

# PODOBY PLURALITNEJ REALITY V PROZAICKEJ TVORBE ARTHURA SCHNITZLERA

KATARÍNA ZECHELOVÁ

---

ZECHELOVÁ, Katarína: Forms of Plural Reality in the Prose of Arthur Schnitzler, 2020, Vol. 2, Issue 2, pp. 47 – 56. DOI: 10.17846/CEV.2020.02.2.47-56.

**ABSTRACT:** Secret can be identified in most of works of Arthur Schnitzler. The borders of reality are blurred or do not exist at all, the result of which is that the characters get lost not only in the outer world, but also in themselves. The presented contribution analyses the forms of plural reality in his prosaic work. Complying with the text itself, the essay enshrines the main theme discussed through the author's context to wider relations of the era, in which the art works were born. The motif of secret is identified not only as a reflection of social, cultural and philosophical approaches of the beginning of the 20<sup>th</sup> century, but also examined as a sign of postmodern aspect of the prosaic work of Arthur Schnitzler.

**KEYWORDS:** Secret. Plurality. Deconstruction. Modern. Postmodern.

Už v najstarších formách umenia a literatúry nájdeme pokusy zachytiť ľudskú skúsenosť s vecami, ktoré sa vymykajú racionálnemu chápaniu. Či už sú to otázky týkajúce sa kolobehu života, vzniku a usporiadania sveta alebo rôznych prírodných úkazov. Človek stále hľadal a hľadá odpovede. V priebehu storočí sa uspokojil s personifikáciou (bohovia, anjeli, démoni atď.), vierou, resp. náboženstvom, absolutizáciou vedeckého poznania alebo s úplným popieraním nevysvetliteľného. Postoj jednotlivca ku skutočnosti a k jej alternatívne vnímaniu bol a je závislý od širších kultúrnych, etnických, filozofických, no i sociálnych a politických súvislostí, zároveň však úzko súvisí s citlivosťou a otvorenosťou individua voči skutočnosti ako takej a jeho vôľou prekročiť hranice vonkajších a vnútorných istôt. Skutočnosť totiž zahŕňa nielen realitu a svet vnímaný jednotlivcom ako objekt, ale aj samotného jednotlivca a jeho vzťah k vlastnému Ja.

Arthur Schnitzler (1862 – 1931), rakúsky spisovateľ obdobia Viedenskej moderny, prežil väčšinu svojho života vo Viedni. V tomto meste bol svedkom všetkých zmien, ktoré sa viažu na prelom 19. a 20. storočia. Sledoval a žil všetkým, čo sa dotýkalo domácej i svetovej kultúry. Až do smrti svojho otca sa zmietal medzi vlastnou túžbou venovať sa dramatickej tvorbe a literatúre a otcovou túžbou vychovať z neho zanieteného a úspešného lekára. Na vlastnej koži zažil boj medzi vedou a umením, medzi starým a novým svetom, medzi liberalizmom, konzervativizmom a modernou, medzi pozitivizmom a nihilizmom. Už ako mladý medik sa zameral na psychiku človeka, nie na telo. Zaujímal sa o tajomstvá ľudskej duše, vďaka čomu sa dostal k výskumu J. M. Charcota, či S. Freuda.<sup>1</sup> Schnitzler praktizoval hypnózu a vyvinul vlastnú teóriu mechanizmu spomínania. Zaujímal sa o nevedomie<sup>2</sup>, sny a ich funkciu. Analýza vlastného Ja bola predmetom jeho záujmu z umeleckého i medicínskeho hľadiska.

Schnitzlerove teórie a úvahy o skutočnosti, pamäti a psychike človeka sa premietajú do mnohých jeho diel. Identifikujeme ich ako motívy tajomstva, mystickej reality resp. subreality, či predurčeného osudu, ktorému sa nedá uniknúť. Tieto motívy Schnitzler viaže na zobrazenie postáv aj

---

<sup>1</sup> Vzťahom Arthura Schnitzlera a Sigmunda Freuda sa zaoberalo viacero literárnych vedcov. V súčasnosti prevláda názor, podľa ktorého boli obaja akýmiisi súběžníkmi v oblasti psychoanalýzy, pričom každý pôsobil na svojej pôde. Neuvažuje sa o priamom vplyve Freuda na Schnitzlerove diela. Schnitzler nesúhlasil s postupmi súdobej psychoanalýzy vo viacerých bodoch. Pozri viac: Le Rider 2008, 44 – 58.

<sup>2</sup> Schnitzler zavádza vlastný pojem *medzivedomia* (*Mittelbewusstsein*). Definuje ho ako oblasť medzi vedomím (*Bewusstsein*) a podvedomím (*Unterbewusstsein*).

na opisovanú skutočnosť a podmieňuje ich konkrétnymi kompozičnými a poetickými princípmi. Jednoznačne sa odkláňa od naturalizmu. V súlade s „programom“ Viedenskej moderny upúšťa od mimetického zobrazenia „vonkajšieho“ sveta. Schnitzler problematizuje samotnú skutočnosť. Hranice ľudského poznania, úloha rozumu, absolutizovanie právd, slobodná vôľa, subjektívnosť vnímania či zložitá ľudská psychika tvoria ťažiská diskurzu jeho prozaickej tvorby.

