

Oskár Čepan

*Stimuly
realizmu*



TATRAN

OBSAH

Úvod	9
1/ DVA STIMULY REALIZMU	15
Svetonázor a tvorba	17
Tradície a inovácie	31
2/ VAJANSKÉHO KREATÍVNY VOLUNTARIZ- MUS	47
Vozvýšený štýl	60
Zmes zvukov a farieb	74
Vysoké vlny života	90
3/ KUKUČÍNOV OBJEKTÍVNY DETERMINIZ- MUS	113
Výraz a myšlienka	126
Rovnica epickej harmónie	143
Rázdelia evolúcie a tradície	157
4/ TIMRAVINA IRONICKÁ DEZILÚZIA	179
Tvrdá dikcia reči	189
Ťažké polozenie postáv	205
Márnosť všetkého súženia	221
5/ JÉGÉHO DOKTRINÁRSKY PESIMIZMUS	243
Realizmus a naturalizmus	252
Pozorovanie a experiment	269
<i>Cesta životom</i> a ľudský údel	289
6/ TAJOVSKÉHO SKEPTICKÝ SENTIMENT	309
Trpný objekt subjektívnych zámerov?	315
Tri funkcie rozprávača	330
Heroizmus prostých osudov	346
7/ JESENSKÉHO SATIRICKÝ PARADOX	369
Komické proti sentimentálnemu	375
Tragikomický spor duše a tela	390
Paradoxy litery a ducha zákonov	409
8/ JEDNOTA V MNOHOSTI	429
Typológia podobnosti	434
Kritériá následnosti	448
Doslov (<i>Stanislav Šmatlák</i>)	459
Bibliografická poznámka	467
Ruské resumé	469
Nemecké resumé	471
Register mien	475

Len v obmedzení ukáže sa majster
a zákon nám môže dať tvorivú slobodu.

J. W. Goethe

Ludská vôľa je slobodná, determinizmus
javov je však jej nevyhnutnou základňou.

C. Bernard

V obmedzení je šťastie ... Kto sa ho nedrží,
rozplynie sa, rozriedi a utratí formu.

S. H. Vajanský

Nezaputnaný kôň zbrúsi celý chotár ... a
zostane nenapasený. Zaputnaný uspokojí sa
s málom, ale vypasie všetko, čo môže.

M. Kukučín

ÚVOD

Úvodné citáty chcú čitateľa upozorniť, že umeleckú slobodu a koncepcnú dôslednosť literárneho realizmu podmieňuje ohľad na vlastné ideovo-estetické medze. Vyplýva z dotyku jeho východiskových polôh s prirodovednými názormi na človeka, spoločnosť a objektívny svet, ako sa formovali v polovici 19. storočia. Toto kritérium je aktuálne aj pri analýze počiatkovej, dnes už uzavretej fázy prózy slovenského realizmu, ktorá je vlastným predmetom tejto práce. Konkrétne rozbor chcú ukázať, že v rámci týchto hraníc bolo dovolené všetko, čo prispievalo k naplneniu jeho cieľov. To, čo nápadnejšie presahovalo vytýčené medze, obyčajne sa presúvalo do hlbších úrovní textu a zvnútra zobsažňovalo všetko epicky evidentné. Realizmus už v prvej etape svojho rozvoja v slovenskej literatúre umožňoval autorom viacstranne využívať programový minimalizmus.

Najevidentnejšou črtou realizmu je úsilie o zhodu zobrazovanej skutočnosti s jej literárnymi formami. Odrazový aspekt tejto totožnosti zabezpečuje náležitý odstup autorovho subjektu od zobrazovacieho procesu. Aj v danom type realizmu sa prejavoval epickou objektívnosťou, t. j. tým, že subjekt priamo nezasahoval do akčného poľa literárnych postáv, obrazu reality a do vývinu deja. Jeho pôsobnosť bola skrytá a implicitná, neprejavovala sa na evidentnom pláne rozprávania. Týmto netvrdíme, že sa celkom vytratil zo súhry činiteľov epického textu. Naopak — osobitosťou realizmu je, že zretele tohto subjektu prispôbil objektívnym kritériám epického zobrazovania skutočnosti a pritom ho apriórne neanuloval.

Podľa známych definícií realizmus znamená „popri vernosti detailov pravdivé zobrazenie typických charakterov v typických okolnostiach“ (F. Engels). V inej formulácii ide o objektívne zobrazovanie skutočnosti, ktoré „vyberá z chaosu životných udalostí, vzájomných ľudských vzťahov a charakterov to, čo má všeobecný význam, a vytvára z nich obraz života a typy ľudí“ (M. Gorkij). Zovšeobecňovanie javov spočíva pri tom už od čias Aristotelovho definovania „napodobujúceho zobrazovania“ (mimézis) na špecifických postupoch, ktoré dodávajú výslednému obrazu objektívne črty, ale nezjednodušujú mnohotvárnosť zobrazovaného. Preto pojmy pravdivosť, názornosť, totožnosť, úprimnosť, typickosť, konkrétnosť a iné atribúty realizmu nie sú také jednoznačné, ako sa na pohľad môže zdať. Názory, že je prostým prepisom evidentných faktov, javov a vzťahov, prístupných iba empirickej evidencii, sú nesprávne a mystifikujúce.

Účelom tejto práce je ukázať, že próza realizmu nepopiera viacznačnú estetickú transformáciu skutočnosti, že neignoruje nič, čo je podmienkou každého umeleckého diela. Typické charaktery, vyčlenené z amorfného prúdu života zovšeobecňujúcimi princípmi tvorivého aktu, nie sú dielom anonymných síl literárneho procesu. Sú výsledkom konštruktívnej vôle konkrétnych ľudí, hoci ich cieľom môže byť aj paradoxná maxima: „Umelec má byť vo svojom diele ako boh v tom, čo stvoril: neviditeľný a všemocný. Všade máme tušiť jeho prítomnosť, ale nesmieme ho vidieť“ (G. Flaubert). Preto postulát „čím skrytejšie sú autorove názory, tým lepšie pre umelecké dielo“ (F. Engels) nie je návodom na anulovanie autorského subjektu, ale inštrukciou, ako chápať jeho úlohu v umeleckej metóde realizmu. Iba v týchto súvislostiach mohol krajne objektívny prozaik G. Flaubert raz zodpovedne vyhlásiť, že do románu *Pani Bovaryová* nevložil „nič zo svojich citov, ani zo svojho života“, a iný raz sa rezignovane priznať: „Pani Bovaryová — to som ja“.

Táto práca vychádza z predpokladu, že polarita medzi subjektom a objektom ako východiskovou moda-

litou postoja človeka k realite a umelca k zobrazovanej skutočnosti je ústredným nervom, spojnicou oboch signálnych sústav (hlbkových a povrchových štruktúr) literárneho realizmu. Predpokladom stotožňovania života a umenia, zhody autorovho ponímania štruktúry sveta a literárneho diela je potenciálna identita zobrazujúceho subjektu a objektu zobrazenia, sprostredkovaná viacerými medzistupňami. Na rozdiel od romantického dôrazu na „cit a fantáziu“ realizmus prednostne apeluje na „rozum a úvahu“. Preto interakcia medzi subjektom a objektom má pevný hierarchický rámec. Prioritu si uchováva objekt zobrazenia (realita), ktorému sa zobrazovací subjekt (autor) podriaďuje.

Možno tu namietnuť, že uvedený vzťah sa v tej či onej podobe uplatňuje v celej umeleckej tvorbe, že platí v jej mnohých historických modifikáciách. Treba súhlasiť s touto výhradou. V našom prípade však ide o súvislosti, ktoré majú v rámci analyzovaného typu slovenskej prózy celkom konkrétne príčiny. Zhoda medzi zobrazovaným a zobrazeným sa tu dosahovala intervenciou špecifických medzistupňov medzi literárnym dielom, inšpiratívnou skutočnosťou a literárnou tradíciou. V prvom prípade dotyk medzi tvorivým aktom a súčasnosťou sprostredkúvali zhodou viacerých okolností, o ktorých bude reč, najmä svetonázorové axiómy tzv. pozitívnych vied, prispôsobené individuálnym výkladom zovšeobecného postoja človeka k reálnej skutočnosti. V druhom prípade do súhry určujúcich činiteľov vstupovali požiadavky poetiky a štylistiky. Tieto zasa prispôbovali všeobecné zásady realizmu domácej tradícii a výhľadom jej tvorivého prekonávania. V tomto zmysle nadobudla súčinnosť medzi subjektom a objektom celkom konkrétne motivácie a konkrétne formy. Cieľom tejto práce je zbaviť pojem realizmu patiny konvenčných výkladov, zotrvačne predlžujúcich názory o ňom ako o jave, ktorý akoby stál na „jednej nohe“. Jednostranné preceňovanie kritéria „objektívnosti“ vedie totiž len k interpretačným „tautológiám“. Oporou vratkej pozície takéhoto nestabilného systému sú obyčajne zasa len rôzne

významové varianty pojmu „objektívnosť“. Preto osobitný zreteľ na procesuálne vzťahy medzi subjektom a objektom chce postaviť rozbor prózy realizmu na „obe nohy“.

Táto práca sa nezaoberá súvislým výkladom vyčleneného typu prózy vo všetkých jeho historických, spoločenských a literárnych súvislostiach. V tomto smere odkazuje čitateľa na príslušné kapitoly tretieho a štvrtého zväzku *Dejín slovenskej literatúry* (SAV, 1965 a 1975) a na novšie monografické práce. Jej cieľom je charakteristika ideovo-estetických obrysov tohto prúdu, ako sa javí v tvorbe šiestich reprezentatívnych autorov: S. H. Vajanského, M. Kukučina, B. S. Timravy, L. N. Jégého, J. G. Tajovského a J. Jesenského. Ich dielo zväčša pokrýva aj varianty riešení, ktorými prispeli k dotváraniu tohto smeru ďalší prozaici realistickej orientácie. Ukazuje sa, že názory o ustálenom obraze tejto epochy v literárnych dejinách, o jej primeranej popularizácii a hodnotení nie sú uzavreté. Treba znovu celkovo i v jednotlivostiach preskúmať kvality tohto literárneho fenoménu, znovu definovať jeho historické poslanie a preveriť pôsobnosť jeho odkazu v literárnom dianí. Tento cieľ je o to nástojčivejší, že ďalšie podoby realizmu, počnúc jeho medzivojnovými tvármi až k súčasnej koncepcii socialistického realizmu, rozvíjajú predpoklady vložené už do jeho východiskovej podoby. Cieľom tejto práce je poukázať na súvislosť hĺbkových a povrchových štruktúr a tým poprieť vžitú názory o epickej jednorozmerovosti realizmu a o jeho zdanlivo dokumentárno-folklorizujúcej povahe. Demýtizovaním zastaraných predstáv chceme túto prózu priblížiť dnešnému estetickému vnímaniu a predstaviť ju ako východisko prúdu, ktorý síce menil svoje formy, nie však podstatu. Toto všetko si vyžaduje analyzovať epický výraz a význam, počnúc jazykom, cez vzťahy v motivických plánoch (realita, postavy a dej) až k sujetovokompozičnej a žánrovej výstavbe textov. Osobitné miesto tu má rekonštrukcia zovšeobecňujúceho princípu, ktorým autori uplatňovali modelotvorné princípy svojho postoja k realite v celom systéme svojich

významotvorných a výrazotvorných operácií. Pri jeho rekonštrukcii sa neobmedzujeme iba na literárne texty, ale overujeme ho aj kľúčovými biografickými a svetonázorovými faktmi. Preto tento pojem využívame v najširšom zmysle slova. Chápeme ho ako súbor údajov, ktoré sú výsledkom súčinnosti individuálnych postojov, svetonázoru a literárnej praxe. Toto významotvorné gesto ako vecný dôsledok totožnosti štruktúry diela a štruktúry osobnosti je predpokladom autorovej tvorivej metódy. Vychádzame pritom z poznatku, že „ľudské vedomie nielen odráža objektívny svet, ale ho i tvorí“ (V. I. Lenin) — v danom prípade ho esteticky formuje v zhode so súvislosťami autorovho literárneho a spoločenského kontextu.

Slovenský realizmus sa pod tlakom retardačných síl dejinného vývoja oneskoril za rozvinutými európskymi literatúrami. Generácia Napredu s výnimkou Hviezdoslava nedovŕšila svoju historickú úlohu. Neprekonal ideovo-estetické medze neskorého romantizmu, nenahradila jeho programovú triádu „boh — cirkev — národ“ liberálnymi heslami „sloboda — rovnosť — bratstvo“. Iným spôsobom to urobila až generácia literárneho realizmu. Poučená situáciou vo svete navonok argumentovala novou „mierou pravdy“ umeleckého diela. Namiesto romantickej individualizácie, idealizácie a alegorizácie skutočnosti prišla s požiadavkami objektívnej typizácie javov života. Neoslovovala ho už romantickým jazykom „fantázie a srdca“, ale prihovárala sa mu rečou „rozumu a pravdy“. Nimi aj skutočnosť prehovorila sama o sebe a autor vydal svedectvo o svojom mieste v nej. V spoločenských cieľoch bola táto generácia skromnejšia ako jej predchodcovia. Nechcela už principiálne reformovať život, chcela poznávať najmä jeho všedné stránky. Preto dominantné významové prvky romantizmu — obrazy letiacich orlov, sokolov, oblakov, chmár, Tatier a živelných búrok — nahrádzali už nové motívy: dom, strom, korene a výhonky a všetko to, čo je ich postavou — polia, hory, stráne, prielohy a medze. Obrazne povedané, slovenský realizmus nezapriahal svojho Pegasa iba do

pluhu, ale si ho aj sedlal. Týmto chceme povedať, že sa neuzatváral len do hraníc dokumentarizujúceho rus-
tikalizmu, ale že mal aj intelektuálne ambície.

Prvá vývinová fáza prózy slovenského realizmu sa formovala v mnohostranných osobných, spoločenských a literárnych súvislostiach. Jej vývinový oblúk zaberá vyše pol storočia. Svojimi začiatkami v osemdesiatych rokoch 19. storočia susedí s dozvukmi romantizmu, doznieva až koncom tridsiatych rokov 20. storočia v kontexte viacerých vln medzivojnového modernizmu. Táto práca ju chce predstaviť v súbornej, vnútorne však diferencovanej konštelácii „typických“ autorov, prinášajúcich typické „riešenia“ súvekých ideovo-estetických problémov. Pri ich rozbere nám rovnako záleží na tom, „čo“ chceli títo prozaici povedať i „ako“ to povedali. Chceme to ukázať aj s rizikom, že každý pracovný model veci jednak zjednodušuje, jednak komplikuje. Domnievame sa však, že tak či onak ich predstaví vo svetle primeranom špecifickej povahe skúmaného javu.

Február 1983

1/Dva stimuly realizmu

SVETONÁZOR A TVORBA

Literárny realizmus má nepochybne viacej priamych i nepriamych podnetov. Dva z nich však pokladáme za určujúce. Predovšetkým je to polarita subjektu a objektu, bez ktorej umelecké dielo jednoducho neexistuje. Jej dôsledkom je osobitný vzťah medzi zobrazenou realitou a konvenciami jej literárneho zobrazovania. Tento druhý stimul sprostredkujú svetonázorové a estetické kategórie, ktoré dielo už v jeho zrode umiestňujú do konkrétnej historickej situácie.

Vzťah týchto základných antinómií sa vo východiskovej etape prózy slovenského realizmu prejavoval vo viacerých smeroch. Stručne ich možno zhrnúť v schéme literárnej komunikácie. Relácia „autor — text — prijímateľ“ (s jej konexiami k realite a k tradícii) sa neuskutočňuje iba v lineárnej následnosti, ale aj interakciami medzi jej zložkami. V intenciách polarity subjektu a objektu sa tu osobitne aktualizuje vzťah „autora“ k súboru podnetov reality a tradície a vzťah „prijímateľa“ k týmže zložkám. Oba interpretujú pôsobnosť reality a tradície jednak na základe svojich odlišných spoločenských skúseností, ale aj ako rozdielny individuálny zážitok. Prítom sa stáva, že objekt nazerania sa z iného hľadiska javí ako subjekt a naopak. Literárne dielo takto nadobúda dve perspektívy. Jednou poukazuje na svojho tvorca, druhá ho spája s reverzibilnými subjektívno-objektívnymi dispozíciami prijímateľa. Z tohto stanoviska sa antinómia subjektu a objektu javí ako polarita sociálneho a individuálneho zreteľa.

Z hľadiska predmetu nášho záujmu je osobitne pôstojivý vzťah „autor — text“ k zobrazovanej realite

a k podnetom literárnej tradície. Podrobnejšie si preto všimneme, akými prostriedkami a postupmi sa autori zmocňovali súvekej reality a ako ju koordinovali s odkazom literárnej tradície.

Výklady nástupu a rozvoja prózy realistického typu v slovenskej literatúre sa obyčajne začínajú charakteristikou svetonázorovej orientácie, ktorá viedla cez pražský spolok Detvan (od roku 1882) k vzniku hnutia, zoskupeného neskôr okolo časopisov Hlas (1898–1904), Slovenský obzor (1907–1908) a Prúdy (1909–1914). Táto vývinová línia sa pritom polemicky vyrovnávala s názormi osobností, združených okolo časopisov Slovenské pohľady (od roku 1881) a Literárne listy (1891–1908). Hoci tu vždy nejde o geneticky závislé, ale skôr o časovo paralelné javy, je nepochybné, že za vtedajšími spoločensko-reformnými úsiliami pôsobili všeobecnejšie svetonázorové sily, ktoré presahovali rámec konkrétnych politických programov. V slovenskom prostredí najvýraznejšou z nich bol pozitívizmus ako filozofický výraz ideových aspirácií časti triedne sa uvedomujúcej buržoázie. Poznatky tzv. pozitívnych vied, sprostredkované najmä rozličnými západoeurópskymi strediskami, šírili sa viacerými cestami a prispôbovali sa domácim pomerom. Krok za krokom dotvárali nový „model sveta“ a popri literárnych sugesciách ruského realizmu stávali sa programovou záštitou prekonávateľov romantického myslenia v politike a v umení. Je len prirodzené, že v okruhu ich pôsobnosti sa cieľavedome alebo mimovoľne ocitli aj prozaici slovenského realizmu.

Môžu sa tu vynoriť otázky: aký je vôbec vzťah medzi doktrínami pozitívizmu a zobrazovanou spoločenskou realitou? Akými cestami sa medzi autorov subjekt a objektívnu skutočnosť vsúva svetonázorové kritérium, ktoré má synekdochicky zastupovať empirické poznávanie zložitých stránok života?

Odpoveď na tieto otázky si vyžaduje aspoň zhrňujúco naznačiť vzťahy medzi objektívnou realitou, umeleckou metódou a jej štýlovými konkretizáciami. Súhrnne povedané, umelecká metóda je súborom historicky vy-

tvorených a praxou sa ustavične obohacujúcich princípov stvárňovania skutočnosti obrazným vyjadrovaním rôznorodých situácií a javov života (B. Sučkov, *Historické osudy realizmu*, 1973, s. 300). Oproti tomuto umelecký štýl zosobňuje jednotu formových prvkov výrazu, primeraných významovému obsahu literárnych tém a motívov (D. F. Markov, *Genéza socialistického realizmu*, 1972, s. 336). Nie však všetko, čo prislúcha do operatívneho poľa umeleckej metódy, prenáša sa bezprostredne do štýlotvorných postupov. Kým metóda je osobitnou projekciou svetonázorových inštrukcií do tvorby, štýl je ich procesuálnou umeleckou konkretizáciou.

Tento vzťah sa svojím spôsobom premieta aj do súvislosti racionálnych kritérií pozitívizmu s umeleckou metódou literárneho realizmu. Nemožno sa totiž domnievať, že prozaici tých čias poznávali a hodnotili skutočnosť iba empiricky, že brali na vedomie iba to, čo im predkladal „sám život“. Aj oni sa ho zmocňovali cez dvojitú optiku. Svoju bezprostrednú skúsenosť preverovali zovšeobecnenými kategóriami myslenia a formovali ju cez jeho logicko-kauzálne schémy. Ich konkrétnou metodologickou hypotézou boli svetonázorové podnety pozitívnych vied a vývinové teórie darwinizmu. Svojimi východiskami a dôsledkami konvenovali objektívnemu modelu sveta, ako ho chcel predstavovať aj literárny realizmus.

Načrtnutý vzťah svetonázoru a tvorivej metódy však ešte v ničom nepredurčuje estetické kvality a poznávacie predpoklady budúceho diela. Autor v tomto štádiu rozhoduje iba o aktuálnosti témy z hľadiska najvšeobecnejších kritérií realistického stvárňovania skutočnosti. Všetko ďalšie spočíva na primeranej súhre umeleckej metódy a štýlotvorných postupov. Rozhodujúca úloha tu prislúcha sprostredkujúcim procesom, ktorými sa „významonosné“ direktívy osvojenej metódy organicky prenášajú do zovšeobecňujúceho tzv. „významotvorného princípu“. Až cez jeho pôsobnosť autor jednotne štruktúruje všetky výstavbové a významové úrovne textu, koordinuje a formuje skúsenosťou

získaný a tvorivou metódou prehodnotený „materiál“ v intenciách aktuálne príznakového, ale súčasne aj individuálne prispôsobeného štýlu.

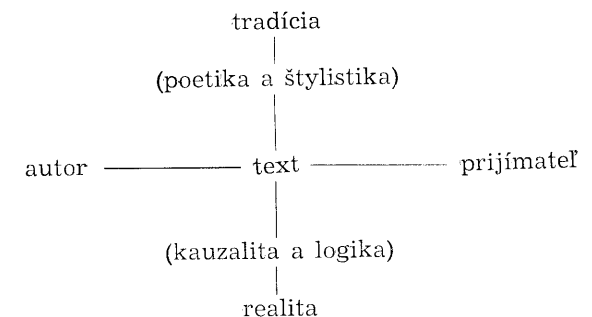
Rozdielne dispozície metódy a štýlu nachádzajú pritom spoločného menovateľa v rovine, ktorá je zasa len osobitným derivátom autorovho svetonázoru, tentoraz na užšie vymedzenej operatívnej úrovni. Ide tu o systém pozitivistickej kauzality a logiky ako koncentrovaný „extrakt“ metodologických dôsledkov poznávania reality, prehodnocovaného svetonázorom. V úlohe formálne i významovo štruktúrovaného súboru pravidiel triedenia, hodnotenia a spájania zo skutočnosti abstrahovaných javov sa na ďalšom stupni autorovej prípravnej práce konfrontujú so súborom obdobne štruktúrovaných postupov štylistiky a poetiky, ktoré sú zasa zákonitým výrazom pôsobnosti literárnej tradície. Ich dotyk je rozporný, pretože kategórie kauzality a logiky tvoria vektor progresívnej aktualizácie zobrazovacieho procesu, kým zásady poetiky a štylistiky sú prvotne exponentom regresívnej sily literárnej minulosti. Až v ich konfrontácii sa dovŕšujú predpoklady vzniku diela (textu), ktoré nestráca súvis ani s kauzálno-logickými, ani s poetologickými zreteľmi konkrétnej reality a konkrétnej tradície. „Zákonitosti sveta sa v umení uskutočňujú ako zákonitosti umenia, späťého so zákonmi vedomia“ — konštatoval o vzťahu týchto činiteľov tvorivého aktu V. Šklovskij (*Tetiva*, 1973, s. 287).

