. Bratislava: Archa.
- Vaněk, Václav, 2009. *Disharmonie. 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: Pekarovičová, Jana – Vojtech, Miloslav (eds.): *Studia Academica Slovaca* 43. Bratislava: Univerzita Komenského, 112 – 122.

Zuzana Kopecká

- Vojvodík, Josef, 2006. *Imagines Corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno: Host.
- Vojvodík, Josef, 2014. Symptomy, diagnózy, terapie a katastrofy 1924 – 1934. In: Papoušek, Vladimír a kol. (eds.): *Dějiny nové moderny II. Lomy vertikál. Česká literatura v letech 1924 – 1934*. Praha: Academia, 41 – 78.
- Zetová, Marie, 2019. Nostalgie, jež neměla obsah. K Motivům paměti a vzpomínání ve vybraných dílech Egona Hostovského. In: Vaněk, Václav – Weindl, Jan (eds.): *Egon Hostovský. Literární dobrodružství českého židovského spisovatele ve 20. století*. Praha: Filozofická fakulta UK v Praze, 77 – 84.

KONTAKT

Mgr. Zuzana Kopecká
Ústav svetovej literatúry SAV
Slovenská akadémia vied
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika
zuzana.kopecka@savba.sk