Jednou z jeho najinterpretovanejších próz v tejto súvislosti je *Snová novela* (*Traumnovelle*, 1925). To, či prežil doktor Fridolín<sup>3</sup> dobrodružstvo v tajnej spoločnosti skutočne, alebo sa mu to len zdalo, nevie s istotou posúdiť ani on sám. V priebehu tajomnej noci sa uisťuje o vlastnej bdelosti, pretože sa jeho bežnej racionálnej skúsenosti vymykajú udalosti, ktoré prežíva i postavy, ktoré stretáva. Túto funkciu plní aj sen jeho manželky Albertíny. Obsahuje prvky vykazujúce podobnosť s Fridolínovým nočným dobrodružstvom, útržky jej spomienok, ako aj intertextuálne odkazy na rozprávku, ktorú v prítomnosti Albertíny aj Fridolína pred spaním predčítavala ich malá dcéra. Realita sa teda prepletá so snom a rozprávkou. Schnitzler cielene zahŕňa do kompozície novely prvky, ktorých úlohou je práve prepletenie a zneprehľadnenie prežívanej reality a jej postupná dekonštrukcia na alternatívne subreality. Podľa sekundárnej literatúry bol až do roku 1923 pracovný názov novely *Doppelnovelle* (*Dvojitá novela*, vl. preklad) (Heizmann 2006, 5). Štruktúra novely je postavená na opakovaní.<sup>4</sup> Fridolín s manželkou sa v úvode novely zúčastnia plesu v maskách. Oba tu prežijú zvláštne zážitky, ktoré v nich vyvolajú spomienky z dávnej minulosti. Fridolín sa neskôr zúčastní tajomného plesu v maskách, na ktorý ho zavedie Nachtigall. Fridolín dvakrát navštívi Marianne, mladú prostitútku Mizzi, malú Pierrette a aj dom, v ktorom sa konal tajomný ples. Pri svojej druhej návšteve však už nenachádza ani jednu z postáv minulej noci, čo v ňom umocňuje pocit zmätenia a neistoty nad skutočnosťou prežitých udalostí. Mimo diegetického sveta zaraďuje Schnitzler do poviedky prvky rozprávky. Postavy si ich neuvedomujú, nekomentujú ich. Sú určené len pre recepciu čitateľa. Novela sa začína úryvkom rozprávky podobnej rozprávkam *Tisíc a jednej noci*.<sup>5</sup> Úryvok implicitne odkazuje na priebeh deja novely (dobrodružstvo, cesta, noc, samota), ako aj na sen Albertíny (purpurový plášť, otroci na galejach, hviezdna obloha). Fridolína, ako „osamelého dobrodruha“, privedie k tajnej spoločnosti iniciant<sup>6</sup>, resp. „sprostredkovateľ“ Nachtigall (slávik). Tajomnosť tejto postavy je založená na cudzom akcente, jej „náhodnom“ objavení sa v živote Fridolína po rokoch, ako i na jej náhlom zmiznutí. Meno *Nachtigall* asocjuje na jednej strane noc (die Nacht), na druhej strane plní v poviedke funkciu postavy „vábiča“, pokašiteľa (lákový spev slávika), ktorý síce Fridolína viackrát varuje pred nebezpečenstvom, zároveň mu však prístup k nemu sprostredkuje. O tajnej spoločnosti a dianí, ktoré sa na plese odohráva, sa Fridolín dozvedá práve od Nachtigalla. Rozprávkovým motívom možno nazvať i trojité pokašenie, ktorému musí Fridolín odolať, než sa dostane k Nachtigallovi, resp. k tajnej spoločnosti. Prvým je Mariannino vyznanie lásky k nemu práve v noci, keď jej zomrel otec. Fridolín dodrží v pozícii rodinného lekára profesionálny odstup a situáciu nezneužije. Druhé pokašenie predstavuje mladá prostitútko, ktorá zláka Fridolína k sebe. Fridolín jej nakoniec odola

<sup>3</sup> V slovenskom preklade Anny Gruskovej sa objavuje nejednotné písanie mena Fridolín/Fridolin. V nemeckom origináli sa postava nazýva Fridolin.

<sup>4</sup> Opakovanie sa u Schnitzlera objavuje veľmi často ako postup pri kompozícii sujetu (pozri poviedku *Smrt' starého mládenca; Tod des Junggesellen*, 1907), alebo aj ako súčasť syntaktickej stavby viet (pozri poviedku *Proroktvo; Die Weissagung*, 1902). Funkčne otvára priestor práve alternatívnej skutočnosti.

<sup>5</sup> V dielach autorov Viedenskej moderny sa často nachádza implicitný alebo explicitný intertextuálny odkaz na príbehy *Tisíc a jednej noci*. Pozri napríklad Leopold Andrian (*Garten der Erkenntnis*, 1895), Hugo von Hofmannsthal (*Märchen der 672. Nacht*, 1895), Richard Beer-Hofmann (*Der Tod Georgs*), ale napríklad aj Johann Strauss (ml.) (opus *Tisíc a jedna noc*, 1871).

<sup>6</sup> František Všeticka charakterizuje inicianta ako iniciačnú postavu, „ktorá zasväčuje do jiného sveta, do posud neznámych sfér“ (Všeticka 2011, 203).

a ťahaný tajomnou silou ju opúšťa. Tretie pokušenie predstavuje zážitok s malou Pierette, šialeným dieťaťom majiteľa požičovne kostýmov a masiek. Napriek tomu, že jej hrozí od otca krutý trest, Fridolín pri nej nezostáva, aby situáciu riešil. Údajné šialenstvo Pierette, jej tajná a tajomná hra s dvoma neznámymi pánmi, či jej úloha pri výbere kostýmu pre Fridolína, plnia v poviedke funkciu gradácie deja a zvyšovania tajuplnosti príbehu. Pokušenia troch žien, ku ktorým sa Fridolín neskôr vracia, pripomínajú tri skúšky, ktorými musia hrdinovia v rozprávkach často prejsť, kým nedosiahnu svoj cieľ. Rozprávkové prvky možno nájsť aj na výrazovej úrovni. Napríklad pri opise koča a kočiša, ktorý Fridolína a Nachtigalla vieze k miestu konania plesu. Kočiš je celý odedý v čiernom. Hlavu a tvár má zakryté čiernym cylindrom, takže mu nie je vidno do tváre. Celý čas je nehybný. Telesný postoj a zjav kočiša asociujú u Fridolína, ako aj u čitateľa, smrť. Koč sa pri spiatocnej ceste z bálu premieňa na „mobilné väzenie“, rakvu, ktorá sa záhadne uzamkne, a takisto záhadne sa otvorí.<sup>7</sup>