Z toho, čo sme povedali, je zrejmé, že priamy kontakt autora s realitou sprostredkujú a upravujú aj svetonázorové kategórie. Najmä v literárnom realizme je táto okolnosť osobitne prízvukovaná, hoci slovenskí autori nepodriaďovali svoj vzťah ku skutočnosti celému súboru ideologických, filozofických a noetických zreteľov nového svetonázoru. Upriamovali sa najmä na jeho poznávacie kategórie, ktoré sa v danom čase stávali aktívnym spojivom spoločenskej činnosti a progresívnych trendov kultúrnej tvorby. Tvorivý akt vyhladával pritom také cesty, ktoré obchádzali „ostré hrany“ dotyku umenia a skutočnosti. Využívali sa spro-

stredkujúce články kauzálno-logickej výstavby aktuálneho modelu sveta, ktoré sa súčasne stávali inšpiratívnym podnetom a integrálnou súčasťou poetologickej výstavby literárneho diela (porovnaj O. Čepan in: *Vedekotechnická revolúcia a literatúra*, 1982, s. 87–96).

Progresívne i spätné väzby medzi realitou, svetonázorom, logicko-kauzálnymi vzťahmi a súborom inštrukcií poetiky a štylistiky mali svoje dôsledky nielen na povahu odrazu v umení, ale aj na inováciu prostriedkov a postupov jeho literárnej konštrukcie. Regresívny ráz poetologických tradícií sa v tomto procese prispôboval aktívnej povahe svetonázorových kategórií, podriaďoval sa dialektickej reverzibilnosti faktov literárneho „bytia“ a „vedomia“ javov z okruhu reality a tradície.

V zmysle povedaného rámcový model literárnej komunikácie dostáva zložitejšiu podobu:



Táto schéma podčiarkuje, že údaje o povahe dynamicky premenlivej skutočnosti sa prenášajú do štruktúry diela (textu) ako súčasť dialektických, kauzálnych alebo inak funkčných interakcií medzi sférou autorovho individuálneho „bytia“ a spoločenského „vedomia“, ako aj medzi objektívnym „bytím“ a estetickým „vedomím“ literárnych faktov. Aristotelovská „mimézis“ preto nie je a nikdy nebola prostým „napodobovaním“ zobrazovaného.

Doplnená schéma literárnej komunikácie sa v praxi realizuje na križovatke dvoch akčných vektorov. V ho-

rizontálnom rade (operatívno-komunikatívna os: autor — text — prijímateľ) ide o tzv. „subjektovú“ reláciu (subjekt autora — subjektívno-objektívny ráz textu — subjekt prijímateľa), kým vo vertikálnom priereze má táto relácia (ikonicko-odrazová os: realita — text — tradícia s príslušnými medzičlánkami) povahu „objektovú“ (objektívnosť reality — objektívno-subjektívny ráz textu — objektívnosť tradície, oddelené zvratnými subjektívno-objektívnymi medzičlánkami tzv. „kultúrneho“ kontextu). Úlohou týchto medzičlánkov je konkretizovať a aktuálne „lokalizovať“ súvislosti medzi ikonicko-zobrazovacími funkciami estetiky realizmu a operatívno-výkladovými úlohami svetonázorového hľadiska. V nijakom prípade tu nejde o rozpor medzi deduktívno-abstraktnými a historicko-konkrétnymi zreteľmi literárnej tvorby, ako sa domnievajú tí, ktorí kladú proti sebe logické kategórie myslenia a dynamickú povahu mnohotvárnej skutočnosti. Je totiž dobre známe, že ľudské vedomie svet nielen odráža, ale ho i vytvára. Preto aj obrazne mienený názor, že niet novej literárnej techniky bez novej „metafyziky“, má svoje vecné oprávnenie.

V tomto komunikatívnom procese sa ideový zreteľ nekvalifikuje už ako mechanický podnet alebo dodatočný korektív literárnej tvorby, ale chápe sa ako integrálna súčasť jej tvorivých postupov, preverených celým tzv. „kultúrnym“ kontextom daného prostredia. V týchto súvislostiach sa stávajú pochopiteľnejšie aj oba najznámejšie paradoxy realizmu — flaubertovská dilema medzi prítomnosťou a absenciou autora v texte a balzacovský rozpor objektívneho vplyvu metódy, korigujúcej apriórne názory autora.

Predchádzajúci exkurz má pri analýze tvorby literárneho realizmu osobitnú nástojčivosť. Nechceme však tvrdiť, že vzťah medzi realitou, svetonázorom, poetikou a literárnou tradíciou musí mať v každom prípade rovnaký vývin. Cesty od inšpirujúcej skutočnosti k literárnemu dielu sú v rozličných ideovo-estetických systémoch a v rozličných historických okolnostiach aj inak motivované. Realistický prozaik však stál pred osobit-

nou situáciou. Je totiž známe, že tento smer tak ako predtým nijaký iný programovo stiera rozdiely medzi skutočnosťou a literárnou fikciou, že motívy reality štylizuje ako procesuálne odzrkadľovanie jej objektívnych foriem v medziach dispozícií tvorivého subjektu. Uviedlo sa už, že rozhodujúcou spojnicou „zákonitostí sveta“ a estetických zásad sú preňho objektívne „zákony vedomia“, v danom čase sformulované v systéme kauzality a logiky tzv. pozitívnej vedy. V úlohe metodického návodu sa stali pracovnou hypotézou aj prozaikov prvej fázy slovenského realizmu. Autor súborného projektu pozitívnej filozofie Auguste Comte zhrnul vo svojom základnom diele (*Cours de philosophie positive*, Paris 1830—1842) jej podstatu v slovách: „Ľudský duch, uvedomujúc si, že absolútne poznatky nemožno nadobudnúť, vzdáva sa hľadania pôvodu a účelu vesmíru, ako aj poznania vnútorných príčin javov, aby sa pomocou zložitého usudzovania a pozorovania venoval objavovaniu ich skutočných zákonov, t. j. ich stálych vzťahov následnosti a podobnosti. Vysvetľovanie faktov, ktoré sa takto dostáva do svojich skutočných medzí, spočíva potom iba na spájaní rozličných jednotlivých javov s niektorými všeobecnými faktmi, ktorých počet sa s pokrokom vedy čoraz viac a viac zmenšuje“ (*Antológia z diel filozofov*, zv. 7, 1967, s. 40).

Tieto metodické zásady výberu, členenia, hodnotenia a spájania javov skutočnosti sa rozličnými cestami, popularizujúcimi doktrínami pozitívnych vied (A. Comte, H. Spencer, J. S. Mill, T. G. Masaryk a iní), evolučných teórií darwinizmu (Ch. Darwin, T. H. Huxley, E. Haeckel a iní) a ich metodologických dôsledkov pre prírodné vedy (C. Bernard, L. Pasteur, I. M. Sečenov, J. E. Purkyně a iní) dostávali i do spoločenských vied a ovplyvnili aj estetiku realizmu (E. Renan, H. Taine, M. J. Guyau, G. Flaubert, E. Zola, bratia Goncourtovci, O. Hostinský a iní). Prestíž týchto teorém ustavične stúpala, takže si ich časom osvojovali aj tí, ktorí svetonázorovo stáli na protichodných stanoviskách. Tak napríklad definícia realizmu v podaní T. Milkina, pô-

vodne vyznavača „klasických“ zásad estetiky, zdôrazňuje práve „syntaktické“ črty novej literárnej metódy. Podľa nej obrazotvornosť môže len „známe obrazy svojvoľne spájať a premieňať“, ale nemôže ich „stvoriť“. Preto sa musí riadiť zákonitosťami „javiacimi sa v prírode“. Milkin z toho dedukuje, že pred idealizmom, ktorý „podáva namyslené veci a namyslené pomery v namyslenom svete“, je oprávnenejší smer realistický. „Prednosť má realizmus, ktorý zo života berie postavy mäsom odeté“ a rieši problémy, ako ony bývajú „v živote riešené, pravdivo a nielen pravdepodobne, teda prirodzenostiam vecí zodpovedajúco“ (Slovenské pohľady 11, 1891, s. 303–308, in: *Slovenská literárna kritika* 2, 1979, s. 336–337). Ideovým pozadím adaptácie pozitivistických názorov v slovenskom prostredí bola strata dôvery v perspektívy romantickej ideológie, doznievajúcej v krízových podobách. Nové názory dostávali koncentrovanú podobu medzi príslušníkmi mladšej generácie, formujúcej sa sčasti doma (Vajanský, Timrava, Jesenský a iní), sčasti v pražskom Detvane (Kukučín, Jégé, Tajovský a iní). Najmä tu sa rozptýlené pokusy zoskupili do formácie, ktorá zásluhou rozvíjajúcej sa kritiky nadobúdala programový ráz.

Spríevodnou črtou tlaku týchto názorov na literárnu tvorbu boli vnútorné rozpory medzi jednotlivými generačnými vrstvami, ktoré v následných „vlnách“ kládli na program dňa postuláty realizmu. Prvá z nich pôvodne zastávala ešte kompromisné stanoviská medzi realizmom a idealistickými dôsledkami romantického svetonázoru (Vajanský, Škultéty, Milkin, Šoltésová, Vansová a iní), kým mladší ho už zásadne odmietali. Ako sa ešte ukáže, tento názorový rozpor je aj významným orientačným zreteľom vnútornej periodizácie slovenského realizmu.

Jednou z prvých manifestácií nového myslenia, ktorá svojou dôraznosťou prekonala všetky predchádzajúce pokusy, bola polemická práca mladého J. Vlčka *Literatura na Slovensku, její vznik, rozvoj, význam a úspěchy* (Praha 1881). Autor v nej presadzoval zásady herbartovskej estetiky a pozitivistický výklad literárneho

vývoja s ostrým antiromantickým zaujatím. Publikácia sa na Slovensku stretla s neporozumením. Nedotklivý konzervatívec J. M. Hurban autorovi vyčítal, že chce „nasilu Darwina, Voltaira a materializmus západnícky pod cukrikmi vedy chutnými nám spraviť“ (Slovenské pohľady 1, 1881, s. 405; ďalej citujeme ako SP). P. Zoch zasa Vajanskému o nej napísal: „Vlček na cele pomýlenom stanovisku stojí voči našej veci. Jeho reč a srdce väčšinou nehodia sa ešte za pokrm pre slovenský žalúdok. Jeho smerom nezašli by sme nikam“ (*Korespondencia S. H. Vajanského* 1, 1967, s. 168). Hoci neboli zriedkavé názory, že romantizmus „prekročením istých hrádzi“ by mal už aj zo slovenskej literatúry „vypadnúť“ (Orol 11, 1880, s. 379), jednako prevažná časť literárnej verejnosti predbežne neprípúšťala zásadnejšiu kritiku idealistických základov vtedajšieho myslenia. Jej autoritativným tlmočníkom bol S. H. Vajanský. V polemike s Vlčkom zhrnul aktíva a pasíva tradičnej národnej ideológie v apologetických slovách: „Slovenský idealizmus má hlbšie korene ako donesená náuka z vysokých nemeckých škôl (t. j. hegelianizmus, pozn. O. Č.), a čo je ešte viac, má svoje úplné oprávnenie. My všetci stojíme dodnes pod zástavou idealizmu, bárs odsudzujeme prechvaty kadejakých utopických ‚diasofií‘. My ešte dnes držíme Voltaira za nezna- boha a opovrhujeme zolizmom, konzekvenciou to voltairiánskeho smeru... Náš kresťanstvom preniknutý idealizmus... je reálnou postavou, bez ktorej niet slovianskej budúcnosti“ (SP 1, 1881, s. 279–285, in: *State o slovenskej literatúre*, 1956, s. 127). Vajanského reakciu na Vlčkov pozitivismus a herbartovský estetizmus viedlo presvedčenie, že slovenskú literatúru nemožno hodnotiť exkluzívnymi kritériami, pretože bola aj ostáva súčasťou „histórie slovenského utrpenia“ (porovnaj O. Čepan in: *O diele J. Vlčka a F. Votrubu*, 1982, s. 55–63).

Súvislosti medzi nástupom literárneho realizmu a adaptáciou pozitivistických názorov v slovenskom prostredí osemdesiatych rokov 19. storočia podnecovali aj zjavné disproporcie medzi procesmi v základni a nadstavbe vtedajšieho života. Ak sa vo vyspelých zápa-

doeurópskych literatúrach realizmus utváral paralelne so vznikom nového svetonázoru alebo ak v Rusku bol spojencom radikálnopolitických hnutí, na Slovensku sa prijímali podnety z pozitivizmu už ako z viac-menej vypracovaného súboru svetonázorových postojov. Táto zjavná anomália pramení v slabej sociálnej základni literárnej tvorby a v obranných reflexoch romantickej ideológie, zabráňujúcej cudzorodým elementom preniknúť do domáceho prostredia. Preto nástup realizmu čakal na vhodný svetonázorový „katalyzátor“. Našiel ho v pozitivistickom modeli sveta. Až jeho prispením sa riešila kríza vzťahov medzi subjektom a objektom, medzi prežitkami romantizmu a naliehavými potrebami nových čias. Až on sa stal spojivom medzi literatúrou a celou oblasťou tzv. kultúrnej tvorby.

Z týchto dôvodov sa prozaici slovenského realizmu vzdávali zvyškov iracionálnych postojov. Namiesto nich sa zameriavali na skúmanie sociálnych procesov ako stálych vzťahov „podobnosti a následnosti“ a len v obmedzenej miere ich hodnotili cez optiku „niektorých všeobecných faktov“, zanikajúcich pod tlakom pokroku ľudského poznania (A. Comte). Hoci sa v ich prostredí veľa nehovorilo o kauzalite a logike nového názoru na svet, umelecká prax týchto autorov prichádzala k dôsledkom zhodným s ideovým realizmom. Vplyvom exponovaného postavenia národnej literatúry vo verejnom živote a jej obranných úloh v národnostnom boji nová slovenská próza si neosvojovala spoločensky radikálne dôsledky západo- a východoeurópskeho realizmu. Z prvého zdroja prijímala najmä metodologické hľadiská a všeobecnú koncepciu sveta, z druhého pred revolučným demokratizmom uprednostňovala etické princípy a humánnu koncepciu človeka. Mladí prozaici však opúšťali ideály romantickej „kráasy“, aby sa dopátrali elementárnych podôb realisticky interpretovanej „pravdy“. Spolu s týmto sa zbavovali aj príťažie pseudodialektiky, ktorá v službe cieľom „absolútneho ducha“ zatemňovala priame vzťahy medzi autorom, literárnym dielom a empiricky poznávanou skutočnosťou. Prednostne ich zaujímal vzťahy „podobnosti a následnosti“

nie už romanticky rozporných, ale kvalitatívne blízkych alebo totožných javov života. Statické dôsledky tohto princípu prekonávali hľadiskami darwinovskej evolučnej teórie a jej argumentmi dotvárali svoju poetiku. Nové estetické zásady neviedli k pohlteniu autorského subjektu rozprávačom, postavami alebo neosobným princípom narácie, ako sa to niekedy predpokladalo. Jeho inkognito sa stalo súčasťou koncepcie odôvodnenej stratégie realizmu predstavovať skutočnosť v jej objektívnych formách.

Prehodnocovanie polarít subjektu a objektu malo v zásade rovnaké dôsledky v poézii i v próze. V zhode s dominantnou úlohou objektu sa v oboch literárnych radoch špecifikovali ich funkcie, takže sa začali prejavovať v autenticky dôslednejších podobách. Aj v poézii, ktorej tradície boli húževnatejšie, uplatnil sa zvýšený dôraz na sebavyjadrenie autora a súčasne sa aktualizovali aj naratívne zložky výpovede (Hviezdoslavova lyrika a epika).

~~Spor realistov s obhajcami romantickej tradície~~ nemal sprvu povahu ~~otvoreného konfliktu~~. Zapríčiňovala to okolnosť, že sa v ňom kontaminovali dve hľadiská – svetonázorové a literárne. Ukázalo sa to v posudkoch Vlčkovej *Literatúry na Slovensku*. Domáca kritika, vedená Vajanským, odmietla v mene „pragmatického idealizmu“ ideové výhľady práce, ale zásadne prijala literárne analýzy napriek výhradám voči doktrínarsky tvrdým súdom autora o epoche romantizmu. Ak mal romantický idealizmus v tomto čase ešte dosť zástancov, didakticko-agitačná spisba a poromantický sentimentalizmus nemali už autoritatívnych obhajcov. Preto literárne kritériá realizmu mali väčšie šance ujať sa v kontexte tvorby ako nové svetonázorové zretele. ~~Por-pory generačného nástupu~~ nadlho skomplikovali vývoj realizmu a stali sa orientačným kritériom jeho periodizačného členenia.

„Slabá triedna diferencovanosť spoločenského kontextu v nejednom ohľade podmienila aj nevyhranenosť realizmu“ – konštatoval M. Tomčík v úvahe o rozsahu a pojme slovenského realizmu (Literárnohistorický sbor-

ník SAV, 1951, s. 16–30). Rozlíšil v ňom tri vývinové fázy. Prvú, zviazanú s osemdesiatymi rokmi 19. storočia, označil za prechodné obdobie, v ktorom má vedúcu úlohu ešte značne subjektivistická próza S. H. Vajanského. Druhú, späť s deväťdesiatymi rokmi, spojil s expanziou Kukučínovho objektívneho realizmu. Tretiu fázu, vymedzenú prechodom storočí, odvodil z kritického typu realizmu J. G. Tajovského, Timravy a J. Jesenského (c. d., s. 26–27). Toto z literárneho hľadiska vecné členenie neskôr prepracovali periodizačné schémy, väčšmi zdôrazňujúce svetonázorové aspekty problému. Autori kapitoly o realizme v *Dejinách slovenskej literatúry* (zv. 3, SAV 1965 a zv. 4, 1975) I. Kusý, J. Noge a S. Šmatlák vychádzajú z rozličnej miery ideových vplyvov na konštituovanie sa slovenského realizmu. Prvá vlna (1880–1888), ktorá sa ohlásila kritickými proklamáciami Vajanského, Škultétyho a Vlčka, predstavuje podľa I. Kusého „predpozitivistický realizmus epochy kapitalizmu“ so značnými zvyškami romantických názorov. Druhú vlnu (1888–1898) charakterizuje priklon k „pozitivistickému postoju, ktorým sa odhalovali idealistické východiská prvej vlny“ (c. d., zv. 4, s. 37). Ďalšia vývinová fáza už dovŕšuje model generačného programu definitívnym prehodením „idealizačného filtra“ vo vzťahu literatúry a skutočnosti. Jej tvorbu, sústredenú okolo revue Prúdy, reprezentuje poézia a próza Slovenskej moderny, ktorá je však už novou vlnou „postrealistickej fázy“ slovenských literárnych dejín (S. Šmatlák, c. d., s. 107).

Próza slovenského realizmu bola uceleným systémom do štátneho prevratu roku 1918. V nových spoločenskopolitických podmienkach sa prezentovala síce ešte nejedným významným dielom, ale ako kompaktný a vývinovo stimulatívny jav ustúpila z proscénia literárnych dejín, aby dala miesto novým podobám realizmu a jeho ideovo-estetickým oponentom. Aj z týchto dôvodov súčasné periodizačné zretele, podložené hlbším poznaním samotnej povahy tejto prózy, upúšťajú od jej staršieho členenia na objektívno-deskriptívny a spoločensko-kritický typ.

Trojfázový nástup slovenského realizmu, uskutočňujúci sa vo dvoch generačných vlnách, podmienilo procesuálne prekonávanie svetonázorových bariér a zábran, navrhovaných okolnosťami národnostného boja. Ako súčasť zásadného prehodenia relácie subjekt – objekt a s ňou spojených ďalších významových opozícií (emocionálnosť – racionálnosť, typizácia – individualizácia, izolacionizmus – kontextualizmus, deskriptivizmus – fikcionalizmus a iné) odrazilo sa toto prehodenie pojmov aj v špecifických formách vývoja realizmu. V poézii mala jeho evolúcia podobu tzv. adaptívnej radiácie, rôznosmerne sa rozširujúcej zo sugestívnych podnetov Hviezdoslavovho diela. Naproti tomu v próze išiel vývoj paralelnými cestami so sklonom k etapovej konvergencii jednotlivých autorských typov. Tento trend, celkovo zhodný s uvedeným periodizačným členením, sa prejavil väčšmi významovým zmožovaním, ako dovŕšovaním aktuálnych „úloh“ realizmu. Po iniciatíve S. H. Vajanského a systematizujúcom čine M. Kukučina, ktorých próza vyznačila dve základné tendencie slovenského realizmu, prichádza k slovu dielo Timravy, Jégého a Tajovského. Všetci traja novo aktualizujú úlohu subjektu a objektu z hľadiska tzv. „pesimistickej“ verzie realizmu (dezilúzia, biologizmus, skepsa). Próza J. Jesenského dovŕšuje tento vývin satiricky vyhroteným paradoxom subjektu a objektu.

Slovenská literatúra, ktorá ešte aj v predchádzajúcom desaťročí chcela iba „národno-politický a cirkevný život kriesiť, budiť, oživovať, utužovať a zvelebovať“ (P. Hečko, *Národné noviny* 1870, č. 62; ďalej citujeme ako NN), začala sa rozhodnejšie zbavovať didaktických a moralizátorských úloh. Intenzívnejšie sa nadväzovali aj styky so svetovou literatúrou, sporadické v rokoch krízy romantizmu. „Tu na stole vidíte posledný Zolov román, posledný zväzok diel grófa Tolstého, – dôvodí už postava vo Vajanského románe *Pustokvet* (1893). – To nie je zem a hmota, to je duch...“ (*Sobrané diela* SHV 8, 1937, s. 20).

Predchádzajúce odseky nechcú tvrdiť, že literárny

realizmus všade vo svete vďačí za svoj nástup iba podnetom tzv. pozitívnych vied. Nemožno však nevidieť, že zhodou okolností v úlohe pracovnej hypotézy pomohol usústavniť rozptýlené tendencie do ideovo-estetického systému, čím nesporne podnietil nové cesty slovenskej prózy. Ale aj v tomto prípade platí, že všetky mechanické paralely sú iluzórne, pretože literárne dielo v konečných dôsledkoch „kriví alebo vyrovnáva línie podľa svojich zákonitostí“ (V. Šklovskij, *Teória prózy*, 1971, s. 208). Rovnako však platí aj skúsenosť, že celá oblasť kultúry je svetonázorom systematicky ovplyvňovaná a „reaguje na ňej i ako celek, i svými jednotlivými složkami“ (J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 249).