V druhej časti novely sa do centra čitateľovho i Fridolínovho záujmu dostáva tajomnosť postavy Albertíny. Po návrate domov prekvapí Fridolína cudzia podoba jeho spiacej manželky. Jej tvár zahaľujú tieň a vrásky. Počas sna sa zasmieje prenikavým cudzím smiechom. Fridolínovi sa ju podarí zobudiť až na tretí pokus. Jej zvláštny sen sa vzťahuje a odkazuje na udalosti, ktoré Fridolín v noci prežil. Jeho zúfale potulovanie sa ulicami mesta a nechúť vrátiť sa domov možno vnímať ako reakciu na dlho utajovanú spomienku z ich spoločného pobytu v Dánsku, o ktorej sa Fridolín v ten večer dozvedá. Napriek počiatocnému odcudzeniu napokon u Albertíny nachádza útočisko a po všetkých pokušeniach z prežitej noci sa k nej vracia. U nej hľadá odpoveď. Albertína akoby poznala hlbšie príčiny, akoby bola obdarená tajomným vedením.<sup>8</sup>

Schnitzler necháva koniec novely otvorený. Ani postava Albertíny napokon neposkytuje vysvetlenia, neodhaľuje tajomstvá. Čitateľ sa nedozvedá identitu tajomnej ženy, ktorá obetuje svoj život za Fridolína, nedozvie sa kam zmizol Nachtigall, nepozná ďalší osud Pierette, ani prostitútky Mizzi. Tajná spoločnosť i jej kočiš zostávajú záhadou. Jediná „rada“, ktorá z úst Albertíny v poviedke zaznie, je akceptácia nepoznatelnosti absolútnej pravdy o prežívaných udalostiach a prijatie sna a fantázie ako súčasť vnímanej a žitej skutočnosti.

Obraz autorského postoja ku skutočnosti je u Schnitzlera imanentný v bipolarite zdania a reality. Schnitzler ju problematizuje tematicky i výrazovo. V poviedke *Redegondin denník* (*Das Tagebuch der Redegonda*, 1909) je centrálnou témou otázka dôveryhodnosti média denníka. Symbol písomného zachytenia faktov o každodenne prežívanej skutočnosti je relativizovaný ako subjektívne médium. Doktor Gottfried Wehwald fantazíruje o ľúbostnom vzťahu s Redegondou, manželkou rotmajstra Baróna T. Predstavuje si vzájomné stretnutia, rozhovory, zosnované plány na útek či spoločnú samovraždu. Svoje fantázie a sny si zapisuje do denníka, čím sám vytvára akúsi alternatívnu subrealitu. V skutočnosti totiž nič nekoná, nič neprežíva. V momente, keď sa v jeho predstavách má uskutočniť ich spoločný útek, k nemu skutočne príde Redegondin manžel. Subrealita sa stáva realitou.<sup>9</sup> Na Gottfriedovo počudovanie mu Barón T. oznámi, že na Redegondu viac nemá čakať,

<sup>7</sup> „Okná koča boli zavreté, Fridolín sa pokúšal pozerat von – boli nepriehľadné. Chcel ich otvoriť, pravé, ľavé, bolo to nemožné: a rovnako nepriehľadná, rovnako pevne zavretá bola sklená stena medzi ním a kozlíkom kočiša. Klopal na tabule, volal, kričal, koč išiel ďalej. [...] Obe dvierka sa súčasne akoby samočinne otvorili, ako keby teraz Fridolínovi ironicky ponúkali možnosť výberu medzi ľavou a pravou stranou“ (Schnitzler 2005, 53).

<sup>8</sup> Usmiala sa a po krátkom zaváhaní povedala: „Budeme vďační osudu, že sme v poriadku vyviazli zo všetkých dobrodružstiev – zo skutočných aj zo snových.“ „Vieš celkom určite?“ spýtal sa. „Práve tak, ako tuším, že skutočnosť jednej noci, dokonca ani jedného ľudského života neznamená zároveň aj jeho najvnuťtornejšiu pravdu.“

„A nijaký sen,“ povzdychol si, „nie je iba sen“ (ibid., 93).

<sup>9</sup> „Už sa blížila polnoc, keď tu zrazu zaznel zvonec. [...] Pretože zvuk zvonca, aby ste rozumeli, to už nebol

lebo sa zabila. Našiel jej denník, v ktorom bol ich vzťah opísaný, a tak ich odhalil.<sup>10</sup> Barón T. vyzve dr. Wehwalda na súboj. Ten sa nepokúsi situáciu vyriešiť, vysvetliť ani pochopiť. Fakt, že jeho predstavy splynuli s realitou prijíma bez námietok. Narušenú, deformovanú realitu sa nepokúša racionálne uchopiť, ale ju akceptuje ako danú životnú situáciu. V dueli s barónom minie Wehwald svoju mušku. Barón ho trafi priamo do srdca.<sup>11</sup> Schnitzler pracuje so spochybňovaním prežitej skutočnosti na dvoch úrovniach. Na jednej strane je to tajomné zhmotnenie Wehwaldových fantázií vo forme zápisu do denníka. Na strane druhej je to spochybnenie existencie narátora, teda postavy dr. Wehwalda. Ako sa v priebehu rozprávania ukáže, Wehwald rozpráva príbeh vlastnej smrti, čo je rozhodne proti obvyklému racionálnemu chápaniu skutočnosti. V tejto súvislosti možno uvažovať o nespoľahlivosti rozprávania<sup>12</sup> ako o intencii autora. Novela je členená na rámcovaný a rámcujúci príbeh práve so zámerom viacnásobného spochybnenia opisovanej skutočnosti a zdôraznenia relativity hraníc narácie a fikcie. Rozprávač rámcujúceho príbehu je homodiegetický a intradiegetický. Je postavou a aj súčasťou sveta postáv, teda diegézy, no je anonymný. Rozprávanie sa realizuje v prvej osobe a popisuje zvláštne okolnosti stretnutia s postavou dr. Wehwalda, ktorý je rozprávačom rámcovaného príbehu. Postava dr. Wehwalda predstavuje svojim zovňajškom i chovaním jednu z tajomných postáv<sup>13</sup>, typických pre Schnitzlerovu poetiku. Autor cielene vyzdvihuje jeho „zvláštne“ črty, čím ho vysúva za hranice každodennosti. Pochybnosti o jeho pôvode a podstate stupňuje náhlostou a tajomnosťou jeho zjavenia sa (i jeho zmiznutia) v parku.<sup>14</sup> Dr. Wehwald sa objavuje len za účelom vyrozprávania svojho zvláštneho príbehu. Postava rozprávača sa pre neho javí ako poslucháč vhodný pre spisovateľskú činnosť. Wehwaldovým cieľom je zverejnenie, resp.