Pri nadväzovaní priameho vzťahu medzi literatúrou a skutočnosťou mala prvoradá význam negácia pseudo-dialektického výkladu životných procesov. Kauzálna súvislosť medzi kvalitatívne rovnorodými a následnými javmi života viedli prozaikov realizmu k rozpoznaní vecnejších podôb skutočnosti, nezatieňovaných idealistickými predstavami abstraktnej povahy. Spolu s evolučnými hľadiskami podnecovali literárnu tvorbu, hoci svojím ideovým agnosticizmom a sociálnym reformizmom jej kládli aj výrazné medze. Realistická estetika objektívnej „totožnosti“ javov života si však dobrovoľne vyhradila užší akčný priestor, aký mala subjektivistická estetika romantickej „kontrastnosti“. Do centra literárnych záujmov postavila mnohotvárnú „prózu života“ a s ňou všetko to, čo bolo pre romantikov iba čím-si poľutovaniahodným. Inšpiratívnu úlohu „ducha“ prevzala na seba v plnej miere všedná „predmetnosť“.

TRADÍCIE A INOVÁCIE

Vo štvrtej kapitole Vajanského románu *Suchá ratolesť* (1884) sa medziiným rozvíja aj rozhovor o literatúre. Šľachtic Rudopoľský s výčitkami hovorí učiteľovi Tichému, že v súčasnosti je na Slovensku každá knižka „dvojnásobnou žertvou — čítajúcich i píšúceho. Sotva je nevyhnutnou potrebou, preto nenesie, nemôže niesť ovocia“. Rudopoľský dôvodí celou záplavou diletantizmu. „Diletanti brnkajú na epickú i lyrickú strunu, omáľajú detinsky naivnú poéziu, siahajú do filozofie a nakopia mystických nezmyslov“ (*Sobrané diela SHV* 5, 1948, s. 132–133).

Je to vecná súvaha minimálnych umeleckých výsledkov poromantickej literatúry. Z textu je však zrejmé, že nastupujúci kriticismus sa polemicky neobracal proti vlastnej romantickej poézii a próze, ale odmietal jej úpadkové a epigónske formy. Ich didaktická popisnosť a patetický sentimentalizmus boli jednou z príčin, že nové svetonázorové hľadiská získavali štatút legálneho spojenca literatúry pri odstraňovaní balastu poromantickej tradície.

Literárna tvorba porevolučných desaťročí ako nežiaduca príťaž inovačných úsilí bola skutočne príkladom provincionalnej obmedzenosti a netvorivého opakovania veľkých vzorov. V poézii i v próze vládol zväčša neospravedliteľný diletantizmus, takže náročnejší čitatelia sa hromadne stávali konzumentmi zahraničnej literatúry zábavného typu. Najmä próza v časoch doznievania romantizmu prechádzala ešte hlbšou krízou ako poézia. Nemala dostatočnú tradíciu a až na Kalinčiakovo a Kubáňho dielo nedosahovala ani úroveň vtedajšej poézie. V pozadí tejto krízy popri svetoná-

zorových momentoch pôsobil aj nedoriešený problém jazyka epickej prózy. Jeho nedostatočnú diferenciáciu predlžoval nefunkčný synkretizmus epického a lyrického žvlu. Próza sa lyrizovala jazykom poézie, poézia sa epizovala výrazovými prostriedkami rétorizmu. Najmä tvorba epigónskych autorov názorne odhaľovala negatívne črty tohto vývoja. Situáciu v oboch literárnych druhoch komplikovala aj kríza romantického subjektu, ktorý odtrhnutý od hybných síl čias, ponáral sa do nereálnych predstáv o prúde života. Zásadným kritikom týchto anomálií bol J. Záborský. Jeho próza má však s realizmom spoločné iba to, čo môže spájať klasicistického racionalistu s kritikom romantických výstredností.

Odrázom svetonázorových rozpakov bolo aj apriórne zblížovanie sujetovokompozičných schém prózy s významovou stavbou ľudovej rozprávky. Na priesečníku rozličných pseudodialektických a pseudosynkretických tendencií sa vyhranila romantizujúca sentimentálna poviedka, reprezentovaná najmä prózou D. Bacháta a M. Š. Ferienčíka. Na túto líniu, smerujúcu k pseudorománovej forme, neskôr s vysokými umeleckými nárokmi nadviazal S. H. Vajanský a jeho literárni nasledovníci.

Vedľa tohto prúdu, ktorý aj napriek umeleckej neproduktívnosti bol v centre vývoja porevolučnej prózy, rozvíjali sa tzv. krátke formy. Vyrastali z okrajových žánrov romantizmu, z cestopisov, literárnych listov, besedníc, arabesiek a iných útvarov žurnalistickej povahy. Popri Kubáňho epizodických príbehoch a Laskomerského humoreskách reprezentatívnym dielom, blízky tejto línii, je Kalinčiakova *Reštavrácia* (1860). V týchto žánroch strácal svoje výsadné postavenie romantický historizmus a idealizácia prítomnosti. Pseudolyrizmus tu zatláčali do úzadia štylistické prostriedky humoru, satiry a paródie. Deskripciu faktov a alegorizovanie skutočnosti prekrýval živý dialóg, prevzatý z hovorovej reči. Štylisticky prepracovanejšie portréty charakteristických postáv, záznamy anekdot a detailov života nedoceňovali však sujetovokompozičnú výstavbu

textu a smerovali k dokumentárnosti. Táto spretňaná a nesystematická línia vývoja porevolučnej prózy vedie až do blízkosti Kukučínových začiatkov.

Tieto prúdy sa nevyvíjali paralelne a nevyhranili sa v čistej podobe. Vzjomne sa prestupovali neraz aj v diele jedného autora. Z hľadiska kompozičných princípov uplatňovali sa v nich dve protichodné tendencie. V prvom prípade sa kládol dôraz na fabuláciu, na konštruovanie obrazu skutočnosti, pravda, subjektívne štylizovaného obrazu individuálne prehodnotenej skutočnosti. Tento typ prózy bol danajským príspevkom romantizmu do vývoja slovenskej literatúry. Jeho nápadným znakom je disproporčná neúmernosť v okruhu pôsobnosti motivických plánov reality, postáv a deja. V doslove k druhému vydaniu Hurbanovho *Olejkára* (1889) sa o tom vecne zmieňuje S. H. Vajanský: „Je tam mnoho deja, mnoho ruchu, možno až primnoho pre takú krátku prácu. Figúram takrečeno visia nohy a ruky z úzkeho rámca, úzkeho čo do priestoru. Stručnosť je taká prísna, že nedovoľuje rozvinúť sa osobám a dejom“. Nešlo tu však doslova o rozpor medzi významovo predimenzovanými postavami a úzkym kompozičným rámcom. Veď alegorizované figúry a žánrová schéma boli natoľko ustálené, že komponovanie poviedky spočívalo v dosadzovaní stálych významových veličín do rovnice, ktorej výsledok bol dopredu známy. Problém bol skôr v tom, že medzi ideovým zámerom a jeho epickou realizáciou ostávala nepreklenutá medzera. Bola dôsledkom nesúladu transparentne vysloveného svetonázoru s alegorizovanou podobou literárneho hrdinu. Hybným podnetom sujetu tejto prózy bola svojvoľná manipulácia autora-rozprávača s motivickými plánmi.

Druhý vývinový prúd vychádzal z opačných hľadísk. V strede pozornosti nebola fabula, sujetová výstavba a úsilie za každú cenu kompozične scelovať zobrazované motívy. „Nepíšem ani román, ani novelu, — hovorí parodicky rozprávač Laskomerského poviedky *Cestovanie na vakácie* (1861). — Nikto sa nezaľúbi, neožení, nezastrelí, neutopí, nezakole, ani neotrávi; — nebudú

domy horieť, ani nebude potopa lomoziť...". Tento typ prózy kládol dôraz na analytický charakter rozprávania a na komplexné zobrazovanie epicky plastických figúr a postáv. Výstavba textu vychádzala zo živých dialógov a z epizodických príbehov, rozvíjajúcich sa akoby „mimo sujetu“. Obmedzené kompozičné možnosti reprodukovania charakteristických „kuzkovú stránku textu. „Povieme to jednoducho, pretože nepíšeme román,“ komentuje veci výstižne rozprávač Laskomerského poviedky *Dávid Štúbrik* (1870). Žánre tohto typu súčasníci tolerovali však iba tam, kde mali pôvodné domovské právo – v žurnalistike. V beletrii sa im upieralo existenčné oprávnenie. Charakteristický je postoj J. M. Hurbana ku Kalinčiakovej *Reštavrácii*, v ktorej sa uvedené črty prejavili najplnšie. Kritikov názor dostatočne ilustruje aj stanovisko vtedajších literárnych veličín: „Kalinčiak mal za reguláciu... Zato sa darmo pýtaš, keď prečítaš *Reštavráciu*: čo chcel s tým všetkým? On by každému ale povedal, nuž nič, len som chcel reštavráciu zmaľovať! A tak aj je. *Reštavrácia* bez zmyslu vyššieho, osobná ruvačka, egoizmus zemiansky, halibali povrchného života, ten starý, prirodzený surový človek, ako naskutku v tých časoch sa javil“ (Cirkevné listy 7, 1871, č. 21). Hurbanovi v dielku chýbal výklad zmyslu zobrazených príbehov. Nenašiel tam myšlienku ako nevyhnutnú spojnicu „javov časných“ s hlbínami „večného plameňa“.

Zámena optiky subjektivistického voluntarizmu hľadiskami objektívne nazeranej skutočnosti sa nezaobišla bez polemických diskusií. Kľúčovým bol problém charakteru literárnej postavy. V krátkych žánroch dokumentárneho typu a v im príbuznej novelistike sa už próza vymaňovala z bludného kruhu vzájomných závislostí medzi alegorizovanou postavou a tradičnou sujetovokompozičnou schémou. Jej novým hrdinom sa stával rozprávač a princíp rozprávania tzv. skazovej (ústnej) povahy. Jeho účasť v texte pozmenila aj vžitá

funkcie literárneho jazyka. Kalinčiakova *Reštavrácia*, útvar do značnej miery ešte kompromisný, už silne zvýrazňovala nové výhľady slovenskej prózy. Ťažisko rozprávania sa v nej prenieslo do dialógov, ktoré z hľadiska vtedajších názorov prerastali rámec témy a žánru. Ale práve ony organicky spájali „myšlienku“ s jej slovenským výrazom, ba možno povedať, že sa stali jej ničím nenahraditeľnou súčasťou.

Ak z prózy poromantizmu vyčleníme všetko úzko aktuálne (nacionálne horlenie, didaktické mentorovanie, moralistický sentimentalizmus, vyhrotené zrážky významových „protív“ a iné), objavia sa pred nami jej dva otvorené problémy. Jedným je motív „izolácie“ človeka od spoločnosti (D. Bachát), druhým motív „združovania sa“ (M. Š. Ferienčík) ako výraz pokusov prekonať rozkladné procesy porevolučného života. Opätovné úsilie scelovať rozpadávajúce sa spoločenské vzťahy „spolkovitosťou“ vychádzali z poznania, že „prišli rozličné živly do spojenia, ktoré netrpia jednotu“. Autor týchto slov M. Š. Ferienčík (Pešťbudínske vedomosti 2, 1862, č. 89) podrobnejšie určuje ich povahu a dôsledky: „Prišli s dávnymi náhľadmi do spojenia pochopy rozumkárstva, ktoré udusili nadšenie a zachvátili svojím všetko boriacim nihilizmom duchov. Prišlo s ráznou obetavosťou do spojenia chlebkárstvo, ktoré podryva zápal.“ Ak zameníme Ferienčíkove termíny primeranejšími pojmi (tradícia, racionalizmus, kriticizmus, materializmus), môžeme v citáte vidieť jednu z prvých anticipácií vznikajúceho konfliktu medzi tradíciou a novými svetonázorovými prvkami. Jeho charakteristika sa celkovo zhoduje s definíciou krízy, v ktorej sa manifestuje iluzórna jednota rozpadávajúcich sa súvislostí a navzájom izolovaných jednotlivostí (G. W. Hegel a K. Marx). Z uvedeného citátu vidno, že viacerí prozaici neskorého romantizmu (J. Záborský, L. Kubáni, M. Š. Ferienčík, Laskomerský a iní) rozpoznali povahu rozkladných procesov, ale nevedeli im primerane čeliť. Motív ferienčíkovskej „spolkovitosti“, protikladný bachátovskému „izolacionizmu“, vychádzal z troch nádejných integračných momentov.

Počítal s anulovaním protikladu medzi všetkým „súkromným a verejným“, s rozriešením rozporu medzi „malým a veľkým činom“ a s prekročením dilemy „nacionálnych a sociálnych“ kritérií posudzovania verejného života. Tieto opozície neboli však ešte vtedajším ideovým a zobrazovacím aparátom riešiteľné.

Ich rozuzlenie priniesla až generácia literárneho realizmu. Predovšetkým potlačila pseudodialektickú protikladnosť uvedených momentov tým, že ich od seba oddelila, čím sa zrovnoprávnili na „pozitívnej“, t. j. vecnej svetonázorovej základni. V próze realizmu sa sféra súkromného a verejného stávala plnoprávnou súčasťou epicky konkrétnych postojov literárnych postáv. Rozpor medzi „veľkým a malým“ činom riešila prax, primeraná intelektuálnym schopnostiam a osobným záujmom týchto postáv. Priehradu medzi nacionálnym a sociálnym hľadiskom zasa skoorinoval princíp determinovanosti spoločenského bytia a individuálneho vedomia človeka. Z niekdajších opozícií si rozhodujúce postavenie udržal vždy iba jeden člen, pravidelne ten, ktorý predstavoval pozitívne, prirodzené a vecne podmienené postoje človeka. Literárny realizmus skoncoval so subjektívnym „zápalom“ hrdinov poromantickej prózy. Z jej tematického repertoáru prevzal iba niektoré dovtedy významovo „nadbytočné“ a literárne „nestráviteľné“ motívy, ktoré si aj v nasledujúcich desaťročiach podržiavali spoločenskú aktuálnosť.

Próza formujúceho sa realizmu teda nevyhnutne reagovala aj na „diletantské“ tradície poromantickej literatúry tým, že polemicky prehodnocovala oba jej základné typy. Vajanský, vedený hlavne spoločenskými a politickými dôvodmi, umelecky rozpracoval sujetový typ poromantickej prózy. Schému sentimentálnej poviedky, včítane jej ideologizujúcich a aktivizačných motívov, predznačených prózou M. Š. Ferienčika, zbavil krikľavo romantických črt a rozvinul ich do románovej formy. Kukučín zasa svojimi prvými črtami a poviedkami reagoval na druhý typ. Detaily a tzv. „kusy života“ oslobodil od nefunkčnej prífaže popisnosti. Stylisticky prepracovanou naratívnosťou vymanil kres-

bu figúr (typizovaných jedincov) z dokumentaristických súvislostí a preniesol ju do žánrov umeleckej prózy. Jeho príklon k životu a k hovorovej reči dediny neinšpirovali už romantické predstavy, ale ideový demokratizmus, v ktorom nasledoval príklad Hviezdoslava. Preto pre prózu má jeho rehabilitácia epiky rovnaký význam ako Hviezdoslavova reforma poézie.

Vajanského a Kukučínova literárna iniciatíva vyviedla slovenskú prózu z jej poromantickej krízy. Už v osemdesiatych rokoch vytýčila aj jej dve umelecky najproduktívnejšie cesty. Rozpätie medzi Vajanského subjektivistickým voluntarizmom a Kukučínovým deterministickým objektivismom vyznačilo súčasne aj krajné medze ideovo-estetických princípov prózy realistického typu. V priestore medzi nimi sa časom v diele Timravy, Jégého, Tajovského a celej plejády iných autorov rozvinuli jej ďalšie formy.

Spontánny rozvoj prózy nového typu sprevádzala, regulovala a podnecovala aj odozva v kritike a v publicistike. Súčasne s Vlčkovou programovou knihou *Literatura na Slovensku* (1881), ktorá najradikálnejšie pohľady stojatými vodami myslenia, prihlásili sa k slovu aj inováčne úsilia, zachovávali ohľaduplnejší vzťah k tradícii. Uviedlo sa už, že väčšina slovenskej literárnej verejnosti sa vyhýbala otvorenému generačnému konfliktu a uprednostňovala vzájomne kompromisné stanoviská. Predpoklady na to poskytli posledné ročníky Orla (10, 1879 a 11, 1880), keď ho redaktori M. Š. Ferienčík a J. S. Zachej otvorili aj príspevkom literárnej mládeže — Vajanskému, Hviezdoslavovi, Škultétymu a Vlčkovi. Preto výmena generačných postov sa odohrála bez nápadnejších polemík a programových konfrontácií. V duchu vzájomného porozumenia sa však od „hostí“ očakávala tolerantnosť k tvorbe starších. Toto finále romantizmu s jeho kompromismi sa skončilo tým, že Vajanský a Škultéty začali roku 1881 sami vydávať literárnu revue Slovenské pohľady. Orol zanihol. Týmto stratili svoje opodstatnenie ohľady na ľudí, nie však na otvorené problémy.

V takejto situácii sa ako neproklamatívny manifest

literárneho realizmu objavujú Vajanského a Škultétyho Kritické listy, odtláčané ešte v poslednom ročníku Orla (11, 1880). V porovnaní s takmer rovnoučasnou Vlčkovou *Literatúrou na Slovensku* obaja účastníci diskusie sledujú však cieľavedomý súlad medzi odkazom tradície a estetickými názormi herbartovsko-duridikovského typu. Viacerými exkurziami do dejín umenia dokazujú zhodu „myslenia, vôle a citu“ s pojmami „pravdy, dobra a krásy“ na základni totožnosti národných a všeľudských záujmov. V ich dôvodeniach má osobitné miesto polemika s kozmopolitickými tendenciami vtedajšej českej literatúry a so Zolovým naturalizmom ako kultom „hrôz a ošklivosti“. Argumentujú proti nim slovenskosťou Bottovej poézie, ktorá aj depresívne motívy presvecuje lúčami nádeje.

Kritické listy, ale aj iné publicistické state oboch redaktorov s nebyvalou nástojčivosťou proklamovali úlohy novej kritiky. Na pozadí konkrétnych úloh slovenskej literatúry riešili vyhliadky konfliktných vzťahov medzi pojmami ideálne – reálne, národné – nenárodné, klasické – súčasné, umelecké – pojmové a inými antinómiami literárneho diania. Vychádzajúc z principiálneho sporu národno-utilitárnych a esteticko-etických úloh umeleckej tvorby našli východisko v schillerovských pojmoch pravdy, dobra a krásy, ktoré sa stali kompromisným menovateľom rozdielnych spoločenskopolitických a estetických záujmov koncepcie tzv. „ideálneho realizmu“. Oporou v názorovom súperení im bola ruská literatúra. Čoskoro si uvedomili jej osobitosti, ktoré v tom čase (1881) vis à vis západoeurópskemu realizmu definoval M. J. Saltykov-Ščedrin: „Meradlá nášho realizmu sú iné než v dobovej škole francúzskych realistov. My vnášame do tejto oblasti celého človeka so všetkou rozmanitosťou jeho znakov v realite. Francúzi však majú hlavný záujem o torzo človeka a z celej rozmanitosti jeho znakov najhorlivejšie sa zaoberajú jeho fyzickou spôsobilosťou a milostnými výbojmi“ (*O literatúre*, Praha 1957, s. 333).

Ideovo-estetické posolstvo tohto „poľudšteného“ realizmu obhajovali slovenskí kritici neraz aj mienkou

zahraničných autorít. Značnú odozvu mala najmä kniha Melchiora de Vogüé *Le roman russe* (Paris 1886), v ktorej autor po anglickom románe vyzdvihol svetový význam ruskej prózy a jej vernosť domácim koreňom. „Od vetra náuk k nim spoza hraníc donášaných, náuk skeptikov, fatalistov a pozitivistov, oni kývajú sa ani trstina, ale v najskrytejšom vnútri svojho srdca ostávajú vždy kresťanmi“ – s obdivom cituje ešte po rokoch tohto autora J. Škultéty (*Živena* 27, 1927, s. 170). V tomto kontexte kritického myslenia sa hlavne na stránkach Slovenských pohľadov formovalo rané dielo S. H. Vajanského a M. Kukučina. Prvé z nich napĺňalo ideál „národného umenia“ disharmonickými kontrastmi presadzovanej „ideológie“. Druhé, rešpektujúc rovnaký základ, sledovalo už iné ciele. Kukučinova próza ostávala národnou aj svojou nevtieravou ľudovosťou a harmonickým riešením motívov života dedinského človeka.

Vnútorne napätia slovenskej literatúry sa vyhrotili koncom osemdesiatych rokov na pôde pražského študentského spolku Detvan. V ňom sa v rozpätí nemnohých rokov združila značná časť nádejných prozaikov a kritikov (J. Vlček, M. Kukučín, L. Nádaši-Jégé, J. Smetana, J. G. Tajovský, V. Šrobár a iní). Pravidelné diskusie o slovenských, českých a zahraničných literárnych novinkách potvrdzujú, že intelektuálne prostredie veľkomesta a vysokoškolské štúdium viacstranne oživilo triedenie názorov na ideové, politické a literárne problémy. Nanovo sa tu formoval aj česko-slovenský vzťah, dovtedy utváraný prevažne na konzervatívnej základni (A. Heyduk, R. Pokorný, J. Holeček, J. M. Hurban a iní). Na pôde Detvana sa odohrali aj názorové stretnutia, ktoré ohlásili nástup prozaikov druhej vlny slovenského realizmu. Vyvrcholili v rokoch 1889–1891, keď sa znovu prehodnocovala obsahová náplň pojmov pravdy, krásy a dobra. Nový nápor kriticismu, opozičný už aj voči politickým postojom tzv. martinského centra, vyvolal otvorený konflikt „romantického idealizmu s naturalistickým realizmom“ v českej a zahraničnej literatúre.

Preto v čase, keď J. Vlček pod tlakom kritik a vlastných „konštruktívnejších“ zámerov vydáva opravenú a doplnenú verziu svojej prvej práce (*Dejiny literatúry slovenskej*, 1890), v Detvane sa už otvorene diskutovalo o radikálnejších vyhlídkach realizmu.

Priebeh a okolnosti týchto debát rekapitulujeme na inom mieste (kap. 5, str. 252 a ďalej). Tu iba sumárne konštatujeme, že v ich ohnisku nebol iba všeobecný vzťah idealizmus — realizmus, ale už aj jeho špecifickejšie dôsledky. „Ideálny realizmus“ dostával vážneho súpera v naturalizme a v tzv. pesimistickom realizme. Najväčší záujem sa sústreďoval na témy Tolstoj — Darwin, Tolstoj — Zola a na štúdiu O. Hostinského O realismu uměleckém (1890, por. in: *Studie a kritiky*, Praha 1974, s. 62—122). Výsledkom rozhovorov, ktorých sa zúčastnili najmä M. Kukučín, V. Šrobár, D. Makovický, Š. Daxner a iní, bol však zasa len kompromis, tentoraz v duchu Hostinského formulácií problému. Odôvodnil ho M. Kukučín: „... realizmus práve tak dobre má svoje práva ako idealizmus. Oba smery vymedzujú len zákony tvorenia umeleckého“ (zápisnica Detvana z 24. januára 1891, odpis v LVÚ SAV. Celý text uvádza M. Tomčík v *Literárnych dvojobrazoch*, 1976, s. 44—46). Nesporným ziskom debát bolo však priznanie oprávnenosti tzv. pesimistického realizmu (naturalizmu), ktorý „neoddeľuje krásu od mrzkého, dobré od zlého, ale všetko tak pomiešané necháva, ako prichodí v skutočnosti“. Výsledkom týchto názorových konfrontácií bola aj Nádašiho programová úvaha o Zolovom románe *Peniaze* (SP 11. 1891, s. 379—383, in: *Slovenská literárna kritika* 2, 1979, s. 360—365) a vznik skupiny bezvýhradných stúpcov náuky L. N. Tolstého (D. Makovický, A. Škarvan).