---

*výplod fantázie. Zvonec zaznel po druhý raz i po tretí raz a prenikavo i nenávratne ma vrátil do skutočnosti“ (Schnitzler 1979, 156).*

- <sup>10</sup> „Všetko bolo napísané na tých stranách, všetko – čo som v skutočnosti nikdy neprežil – ale tak presne videl vo svojej obrazotvornosti“ (ibid.)
- <sup>11</sup> „Na mieste som bol mŕtvy, ako sa vravieva“ (ibid., 277).
- <sup>12</sup> Tomáš Kubíček odlišuje nespoľahlivé rozprávanie od nespoľahlivého rozprávača (W. C. Booth, *unreliable narrator*). Nespoľahlivého rozprávača podľa neho nemožno definovať na základe subjektivity jeho rozprávania, jeho hodnôt v diskurze noriem spoločnosti, ani na základe vynechávania informácií v rozprávaní (jeho vedomia). Rozprávač môže byť považovaný za nespoľahlivého v prípade, že sa z jeho strany jedná o funkčné, vedomé, účelové a zámerné prekrútenie či nedostatočné informovanie o príbehu, jeho udalostiach a postavách (Kubíček 2007, 112 – 180). Z tohto hľadiska nemožno Wehwalda ani rozprávača rámcujúceho príbehu označiť ako nespoľahlivých rozprávačov. Nespoľahlivosť však Kubíček rozširuje a vzťahuje aj na samotné rozprávanie. Hovorí o nespoľahlivosti v rozprávaní (ibid., 126) a o nespoľahlivom rozprávaní (ibid., 127). Nespoľahlivosť definuje ako znak „situácie vypravěče jako textové funkce [...]“. Je tedy vztahem vypravěče k fikčnímu světu, který autentifikuje jeho výpověď“ (ibid., 173). Z tohto hľadiska možno situáciu oboch rozprávačov hodnotiť ako nespoľahlivú. V prípade rozprávača rámcujúceho príbehu mohlo ísť o jeho sen. Sám rozprávač si nie je istý spoľahlivosťou svojho príbehu, relativizuje ho, pretože sám nepozná odpoveď na to, či sa stal. Wehwald sa relativizuje vo svojej výpovedi sám, keďže konštatuje, že sa v čase rozprávania už nenachádza medzi živými. Zámerom ani jedného z nich nie je zavádzať, no ich samotné rozprávanie sa na pozadí noriem fikčného sveta postáv i noriem sveta čitateľa relativizuje ako nespoľahlivé.
- <sup>13</sup> Porovnaj s postavou Nachtigalla v *Snovej novele*, s postavou Marca Pola z novely *Proroctvo* či s postavou Katharíny v novele *Cudzinka*.
- <sup>14</sup> „Keď som si včera v noci cestou domov na chvíľu sadol na lavičku v mestskom parku, odrazu som zbadal, že sa na druhom konci opiera pán, ktorého prítomnosť som si predtým vôbec nevšimol. Keďže v tej neskorej hodine v parku nebola núdza o voľné lavičky, videlo sa mi zjavenie tohto nočného suseda trochu podozrivé; a práve som sa chystal odísť, keď v tom cudzí pán v dlhom sivom zvrchníku so žltými rukavicami, snímne klobúk z hlavy, osloví ma po mene a zaželá dobrý večer. Prijemne prekvapený som ho vtedy už spoznal. Bol to doktor Gottfried Wehwald, mladý muž jemných spôsobov, ba dokonca so vznešeným vystupovaním, čo vzbudzovalo dojem, že aspoň on sám pritom prežíva tiché uspokojenie“ (Schnitzler 1979, 253).

publikovanie príbehu. Táto snaha stupňuje Wehwaldovu nedôveryhodnosť ako rozprávača i nedôveryhodnosť rozprávaného príbehu, ktorý vyznieva skôr ako vymyslená senzácia či rozprávka, než prežitá skutočnosť. Wehwald svoje rozprávanie neprezentuje a neformuluje explicitne ako udalosť, ktorá sa odohrala, ale ako príbeh. Príbeh, ktorý má hrdinov a hrdinky, teda nemusí ísť z jeho hľadiska o reálne osoby.<sup>15</sup> Schnitzler relativizuje pravdivosť vyrozprávaného príbehu aj zo strany priameho rozprávača v závere poviedky. Ten najskôr spochybni samotnú prítomnosť dr. Wehwalda v parku a spomenie si na to, že o podobnom príbehu sa rozprávali ľudia večer v kaviarni. Na druhej strane však opisuje svoje predsavzatie opísať toto zvláštne stretnutie tak, ako sa v skutku odohralo. Schnitzler teda v závere de facto nič neuzatvára<sup>16</sup>.

V poviedke *Prorocstvo* (*Die Weissagung*, 1902) Schnitzler taktiež cielene rozmazáva hranice ilúzie, fantázie, mystiky a reality. Neposkytuje čitateľovi žiadne riešenie, ktoré by sa opieralo o každodenné rozumové poznanie čitateľa. Čitateľ je implicitne „nútený“ akceptovať tajomstvo ako súčasť skutočnosti. Ako napovedá i názov poviedky, Umprecht si nechá predpovedať svoj osud. Schnitzler necháva bez vysvetlenia objasnenie tajomnej udalosti v rámcojúcom i v rámcovanom príbehu poviedky. Tajomné prorocstvo sa naplňa do detailu, nech sa mu Umprecht snaží akokoľvek uniknúť. Kľúčovou je v poviedke otázka slobodnej vôle, respektíve možnosti riadenia vlastného osudu. Svojou túžbou poznať vlastnú budúcnosť si Umprecht spečatuje svoju slobodu. Jeho život je viazaný na predpoveď a následnú snahu vyhnúť sa jej naplneniu. Schnitzler zobrazuje osud ako tajomnú silu, nad ktorou sa nedá zvíťaziť. Človek má jedinú možnosť, a to bezmocne prijať prežívanú skutočnosť spolu so všetkými záhadami a tajomstvami, ktoré sú pre neho neodhaliteľné a tým aj neovládnuteľné.