Diskutované témy otvorili mladým prozaikom cesty ku kriticismu, v ktorom sa idealistické zretele obmedzovali iba na nevyhnutné morálne ohľady. Táto okolnosť sčasti už potvrdila, sčasti podnietila ideovo-estetické odtiene, ktoré do literatúry uviedli prozaici tzv. druhej vlny realizmu — Timrava a raný Nádaši-Jégé. V ich novelistike sa nanovo preskupili vzťahy medzi

subjektom zobrazovania a objektom zobrazenia, inšpirované už pesimisticko-naturalistickou koncepciou života a človeka. Národný zreteľ u nich už definitívne podľahol akcentom zovšeobecneného ľudského údely, pričom subjekt sa v prvom prípade stával exponentom indeterminizmu (Timrava), v druhom zasa dôsledného determinizmu (Jégé) spoločenských vzťahov. Obaja autori už zobrazovali realitu metódou „pozorovania a experimentu“, v mnohom zhodnou s literárnymi postupmi prózy naturalistickej povahy.

Záverečná etapa nástupu druhej vlny literárneho realizmu sa spája s pôsobnosťou časopisov Hlas (1898—1904), Dennica (1898—1914), Slovenský obzor (1907—1908) a Prúdy (1909—1914). Príslušníkov hnutia, zoskupených okolo Hlasu, charakterizuje predovšetkým konzekventnosť v spoločensko-politických postojoch, menej už záujem o interné problémy literatúry. Hlasisti sa zapísali do histórie ako skupina, ktorá v mene realizmu a politických výhládov česko-slovenskej vzájomnosti dôsledne vystupovala voči ideológii martinského centra, Národných novín a ich redaktora S. H. Vajanského. Za vedenia V. Šrobára a P. Blahu, podporované T. G. Masarykom, toto hnutie spojilo odchovancov Detvana pod programovými heslami realizmu, demokratizmu, kriticismu a aktivizmu. Nimi oponovalo romantickému slavianofilstvu, izolacionizmu a fatalizmu martinských predstaviteľov slovenskej politiky. Sociálnemu reformizmu hlasistov zodpovedala aj ideologizujúca literárna kritika. Zdôrazňovala mravnú obrodu človeka tolstojovskou cestou „citu“ a masarykovskou cestou „rozumu“. Preto niektorí publicisti z tohto okruhu sa nerozpakovali znovu oživovať aj dávny problém, či je prvší „šlabikár, alebo román“ (V. Šrobár).

Nové formy kritického myslenia propagovala až publicistika v Slovenskom obzore, predstavovaná koncepcie vyhraneným a rozhladeným B. Pavlú. V statiach Literárne túžby (1907) a Pokrokovosť a konzervativizmus na Slovensku (1910) podal súhrnnú bilanciu záporných dôsledkov romantizmu na slovenské myslenie, ako sa zraží v rozporoch medzi radikalizmom a

konzervativizmom, fantastickým utopizmom a nihilistickou beznádějou. Ich pôvod odvodil z heglovského hyperidealizmu, ktorý vtlačil slovenskej inteligencii zvyk „myslieť v dialektických formách na základe apriórnych súdov a nekontrolovať ich empiriou“. Hoci autor ocenil prínos hnutia Hlas, neváhal vecne konštatovať, že sa „v literatúre neosvedčilo“ (*Slovenská literárna kritika* 3, 1981, s. 99).

Názory B. Pavlů zbližujú už program Hlasu s ideovo-estetickými aspiráciami Prúdov, ktoré sa s Dennicou stali pred prvou svetovou vojnou voľnou tribúnou najmladšej vrstvy básnikov, prozaikov a kritikov, zasiahnutých ešte kriticismom pozitivistického rázu. Osobnosti vystupujúce pod záhlavím Prúdov (B. Pavlů, F. Votruba, P. Bujnáč, J. Slávik-Neresnický a iní) sa už veľmi zaujímali o tienisté stránky slovenského romanizmu. Zato však vehementne prehodnocovali literatúru nedávnej minulosti či prítomnosti a kládli pred ňu okolnostiam primeranejšie perspektívy. Strohý sociologizmus zamenili citlivejším aparátom esteticko-tvarovej analýzy poézie a prózy. Už v *Sborníku slovenskej mládeže* (1909) sa koncepcne vyzretou štúdiou predstavil F. Votruba. Popri viacerých principiálnych hodnoteniach Vajanského a Hviezdoslavovej tvorby predkladal vtedajšej literatúre ideály demokratizmu, zhodujúceho sa s individuálnymi záujmami tvorivého subjektu. P. Bujnáč vnášal už do tohto intelektuálneho ruchu teórie estopsychologizmu. Týmto inovačným zreteľom podvracal realistický mimetizmus a vývoj orientoval na umenie, „nedotknuté potrebami života“ (Prúdy 4, 1913, s. 51). Preto sa dostával do sporu s generačnými druhmi. J. Slávik-Neresnický v ensembli kritiky Prúdov predstavoval človeka, ktorý venoval zvýšenú pozornosť európskej, najmä francúzskej literatúre. Kritická aktivita tejto generačnej vrstvy vo všeobecnosti už neuznávala zvrchovanosť tradičných pojmov pravdy, dobra a krásy. Jej pozornosť plne zaujali metodologické zretele „realizmu, sociálnosti a analytickosti“ (S. Šmatlák, c. d., 4, 1975, s. 101). Podľa Vajanského všetko toto bolo neklamným znakom úpadku, popierania „krásy“, pre-

chodu ku kultu „špaty, ohavnosti, perverzity a pohavných absurdít“ (NN 42, 1911, č. 107).

V tejto etape kritického myslenia sa formovali básnici Slovenskej moderny (I. Krasko, J. Jesenský, V. Roy, I. Gall a iní) a s nimi aj próza J. G. Tajovského a J. Jesenského. Tajovského pokladali v tomto čase mnohí za predstaviteľa „literárneho hlasizmu“. Tento nepresný termín chcel upozorniť na sociálnokritickú stránku jeho poviedok, ktorou sa zobrazovací subjekt takmer bezvýhradne stotožnil s predmetom zobrazenia, s proletárskymi vydedencami dediny a s ich neradostným osudom. Próza J. Jesenského svojim satiricko-ironickým hrotom spájala už subjektívne zábery básnika Slovenskej moderny s kriticko-spoločenskými aspiráciami novelistu literárneho realizmu.

Heslovitý prehľad jednotlivých etáp kritického myslenia neprekračuje rok 1918, pretože tento medzník už podstatne zmenil proporcie sporu tradicionalistov s novátormi literárnej tvorby. Ukázalo sa, že pred prevratom aj na poli kritiky a publicistiky súperili dva smery. Jeden zdôrazňoval kontinuitu tradície, druhý presadzoval reformné hľadiská. Kritériom svetonázorovej konzervatívnosti a pokrokovosti bola prevaha nacionálneho alebo sociálneho dôrazu. Situáciu v mladšej vrstve charakterizuje zasa váhanie medzi politickým reformizmom a „pokrokárstvom“ buržoáznoľiberalného či radikálnodemokratického typu. Celkovo aj v oblasti kritického myslenia vývoj prebiehal nesystematicky. Ale aj touto cestou kritika dotvárala „kultúrne“ milieu ako podmienku organického rozvoja slovenskej prózy. Konfrontovala ju so slovenskými a inými literatúrami, vytyčovala jej spoločenské a estetické úlohy, stávala sa článkom bezprostrednejšieho dotyku umenia a spoločnosti. V tejto situácii sa ucelenejšie formulovali aj názory na povahu individuálnych autorských koncepcií. Všeobecne sa oceňoval inovačný význam Kukučínovej prózy. Timrave kritika rozumela i nerozumela. Tajovského si privlastňovali hlasisti a odmietali ho martinčania, Jesenský bol prijateľný pre obe polemizujúce strany. Ústredným bodom triedenia názorov bolo však

ustavične Vajanského dielo. F. Votruba, ktorý kladne hodnotil prózu Tajovského a Jesenského, Vajanskému upieral priznať spoločenskú a morálnu autenticitu. B. Pavlů našiel v jeho diele „nietzscheovskú morálku“, subjektivisticky povznesenú nad „dobro a zlo“ v konvenčnom zmysle slova (1911). Podľa P. Bujnáka, ktorý v mene estetizmu odmietal Timravu a Tajovského, Vajanský v „dedičnosti a milieu“ podávajúc seba verne podáva aj „kus života národného“ a jeho literárna pravda „opravňuje i umeleckú nereálnosť“ (1909).

Vzťah subjektu a objektu ako ústredný problém nových kritických stanovísk najvecnejšie interpretovali B. Pavlů a F. Votruba. Najmä Votruba v štúdií Z novšej literatúry (1909) už vyhranene koncepcne hovorí o „dvojacom pomere umelca k spoločnosti a k vlastnému vnútornému životu“, pričom má na zreteli polaritu subjektívneho zážitku a sociálnej sféry umenia (*Vybrané spisy* 1, 1954, s. 76). Tieto vecné i postulatívne súdy sprevádzali však naďalej ohľady na pomery v slovenskej spoločnosti, ktorá práve v kritických rokoch z rozhodnutia svojich predstaviteľov zotrvala v izolácii od najširších vrstiev národa a v politickej pasivite (1881–1896). Preto sa dôsledne nespĺňali výzvy, ktoré po doznení periódy „subjektivismu a estetizmu“ očakávali príchod literatúry naplnenej sociálnymi ideálmi.

Vývoj prózy slovenského realizmu sa odohrával v diskusnej polarite sporov regresívnej tradície s inováčnymi úsiliami. Jej rámcom bolo prehodnocovanie funkcií subjektu a objektu a jeho bezprostredné dôsledky. Polemický dotyk svetonázorových a estetických kategórií sa vyrovnával v súhre ikonicko-zobrazovacích a operatívno-výkladových cieľov realizmu. Ich syntéza sa uskutočňovala v regulatívno-inováčných procesoch, v ktorých sa svetonázorové postuláty „podobnosti a následnosti“ rovnorodých javov stávali súčasťou estetických princípov realizmu a programovej totožnosti života a umenia.

Nasledujúce kapitoly tejto práce charakterizujú dielo vybraných prozaikov v rozsahu vytýčených kritérií. Metodologickou základňou výkladu je polarita subjektu

a objektu ako súčasť literárneho modelovania „podobnosti a následnosti“ zobrazovaných faktov, javov a procesov, konfrontovaných s niektorými „všeobecnými svetonázorovými faktmi“ (A. Comte) a s epickými cieľmi literárneho realizmu. Preto sa tu hovorí o kreatívnom voluntarizme (Vajanský), objektívnom determinizme (Kukučín), o ironickej dezilúzii (Timrava), doktrinárskom pesimizme (Jégé), o skeptickom sentimente (Tajovský) a o satirickom paradoxe (Jesenský). Tieto dištinktívne príznaky autorských konkretizácií realistických postupov chcú dokumentovať jednotu svetonázorových a poetologických princípov. V práci sa nevenuje osobitná pozornosť ďalším autorom z okruhu realizmu (E. M. Šoltésová, T. Vansová, J. Čajak, A. Bielek, G. Maršall-Petrovský, L. Podjavorinská, Pauliny-Tóth, S. Bodický, P. Kuzmány, H. Gregorová, V. Šrobár, J. Smetana, A. Škarvan a iní), ani próze Slovenskej moderny (I. Krasko, I. Gall, L. Groeblová, Kosorkin a iní), ktorá tvorí už prechod k novej literárnej formácii. Domnievame sa totiž, že individuálny prínos uvedených prozaikov podstatnejšie neprekročil, iba doplnil kontúry realizmu, vyznačené dielami jeho reprezentatívnych autorov.

2 / Vajanského kreatívny
voluntarizmus

Ak by sme Vajanského literárne dielo hodnotili len na základe autorových výrokov o nevyhnutnosti uplatňovať vo všetkých oblastiach života pokrokové názory, nebol by problém jednoznačne odpovedať na otázku, či vôbec patrí do okruhu tvorby literárneho realizmu, alebo je len dovŕšením romantizmu.

Svetozár Hurban Vajanský (1847–1916) vystúpil začiatkom osemdesiatych rokov s progresívnymi myšlienkami. V predchádzajúcej kapitole sme už uviedli, že s J. Škultétym v Kritických listoch (Orol 11, 1880) predložil generačný manifest, ktorý novou formuláciou vzťahu medzi „krásou, dobrom a pravdou“ ohlasoval rozchod s tradičnými názormi na povahu literárnej tvorby. Tieto myšlienky rozvíjal do ideovo-estetického systému, ktorý má podstatné črty realizmu. „My musíme prejsť k pragmatickej, reálnej metóde“ – znie preambula Vajanského programu obrody slovenského života a literatúry. V jej mene začal sústavne bojovať proti mytologizmu, mesianizmu a dogmatickému hegliánstvu. „Na realizmus sťažovať sa je nemiestne: on je prirodzeným následkom demokratizácie umenia. Národná myšlienka je súčasne i demokratická“ (Národné noviny 22, 1891, č. 6; ďalej ako NN). Vžité predstavy o romantickom ráze národnej povahy ho však robili nedôverčivým voči novým ideovým úsiliam. Z realizmu prijímal iba to, čo poslúžilo jeho dôvodu o novej obnove verejného života na zdedených gruntoch. „Začneme vec slovenskú stavať od koreňa. Nech čert berie staré, práchnivé kláty... Vo mne väzí ešte vždy neodolateľná predtucha obratu“ – napísal v románe *Su-*

chá ratolesť (*Besedy a dumy* 2, 1884; ďalej citujeme ako BaD).

Vzhľadom na rozpory medzi programovými heslami a literárnou praxou je Vajanský najdiskutovanejšou osobnosťou zakladateľskej generácie literárneho realizmu a napriek svojej reprezentatívosti aj najrozpornejšou postavou slovenského „konca storočia“. Ako básnik, prozaik, publicista, kritik a redaktor Národných novín stál v rokoch 1880 – 1916 na čele hŕstky tých, ktorí aj po zániku národných inštitúcií vzdorovali tla-ku vládnúcich kruhov Uhorska. Z pozícií ideológa tzv. martinského centra takmer štvrtstoročie určoval oficiálny kurz národnej politiky.

Vajanského dielo možno preto uspokojivo vyložiť iba dvoj jediným interpretačným kľúčom. Jedna jeho poloha otvára vstup do argumentácií ideológa a politika, druhá do priestorov jeho umeleckej tvorby. Spája ich motív kontinuity tradície. V časoch politických porážok a literárnej krízy už ako začínajúci publicista hľadal vecné a situácii primerané východiská. Poučený politickými perzekúciami vytyčoval obrysy nového reformného programu na defenzívnych princípoch: „Z politického života, z ktorého nás vytrhli, utiahneme sa do riše, v ktorej je neplatný Tiszov ferman a do ktorej nemajú prístup vládni komisári“ (NN 6, 1875, č. 151). Vzhľadom na mimoriadne okolnosti spoločenskej činnosti stal sa človekom zásadnej opozície voči všetkému „cudzemu“. Tento fakt vysvetľuje mnohé osobitosti jeho politických a ideovo-estetických postojov.

Beznádejné výhľady na zmenu situácie viedli neskôr Vajanského k formulácii predstáv o zachovnej enkláve. Jej rozsah sa rokmi zúžil na minimum – na „jazyk a chrám literatúry“ (Predhovor k *Sobraným dielam* z roku 1907). Spoločenská báza básnika, prozaika a politika sa časom obmedzila na posledné záštity národného bytia, na nepočetné národne uvedomelé rodiny. Ich aktivizácii venoval celú svoju verejnú a literárnu činnosť. Preto regenerácia „suchých ratoleští“, „koreňov a výhonkov“ z okruhu aristokracie, inteligencie, meštianstva a ľudu bola spolu s nádejou na oslobodenie Slovenska

z područia uhorského štátu integrálnou súčasťou „realistických“ aspirácií jeho diela. Evidentné spoločenské funkcie literatúry neváhal však zaťažiť aj náročnými estetickými zreteľmi. Jedna z postáv románu *Pustokvet* (1893) retrospektívne tlmočí autorove ciele slovami: „Chcel som ukázať nové cesty v literatúre, aby nezakrnela v staromódnych formách, vlastne bezforemnostiach“ (*Sobrané diela SHV* 8, 1937, s. 39; ďalej citujeme ako SD s vročením rozličných vydání). Vajanský nebol preto len jedným z viacerých reformátorov literatúry, ale bol iniciátorom jej nových ciest.

V dôsledku mnohostranných spoločenskopolitických ohľadov jeho novátorstvo nebolo však dôsledné. Kým ako básnik (*Tatry a more*, 1880; *Spod jarma*, 1884; *Verše*, 1890) spolu s Hviezdoslavom otváral novú epochu slovenskej poézie, pričom úspešne zvecňoval postoje lyrického subjektu, ako prozaik dôsledne neprispôbil objektivizáciu témy osobnostným hľadiskám rozprávača. Preto sa na pôde naratívnej epiky celkovo nevymanil spod vplyvov voluntaristického štylizovania skutočnosti. Vo svojom realizme zachoval mnohé zvyšky poromantických literárnych schém.

Zreteľ na vývinovú kontinuitu u Vajanského nepochybne posilňovali rodinné tradície, výchova a štúdiá. Syn Jozefa Miloslava Hurbana bol doslova spútaný odkazom romantickej ideológie. V jeho polemických sporoch so súčasnosťou počul echo otcovho hlasu, kedysi militantne odsudzujúceho liberalizmus, politický radikalizmus a celý „moderní subjectivismus“. Aj jeho ideový dedič, tiesnený príznakmi „parížskeho komunizmu“ a „petrohradského nihilizmu“, hľadal záštitu vo fatalistickom slavianofilstve, v konzervatívnych kruhoch cárskeho Ruska a v nádeji na zvrat z moci vonkajších síl. Preto sa rozhodne staval proti mladšej generácii tzv. hlasistov, ktorí začali radikálnejšími metódami prekonávať domácu stagnáciu. Polemiky s týmito zdanlivými agentmi „cudzej vôle“ (T. G. Masaryka a českého realizmu) však iba stupňovali jeho anachronistické postoje.

Nemožno tu uvádzať všetky kľúčové okolnosti Va-

janského života a literárnej tvorby. Odvolávajúc sa na súhrnné práce, predovšetkým na portrétovú štúdiu I. Kusého (*Dejiny slovenskej literatúry* 3, 1965, s. 596–655), obmedzujeme sa heslovito iba na tie, ktoré ozrejmujú formovanie sa jeho literárnej metódy.

Vajanského pozíciu v politike a v literatúre najvýraznejšie charakterizuje moment „rozhrania“. Jeho prvou skúškou bolo manželstvo s dcérou predsedu bratislavskej sedrie *Idou Dobrovitsovou* (1875), s ktorou sa zoznámil počas právnických štúdií. Fakt, že Hurbanov syn si vybral ženu z nemecko-maďarskej honorácie, v plnej miere obnažuje osobnú stránku prvej Vajanského životnej kolízie. Zachovaná korešpondencia potvrdzuje, že možný rodinný konflikt odvrátili otcov súhlas a prispôsobivá oddanosť mladej ženy (P. Petrus, *Korešpondencia SHV* 1, 1967, listy č. 30–33 a iné; ďalej ako *Kor. SHV*). Odozva hroziaceho otcovsko-synovského sporu neostala však bez vplyvu na formujúce sa názory mladého autora. Umocnená romantickými schémami stala sa kľúčom k riešeniu jeho budúcich rozporov medzi záväzkami tradície a hlasom vlastnej vôle a bola modelom mnohých autobiografických motívov jeho diela. Dedič „slávneho mena“ sa nestal vykoreným renegátom, jeho riskantný krok nesprevádzala „otcova kliatba“. Zato však romanticky predstavovaný spor tradície a lásky bol najznepokojujúcejšou témou Vajanského literárnych juvenílií a v sublimovanej forme zanechal trvalé stopy v celej jeho literárnej tvorbe:

Ach, rozrumenené rodičovské prahy!
Ó, deva milovaná, otče drahý,
jak nájdem v zmätku pravú cestu k vám?

Tento motív z poémy *Vilín* (SD 7, 1944, s. 59) a jeho ďalšie obdoby (napríklad v poviedke *Duchovia sudov*, SD 9, 1911, s. 190) v rozličných žánrových obmenách varujú Vajanského zážitky z čias právnických štúdií v Bratislave (1867–1870) a z rokov jeho advokátskej praxe. Spája ich téma otcovej hrozivej vôle, napätých

rodinných vzťahov, motívy rozporov hrdinu váhajúceho medzi dvoma ženami, — jednoducho pôle-mêle romantickej poézie a realistickej pravdy. Na epický plán nimi vystupujú hĺbkové podnety kolízií medzi záväznosťou „svojskej“ tradície a intervenciou „cudzieho“ elementu, ktorý treba zlúčiť s domácim kontextom. Táto Vajanského osobná skúsenosť sa svojim spôsobom zo všeobecnila v téme životného „rozhrania“. Jej výslednou literárnou formuláciou mal byť rovnomenný román *Na rozhraní* (1885–1889). Aj jeho nedokončený náčrt naznačuje (porovnaj P. Petrus, *Svetozár Hurban Vajanský — Štúdie*, 1978, s. 104–118), že Vajanský sa v ňom pokúšal paralelizovať alebo preniesť konfliktové perspektívy otcovsko-synovského vzťahu na epicky zo všeobecný motív „surmy“ — odozvy balkánskej vojny v roku 1877. Je nápadné, že románový projekt stroskotal práve na momente, v ktorom úlohu arbitra bezvýchodiskovej situácie nepriamo prisúdil „otcovi“ slovenských národov — cárovi celej Rusi.

Bez zhrňania ďalších dôkazov chceme konštatovať, že Vajanský svoju „predtuchu obratu“ sprvu spájal s motívom organického rastu z vlastných síl. Neskôr tento svoj názor rekapituloval v úvahe *Náhľady a výhľady* (1897), kde dôvodí:

Slovenská národná vec... spočíva na večných zákonoch prírody a na jej organickom, samým bohom utvorenom základe... Má dve osnovy: duchovnú a prírodne hmotnú.