Schnitzler zobrazuje skutočnosť prežívanú ako mystickú nielen v súvislosti s vonkajšími udalosťami, ale aj v súvislosti s vnútorným prežívaním postáv. Ich Ja je často rozštiepené, stratené a osamotené uprostred vlastných zmätených emócií, tráum a spomienok. Postavy nemajú oporný bod ani vo viere, vede či v rodine, ani medzi priateľmi, a teda ani v seba samých. Motív takejto emocionálnej osamelosti uprostred spoločnosti spracúva Schnitzler napríklad v poviedkach *Poručík Gusto* (*Leutnant Gustl*, 1901) a *Slečna Elza* (*Fräulein Else*, 1924). Spája ich spoločný modus narácie – vnútorný monológ. Obe poviedky preslávila práve ich forma. Sú rozprávané v prvej osobe v prítomnom čase. Hlavné postavy, Gusto a Elza, sú zároveň reflektormi<sup>17</sup> i rozprávačmi deja. Voľbou týchto prostriedkov Schnitzler prízvukuje absolútnu subjektivitu prežívania a vnímania udalostí. Cieľom je zobrazenie prúdu myšlienok postavy, voľných asociácií a bezprostredných reakcií. Táto technika umožnila Schnitzlerovi zobraziť „vnútro“ postavy, jej psychický stav, nestabilitu a zdôrazniť pritom úlohu „medzi-vedomia“ (*Mittelbewußtsein*).

V *Poručíkovi Gustovi* vykresľuje Schnitzler myšlienkové procesy mladého dôstojníka po tom, ako bola poškrvnená jeho česť. Banalitou celej udalosti a prehnanou reakciou Gusta dáva Schnitzler poviedke ironický podtón. Gusto sa po incidente s pekárskym majstrom vyberá rozrušený a zúfaly do ulíc Viedne. Strata cti u dôstojníka môže byť vyriešená podľa neho jediným spôsobom – samovraždou. Zoči-voči smrti sumarizuje Gusto svoj život, svoje vzťahy. Nepúšťa sa pritom do žiadnych súvislých filozofických úvah. Jeho asociácie voľne prechádzajú od priateľov k rodine a ľúbostným vzťahom, pričom sa Gusto necháva uniesť ich reťazením ďaleko od samotnej závažnosti situácie. Táto forma narácie umožňuje Schnitzlerovi sprostredkovať čitateľovi veľké množstvo informácií. Vďaka asociáciám sa ukáže hĺbka Gustovho osamoteného, neschopnosti trvalých a hlbších vzťahov, či bezcieľnosť jeho života. Nemá pevný bod vo svojom živote. Ako nestabilné sa ukazujú

<sup>15</sup> „Hrdinka môjho príbehu sa volá Redegonda“ (ibid., 274).

<sup>16</sup> Otvorený koniec v zmysle, neodhalenia „pravdy“ Schnitzler aplikuje často, napr. v novelách *Cudzinka*, *Snová novela*, *Prorocstvo*, *Trojnásobné varovanie*.

<sup>17</sup> Pozri charakteristiku pojmov podľa: Stanzel 2008, 84 – 85.

jeho spomienky, resp. jeho minulosť.<sup>18</sup> Gusto si nespomína na mená, či konkrétne udalosti. Jeho myšlienky sú protirečivé, nestále a chaotické. Gusto nemá ani žiadne vyhladky a plány do budúcnosti. Žije povrchný život. Strata vnútornej orientácie a nedostatok skutočného sebazpoznania sú v Gustovom prípade sprevádzané aj priestorovou a časovou dezorientovanosťou.<sup>19</sup> Neprekonáva počas noci cestu poznania,<sup>20</sup> ktorá by ho doviedla k vyššiemu štádiu rozvoja osobnosti. Jeho cesta je blúdením. Ani konfrontácia so smrťou, resp. s vlastným životom a sebou samým nefungujú ako podnety na zmenu, či poučenie. Gusto ostáva taký, akým bol na začiatku. Je odsúdený na povrchný, ľahkovážny, bezcieľny, prázdny a osamelý život. V takomto rozpoležení nedokáže doviest svoje myšlienky k skutkom. So vzniknutou situáciou si nevie poradiť, a preto dúfa v riešenie zo strany vonkajších okolností. Namiesto Gusta teda koná osud. Pekára raní mŕtvica. Vyrieši sa tým však len jeden z problémov. Gusto má pred sebou duel s doktorom, s ktorým sa do konfliktu dostal pred dvoma dňami. Je teda tam, kde na začiatku. V bludnom kruhu.

Stratenosť v nepochopenom a tajomnom vonkajšom i vnútornom svete tematizuje Schnitzler aj v poviedke *Slečna Elza* (*Fräulein Else*, 1924). Podobne ako Gusto, ani Elza sa nemá v zlomovej životnej situácii komu zdôveriť. Jediným komunikačným partnerom si je ona sama. Jej myšlienkové pochody a asociácie sú útržkovité a plné protirečenia. Elza často mení názory a postoje. Je vnútorne dezorientovaná. Na pozadí Elzinej vnútornej rozorvanosti poskytuje Schnitzler obraz jej rodinného a sociálneho zázemia. Spoločnosť, v ktorej žije je falošná. Každý niečo predstiera a skrýva za masku. Elza nedokáže preniknúť k pravde, k podstate, nepozná autenticitu emócií. Ľudia, vzťahy i jej vlastné pocity sú pre ňu tajomstvom. Jej protest a zároveň volanie o pomoc v tomto bludisku vyvrcholí odhalením sa pred touto spoločnosťou. Nahota a sňatie oblečenia sú ekvivalentom sňatia masky. Odhalenie zovňajška, tela, je symbolom odhalenia vnútra, duše.