(SD 12, 1947, s. 285)

Bez ohľadu na fideistickú formuláciu príčin prírodných zákonov Vajanský tu narába v podstate s pozitivistickým argumentom a obhajuje objektívne stimuly rastu životných javov z „vlastných síl“. Spoločenskopolitická realita a vlastná angažovanosť ho však už včasnejšie viedli aj k názoru, že spontánnosť týchto procesov treba podporiť vonkajšími podnetmi. Ich výrazom je motív katastrofického činu, ktorý môže pozmeniť konšteláciu kontrastných stanovísk:

Preč, nádeje, ó, zjav sa čin a treskni!
Zle alebo dobre. Duša v mieri teskní...

(Živena 2, 1885, s. 167)

Texty tohto typu Vajanský vzhľadom na možné cenzúrne dôsledky a na neskrývane radikalistické perspektívy nielenže nezaradil do *Sobraných diel*, ale v literárnej praxi ich politický zreteľ maskoval spoločensky a literárne „realistickejšími“ analógiami. Katastrofický zvrät predstavoval ako totálny krach osobných, sociálnych alebo ekonomických ambícií literárnych postáv.

Motiv katastrofy ako krajnej formy prekonávania neistôt nebol teda len bezprostredným dôsledkom autorovho poznania objektívnej situácie v národnom hnutí. Pokúsili sme sa naznačiť, že v rovnakej miere ho privolali k životu aj subjektívne predpoklady autobiografickej povahy. Iba tak sa mohol stať najnástojčivejším výrazom motívu životného „rozhrania“. Zhrnújúco možno subjektívne i objektívne predpoklady Vajanského literárnej metódy zrekapitulovať v súbore štyroch následných momentov. Východiskovou je situácia „rozhrania“ ako odozva latentného otcovsko-synovského konfliktu (realita rodinných vzťahov). Túto významovú rovinu v epickom kontexte prekrývajú členité motívy spoločenskopolitických rozporov (realita verejného života). Tlakom zvnútra i pomocou zvonku prechádzajú do katastrofických situácií, ktoré vyúsťujú do motívu nového životného „rozhrania“. Táto fakultatívna schéma hodnotenia a interpretovania reality je výsledkom skúseností autora ako súkromnej osoby, prozaika a politického činiteľa.

Vajanského postoj k spoločenskej, politickej a literárnej skutočnosti sa formoval na priesečníku troch podnetov. Spájali sa v ňom prvky romantickej tradície, požiadavky naliehavých úloh prítomnosti a ilúzie o pôsobnosti abstraktných síl dejinného vývinu. Ich vzájomný vzťah sa vyhraňoval v takej miere, v akej sa všetko osobné a autobiografické stávalo súčasťou autorových ideovopolitických zreteľov.

V interakcii týchto hľadísk romantická tradícia po-

skytla Vajanskému osvedčený nástroj rozuzľovania antinómií reality — dialektickú metódu. Kliesniteľ ciest realizmu ju však jednostranne využíval iba na deštrukciu toho, čo prekážalo jeho hodnoteniu perspektívnych javov života. Popri tom z nových svetonázorových teórií si najmä vplyvom J. Vlčka a s vedomím istého rizika osvojil niektoré axiómy pozitivizmu a kritériá tzv. pragmatického realizmu. Ich krajnosti prekonával absolutizovaním finalistickej účelovosti historického procesu, usmerňovaného vtedajšou konšteláciou mocenských síl.

Svoje názory na povahu rozporných javov v zobrazovanej skutočnosti Vajanský epicky rozvinul v motívoch vzťahu medzi tzv. „svojským jadrom“ a jeho „cudzorodou škrupinou“ (*Letiace tiene*, c. d., s. 29–30), medzi „vnútrom“ javov a ich zovňajšou „farbou“ (*Lalia*, c. d., s. 166), medzi „planou škrupinou“ a „plnohodnotným jadrom“ vecí (*Suchá ratolesť*, c. d., s. 91) a ďalšími podobnými prirovnaniami. Pri ich riešení spájal dva odlišné kauzálne princípy. Prvý reprezentuje myšlienka organického rozvoja alebo regenerácia „jadra“ z vlastných síl. Rozvinutá v epických motívoch „koreňov a výhonkov“ či „suchých ratolestí“ sa značne približuje teorémam pozitívnych vied o „podobnosti a následnosti“ rozvoja kvalitatívne rovnorodých javov života (A. Comte). Druhým princípom je predstava o nevyhnutnosti násilného rozpadu „cudzorodej škrupiny“, téza o autoritatívnom odstránení medzí, prekážajúcich spontánnemu rozvoju svojského „jadra“. Toto hľadisko autor prevzal z ideového aparátu romantickej dialektiky, z poučky o neodvratnom konflikte kvalitatívne rozdielných protikladov.

Kontaminácia oboch princípov je vecným dôsledkom Vajanského hraničnej situácie medzi romantizmom a realizmom a má určujúcu účasť na formulácii významotvorného princípu jeho diela. Možno ho definovať ako všeobecný návod na riešenie rozporov medzi dvoma radmi kvalitatívne rozdielných javov reality (svoje — cudzie) rozrušením alebo násilným rozpadom ich neprimeraných formálnych rámcov. Inak povedané, je fa-

kultatívnou metodologickou inštrukciou, ako zachrániť svojský „obsah“ obnovením jeho životaschopných zložiek, alebo odstránením jeho zastaraných, či inak nevyhovujúcich „foriem“. Jeho literárnym pendantom je previerka možnosti zjednotiť metonymicky rozčlenené kontrastné javy metaforickou cestou (porovnaj moju štúdiu *Vajanského významotvorný princíp*, SL, 14, 1967, s. 157–162).

Vajanský týmto významotvorným gestom rozrušoval pseudototožnosť obsahu a formy javov, ktoré literárne zobrazoval alebo politicky organizoval. Subjektívne motivovaným zásahom rozbíjal zdanlivú totožnosť vonkajších a vnútorných črt skutočnosti (porovnaj moju štúdiu *Štýl Vajanského prózy*, SL, 5, 1958, s. 385–427). V tomto zovšeobecnenom princípe sa spája pozitivisticky konštruovaná kauzalita procesov s ich dialektickou rozporovosťou a geneticko-pričinné hľadiská dopĺňajú finalistické predstavy o vývine spoločenských procesov. Vzhľadom na všadeprítomný ideový zreteľ opozícia medzi podstatou a javom, medzi obsahom a formou vecí sa prejavuje ako príkry rozpor medzi pojмами „svoje“ a „cudzie“. Tento princíp je ako metodologicky objektivizovaná formula Vajanského osobných i nadosobných postojov k životu výrazom dvoch cieľov: rozmnožiť rady spojencov svojského „jadra“ v zápase antagonistických síl národnostného boja (princíp „podobnosti a následnosti“) a preveriť možnosť deštrukcie (sebadeštrukcie) agresívnych vplyvov cudzorodej „škru-piny“ (princíp dialektickej rozpornosti).

Dôvody, prečo Vajanský na rozdiel od iných prozai-kov slovenského literárneho realizmu preceňoval kon-tinuitu tradície, sú zrejmé. Pred analytický aparát a objektívne sociologické hľadiská pozitívizmu kládol in-tegračné zretele všetko scelujúcej „národnosti“. Podľa rozličných údajov mal vecné predstavy o diele K. Mar-xa, F. Lasalla, Ch. Darwina, A. Comta, ale ich názory ho ako ideológa deprimovali. Čítanie „čohosi darwinovské-ho mi na tri dni vzalo slobodnú hlavu“, — písal roku 1883 J. Vlčkovi (*Kor. SHV 1*, s. 205). Do knižnice Andreja Lutišiča z románu *Kotlín* zaradil spisy F.

Nietzscheho, G. Büchnera, Ch. Darwina, E. Renana a J. Moleschotta (*SD 10*, 1929, s. 165). S výnimkou Tai-neovej *Filozofie umenia* pozitivismus neposilňoval jeho vieru vo finalistickú účelovosť abstraktných síl „histo-rickej spravodlivosti“, v ktorú v kritickom období ná-rodného života neochvejne veril. Preto objektívne hľa-diská epického stvárňovania skutočnosti podriaďoval idealistickým predstavám ideológa a podnety reality prehodnocoval ako zložky umeleckej fikcie. Toto do-vedna vytvára základné črty jeho voluntaristického kreativizmu ako globálnej formy sebarealizácie autor-ského subjektu.

So vzrastajúcim povedomím osobnej zodpovednosti za prekonanie krízového stavu slovenskej spoločnosti Vajanský sa stával brzdou reforiem, ktoré kedysi sám prezieravo nastolil. Hnutie, ktorého bol iniciátorom, prerastalo rámec jeho reformačných úsílí. Antinómie je-ho osobnosti vyhrocoval aj mimovoľný prenos otcovsko-synovského komplexu na vzťah k slovenskej verejnosti. Ako žrec a martýr národnej idey, ktorý vo väzeniach strávil dovedna 581 dní, hrozivými gestami zatracoval všetko, čo sa nezhodovalo s jeho vyhranenými pred-stavami. Preceňovanie vlastného postavenia a zásluh ho privádzalo do konfliktov s bližšími i vzdialenejšími spo-lupracovníkmi. Svoje martinské prostredie predstavoval v korešpondencii v najčiernejších farbách. „Nemám komu prečítať svoje rastúce diela“ — sťažoval sa roku 1883 Hviezdoslavovi. — „Ani len Škultéty, ktorý stojí najvyššie, nedozrel na samostatného umníka. To ostat-né je chabrač, ktorá využíva spisbu, ale oceniť nevie nič“ (*Korešpondencia P. O. Hviezdoslava*, 1962, s. 60). Invektívny tón sa stupňoval, keď hovoril o hlasistoch a ich ideových inšpirátoroch. T. G. Masaryk mu bol „podliak a karikatura Nietzscheho“, A. Štefánek „žur-nalistický lump“, M. Hodža „nedouk, luhár a eskamo-tér“ (*Kor. SHV 1*, s. 315 a inde). Na opačnej strane sa nehovorilo o nič vyberanejšie. Hlasistom a prúdistom bol Vajanský „autoritár, neznášateľ, vládár“ (F. Vo-truba), „sarkasta, samoľúbec, ironik“ (V. Roy), „egoista, surovec a farizej“ (I. Gall). Boli však aj takí, ktorí jeho

temperament ospravedlňovali idealizmom, skrytým za „drsnými a zdanlivo i posmešnými postojmi“ (E. Šoltesová).

Invektíva a polemika sú neodmysliteľnou súčasťou významového timbru Vajanského literárnej tvorby. Kritika mu časť podľzností vracala rovnakým spôsobom. Vlčkove, Škultétyho, Jagičove, Sirotininove, Pražákove a obdivné prejavy mnohých iných začali čoskoro podvracať názory o strojenej literátskosti, o spornej spoločenskej a národnej autentickejši jeho prózy (S. Štefanovič, J. Čajak, T. Milkin, M. Kukučín, Timrava a iní). Vyvrcholili v kritickom postoji hlasistov, ktorí slovami F. Votrubu v Prúdoch (1910) povedali svoje rozhodné „nie!“: „Na odraz je to dielo príliš neživotné, na ideál chudobné, nežiadúce, vnútorne samo osebe zvrátené a nelogické... Je haľou, ktorá zdržuje vývoj“ (*Vybrané spisy* I, 1954, s. 142).

Pretože Vajanského osobnosť je hlboko vkorenená do rozporných stránok novodobej histórie Slovenska, spory s ním trvajú už takmer storočie. Niet zhody v tom, ktorá časť jeho diela si uchováva niektorú zo základných hodnôt literárneho procesu. Pre mnohých súčasníkov bol „obor ducha“ (Hviezdoslav) a „mojžišovský typ“ (Š. Krčméry), pre ďalších „problematickou figúrou“ a „vývinovým fermentom“ (A. Matuška), často však už len objektom vyrovnávania sa s vlastnými koncepcijnými neistotami (A. Mráz, M. Chorváth a iní). Málokto v ňom videl človeka vycibreného vkusu (D. Chrobák), ktorý tohto „konzervatívneho modernistu“ (E. Angyal) spájal s „dobrým soudobým evropanstvom“ (F. X. Šalda). V súčasnosti sa s porozumením hodnotí najmä Vajanského formotvorná vôľa. Jej zásluhou sa mu priznáva úloha „otca a kánonizátora“ slovenského románu (J. Števček, I. Kusý) a iniciátora jeho realistickej techniky.

Vajanský je však naďalej najdiskutovanejším článkom novodobej tradície slovenskej prózy. Otcovsko-synovský komplex jeho postojov k minulému a prítomnému sa dnes preniesol na vzťah literárnej vedy k jeho dielu. Zápasí s ním, odmieta ho, rehabilituje

alebo mentoruje ho, opätovne sa však k nemu vracia. Bez ohľadu na zjavný konzervativizmus v ideových názoroch toto dielo bolo na rozhraní dvoch epoch tým, čím podľa autorových predstáv malo byť — „kamienkom, ktorého pohyb zapríčiní lavínu“ (Úvod k *SD* I, 1907). Vajanský však zanovito zotrval na ideovo-estetických pozíciách literárneho „rozhrania“. Preto ho vývinový proces v polemických stretnutiach ako „suchú ratolesť“ realizmu odsunul z určujúcich postov. Vajanského kreatívna vôľa bola však nediskutabilným podnetom jeho rozvoja a vnútorného rozčleňovania.

Vajanský prvý zo svojej generácie spoznal, že výrazový inventár poromantizmu nie je primeraný úlohám literárnej súčasnosti. Preto chcel cielavedome obnoviť jazyk prózy. Aj na tomto poli začal svoju vec stavať „od základu“. Zhodou okolností však ním zobrazovaná spoločnosť nebola ešte zásadne odlišná od tej, ktorá bola predmetom záujmu poromantickej prózy. Preto nestál pred celkom neznámymi jazykovými a štylistickými problémami. Vtedajšia societa sa mu núkala so všetkým, čo so sebou z minulosti niesla: s mravmi i myslením, s rečou a životným štýlom. Mladý autor však kriticky zvážil toto dedičstvo a konfrontoval ho s ideovo-estetickým programom formujúceho sa realizmu.

Prvé kroky mladého prozaika sťažovala neistota v tom, čím a v akej miere treba nahradiť zastaraný romantický výraz. V expozícii básnickej poviedky *Vilín* (1885) zhrnul hlavné položky, ktoré v danej situácii prichádzali do úvahy:

... pre fantázie neprihodný čas.
Dnes treba všetko k rukám poukladať,
len jasno, zrejmo, triezvo nite spriadať,
nech bujnú romantiku berie ďas!

(SD 7, 1944, s. 7)

Vzhľadom na tieto okolnosti a tvorivý naturel Vajanský svoju reformu výrazových prvkov epickej prózy uskutočňoval postupne. V procesuálnej konfrontácii romantických a realistických hľadísk sa orientoval na dve najvýraznejšie tendencie aktuálneho vývinu: na triezvy

výkladový štýl a na relikty romanticko-sentimentálneho pátosu. Prvý zdroj podnecoval jeho úsilia o rozpracovanie polemicky vervnej reči, druhý živil jeho sklony rozvíjať koloristicky pompézny výraz. Vajanského jazykový a štylistický kreativizmus, ktorý počítal so súčinnosťou oboch týchto vplyvov, súčasníci nazývali „plastickou rečou“. Jeho povahu však plnšie vystihuje termín A. Matušku — „vozvýšený štýl“.

Spočiatku sa v ňom úmerne zblížovali oba prúdy renovačných úsilí. Časom sa však ich cesty rozčlenili. Vecný výraz si našiel svoje prirodzené riečište v polemicky zacielenom publicistickom prejave. Súčasne sa však naďalej zúčastňoval na utváraní Vajanského dekoratívneho výrazu. Hýrivý kolorizmus „vozvýšeného“ štýlu nie je preto iba dôsledkom jednostrannej adaptácie figur a trópov romantickej poetiky v novom výrazovom kontexte. Na jeho formovaní sa zúčastňovala aj polemická dikcia autorovej publicistickej angažovanosti v politickom živote. Časom sa však východisková rovnováha oboch tendencií narušila. Poeticky vypätý výraz začal pohlcovať ohľad na triezve „spriadanie nítí“, až sa stal určujúcim činiteľom Vajanského štýlotvorného kreativizmu.

Jeho najnápadnejšou vrstvou je nadmerný kolorizmus. Ako dôsledok úsilí uviesť do prózy lexikálno-syntaktický dekor jazyka slovenskej inteligencie charakterizuje ho nadmerné využívanie prostriedkov a postupov esteticky ozvlášťujúcich farebnú plastickosť rozprávania. Na túto okolnosť myslel Š. Krčméry, keď napísal: „Nehľadá u neho nite, ale zahľadá sa do farebných plôch. Máš u neho ťažké sépiové koberce i lesy mysticky zelené“. Tento kolorizmus má však aj svoju významovú afinitu. „Ale nie o takýchto farbách je reč, — pokračuje kritik. — On cíti slovenský život“, chce evokovať „farbu zástupov a zeme“ (*Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry* 2, 1943, s. 58—59).

Umocňovanie estetickej štylizácie jazyka Vajanského prózy popri spoločenskoreprezentatívnych dôvodoch podnecoval aj kontrast vyplývajúci z voluntaristického zlučovania oboch tendencií vtedajšieho jazykového po-

vedomia. Zrážka poetického a polemického výrazu viedla cez zvýšenú patetickú dikciu rozprávania k významovému kontrastu, ktorým autor evokoval skryté dôsledky realisticky vecného kontextu rozprávania. „Kontrasty, kontrasty a v kontrastoch najhlbši úmysel umelcov“ — vyznáva hrdina novely *Husla* (SD 18, 1937, s. 132). Vajanský všestranne využíval obsahovú kapacitu a skladbové dôsledky tohto významového kontrastu. Osobne ho pokladal za typický príznak svojho výrazu. Naznačil to vo venovaní *Suchej ratolesti* Hviezdoslavovi, keď oproti „krotkej hĺbke a nádhere“ jeho poézie postavil „sarkastický blen“ a „nahorklý tón“ svojho diela. Pojem sarkazmus Vajanský chápal ako paradoxný dôsledok prudkej a pôvodné významy devalujucej zrážky lexikálno-syntaktických opozít. Uplatňoval ho v pomenovanom, prirovnávanom, ale aj vo vetotvornom a kompozičnom akte. Ospravedlňoval ho principiálnou nadradenosťou subjektívnej skutočnosti nad objektívnou realitou. Výrazne sa prejavoval v protiklade výkladovej a metaforickej vrstvy slovníka, pričom sa zovšednená básnická metafora poromantizmu stávala zdrojom homonymického, kým realisticky vecné pomenovanie zasa synonymického postoja autora k zobrazovanej skutočnosti.

Východiskom našej charakteristiky výrazových kvalít jazyka Vajanského prózy je protiklad medzi synonymickým princípom výkladového kontextu a homonymickým hľadiskom metaforického radu lexiky. Autor sa v pomenovanom akte súčasne zameriava na obsah, na vecnú stránku pomenovania i na jeho výraz. Na celkovo logicky budovanú líniu vety, reproduktujúcu kauzálnu následnosť javov a faktov skutočnosti vešia protikladnú tendenciu — dekorativizuje ju „vozvýšeným“ pomenovaním. Preto v zhode so svojim základným významotvorným gestom a často bez ohľadu na tektoniku syntaxe (jadra) prekrýva vetnú konštrukciu ornamentálne štylizovanými líniami výrazovej „fasády“ (škrupiny). Ich spoločným menovateľom je „sarkastická“ konfrontácia sprostredkovaných obsahov. Príčinou zrejmych disproporcií je tu najmä okolnosť,

že pomenovací a prirovnávací akt obchádza priamy vzťah ku skutočnosti, kým akt vetotvorný sa jej aspoň rámcovo pridrižiava.

Nadradenosť homonymického princípu pri výbere lexikálnych jednotiek podporuje fakt, že Vajanský v novom funkčnom chápaní aspoň do istej miery omilostil poromantickú metaforu. Urobil to tým, že ju z básnickej roviny presunul do súvislostí hovorovej reči a lexikalizoval ju. Spočiatku iba skúšal významonosnú schopnosť tohto postupu. Napríklad v poviedke *V malom meste* (1882) medzi vecné a metaforické pomenovanie prirovnávacieho typu vsunul sprostredkujúci článok:

Braček, — riekol Žukovský... — ty máš krásnu, anjelskú sestru. Diamant v hrude!...

(SD 3, 1933, s. 166)

Autori poromantickej sentimentálnej prózy D. Bachát, M. Š. Ferienčík a iní by boli na tomto mieste odcitovali príslušnú strofu Sládkovičovej *Maríny*. Pretože protiklad medzi vecným a metaforickým pomenovaním (prirovnaním) chápali absolútne, prózu poetizovali priamo — citovali verše. Vajanský však oba rady mediatívne zbližuje. Básnickú metaforu vyníma z jej pôvodného začlenenia a vkladá ju do epického kontextu v úlohe vecného pomenovania. Súčasne buduje významové prechody. Medzi vecné a básnické pomenovanie (krásna sestra — diamant v hrude) vsúva metaforu štylistickú (anjelská sestra), blízku ustálenej obraznosti hovorovej reči. V iných prípadoch vynecháva sprostredkujúci článok a veci priamo nazýva metaforou, zdegradovanou na hovorový prozaizmus:

V čom záleží moja vina? Že videl som mramor obložený krištálom?

(BaD 1, 1883, s. 64)

O čom sa zhovárajú literárne postavy, vieme z odvíjajúceho sa rozprávania. Miloš Holan nevdojak uvidel v priezračnej vode potoka nôžky Ely Jablonskej.

Tento prirovnávací postup síce „realisticky“ prehodnocuje maniere poromantickej prózy, ale veci nedoťahuje k žiadúcim dôsledkom. Vajanský nenašiel plnohodnotnú náhradu za metaforický plán, ktorý sa schematickým zneužívaním citátov z poézie menil na klišéovú alegóriu a rýchle sa zbližoval s konvenciami hovorového jazyka inteligencie. „Vozvýšený“ štýl je preto do značnej miery útvarom hypertrofovaných lexicizovaných metafor, prevzatých z literárnej tradície. Uviedli sme už, že sklon k estetikej aktualizácii výrazu mal u Vajanského stúpajúcu tendenciu. Poetologický a textologický výskum zistil, že autor, ktorý ako básnik „pracoval predovšetkým stylistickými figúrami“, menej básnickými obrazmi – trópami (V. Turčány, SL 9, 1962, s. 273), počínal si v próze opačne. Ukázalo sa, že vývin jeho textov od *Besied a dům* (1883–1884) až k *Sobraným dielam* (1907–1913) sprevádzali úsilia prejsť od „jednoduchšieho a neutrálnejšieho štýlu k rétorizujúcim a ornamentalizujúcim tendenciám“ (M. Mináriková, SL 24, 1977, s. 36). Všetko svedčí, že Vajanský ako básnik bol vari dôslednejším realistou ako prozaik.