Z uvedených príkladov vyplýva, že Schnitzler zobrazuje vnútornú i vonkajšiu skutočnosť ako tajomnú a mystickú. Využíva na to poetické postupy ako modalita narácie, jednostranná perspektivizácia, resp. subjektivita prežívania (vnútorný monológ), nespoľahlivý rozprávač a nespoľahlivé rozprávanie, rozprávkové elementy, opakovanie resp. zdvojenie deja s rozporuplným obsahom, narušená, resp. absentujúca kauzalita udalostí atď. Tajomnosť postáv dosahuje zahalovaním ich identít, napr. prostredníctvom mlčania, schovávanie sa za masky, herectva (hrania role), či predstierania. Dominantnú úlohu hrá i sila osudu, ktorý je predurčený a nezvratný. Zahmlievanie a mysticita teda tvoria piliere Schnitzlerovej poetiky.

Ako zdôrazňuje M. Bátorová vo svojej metodológii, text nemožno oddeliť od autora, pretože je to jeho výpoveď a originálna reflexia jeho postoja ku skutočnosti, resp. ku svetu, v ktorom žil a tvoril: „I keď moderna znamená autoreflexiu a výsoštnú diferenciaciu a individualizáciu prejavu rozličnými poetikami, vnútorný svet autorov má takto spoločnú existenciálnu ľudskú skúsenosť“ (Bátorová 2004, 138). Pri interpretácii textu je podľa Bátorovej nevyhnutné zohľadniť aj širší

<sup>18</sup> Zlyhanie vlastnej pamäte a nejasnosť spomienok je opakujúcim sa motívom Schnitzlerových próz. Pozri viac: Flieidl 1997.

<sup>19</sup> Gusto si na viacerých miestach kladie otázku *Kolko je hodín?*, resp. *Kde som to vlastne?* Jeho vnímanie času a miesta sa vymyká jeho rozumovej kontrole. Podobnú stratu orientácie, súvisiacu s vnútorným rozpoležením postavy, uplatňuje Schnitzler pomerne často (*Snová novela*, *Pani Beáta a jej syn*, *Hra na sviatani*, *Útek do temnoty* atď.). Patrí k postupom, ktorými zobrazuje rozkol medzi skutočnosťou a zdaním. Skutočnosť je zo strany postáv vnímaná ako sen, pochybujú o nej, nevyznajú sa v nej.

<sup>20</sup> Gustovu cestu blúdenia, ktorá nevedie k poznaniu možno chápať ako protipól tradičnej cesty vnútornej premeny a poznania (*Entwicklungsreise*) v *Bildungs-* alebo *Entwicklungsrománoch*. Peter Valček definuje Bildungsroman ako „typ románu sujetovo a kompozične motivovaného ideou vnútorného formovania, kultúrneho dozrievania [...]; románové stvárnenie vnútorného ľudského vývinu od mladistvej nevedomelosti k výraznejšie profilovaným kultúrno-civilizačným hodnotám“ (Valček 2006, 40).

kontext (kultúrny, sociálny, politický).<sup>21</sup> Exemplárne to platí aj v prípade diel Arthura Schnitzlera. To, ako zobrazuje vo svojich dielach skutočnosť, vyplýva z jeho individuálnej poetiky a postoja k nej, čo ďalej vyplýva z jeho reflexie filozofie, či iných kultúrnych a spoločenských fenoménov, ktoré sa ho osobne dotkli.

V prvých desaťročiach 20. storočia, teda v období moderny, sa mystika stáva akýmsi druhom intelektuálnej módy (Wagner-Egelhaaf 1995, 98). Dominantný je „pocit konca jednej epochy“, spojený s očakávaniami i skepsou. Technický rozvoj prináša so sebou pokroky v oblasti priemyselnej výroby, mobility, elektrifikácie atď. Človek odhaľuje tajomstvá a zákonitosti prírody a využíva ich vo svoj prospech. Nové objavy sú spojené i s oblasťou medicíny a psychológie. Prostredníctvom vedy sa „odstraňujú všetky tajomstvá sveta“. Toto nadšenie a presvedčenie však ostro kontrastuje so súdobými myšlienkami Friedricha Nietzscheho (relativistická teória poznania, nihilizmus), Arthura Schopenhauera (svet ako vôľa a predstava), Ernsta Macha (senzualistický monizmus, nezachrániteľnosť Ja), Fritza Mauthnera a Ludwiga Wittgensteina (skepsa jazyka, jazyková kríza) atď. Cez dekompozíciu subjektu (Nietzsche, Mach, Freud) a cez svetovú (najmä francúzsku) modernu sa do literatúry Viedenskej moderny vnáša nový postoj k Ja i ku skutočnosti. Doba, na pozadí ktorej tieto diela vznikajú, autorom neposkytuje nijaký oporný bod. Zo spoločnosti sa postupne strácajú stabilné hodnoty, dogmy vedy a náboženstva. Skutočnosť sa stáva tajomnou a mystickou. Umenie i literatúra si hľadajú nové cesty, pomocou ktorých sa tento stav snažia uchopiť. Implicitne i explicitne sú v nich tajomstvo a rovina zamľčaného prítomné. Programovo to proklamujú už eseje Hermanna Baha<sup>22</sup>. V snahe odlíšiť sa od nemeckej literatúry sa v nich objavuje priama výzva prekonať naturalizmus. Umenie nemá byť ilúziou skutočnosti. Semiósis má nahradiť mimésis. Pravda je vždy individuálna a je založená na pocitoch a zmysloch, nie na rozume. Moderna sa teda odvracia od skutočnosti (Motekat 1962, 30 – 89). Vzťah (umeleckého) Ja ku svetu a k realite sa spochybňuje. Súčasťou rozpadu skutočnosti je aj rozpad samotného Ja. Skúsenosť moderného človeka, resp. umelca s neustálou hĺbkovou premenou skutočnosti, teda s procesom zmeny, ktorý smeruje stále vpred, zapričiňuje, že sa „momentálne prežívaný stav reality zakaždým chápe len ako prechodný a nemožno ho považovať za stabilný a spoľahlivý“<sup>23</sup>. Dagmar Lorenzová popisuje zdroje tzv. „teórií relativity“, ktoré podľa nej na prelome storočí ovplyvňovali vzťah viedenských intelektuálov<sup>24</sup> ku skutočnosti. Vlastné prežívanie a vnímanie sa nechápe ako absolútna a pravdivá hodnota. Pred žitím, konaním a vnímaním vonkajšieho sveta sa postavy<sup>25</sup> utiekajú do snov, fantázií, zestetizovaných umelých svetov. Od autorov Viedenskej moderny ako Leopold Andrian, Hugo von Hofmannsthal, či Richard Beer-Hofmann sa Arthur Schnitzler líši absolutizáciou mystického a tajomného vo svojich dielach. Schnitzler nikdy nič neobjasňuje a nevysvetľuje. Všetko je otvorené, možnosti je viac. Na rozdiel od neho ponechávajú spomínaní autori čitateľovi v texte

<sup>21</sup> „Metóda kontextualizácie sa teda v predmetnom poňatí pohybuje od konkrétneho literárneho diela ako centra výskumu cez kategóriu autora, jeho individuálneho vnímania sveta a skutočnosti, k štruktúre – societe, v ktorej autor žije a dielo vzniká, s čím súvisí aj následná recepcia či absencia recepcie umeleckého artefaktu a jeho pôsobenie“ (ibid., 133).

<sup>22</sup> Rakúsky dramatik a teoretik. Jeho myšlienky patria k základným pilierom vzniku Viedenskej moderny.

<sup>23</sup> „[...] der jeweils momentan erfahrbare Zustand der Realität nur als vorübergehend, nicht aber als stabil und zuverlässig begriffen werden kann“ (Motekat 1962, 63).

<sup>24</sup> **Problematika odcudzenia sa od skutočnosti, respektíve života vo vlastnom zestetizovanom svete** dominuje v dielach *Záhrada poznania* (*Der Garten der Erkenntnis*, 1895) od Leopolda Andriana, *Georgova smrť* (*Der Tod Georgs*, 1900) od Richarda Beer-Hofmanna i v *Liste Lorda Chandosa Francisovi Baconovi* (*Brief des Lord Chandos an Francis Bacon*, 1902). Vo všetkých prípadoch ostáva svet nepoznaný, nepreniknuteľný, vzdialený od hlavných hrdinov.

<sup>25</sup> Erwin (*Záhrada poznania*, 1895), Paul (*Georgova smrť*, 1900), Lord Chandos (*List Lorda Chandosa Francisovi Baconovi*, 1902).

stopy, na základe ktorých je možné určiť hranice zdanlivého a reálneho, resp. odlíšiť a demaskovať prežívanie postavy ako (ne)skutočné. Ich diela sú komponované tak, aby sa „odhalili“ v procese čítania. Ako však upozorňuje Dagmar Lorenzová: „Aby mohla byť ilúzia odhalená ako ilúzia, rola ako rola, je potrebná pevná predstava toho, čo je ne-ilúzia, t. j. skutočnosť alebo ‚pravé Ja‘“ (Lorenz 1998, 137, preklad K. Z.).<sup>26</sup>

V prozaickej tvorbe Arthura Schnitzlera takáto pevná predstava, respektíve demaskovanie hranice medzi ilúziou a skutočnosťou chýba. Podľa Lyotarda sa modernosť viaže na spôsob myslenia a vzťah k realite, ktorá sa stáva pluralitnou. Prozaická tvorba Arthura Schnitzlera reprezentuje a naplňa Lyotardove definície v plnej miere.<sup>27</sup> Schnitzler zobrazuje realitu ako mnohorakú, nestálu, neuchopiteľnú, málo reálnu. V jeho dielach vedľa seba existuje viacero realít. Táto pluralita vnímania skutočnosti a reality je v jeho dielach priestorom prieniku moderny a postmoderny (Welsch 1994).

Blízkosť tvorby Arthura Schnitzlera k otázkam prienikov moderny a postmoderny potvrdzuje smerovanie výskumu v posledných rokoch na Slovensku i v zahraničí. Jacques Le Rider vidí vo Viedenskej moderne anticipáciu niektorých postmoderných tém. Viedenská moderna je vo svojej snahe prekonať krízu identity podľa neho tak antimoderná, až v sebe rozvíja postmodernu.<sup>28</sup> Konstanze Fliedlová i Ivan Cvrkal konštatujú vo svojich dielach tendenciu skúmať obdobie Viedenskej moderny v spektre postmoderny. Hofmannsthalovo dielo *List Lorda Chandosa*, ktoré vyšlo v roku 1902, predstavuje podľa Cvrkala rozdeľujúci moment medzi starým a novým prístupom ku skutočnosti (Cvrkal 1995, 6). Cvrkal však nenadväzuje na túto tendenciu výskumu ani viac nerozvádza svoje tvrdenie<sup>29</sup>. Anna Grusková nazvala svoj príspevok v zborníku *Dramatika Viedenskej moderny* (1999) *Kolotoč medzi modernou a postmodernou*. Analyzuje v nej vybrané adaptácie Schnitzlerovej drámy *Kolotoč* (*Reigen*, 1900). Autorka označuje postavy tejto drámy za obeť procesu desubjektívizácie. Schnitzler podľa nej stvárnil centrálnu krízu moderny spôsobom „prekvapivo blízkym postmoderným metodologickým východiskám“ (Grusková 1999, 97). Modernistický historizmus je v hre nahradený postmoderným ahistorizmom. So zmenou perspektívy sa spája a vyplýva z nej postmoderná absencia morálnych a hodnotiacich stanovísk (ibid., 96). Grusková ďalej konštatuje v štruktúre *Kolotoča* oddelenie reči a konania ako jeden z „najtypickejších znakov postmodernej drámy“ (ibid.). Oliver Neun skúma v nadväznosti na Le Ridera vo svojej práci *Naše postmoderné fin de siècle* (*Unser postmodernes Fin de Siècle*, 2004) znaky postmoderny v cykle Schnitzlerových drám *Anatol*. Jeho výskum je, ako uvádza, podmienený faktom, že Arthur Schnitzler vo svojich dielach spracúva témy a motívy, ktoré sa znova vynárajú aj v postmoderne<sup>30</sup>. Sú to napr. decentralizácia subjektu a jeho odcudzenie voči svojmu okoliu i voči sebe, neprehliadnuteľnosť skutočnosti, skutočnosť ako hra, či predstieranie (rétorickosť) konania, dekonštrukcia kauzality, bezcieľnosť života, absencia vývoja, opakovanie, ktoré možno identifikovať aj v jeho vyššie analyzovaných prozaických dielach.