Potvrdzujú to aj prirovnávacie konštrukcie jeho prózy. Autor v nich vychádza z konfrontácie literárnej tradície a hovorovej reči. V prvom prípade vytvára stereotypy v duchu poézie poromantickeho obdobia. Postel, obrus a servítky sú vždy belostné ako „čerstvo napadnutý sneh“, víno je čisté ako „zlato“. Ženy, takmer všetky „junónskych postáv“, hovoria náznačково ako „orákulum v Delfách“, čibuk dymí ako „Vezuv“, v izbách je „jasnotemno ako na Rembrandtovom obraze“. Iba ojedinele sa v textoch mihne esteticky podnes účinné prirovnanie, ako je napríklad prímer šibenice k „strašnému, bezlistému, smrteľnému stromu“ (SD 2, 1943, s. 146). V opačnom prípade sa prirovnania približujú vecným pomenovaniam výkladového radu jazyka. Každá deva je krásna „ako hora v máji“ a štiha ako „jedľa“. Obzvlášť bohatou zásobnicou Vajanského prirovnaní sú povrávky. Hlavu človeka pripodobuje hoci k „merici“, sediaceho zasa k „hube na

zhnitom pni“. Prekvapený človek vyvaľuje oči „ani odratý baran“ a lenivec hnie ako „stojatá voda“ (príklady sú z 5. zväzku SD). Takýchto príkladov a ich interpretácií uvádza esej A. Matušku (*Vajanský prozaik*, 1946, s. 112–123) celé tucty. Na ich „turgenevovský“ pôvod zasa upozorňuje A. Červenák (*Vajanský a Turgenev*, 1968, s. 155–177). Oba typy „vozvýšených“ i „znižených“ prirovnaní spája autorov sklon esteticky oživovať krajné polohy literárnych i hovorových zvyklostí, využívať ich na zvyšovanie koloristického účinku a „sarkastického“ tónu rozprávania.

Uprednostňovanie homonymického princípu v pomenovaní a prirovnávaní akte je dôsledkom Vajanského dôvery v uzavreté lexikálne systémy. Preto odmietal pokusy navodzovať netradičný vzťah medzi slovom a pomenovanou skutočnosťou. V posudku Bielkových *Obrázkov z hôr* (1890) odsúdil autorovo úsilie vybrádnúť zo zajatia konvenčného metaforizmu. Vyčítal mu nemiestne „behánie za slovami“ a balast všakovako pokrútených „sád a falošných trópov“ (napríklad: ostrie každodenia, sychravý smiech, spustené viečka oblohy a iné – *State o slovenskej literatúre*, 1956, s. 492–494; ďalej ako SSL). Pred neviazanú slovo tvorbu kládol uvažlivé preberanie slov z etnicky blízkych a zavŕšených jazykových okruhov, predovšetkým z ruštiny. Toleroval priame výpožičky z nej a in natura ich zaraďoval do svojho jazykového systému. Podľa príkladu V. Paulinyho-Tótha a v zhode so svojim politickým presvedčením horlil za zbližovanie slovenčiny s ruštinou ako s jazykom „veľkým, ustáleným a slavianskym po duchu i matérii“. Odôvodňoval to ideovými potrebami slovanského zbližovania, ale aj jazykovými dôvodmi: „... treba si pomáhať dialektom, a keď to nie je vhodné, slovom ruským“ (SSL, s. 156–160).

Voluntaristický reformátor jazyka literatúry si však uvedomoval celkovo statický ráz svojho pomenovacieho princípu. Východiská hľadal dvojakým smerom: v opisnom perifrastickom pomenovaní a vo vedľajšej prirovnávacej vete, ktorou rozširoval úzku platnosť pomeno-

vania smerom k jeho všeobecnejšiemu významu. Podobne postupoval aj pri konštruovaní epitet. V *Suchej ratolesti* je charakteristická pasáž:

Nevýnosná mu je skvelá, slávna, triumfálna krása tohto rána.

(BaD 2, 1884, s. 197)

Epiteton je vytvorené nakopením prídavných mien. Pri ich spájaní pôsobia však proti sebe dva momenty. Z hľadiska pomenovania Vajanský priraduje k sebe synonymá označujúce trvalé vlastnosti vecí a javov. Súčasne však možný statický ráz pomenovania obchádza gradáciou členov tohto viacnásobného prívlastku. Statický zreteľ perifrastického pomenovania a jeho obmedzené syntaktické schopnosti však častejšie prekonáva vedľajšou prirovnávacou vetou. Uvádzame príklad z *Letiacich tieňov*:

Podivným spôsobom zostala vo zvädlom srdci Kazimírovom silná náklonnosť k žene, ktorú si nevážil, kým bola jeho, ako nevážime si zdravia, keď ho máme.

(BaD 1, s. 109)

Jednoznačnému vzťahu dvoch literárnych postáv Vajanský dodáva príslovkovou prirovnávacou vetou príznaky všeobecnejšej platnosti. Text naznačuje, že vzťahy v jeho vete upravuje analogická schéma, čo riadi relácie medzi vecným (náklonnosť k žene...) a metaforickým pomenovaním (ako nevážime si zdravia...). Zásady ovplyvňujúce pomenovací a prirovnávací postup majú teda primeranú obdobu aj vo vetotvornom akte. Prirovnávanie konkrét k abstraktám neukazovalo však želané východisko z bludného kruhu metódy. Vajanský skúšal viaceré možnosti, ako rozvinúť statický rámec svojho výrazu do dynamických línií vetnej konštrukcie. Tak napríklad jednoduchú situáciu „dievča skrylo nohy pod sukničkou a prekvapene vykričlo“ podáva v druhej kapitole *Letiacich tieňov* takto:

Nôžky zmizli bleskom pod šedou sukničkou: prekvapenie vyrvalo z úst deviných výkrik.

(c. d., s. 62)

Vajanský sa nezameriava na epicky vecnú komplexnosť a kauzálnu spätosť prvkov výpovede, ale situáciu podáva v jej iluzívno-dynamickom napätí. Obrazným pomenovaním náhle reakcie dievčaťa (bleskom...) zastiera príčinnú súvislosť faktov a priamou bezspojkovou konfrontáciou oboch častí rozšíreného pomenovania štylizuje scénu ako „sarkastický kontrast“, pričom slovesný prísudok, schopný vyjadrovať premenlivosť javov, podáva v dokonavej forme minulého času. Pomenovací a prirovnávací akt, vypočítaný na kontrastný efekt, nielenže zastiera, ale doslova anuluje kauzálnu súvislosť javov a jej syntaktické dispozície.

Bolo by možné uviesť veľa príkladov, ako sa Vajanský mocuje s konvenčnou vetnou periódou, prispôbenou organizovaniu veľkých významových rozlôh. Rozkladá ju na syntaktické segmenty, schopné nadväzovať bezprostrednejší vzťah s vyjadrovanou skutočnosťou. Robí to však iba do tej miery, kým nedosiahne relatívne vyvážený vzťah medzi zomknutosťou a uvoľnenosťou vetných členov. Na tomto vratkom pomedzí si vypomáha väčšími gramatickými ako štylistickými prostriedkami syntaktického členenia prehovorov. Takýto prípad možno doložiť textom z *Letiacich tieňov*, v ktorom Ela objasňuje mladému Holanovi ich spoločensky chúlостivú situáciu:

... ja som prišla, abych vám riekla, že z hlbín duše svojej ľutujem, čo sa stalo v záhrade, ľutujem, že zamkli sa ústa moje a ja nemohla prehovoríť slova! Že nenávidím tú hodinu, ktorá zviedla ma do zradnej tône lipy! Preklínam vašu smelosť a svoju slabosť...

(c. d., s. 140)

Nie je to normálny hovor, ale deklamácia v štýle poromantického sentimentalizmu. Syntaktické vzťahy v prvom a druhom súvetí však objasňujú Vajanského

prístup k statickým a dynamickým zložkám skladby. Od prísudku účelovej vety (riekla) v prvej podradenej vete sú závislé prísudky výsledkových viet (ľutujem...). Súčasne od prísudku tejto vety je závislý aj prísudok ďalšej samostatnej vety, ktorú preto uvádza spojka „že“. Jednotlivé členy súvetia by však popri svojej vzájomnej závislosti mohli jestvovať aj ako samostatné vety. Naproti tomu druhé súvetie (Že nenávidím tú...) ako výsledková vedľajšia veta by malo byť súčasťou súvetia predchádzajúceho. Zhrňujúco povedané, formálna spätosť prehovoru nie je taká pevná, že by sme jeho časti nemohli chápať ako samostatné vetné segmenty. Nie je však ani taká uvoľnená, aby sme ich nepokladali za súčasť väčšieho celku. Pôsobí tu teda istá analógia s princípom, riadiacim pomenovací a prirovnávací akt. Skutočnosť, že Vajanský do značnej miery rozrušil hypotaktický rámec vetnej periódy a že s jej členmi zaobchádzal ako s paratakticky viazanými vetami, má pre prózu literárneho realizmu podnetný význam.

Ďalšou progresívnou črtou, ktorá sa v rozvinutejšej podobe neskôr uplatnila na celej rozlohe realistickej prózy, je spôsob, akým Vajanský prenášal psychické reakcie literárnych postáv do prúdu epického rozprávania. Išlo pritom o náhradu deskripcie princípom epického znázorňovania. Sprostredkujúcim stupňom je zvecňovanie metaforicko-alegorických významov motívmi vecnej skutočnosti. V siedmej kapitole *Letiacich tieňov* je scéna, v ktorej sa dievča strojí privítať hosti:

Ela dohotovila svoju toaletu... V jej bľadistej tvári iskria sa oči. Dych poézie prešiel do nich z malej zažklej knižky. Poézia je peknej tvári to, čo „voda“ diamantu. Ona zjemňuje ťahy, dodáva očiam hĺbky a onoho hodvábného lesku, ktorý plieni dušu.

(c. d., s. 143)

Situáciu autor tlmočí — obrazne povedané — formou súvetia, v ktorom motívy psychickej a materiálnej povahy majú razom aj samostatný, aj sprostredkovaný

vzťah k nadradenej skutočnosti, ktorou je očakávanie slávnostnej chvíle. „Fyzické“ zmeny na tvári dievčaťa sú odleskom alegorizovaného „dychu poézie“, pripomenutého aj vecným faktom — knižkou. Autorov realizmus sa však obmedzuje iba na náhradu metaforicko-alegorického kontextu jeho metonymicky zvecnenými detailmi. Sú epicky konkrétnymi zástupkami javu, ktorý si uchováva svoju významovú celistvosť. Autor ho navyše pripamätáva doplňujúcim prirovnaním (dych poézie — iskrivý zrak), ktorým metaforický vzťah zvecňuje metonymickým zbližovaním detailov rozdielnych kvalít (poézia — tvár — voda — diamant). Hoci citovaný text potvrdzuje, že Vajanský chcel reformovať romantické tradície výrazu, jeho explicitné metonymizovanie metafory je iba predzvesťou epicky dôslednejšieho znázorňovania psychických procesov. Očistené od dodatočných reflexií a explikatívnych sentencií sa v budúcnosti stane jedným z umelecky najproduktívnejších postupov prózy literárneho realizmu.

Svár vetnej hypotaxe a parataxe má vo Vajanského próze mnohotvárne podoby. Navonok sa prejavuje najmä opozíciou medzi vecným výkladovým podávaním motívov objektívnej skutočnosti a deklamačnými periódami, ktorými autor čitateľovi sprostredkúva motívy subjektívnej povahy. Napríklad v paratakticky vyjadrenom, zvukovo a koloristicky výrazne odtienenom rade detailov letnej pohody z druhej kapitoly *Letiacich tieňov* si už autor počína celkom netradične:

Lavým brehom tiahli sa poloskosené lúky. Veselý národ koscov práve raňajkoval. Ostrý hlas brúsených kôs zaznieval. Hrabačky časom zavýskli. Na sviežom sene ležali obaja priatelia. Na nebi vysoko stáli biele obláčky...

(c. d., s. 66)

V porovnaní s týmto vecným opisom prírodnej scenérie, ktorým Vajanský chcel vyjadriť „vzorec slovenského tichého štýlu“ (*Kor.* 1, s. 204), jeho podania citových stavov literárnych postáv si naďalej podržiavajú

ráz kriklavých romanticko-farbotlačových scén. Takouto je aj rapsodický obraz krízovej situácie hrdinu novely *Husľa* (1905):

Jerónym skríkol bolesťou. Všetko okolo neho zmizlo, len ona stála pred ním, strašná, studená, ale krásna, mocná, neodolateľná siréna... Niečo veľké, mocné zlomilo sa v ňom... Bol zničený, unížený, nešťastný... Ako by bol fyzicky pocítil, že sa stal náhly prevrat v jeho hlave, ktorá horela plameňom... Obzrel sa. Aurélia stála už pri obluku...

(SD 18, 1937, s. 121)

Citát v skratke zhrňa klady a zápory Vajanského úsilia o výraz, ktorý by aj chaotické stavy mysle podával ako refaz zmyslovo konkrétnych, a tým aj epicky názorných faktov. Vzrušená intonačná línia rozprávania vyjadruje však iba zrýchlený sled gradačne nakopovaných adjektív, doplnených striedavou charakteristikou vnútorných a vonkajších reakcií zúčastnených postáv. Ich príčinnosť sa obmedzuje iba na kontrastnú alternáciu rozprávačovho podania situácie a útržkov „sarkasticky“ zvecnených momentov vrcholného vzrušenia. Stavba tohto súvetia podporuje zdanie, že výjav sa odohráva v chaotickej mysli Jerónyma. Jadro jeho prvej priradovacej časti (všetko zmizlo) vyzdvihuje nad všetko ostatné významové ťažisko vety priradenej (len ona stála), ktorá zasa obrazným pomenovaním iniciátorky dramatického výjavu (žena – siréna) odôvodňuje útržkové vyjadrenie kulminujúcich rozporov hrdinu. Až cez opätovné nadviazanie vzťahu s predmetnou situáciou (obzrel sa) mizne prelud (siréna) a rozprávanie sa vracia do vecných okolností.

Vidno, že Vajanský mal eminentný záujem na realisticky vecnom vyjadrovaní vnútorných kríz svojich literárnych postáv. Jeho postupy sa však obmedzujú iba na rozrušenie metaforického „obalu“ situácií metonymicky štylizovanými analógiami. Tieto však ešte v plnej miere nenahradili absenciu epickej „totality objektov“ a kauzálny princíp sukcesívneho znázorňo-

vania vzťahov medzi rozličnými kvalitatívnymi javmi mnohotvárnej skutočnosti. Ale aj posledný príklad svojím spôsobom naznačuje, že vyššie konštatovaný vzťah medzi vecným a metaforickým pomenovaním, medzi princípom synonymity a homonymity, hypotaxou vetných členov je trvalou črtou Vajanského pomenovacieho, prirovnávacieho a vetotvorného aktu.

Zhrnutie niektorých charakteristických črt Vajanského jazyka ukazuje, že jeho cieľom nebola výrazná monologickosť, známa neskôr z Timravinej prózy, ani pokojná hovorovosť dialogicky členeného Kukučínovho rozprávania. Vajanského doménou bol významový „sarkazmus“. Cez jeho dramatickú vyhrotenosť rozprávač polemizoval s rozvádzanými stanoviskami literárnych postáv. „Problém Vajanského epického štýlu, – napísal F. Miko, – je problém autorského subjektu vo vzťahu k subjektu jeho postáv“ (SP 86, 1970, s. 51). Touto cestou Vajanský hľadal spoločný rámec pre epicky vecný a rapsodicky „vozvýšený“ výraz, ktorým chcel vyjadriť spoločenskú skutočnosť svojich čias. Pretože stál iba na začiatku novej cesty, nedosiahol ani žiadúcu rovnováhu, ani štýlovo čistou príznakovú opozíciu medzi rozprávajúcim subjektom a zobrazovanou realitou, k akej smerovali jeho nasledovníci. Literárna metóda usmerňovala Vajanského iba k reprodukcii niektorých, aj to relatívne ustálených črt vtedajšieho jazykového prejavu. Ale aj v tomto obmedzení bola konštruktívnym prostriedkom znižovania rozdielov medzi výrazovými konvenciami poromantizmu a prózou literárneho realizmu.

Súveká kritika pokladala „vozvýšený“ štýl za záruku čitateľskej pôsobilosti Vajanského diela. V skutočnosti bol však najmä nástrojom jeho kreativizmu, ktorým vnucoval prvkom významovej výstavby textu postupy stylistickej organizácie výrazu. Preto revízia literárnych tradícií v medzivojnovom období nepotvrdila povesti o jeho jazykovo-stylistickom normotvorstve. Pochybovačné názory o jeho kvalitách dostali v parabolickom zrkadle eseje A. Matušku jednoznačnú podo-

bu: „Celý Vajanský je v tom: banálne cítiť, ale poeticky sa vyjadrovať“ (c. d., s. 21).

Vajanského reformačné úsilie boli ale konštruktívne. Vedel, že umenie „súvisí tajnými nervami s jazykom a jeho vývinom“ (SSL, s. 45). Preto hybným momentom jeho „vozvýšeného“ štýlu bolo čosi viac ako súbor stylistických osobitostí: „...rozvinutý vetný podmet, predmet a prísudok... inverzia mena a jeho prívlastku“ (P. Mazák, *Slovenský román v období literárneho realizmu*, 1975, s. 12). K životu ho vyvolali požiadavky reprezentatívnych funkcií slovenčiny. Preto jazyk a štýl neboli pre Vajanského prostým „obalom“ myšlienok. Zaobchádzal s nimi ako s „jadrom“ národnej idey. Vylučoval z nich zastarané a cudzorodé prvky, rozvíjal ich organickým rastom zvnútra i vhodnými výpožičkami zvonku. Diferencoval ich, aby boli „mäkké ako hodváb, kde treba cit, a tvrdé ako bessemerská oceľ, kde treba vôľa, charakter“ (NN 42, 1911, č. 100). Chcel z nich urobiť poddajné nástroje znázorňovania „vnútorného človeka vznešenými prostriedkami“ (SSL, s. 479). V básni Trochej a jamb (SD 7, 1944, s. 380) zhrnul tieto ciele v slovách:

My jazyk svoj sme zlatým putom stiahli,
prúd jeho vtisli v ruslo granitové,
tak na slobodu zdedenú sme siahli
a vykresali z neho formy nové.

Vajanského reforma jazyka a štýlu je ako celok pokusom o nahradenie „cudzorodého“ obalu výrazovej sféry „svojskými“ prvkami. „Obal a jadro“ lexiky, porovnani a syntaxe prehodnocoval v zhode so svojím zovšeobecňujúcim významotvorným princípom hľadiskom „podobnosti a následnosti“ kvalitatívne rovnorodých prvkov, ich prežité formy odstraňoval voluntaristickým gestom negácie. Zaobchádzal s nimi analogicky ako s prvkami tradície a s novými javmi života. Vajanského „vozvýšený“ štýl je výsledkom programového spájania dvoch jazykových rovín s rozdielnou gramaticko-logickou kauzalitou.

Hoci sa mnohí súčasníci nadchýnali „blýskavou a zvonivou“ rečou tejto prózy, alebo prinajmenej uznávali jej „útočný a vervný“ zápal, literárny vývin nepreveril všetky jej kvality. Už dve desaťročia po autorovej smrti A. Matuška zhrnul rozpory Vajanského stylistu do parodickej formuly: „Jazyk Vajanského a jeho štýl – to je: ech, podumať, dáka pravda, dáky rusizmus, nejaký nešťastný novotvar, trošku prírody, alegórie, kontrast, cudzie slovo užité ako čačka-bačka. To je jazyk literátsky, ako len možno“ (c. d., s. 121).

Tento štýl nie je však beztvorou znôškou ľubovoľne prevzatých jednotlivostí. Jeho vnútornú štruktúru popri silných osobnostných zámeroch ospravedlňovala reprezentatívna úloha slovenčiny ako hlavného argumentu zdecimovanej inteligencie proti národnostnému útlaku. Súčasťou tejto funkcie bola aj literárskosť – estetický chápaný kreativizmus koloristicky hýrivého jazyka. Ak ním autor dôsledne nezintegroval obsahy reality s ich adekvátnymi formami, ohlasoval tým už meniacu sa konšteláciu „jadra“ a jeho „škrupiny“. Farebné a zvukové kvality Vajanského prózy časom zatlačili do pozadia kritériá jeho publicistického výrazu. Iba tento prameň moderného slovenského výkladového jazyka si uchoval nespornú vývinovú podnetnosť.

Vajanského poslaním zrejme nebolo vytvoriť normy jazyka a štýlu, záväzné pre celú prózu formujúceho sa realizmu. Vychádzal predovšetkým z dispozícií vlastnej osobnosti a predsavzal si pre jedinca ťažko splniteľný cieľ. Chcel napomôcť, aby z chaosu poromantických „mlžín neforemných“ slovenská próza dospela k esteticky funkčným tvarom. Jeho reforma bola však podnetom, ktorý cez kritickú odozvu vyvolal u literárnych súčasníkov reťazovú reakciu.

Prvá kapitola *Suchej ratolesti* (BaD 2, 1884) sa začína scénou návratu rodiny Vanovských z návštevy v Hrušovníku do Rudopolia. Vajanský ju podáva ako skupinovú portrét literárnych postáv, umiestený v krajinom rámci. V poslednej kapitole opisuje cestu tejto rodiny opačným smerom, z Rudopolia do Hrušovníka. Porovnaním oboch výjavov zistíme, že zmeny, ktoré sa odohrali medzi začiatkom a koncom románového deja, autor zvýraznil aj rozdielmi vo vonkajšom výzore ľudí a krajiny. Týmto nepriamo, okľukou rámcovo vnútorné premeny, ktoré sa u nich prejavili vplyvom rozličných udalostí.

V prepracovanej verzii diela (SD 7, 1909) autor v záverečnej scéne doplnil aj niektoré časti rozhovoru:

Karol, ešte neminul rok, ako sme sa tadiaľto viezli k veselej Adele. Odvtedy, aké premeny, koľko udalostí! Kraj ostáva nezmenený, večný... Ale my...! Duša, taký je život. Žiješ roky a nič sa nemení, tečie ako tamtie bezzvukné vlny mlynskeho kanála, ľahá sa rovno, ako po šnúre... No príde doba a cez týždne, mesiace uzrieš sa v inom položení, pod návalom nových citov, úderov, udalostí.

(SD 5, 1948, s. 371)

Rozdiel je v tom, že v novej verzii románu (preložený text) autor oproti nemennosti prírody zdôraznil zmeny v psychickom a životnom rozpoložení literárnych postáv.

Tieto textové úpravy naznačujú základný problém

Vajanského prozaika — jeho zápas s priestorom a časom. V prvej verzii románu nahrádzal časový rozmer rozprávania najmä premenlivosťou prírodného prostredia, v druhej kládol zmeny vnútorného stavu postáv, odohrávajúce sa v čase, proti nemennej prírode. Čas, tento základný činiteľ realistického podávania psychických reakcií, ostával však kdesi mimo rámca autorových zobrazovacích postupov. Vajanský sa pohyboval v bludnom kruhu, lebo revidoval následky javov, nie ich príčiny a vývin. V oboch prípadoch obmieňal iba vizuálnu stránku tvarov a vzťahov skutočnosti. Z nej odvodzoval aj hybný moment svojej metódy vzájomného súvisiačného motivických plánov prózy. Týmto vytýčil aj medze svojho chápania pojmu literárny realizmus.