<sup>26</sup> „Damit der Schein als Schein, die Rolle als Rolle durchschaut werden kann, bedarf es einer haltbaren Vorstellung von dem, was Nicht-Schein, d.h. Wirklichkeit oder ‚wahres Ich‘ zu sein hat.“

<sup>27</sup> „Modernita, bez ohľadu na to, do ktorej epochy klademe její vznik, se nikdy nevyvine bez otřesení víry a bez objevu *malé reálnosti* reality, který je spjat právě s vynalézáním jiných realit“ (Lyotard 1993, 23).

<sup>28</sup> Lorenz 1998; Le Rider 1990.

<sup>29</sup> V závere kapitoly o Hofmannsthalovi Cvrkal len konštatuje ukončenie istej fázy jeho tvorby dielom *List Lorda Chandosa*. Svoje tvrdenie však nijak nepodkladá.

<sup>30</sup> Neun sa odvoláva na teórie J. F. Lyotarda, W. Welscha, Z. Baumanna, I. Hassana a. i. (Neun 2004).



## SUMMARY

According to Jozef Hrabák, the key to understanding the structure of artwork lies in uncovering the author's attitude to reality. It determines the choice and indirectly also the combination of elements that make up the artwork (Hrabák 1973, 86). Tibor Žilka lists the subjective representation of reality among the distinctive compositional features of narration as a means of macro-composition of the textual structure. The authorial intent, which is encoded in the text primarily on the macro-stylistic level, actually arouses in the backyard of the author's attitude to reality (Žilka 1984, 75). In the prose of Arthur Schnitzler we can identify contextual links and references to the culture and thinking of the era. Ideas on unknowability of truth and incomprehensibility of the world, on disintegration of the unsalvageable Self, as well as the stiff scientific dogmas, and the role of human ignorance and nature of human psyche, are all dealt with in a genuine and original way. Schnitzler's authorial poetics reflects his own personal attitude to reality, which is immanent both on the level of motifs, characters and composition. In the presented contribution, the focus is placed on the motif of secret, i.e. mystical reality. However, the secrets in the prose of Arthur Schnitzler stay uncovered. The actions of the individual do not lead to knowing or uncovering the truth. The world is a labyrinth. The characters wander not only in the outer world, but also in themselves and stray in their changing emotional states, feelings and momentary moods. Their perception alters with their dreams, fantasies, visions or subrealities. They meet mysterious people, whose secrets they are unable to reveal. They are incapable of action. They never manage to understand or change their own destiny. Their thoughts, memories, emotions and actions are not enshrined, because they lack any kind of stable point (religion, family, social values etc.). The specific features of reality represented this way thus anticipate elements of postmodernity amidst the then modern era.

## LITERATÚRA

- Bátorová, Mária. 2005. Bratislava – Wien's Nachbarschaft: Unterbewusstsein, Erotik und Moderne. In: Zelinsky, Bodo (ed.): *Slowakische Literatur im europäischen Kontext*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 49 – 66.
- Bátorová, Mária. 2000. *J. C. Hronský a moderna: Mýtus a mytológia v literatúre*. Bratislava: Veda.
- Bátorová, Mária. 2004. Kontextualizácia literárneho diela: k postaveniu antropologického výskumu osobnosti a diela. In: *Slovak Review: časopis pre výskum svetovej literatúry* XIII/2, 132 – 143.
- Cvrkal, Ivan. 1995. *Das Junge Wien: Próza Viedenskej moderny 1889 – 1902*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1995.
- Fliedl, Konstanze. 1997. *Arthur Schnitzler: Poetik der Erinnerung*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau.
- Grusková, Anna (ed.). 1999. *Dramatika Viedenskej moderny*. Bratislava: Divadelný ústav.
- Heizmann, Bertold. 2006. Arthur Schnitzler: Traumnovelle. In: *Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam, 12 – 139.
- Hrabák, Jozef. 1973. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel.
- Kubíček, Tomáš. 2007. *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host.
- Le Rider, Jacques. 2008. *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque*. 2. vyd. Wien: Passagen Verlag.
- Le Rider, Jacques. 1990. *Das Ende der Illusion: die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*. Wien: OeBV.
- Lorenz, Dagmar. 1998. *Wiener Moderne*. Stuttgart; Weimar: Metzler.
- Lytard, Jean-François. 1993. Postmoderno vysvětlované dětem. In: *O postmodernismu*. Prel. Jiří Pechar. Praha: Filosofický ústav AV ČR.

- Motekat, Helmut. 1962. *Experiment und Tradition: Vom Wesen der Dichtung im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.
- Neun, Oliver. 2004. *Unser postmodernes Fin de siècle: Untersuchungen zu Arthur Schnitzlers ‚Anatol‘-Zyklus*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schnitzler, Arthur. 1979. Redegondin denník. In: *Smrt starého mládenca*. Prel. Viera Juríčková. Bratislava: Tatran.
- Schnitzler, Arthur. 2005. *Snová novela*. Prel. Anna Grusková. Bratislava: Petit Press.
- Spörl, Uwe. 1997. *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Stanzel, Franz K. 2008. *Theorie des Erzählens*. 8. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Valček, Peter. 2006. *Slovník literárnej teórie A-Ž*. 2. vyd. Bratislava: Literárne informačné centrum.
- Všetická, František. 2011. *Ariadnino Arkanum: O kompoziční poetice české prózy v prvním desetiletí 20. století*. Olomouc: Fontána.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. 1995. Mystische Diskurse Mystik, Literatur und Dekonstruktion. In: *Modern Austrian Literature* 28/2, 91 – 109.
- Welsch, Wolfgang. 1994. *Naše postmoderní moderna*. Prel. Ivan Ozarčuk a Miroslav Petříček. Praha: Zvon.
- Žilka, Tibor. 1984. *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran.

## KONTAKT

Mgr. Katarína Zechelová, PhD.  
katarinazechelova@gmail.com