V črte *Turgenev a krajina* (1887) Vajanský predostrel svoju verziu problému *Laokoóna*, podal vlastný názor na hranice medzi rozličnými druhmi umenia. Hoci tu polemizuje s Lessingovým výkladom zobrazovacích možností sochárstva, prijíma jeho tézu o synkretickej povahe umenia ako celku. „Poetické deje neradno dať odohrávať sa bez krajinárskeho úzadia, akoby na púšti, medzi zemou a nebom. Poeta, najmä výpravný, romancier, musí byť v istom stupni krajinárom a tak miešať sa do maliarovho remesla“ (*State o svetovej literatúre* 1957, s. 227; ďalej citujeme ako SSVL). Vajanský textami svojho obľúbeného autora dôvodí, že úlohou poetického krajinárstva je podať „náladu a vzduch“ zobrazovanému priestoru, a tým plasticky evokovať zmyslovo konkrétne črty reality. Svoju verziu laokoónovského problému programovo spojil s individualizáciou plánov reality, postáv a deja, umŕtvenej prózou poromantického sentimentalizmu. Na rozdiel od jej sivej monotónnosti svoje texty predimenzoval najnápadnejšou vrstvou svojho „vozvzýšeného“ štýlu — farebným koloritom.

Autorove názory na umenie, ale aj na tvorivé postupy tlmočia v jeho próze rozliční intelektuáli, najmä básnici a výtvarní umelci. Aj v závere *Suchej ratolesti* maliar Hans Werner posudzuje Rudopoľského

portrét Griseldy. Uvažuje: „Veď ten šuhaj plochami maľoval, ‚flächig‘, nie kontúrami“ (SD 7, 1909, s. 364). Tento výrok nepriamo poukazuje aj na vlastný cieľ Vajanského úsilia o nový typ prózy. Lineárnu kresbu svojich romantizujúcich predchodcov chcel nahradiť plastickým obrazom. Maliar sa ho usiluje typologicky určiť, ale nenachádza vhodný prímer. „Realizmus, realizmus, ale aký?“ (BaD 2, s. 284). Wernerove slová sa týkajú rovnako pozorovaného obrazu i rozpracovaného románového diela. Preto v jeho slovách možno vidieť útržky autorových umeleckých ambícií, ale aj rozpaky nad dosiahnutými výsledkami.

Vplyvom predpokladov svojho estopsychologického naturelu Vajanský sa prvotne zmocňoval skutočnosti zrakovými vnemami. Jeho pohľad sa zastavoval na povrchu vecí, sledoval ich tvary a objemy. Aj ich kvality určoval hlavne zmyslovými údajmi. Nebol však naivným realistou, väčšmi dôverujúcim javovým stránkam skutočnosti ako poznávaniu jej podstaty. Analogicky povedané, nebol literárnym nominalistom, ktorý uznáva existenčnú prioritu jednotlivostí. Jeho hľadisko je bližšie scholastickému pojmu „realizmu“, obhajujúce mu vecnú podstatu „univerzálií“ — všeobecných kategórií skutočnosti. Vajanského epická rekonštrukcia motívov reality rámcovo vychádza z podobného stanoviska. Tým, že jej evidentné tvary koloroval pestrými farbami, že ju obaľoval zmesou „zvukov a farieb“, chcel jej jednotlivosti významovo integrovať so zovšeobecnenou podstatou vecí a javov. V takomto spájaní konkrétnych detailov skutočnosti s jej abstrahovaným celkom sa zraží autorovo ideovo-estetické rozhranie, jeho rozporná pozícia na hraniciach romantizmu a realizmu.

Krajina sa vo Vajanského próze čitateľovi predstavuje najmä svojimi senzuálnymi stránkami. Druhá kapitola *Letiacich tieňov* sa začína prozaickým opisom sviežeho letného rána:

Slnčné blesky opreli sa o bľachové krídla kohúta, ktorý zdobil strechu panského domu a ukazoval smer vetra. Lastovice už dávno švitorili. Ospalá dievka

Marína vyšla z krídelca, zívla, vytiahla sa — okolo nej zhrklo sa hajno spiek, moriek a kačíc. Pes na reťazi zakňučal a ľahol pred búdku k prázdnej miske.

(BaD 1, s. 60)

Aj vtedy, keď vieme, že tento motív je súčasťou vyššej, metaforicko-alegorickej roviny rozprávania, že je stavebným článkom významovej opozície: tma — svetlo (tiene — jas), musíme autorovi priznať zmysel pre individualizované zobrazenie skutočnosti. Formálna štruktúra tohto detailu nás bližšie uvedie do problematiky Vajanského špecifického chápania časovo-priestorovej súvislosti javov.

Jej východiskom je kombinácia priameho a inverzného zobrazovania faktov reality, hierarchizovanej na všeobecnosti a jednotlivosti. Autor strieda pohľad na javy odohrávajúce sa „hore“ a „dolu“ (slnčné lúče — komín a dom). Podobne vymenúva aj fakty živej prírody (hore — lastovice, dolu — dievka, hydina a pes). Tento postup opakuje aj pri opise iných detailov. Hierarchický zreteľ zabráňuje rozprávačovi voľne pokračovať rázdelia medzi kvalitatívne rôznorodými kategóriami. Preto vyslovene nehmotný dynamický jav (lúče) necháva uviaznuť na prvom vecnom predmete, ktorý sa mu stavia do cesty (plechový kohút na komíne). Sprostredkujúcu úlohu lúčov v priestorovej orientácii opisu dopĺňa rozprávačovo pripamätúvanie funkcií tohto objektu: „zdobí“ strechu a „ukazuje“ smer vetra. Časový aspekt situácie sa obmedzuje výlučne na minulý čas dokonavých slovies.

Citovaný text je charakteristický pre Vajanského epickú rekonštrukciu detailov prírodného sveta. Jeho realistický dôraz sa zameriava predovšetkým na deskripciu nemenných vonkajších podôb javov a faktov materiálnej skutočnosti. Hierarchicky ich člení na jednotlivosti a všeobecnosti, pričom úlohu ich koordinátora preberá na seba rozprávač, ktorý v úlohe exponenta kategórie zvláštneho vnáša do zobrazovanej situácie autorovo hodnotiace stanovisko. V súhlase s tendenciami vetnej stavby svojej prózy Vajanský sa orientuje

najmä na podanie následnosti javov a faktov v ich relatívnej ukončenosti. Priestor chápe ako odstupňované kontinuum, vymedzené podobnosťou a jednosmernou následnosťou zobrazených detailov. Časové údaje vyjadruje iba rozprávač, ktorý zachováva istý odstup od zobrazovaných okolností predmetnej situácie.

Bezprostrednosť životného diania a s ňou aj procesualný vývin odvíjajúcich sa vzťahov a situácií Vajanský komplexne nezobrazil. Preto nevyriešil svoj laokoónovský problém. Časovo-kauzálnu súvislosť procesov, ktorá je jednou z kategoriálnych predpokladov realizmu, nahrádzal princípom plastických umení – opisom vizuálnych stránok reality. V zhode s ich možnosťami sa obmedzoval na „najpregnantnejší dejový okamih...“, z ktorého sa stáva predchádzajúce a nasledujúce pochopiteľnejším“ (G. E. Lessing, *Laokoón*, 1946, s. 114). Časový rozmer Vajanský vyjadroval radom zakončených situácií. V zmysle pozitivistickej príčinnosti ich kládol za sebou, alebo ich v duchu romantickej rozporovosti inverziami staval proti sebe.

Stereotypnosť tohto postupu autor významovo odtieňoval kontrastom farebných a zvukových kvalít, typických pre jeho rámcovanie postavy krajinným prostredím. Niekedy kombinuje oba typy senzuálnych dojmov, niekedy je zámerne jednostranný. Tak napríklad v novele *Husľa* (1905), pre ktorú sú neobyčajne príznačné hudobné motívy, „vozduch“ zobrazovanej situácie vytvárajú zväčša akustické dojmy:

Sudický ľahol si pod dub. Slabý vietor šumel v jeho korune. Vtáčence preletovali z lesíka s prenikavým piskotom. Dolu nižšie pri rieke tĺkol slávik, prelievajúci tóny.

(SD 3, 1938, s. 148)

Kolorizmus a muzikalizmus ako prejavy náznakov literárneho synkretizmu symbolisticko-impresionistickej povahy (tzv. audition colorée) mali cez motívy „poetického krajinárstva“ turgenevovského typu čitateľovi vsugerovať hlbkové dimenzie zobrazovaných situácií, vý-

javov a motívov, rozprávačom ešte „realisticky“ explicitne potvrdzovaných v úlohe metonymických zástupiek metaforicko-alegorickej roviny rozprávania. V tomto zmysle je aj názov románu *Letiace tiene* („obrazu našej dnešnej malátnosti“ – Kor. 1, s. 201) kontamináciou viacerých variantov, obmieňajúcich významovú opozíciu medzi statickým a dynamickým vidom vizuálnej etikety nastoleného ideovo-estetického problému (*Tiene a svetlo, Podolie v tieni* a iné – M. Mináriková, SL 24, 1977, s. 20).

Nepopierateľným Vajanského prínosom k realistickej prestavbe motivických plánov slovenskej prózy je plastická konkrétnosť epicky zobrazených jednotlivostí prírodnej i spoločenskej skutočnosti. Autor sa však pritom nevzdával možnosti vyjadriť aj jej zmyslovo menej evidentné dimenzie, predstaviť „vnútorného človeka“ a jeho osobnostné záujmy. Preto metonymicky štylizovaná zmes „hlasov a farieb“ svojím významovým dosahom mieri aj poza rámce objektívneho sveta. Je „hmotným“ výrazom metaforicky predstaveného súboru „večných zákonov prírody“. V tomto zmysle uvažuje o senzuálnych podnetoch reality aj hrdina novely *V malom meste* (1882). V protiklade so svojimi osobnými depresiami v okolitom svete nachádza

život, jasot, zmes hlasov a farieb, skutočnú živú matériu, hynúcu a v hynutí rodiacu sa vo večnom obnovovaní, vo večnom prúdení, ako myšlienky v ľudskej hlave.

(SD 3, 1938, s. 148)

Na základe povedaného možno predbežne zhrnúť výsledky prieskumu Vajanského metódy rekonštruovania vonkajších črt skutočnosti v motivických plánoch. Stereotypy kauzálnej podobnosti a následnosti alebo konfliktové vzťahy životných javov autor esteticky individualizoval ich zmyslovo konkrétnymi farebnými a zvukovými kvalitami. Týmto literárne konkretizoval svoje predstavy o formách pohybu detailov v časovo-priestorových súradniciach výstavbových mikrokontextov a

v akčnom priestore motivických plánov. Ich inštrumentácia senzuálnymi prvkami zodpovedá intenciam Vajanského významotvorného princípu o potrebe nahradiť zastaranú „škrupinu“ zobrazovanej skutočnosti novým „obalom“.

Pohyb detailov vo vnútorných priestoroch motivických plánov, ktorému chceme venovať pozornosť v nasledujúcich odsekoch, podmieňuje autorovo segmentárne členenie časovej následnosti. S procesuálnym vývinom javov rozprávač narába ako s prvkom predmetného sveta vecí, ako s vonkajším „obalom“ predstavovanej situácie. Toto všetko kladie prekážky znázorňovaniu „vnútorného“ človeka, hoci autor má k dispozícii osvedčené „vznešené“ prostriedky svojho „vzvyššného“ výrazu. Preto zhodne s názorom na „živú materiu“ poveruje touto úlohou opäť zmes „hlasov a farieb“. Tentoraz ju však prednostne predstavuje ako zmes kontrastujúcich „hlasov a postojov“ literárnych postáv a rozprávača. Vajanský principiálne vyjadruje aj vnútorný svet svojich hrdinov opisom jeho zmyslovo vnímateľných prejavov. Ale ak týmto v predchádzajúcom prípade posilňoval realistické tendencie, teraz aktivizuje romantické alebo silne romantizujúce hľadiská.

Na začiatku kapitoly sme uviedli, že Vajanský v zásade pozná iba dva spôsoby, ako vyjadriť zmeny v „položení“ literárnych postáv. Oba alternujú iba kontrast medzi statickým a dynamickým vidom prírodných javov a ľudskej činnosti. Následná podobnosť rovnorodých a diskontinuitná rozpornosť rôznorodých motívov nevedli priamo k epicky významnému konfliktu. Autor ho našiel iba v katastrofických okolnostiach, v ktorých sa literárne postavy náhle ocitali v „inom položení“. Pretože tieto postavy sú svojím spôsobom nelen objektom, ale aj subjektom zmesi „hlasov a farieb“, venujeme ich charakteristike a rozčleneniu nasledujúci exkurz.

Súbor literárnych postáv v reprezentatívnej podobe odráža Vajanského ideovopolitické zámery a spoločensky aktivizačné ciele jeho diela. Vyrastá z rozlišovania skutočnosti na pragmatickú rovinu „pozitívneho života“

a na „ríšu ducha“. Konglomerát individuálnych „stanovísk a hlasov“ týchto postáv Vajanský vytvára konfrontáciou rozdielných svetonázorových a politických hľadísk. Zhodou historicko-spoločenských okolností priestorom aktivity príslušníkov národného „jadra“ bola najmä oblasť spoločenského vedomia, pretože verejný život v celej šírke okupovali cudzie sily, parazitujúce na tomto „jadre“. Autor postavy z okruhu tohto svojského „jadra“ rozdelil na tri skupiny. Základ (epický komparz) tvoria ľudia všedných pováh a praktických záujmov, ktorých treba národne uvedomiť. Táto skupina zahŕňa rozpätie od prízemných „materialistov“ (realistov) až k typickým filistrom, napodobujúcim cudzi životný štýl. Ich aktivizovaním autor poveruje hŕstku exaltovaných „podivínov“ a životných „stroskotancov“. Podľa výsledkov porovnávacích štúdií (zhrňujúco A. Červeňák, *Vajanský a Turgenjev*, 1968, s. 52–131) práve tieto typy Vajanský modeloval podľa vzoru Turgenjevových „zbytočných ľudí“, v iných súvislostiach aj podľa Spielhagenových „problematických pováh“ (A. Matuška, *Vajanský prozaik*, 1946, s. 34–75 a I. Cvrkal in: SL 27, 1980, s. 522–552). Títo myslitelia, umelci – romantici a skeptici – ako zmes reality a literárnych vplyvov sa vyčleňujú zo svojho všedného prostredia a principiálne popierajú daný stav vecí. Ako tretiu skupinu (neraz aj ponad kritérium: svoje – cudzie) Vajanský vyčlenil skupinu cynických džen-tríkov, štátnych úradníkov a iných intelektuálnych škodcov národnej veci.

Ak súbor mužských postáv vo všeobecnosti zosobňuje pól akcie, politiky a spoločenských konfliktov, ženský prvok ako nositeľ motívov lásky ovplyvňuje a usmerňuje subjektívne kolízie deja. Tieto trochu excentrické, romanticky rojčivé, ale aj koketne „moderné“ vyzývavé ženy sú „lyricky protismernou transpozíciou epických línií sujetu“ (J. Števček, *Esej o slovenskom románe*, 1979, s. 73), čím sa funkčne stotožňujú s hľadiskom tzv. plastiky výrazu.

Možná zámena funkcií literárnych postáv ako súčastí motivických plánov a výrazovej sféry „hlasov, farieb

a postojov“ naznačuje, že Vajanský pri sledovaní záujmov epicko-realistickej vecnosti rozprávania podľa potreby prehodnocoval kauzálne vzťahy funkčnými. Podľa vzoru zvecňovania a tzv. lexikalizovania metaforického výrazu nahrádzal podnet jeho dôsledkom a výslednú situáciu neraz predstavoval ako východiskovú. Kvôli porozumeniu uvádzame dva jednoduché príklady. V črte *Zajatý cézarevič* (1879) sa stretávame s opisom situácie vyjadrujúcej stav nešťastnej ženy:

Adela zaspala. Ráno našla biely vankúšik skropený slzami.

(SD 9, 1911, s. 17)

Autor tu motív plaču ozrejmuje iba jeho druhotnými a lapidárne vecnými dôsledkami. Podobne významovou elipsou a funkčným anakolútom obchádza aj zložitejšie kauzálne konfrontácie priamych postojov:

Priatelia sa zamlčali. Belasé obláčky dymu ťahali sa izbou.

(SD 3, 1938, s. 157)

Oba detaily ako pars pro toto naznačujú, že Vajanský v jednotlivostiach dokázal vecne nahradiť psychickú skutočnosť jej realisticko-vecnými ekvivalentmi.

Pred zložitejším problémom sa však ocitol, keď mu prichodilo reprodukovat rozsiahlejšie pasáže vnútorného rozpoloženia jeho hrdinov. Aj tu sa zásadne uchýľoval k prepisu procesov vedomia ich zmyslovo konkrétnymi prejavmi. Takto konštruuje aj kľúčový výjav zblíženia sa Stanislava Rudopoľského s Máriou Vanovskou v *Suchej ratolesti*. Ich znepokojivé myšlienky vyjadruje primeranými psychofyzickými dôsledkami paralelne s tým, ako Rudopoľský načrtáva Máriin portrét. Umelec myslí na dielo, ona na svoje prozaické manželstvo:

Asnád' nikdy tak ľahostajne nepozrel na ženskú tvár ako teraz, no nikdy tak pálčivo, s takým mo-

hutne sálajúcim ohňom. Máriu bodlo niečo do srdca, oprela sa o operadlo divána. Ľahký rumenec zbarvil jej líca i čelo — ba i biele hrdlo potemnelo... Vstala, ... obzrela sa na Rudopoľského a duša v nej zatriasla sa mocne.

(BaD 2, s. 105–106)

Zložitý vzťah oboch postáv autor podáva vonkajšími prejavmi citového vzrušenia, zmenami farby pleti a obrazným pomenovaním vecne neosobných podnetov ich vnútorných pohnutí (niečo ju bodlo, pocítila otras). Je nápadné, že ani tu ani v iných Vajanského dielach sa dialóg nestáva činnou súčasťou zobrazovania psychických reakcií postáv na krízové okolnosti. Jeho úlohu preberá priama charakteristika rozprávača, ktorej prevaha už v tomto románe prekazala jeho prvému kritikovi J. Vlčkovi (Kor. 1, s. 386). Preto dialóg ako autentická forma epicko-realistickeho zvecňovania psychických procesov nemá ani v ranej ani vo vyspelejšej Vajanského próze charakterotvornú funkciu. Je doplnujúcou zložkou komunikatívneho zámeru, usmerňovaného rozprávačom. Poslaním dialógov je individualizovať postavy, dotvárať ich plastiku alebo maskovať rozprávačovo preskupovanie situačných vzťahov. Preto často autor využíva tzv. dialogické elipsy. Nimi nahrádza priamu zrážku hľadísk zmesou prázdnych konvenčných slov.

V kritickom posudku Kukučínových *Sviatočných dŕm* (1886) Vajanský charakterizoval mladého autora ako prozaika skromného žánrového rúcha. S uznaním hovorí o jeho dialógoch, ale vyčíta mu absenciu „voľnejšej kompozície“, plastiku a charakteristiku postáv, ako aj zaobchádzanie „s dušou a jej naruživosťami“. Merál ho vlastnými predstavami o poslaní literatúry. Preto mu uňho chýbal „ponor do srdca ľudského“ a znázornenie človeka „vznešenými prostriedkami“ (SSL, s. 479).

Zobrazovanie vnútorných podnetov ľudských citov a myslí zaberá však aj u Vajanského len úzke rozpätie možností medzi opisom ich vonkajších znakov a ich

významovým umocnením vo svetle úkazov „mohutnej pravdy“, t. j. ich ideovým a morálnym zovšeobecnením. V zastúpení autora túto významovú operáciu vykonáva rozprávač. Vzhľadom na jeho explicitne „zvýšený hlas“ jeho zásah do chodu literárnych vecí je esteticky rušivý. Realistický ráz narácie, uplatňovaný v detailoch, ocitá sa týmto razom v zajatí romantickej dikcie. Je nápadné, že jej dôraznosť sa zvyšuje spolu s tým, ako sa na prvom pláne rozprávania čoraz výraznejšie absolutizujú kritériá morálky a tzv. historickej spravodlivosti.

Ich normatívno-hodnotové hľadiská sú nepochybne apriórny prostriedkom autoritatívneho presadzovania sa Vajanského ideovej tendencie, prehodnocovania reality ideologickými predstavami. Metaforicko-alegorické spájanie jednotlivosti tejto reality („časných úkazov“) s autorom presadzovanými univerzáliami života („hlbami večného plameňa“) má však aj svoju syntaktickú stránku. Je výsledkom funkčne motivovanej kombinácie skladbovej kapacity metonýmie, uplatňovanej pri konštrukcii detailov, a metafory, ktorá organizuje nadradené celky. Tak ako v oblasti jazyka a výrazu kontaminoval Vajanský ich funkcie, kombinoval a prehodnocoval ich úlohy aj na rovine motivickej výstavby. Napriek konvenciám poetiky využíval ich formálno-syntaktické rámce na ciele, neprimerané ich pôvodným významotvorným funkciám.

Vajanského postup ilustrujeme dvoma variantmi celkovo banálneho motívu bozku z románu *Koreň a výhonky* (1895–1896). Mirko Kladný, ktorý beznádejne miluje Máriu Drevanskú, v chaotických okolnostiach požiaru obce náruživbozskáva apatické dievča. Využíva mimoriadnu situáciu, aby voluntaristicky manifestoval nádejnú „metaforickú“ jednotu ich životov:

Sadla na sedadlo, on s ňou, neodtrhávajúc úst svojich od jej sladkých úst, ... neopätovala jeho náruživé celovanie.

(SD 13, 1943, s. 159)

V iných okolnostiach tenže človek, ktorý sa medzitým zaľúbil do Anny Drevanskej, nemôže sa s ňou rozlúčiť ani potom, keď ich oddelí metonymické rázdelie, stesnené zatvoreným oblokom:

A zasa stretli sa ich ústa, oddelené chladným sklom, ktoré sa obapolným živým žiarom zohrievalo.

(c. d. 14, s. 104)

Oba až schematicky názorné prípady v elementárnej podobe ukazujú, že recipročná zámena obsahov a foriem významotvorných a výrazotvorných postupov je konštantnou črtou Vajanského prehodnocovania poetiky a štylistiky. Tým, že metaforickým princípom navodzuje zdanlivú a metonýmiou zasa bezvýhradnú jednotu členov vzťahu, dokumentuje, že jeho cieľom je oslabovať protiklady reality ich „relativizovanými“ formami. Bol presvedčený, že týmto prekonáva jednostrannosti pozitivistickej i dialektickej príčinnosti, že práve touto cestou zobrazí reakcie „vnútorného človeka“ cez ich senzuálno-vecné analógie.

Opozíciu subjektívnych a objektívnych stránok vzťahov v motivických plánoch Vajanský zobrazoval ako zápas „náruživosti a kontrastov“, ako prejav „vysokých vln života“ (SD 5, s. 289). Rozvíjal ich horizontálne členenými sekvenciami epických motívov, implicitne predstavovaných metonymickou zmesou „hlasov a farieb“. Explicitnými úvahami a komentármi rozprávača ich však presúval aj do vertikálnych línií, kde ich analogizoval s metaforicky absolutizovanými kritériami ideálnej „riše ducha“. Rázdelia medzi oboma rovinami skutočnosti prekračoval metonymizovanou metaforou a metaforizovanou metonýmiou. Boli syntakticko-konštruktívnym článkom, ktorým navodzoval mediatívne oslabené vzťahy medzi psychicko-subjektívnou a vecno-objektívnou rovinou skutočnosti.

Na základe uvedených faktov, ktoré zďaleka nie sú úplné, možno odpovedať na druhú otázku, predloženú v tejto kapitole: akým spôsobom Vajanský organizoval

prenos dynamických motívov vnútornej skutočnosti na epický plán rozprávania?

Predovšetkým ich pripodoboval modelovému vzťahu medzi tzv. „jadrom“ životných prejavov a jeho „škrupinou“ (obalom). Tomuto prispôboval aj ich epickú štylizáciu. Psychické reakcie svojich literárnych postáv predstavoval ako metonymicky vecnú súčasť „živej matérie“, ako článok súboru „hlasov a farieb“ reality. Súčasne však celý tento komplex spätne zvažoval s metaforicky štylizovanými priestormi „ríše ducha“. Ich vzájomný dotyk navodzoval kontaminovanými postupmi metafory a metonymie. Domnieval sa, že týmto prekonáva aj priveľmi nápadnú opozíciu medzi explicitnou tendenčnosťou (operatívnosťou) a implicitným estetizmom (ikonickosťou) svojho literárneho výrazu.

Záverom treba však zodpovedať ešte jednu otvorenú otázku: ako Vajanský preklenul tektonické disproporcie medzi „jadrom“ (obsahom) a „škrupinou“ (formou), medzi rovinami významu a výrazu svojej prózy?

Zmyslovo konkrétne zobrazená podoba prírody a človeka dostatočne nepodporovala konštrukčnú výstavbu Vajanského prózy. Realisticky vecný pôdorys motivických plánov nemá svoju organickú sujetovo-kompozičnú „nadstavbu“. Príčinou tohto je zrejmý dualizmus medzi literárnym podaním foriem pragmatického života a jeho ideálnymi normami. Znamienko pozitívnej reality Vajanský nepripisoval životnej praxi, ale javom vedomia literárnych postáv. Ich spoločenské bytie predstavoval ako živorenie v obklúčení cudzorodých elementov. Svojské „jadro“ chcel stmeliť novým „obalom“, ktorý by ho chránil pred nepriazňou čias. Jeho epickou analógiou je zmes „hlasov a farieb“. Aká je však jej úloha v tektonickej výstavbe Vajanského prózy?

V článku *Umenie v živote národov* (1912) Vajanský svojskými dôvodmi rozviedol názor o dvoch protikladných smeroch výstavby akéhokoľvek, nielen umeleckého diela:

Pri stavbe domu, teda i pri stavbe chrámu národnej osvetly, treba stavať od základu. Ale i to je svätá pravda, že hoci surový múr stavajú odspodu nahor, fasádu a všetky frontálne a bokové ornamenty robia odvrchu k spodku.

(SD 12, 1947, s. 289)

Popri tom, že autor tu skryto reaguje na svoj spor s hlasistami o prioritě základne alebo nadstavby pri rekonštrukcii národného života, touto argumentáciou súčasne dotvoril aj východiskovú podobu svojho významotvorného princípu. Jeho prvotnú „deštruktívnu“ podobu, narádzajúcu rozrušiť pseudototožnosť obsahu a formy, doplnil konštruktívnym zreteľom. V citovaných slovách podáva už návod, ako vytvoriť na svojskom „jadre“ primeraný „obal“, pretože

nie surová tehla a malta dáva stavenisku charakter, formu a krásu, ale fasáda a ornamentika.

(1. c., s. 290)

Týmto dôvodmi Vajanský celkom programovo podriadil tektonickú výstavbu svojej prózy plastickému koloritu – „vznešeným“ prostriedkom svojho „vzvyšeneho“ štýlu. Toto konštatovanie je odpoveďou na tretiu predloženú otázku. Problematickú súdržnosť subjektívnych a objektívnych aspektov motivických plánov a sujetovo-kompozičnej výstavby autor dodatočne vyrovnával ornamentálnym výrazom. Ním zakrýval disproporcie v zobrazovanej realite, ním v konečných dôsledkoch integroval všetko „časné“ s „večným“. S hrdinkou novely *Mier duše* (1881) veril, že jeho literárne dielo stojí na

širokej postati skutočnosti a vysoké mravné princípy kvitnú nevdojak samy sebou z jeho stráníc.

(SD 2, 1943, s. 105)

V skutočnosti však medzery medzi jednotlivými blokmi „surového múru“ zahľádzal výrazovými efektmi. Tým-

to obetoval významové „jadro“ svojej prózy záujmom stylistickej „škrupiny“ a obsah svojho literárneho posolstva podriadil jeho forme. Dôvody tohto voluntarizmu sú iste viaceré. Všetky však zatienujú úsilie zastrieť nápadnú explicitnú politickú tendenčnosť (operatívnosť) významu kreatívnou implicitnosťou (ikonickosťou) výrazu. Jednoducho povedané — Vajanský dôrazom na ornamentiku „fasády“ dodatočne zahľadzal medzery v ideologickej motivácii vzťahov reality, postáv a deja esteticky štylizovanými prvkami výrazu.

Vajanského túžbou bolo rehabilitovať zmyslovo konkrétne podoby krajiny, človeka a jeho prostredia, nivelizované schematizmom poromantickej prózy. Jeho realistické úsilia zaviazali však v osidlach preň neriešiteľného laokoónovského problému. Objektívne i subjektívne stránky premenlivého života predstavoval iba vizuálnymi a auditívnymi kvalitami jeho javových stránok. Svojho cieľa zobraziť „vnútorného“ človeka prostriedkami „vzvyššeného“ výrazu sa však nevzdával. Predbežne sa mu týmto spôsobom darilo vyjadrovať iba vlastné dojmy, aj to najmä vtedy, keď sa ocitol zoči-voči neobvyčajným javom. Takýmto bolo napríklad prekvapujúce stretnutie človeka, zvyknutého na šero-svit, s jasavým koloritom slnka nad južným morom:

Tu vykukol diskus, len segment jeho jasavej lebky — a už ako strela letel od neho, cele bieleho, po mori široký, ohnivý prúd, vlastne ohnivý a lisnúci sa, kolíšuci potok kovovo svietiaceho svetla... Polovica slnka je už nad morom... Je biele ako srieň, a predsa... ohnivo, farbisto oblieva obláčky. Primnoho jas...

(SD 9, s. 261)

Vajanského prozaický hymnus na slnko naznačuje, že jeho kolorizmus ako zdroj inovácie tvorivých postupov už prekračoval medze bezpríznačného a triezvo deskriptívneho realizmu. Ako súčasť „poetického krajinárstva“ vnášal do jeho prózy prvky impresionizmu, secesie a významovej atmosféry „moderného stylu“.

Ak by bol pojem literárny realizmus synonymom všedného života, sotva by sme mohli Vajanského pokladať za dôsledného stúpenca tohto smeru. Všetko je uňho posunuté zo svojho zvyčajného miesta a premiestnené kdesi inam. Jeho literárne dielo neodráža realitu objektívnym zrkadlením. Pretvára ju na spektrum koloristických reflexov. Preto jeho próza nie je iba diskusným priestorom princípov romantizmu a realizmu. Hoci iba na vymedzenom priestore konfrontuje ich už s prvými náznakmi postrealistických literárnych smerov. Výrazom tejto polemiky navonok je zmes rôznorodých hlasov, zvukov a farebných dojmov, súperiaciach s abstraktnými normami morálky a ideologických kategórií. Preto je oprávnené hovoriť o Vajanskom bez ohľadu na jeho tradicionalistické zábrany aj ako o „konzervatívnom modernistovi“ (W. Bobek, E. Angyal, J. Števček).

VYSOKÉ VLNY ŽIVOTA

V denníku z vacovského väzenia, kde Vajanský čítal dielo A. P. Čechova a koncipoval román *Blížence*, je pod dátumom 17. február 1904 záznam: „Celú noc sa mi snívalo o novele, samé reči, dialógy, pohyby, ale nič k veci, hoci figúry boli z novely, ale všetko prečarované. Dva razy som sa zobudil, ale nemohol som si ničoho zachovať“ (P. Petrus, Literárny archív 12/75, 1976, s. 216).

V zápise tohto literárneho sna si zasluhujú pozornosť slová: „... samé reči, dialógy, pohyby, ale nič k veci“. Naznačujú, že Vajanský si podvedome vari intenzívnejšie uvedomoval to, čo mu unikalo v bdelom stave, totiž že dynamické podnety jeho prózy pramenia väčšmi v efektoch výrazovej stránky, ako vo významovej konštelácii motivických plánov. Hoci jednoducho manipuloval s literárnymi postavami, pre sujetovo-kompozičné riešenie rozpracovaného románu tým nič nezískal. Zdá sa, že ako stúpenec „poetickej“ prózy turgenevovského typu aj v spánku polemizoval s minucióznou čechovovskou analýzou „nič neznamenajúceho deja“. Vajanského literárnym cieľom boli konflikty problematických pováh (spielhagenovského typu) v rozporných situáciách každodenného života (turgenevovskej povahy). Nechcel ich však v štýle sentimentalizmu umiestňovať do romanticko-výlučných okolností. Bol presvedčený, že nimi verne reprodukuje charakteristické črty reality a „vozduch“ čias, rozhraničujúcich dve epochy slovenského života.

Vzhľadom na zmyslovo konkrétnu štylizáciu „reči, dialógov a pohybov“ psychofyzický habitus týchto postáv nemohol v rozhodujúcej miere prediktabilne

ovplyvňovať sujetovo-kompozičnú výstavbu textu. Autor sa však nevzdával nádejí, že nájde riešenie aj v hlbších vrstvách zobrazovanej skutočnosti, v hraničnom rázdelí prechodných čias. Napriek tomuto tektonická výstavba jeho prózy sa väčšmi opiera o podnety vyplývajúce z opozície romantických a realistických schém, než o literárnu rekonštrukciu hybných síl čias. Autor predpokladal, že ich neklamným výrazom sú „poryvy, rozorvanosti, naruživosti a kontrasty“, ktorými sa navonok prejavujú „vysoké vlny života“. Takto formuluje v *Suchej ratolesti* problém aristokrat Rudopolský, prekvapený tým, že nielen vo veľkomestách, ale aj na „kopaniciach medzi Slováckmi“ neočakávane nachádza vyhrotené rozpory súčasných dní (SD 5, 1948, s. 289).

Nie však všetko, o čom sa autor domnieval, že je spontánnym prejavom životnej aktivity, bolo skutočným odrazom určujúcich síl zobrazovaných čias a situácií. Veľa z toho treba pripísať na účet zotrvačnosti literárnej tradície. V recenzii Tajovského *Smutných nôt* (1907) Vajanský dal mladšej generácii opätovne najavo, že umelecké dielo nesmie byť bezprostredným „odleskom holej skutočnosti“, že treba prednostne využívať „materiál tvorivej fantázie a nič iné“ (SSL, 1956, s. 519). Fantáziu chápal ako fiktívny, ale možný prvok, zhodný s reálnym, ale „poéziou“ **presiaknutým tvorením**. Tento fiktívno-fantazijný faktor určoval Vajanského vzťah k objektívnej skutočnosti a bol predpokladom jej individualizovaného zobrazovania.

Ak je zrejmé, že Vajanský budoval plán reality svojej prózy na prepodstatnení skutočnosti tvorivou fantáziou, jeho literárne postavy mali byť syntézou zovňajškových „fariieb reality“ a „duševných poryvov“. V literárnej praxi však ich psychofyzické črty zužoval na plošný rozmer, ohraničený ostro kontrastným rozložením významonosných svetiel a tieňov. „Neviem, kde priložiť farbu, aby povstala naozajstná figúra, — hovorí rozprávač novely *Z listov rozčúleného* (1883), — môj hlavný hrdina deklamuje, poneviera sa po celých kapitolách, a predsa zostáva pobočnou osobou“. Fiktív-

ny kritik mu vecne odpovedá: „U vás niet hĺbky. Vy neviete nakresliť duševné pohyby, vzrast náruživosti“ (SD 18, 1937, s. 154). Kontrasty, ktoré mali vyjadrovať najvlastnejšie podnety pohybu javov života a sveta v skutočnosti iba ideovo aktualizovali literársky nastolené napätie medzi romanticky disharmonickými „náruživosťami“, sentimentálnym „mierom duše“ a čírym „practicizmom“ egoistov realisticko-pragmatického typu.

Protiklad romantickej fantázie a realistickej vecnosti, prekrytý silnou vrstvou senzualistických „hlasov a farieb“, napriek všetkému očakávaniu nielenže nepodporoval, ale svojou uniformnosťou brzdil aj minimálne podnety, vyplývajúce z protosujetovej konštelácie motivických plánov. Vajanského literárne postavy neboli pánmi svojho epického osudu. V kritických chvíľach sa stávali rétorami, ktorí väčšmi rozvádzajú vlastné predstavy o živote, než by dôslednejšie oponovali predstaviteľom agresívnej skutočnosti alebo svojim protihráčom na rovine subjektívnych vzťahov. Autor o tomto nedostatku vedel. Aj v citovo najvypätejších situáciách — povedané slovami adepta prozaického umenia Vlada Radovského z románu *Pustokvet* (1893) — vo výsledku nevychádzalo nič iné, ako „náruživé výkriky, nesúvislé vety a prozaické rozoberanie zúfalých citov“. To, čo malo byť medzi riadkami, to, o čom postavy síce nehovorili, ale čo ich nesie „ako balón vzduchom“, to všetko chýbalo jeho, a dodajme, aj autorovým poviedkovým a románovým príbehom (SD 8, 1937, s. 100).

V tom istom románe Vajanský slovami tejže postavy sebakriticky hodnotí aj kontext deja. „Vysoké vlny života“ ako prejav bytostných kontrastov reality sa stávali kaleidoskopom faktov, ničím nenapomáhajúcich sujetovo-kompozičnú výstavbu. Románová postava z *Pustokvetu* triezvo hovorí o tejto nežiadúcej situácii: „Práca išla, materiály sa množili..., ale keď malo prísť k vlastnému plánu diela, keď sa mal utvoriť celok, náhľadný obraz, všetko sa pomútilo, volalo jedno cez druhé, hlásilo sa k slovu, odtiskalo iné materiály“. Výsledkom bol konglomerát literárnych prvkov, postu-

pov a kritérií. Z tohto chaosu ako z „hmly a temnoty“ vyrastala iba postava „anjelskej devy a nad ňou skrievaná tvár démona“ (SD 8, 1937, s. 116). Citát naznačuje, že celkový rozklad výstavbových postupov prežil iba východiskový kontrast koncipovaného diela — idealizovaný portrét ženy a karikatúrna podoba preludu.

Z Vajanského vlastných charakteristík vzťahov medzi motivickými plánmi vyplýva, že produktívnym podnetom sujetovo-kompozičnej výstavby mohol byť len kontrast, nastolený v úzkom súbore dejovo aktívnych postáv. Všetko ostatné autor ponechával na podnety inšpirácie, na improvizáciu alebo na náhodu. Otvorene o tomto píše v citovanom vacovskom denníku: „Povešť s plánom popredku vypracovaným u mňa byť nemôže. U mňa to musí rásť samo a samého mňa často prekvapovať. Keď neprekvapuje, márna námaha“ (1. c., 12. február 1904).

Napriek proklamatívne priznávaniu sa k improvizácii Vajanského próza vďaka autorovým vyhraneným postojom k realite, a najmä ideí organického rastu, spontánne smeruje k istému štandardnému typu tektonickej stavby. Jej relatívnu jednotnosť zaručuje významotvorné gesto, ktorým autor aj na pôde sujetu a kompozície usmerňoval „vysoké vlny života“ do súvislého prúdu. Jeho riečišťom sú dva rady kauzálnej podobnosti a následnosti vzťahov, zrážajúce sa v zmysle opozície medzi všetkým „svojím“ a „cudzím“. Vyvoláva ju organický tlak zvnútra zobrazovaných procesov alebo násilný zásah zvonku. Výsledkom je rozpad cudzodej „škrupiny“ (formy), ktorá prekáža rozvoju svojského „jadra“ (obsahu).

Aj sujetovo-kompozičná výstavba Vajanského prózy vychádza zo zovšeobecnených dispozícií tohto významotvorného princípu. Jej pôdorys autor buduje na kontrastnom rozložení plánu postáv na dva oponujúce si súbory, odlišené podľa nacionálneho kľúča („svoje“ a „cudzie“). V ich rámci striktne uplatňuje zásadu dvojakej kauzálnej „podobnosti a následnosti“ (A. Comte) vzťahov, postojov a zámerov, závislú od kvalitatívnej rozdielnosti oboch radov. Tento paralelizmus kontrast-

ných hľadísk prenáša do sujetového kontextu zasa moment dynamickej opozície medzi príčinnou následnosťou zobrazovaných procesov a ich dialekticky formovanou rozpornosťou. Jeho dôsledkom je sujetonosné napätie medzi postojmi predstaviteľov svojského „jadra“ a ich protihráčmi z okruhu cudzorodej „škrupiny“. Nevyhnutný konflikt nadobúda katastrofický ráz a vrcholí v rozklade agresívnych síl „cudzinstva“. Týmto sa svojský živel oslobodzuje z tiesnivého obklúčenia nepriateľskými elementmi a získava aspoň nádej na regeneráciu.

Uvedené výstavbové dispozície sú značne apriórne a relatívne stále. Uplatňujú sa pri výbere motívov a tém už vtedy, keď „vlastná fabula je ešte v tme“ — ako Vajanský píše vo vacovskom denníku (1. c., 13. február 1904). O čo v skutočnosti ide, naznačuje denníkový záznam o podnete, ktorý ho viedol k napísaniu románu *Kotlín*. Na začiatku všetkého bola osobnosť kuriózneho syfilitika, aristokrata a „vzdelaného ateistu“ Smrtiča (v románe Lutišiča), s ktorým kedysi v Čáčove diskutoval autorov otec J. M. Hurban. Z motívu o rozklade jednotlivca, rodu a celého stavu po ideovopolitickom rozpracovaní vzišiel román, ktorý mal zobrazíť „celé Slovensko, trpné i činné“ (1. c., 13. február 1904).

Uvedený detail naznačuje, akou cestou sa aj literárne amorfné „reči, dialógy a gestá“, prevzaté z „holej“ skutočnosti, po prechode cez významotvorný rámec zovšeobecňujúceho princípu obaľovali a naplňali epicky konkrétnymi sociálnymi, psychologickými a esteticko-tvárnymi obsahmi. Vajanského odvolávanie sa na úlohu tvorivej fantázie a na náhodu iba zastiera existenciu predbežne „prázdnych“ rámcov významotvorného gesta, ktoré je výsledkom autorových tvorivých dispozícií, spoločenskej skúsenosti a literárnej praxe.

Tieto konštatovania o predpokladoch sujetovo-kompozičnej výstavby Vajanského prózy sa pokúsime vecne doložiť na textoch a vedno s tým zodpovedať dve otázky: akými motívami a témami autor zaplňa obsahový rámec svojho konštruktívneho princípu a čím motivuje pohyb sujetových línií?

Sujetovo-kompozičná výstavba Vajanského prózy sa zachytáva niekoľkých konštantných bodov. Principiálne sa člení na štyri úseky. Zodpovedajú postupnému narastaniu a diferencovanému koordinovaniu vzťahov medzi motivickými plánmi. Tento proces Vajanský rozvádza ako významovo gradované vzťahy postáv k zobrazovanej realite (expozícia), ako epickú realizáciu ich funkcií v prebiehajúcich dejoch (kolízia a kríza), ako vyvrcholenie ich vzájomných konfliktov (katastrofa) a dovádza ho až na prah nových okolností deja (epilóg). Súvislosť takéhoto členenia sujetu so schémou tradičnej päťaktovej tragédie je nápadná. Celok možno zovšeobecniť ako proces, v ktorom sa motivické plány, reprezentované predovšetkým dvoma kontrastnými súbormi literárnych postáv („svoje — cudzie“, v schéme ako a — b), cez epicky rozvedené napätie medzi svojským „jadrom“ a jeho cudzorodou „škrupinou“ (a ↔ b) vymaňujú z okolností životného „rozhrania“, aby sa cez katastrofický konflikt ($\begin{smallmatrix} a \\ \vdots \\ b \end{smallmatrix}$) jedna z nich (súbor „svojského“) preniesla do novej rozhraničujúcej situácie (á /b/). Abstrahovaná schéma tohto sujetu má podobu klimaxu, ktorý sa po vyvrcholení náhle lomí a zaniká v náznakoch nového „rozhrania“:

		$\begin{smallmatrix} a \\ \vdots \\ b \end{smallmatrix}$	
	(a ↔ b)		
(a — b)			(á /b/)
(expozícia)	(kolízia a kríza)	(katastrofa)	(epilóg)
paralelizmus	kontrastnosť	rozpornosť	následnosť

Pri výstavbe sujetu Vajanský kombinuje dve hľadiská. Plán postáv a reality organizuje princípom paralelizmu (realistická „podobnosť a následnosť“), kým dej rozvíja tzv. prstencovito-cyklickým spôsobom (romantická „rozpornosť“). Dôsledkom opozície oboch rozdielných hľadísk je katastrofický moment. Ním sa opätovne potvrdzuje nevyhnutnosť kontinuity tradície, t. j. princíp organického vývinu.

Úvodnú časť sujetovo-kompozičnej výstavby Vajanského prózy zaberá motív životného rozhrania (expozičia). Zosobňuje rázdelie osudov literárnej postavy alebo postáv, ktoré sa v spoločenskom, politickom alebo v ideovom zmysle ocitli na rázcestí svojich životných záujmov. V ňom pramení aj moment tzv. prvého napätia. Zjavuje sa ihneď po rámcovaní postavy alebo postáv krajinným prostredím (poetická krajinomalba turgenevovského typu) a po uvedení ich rodinnej genealógie. Moment prvého napätia vychádza jednak z hrdinovho životopisu (motív tradície), alebo z rozporných črt jeho povahy (motív turgenevovských „zbytočných ľudí“ a spielhagenovských „problematických pováh“). Predovšetkým je však dôsledkom jeho rozporných konexii k postave tzv. protihráča, zosobňujúceho zábery „cudzieho sveta“. Ak je modifikátorom tohto kontrastu postava ženy (odozva autobiografického zážitku vlastného manželstva), podnetom dejového rozhrania je motív spolupatričnosti k „svojetí“. V iných prípadoch sa ním stávajú rozporné záujmy v zmysle nacionálneho antagonizmu (odozva autorovej účasti v politickom živote). Určujúcim zreteľom expoziície je vzťah postáv k prírodnej a spoločenskej realite zobrazeného prostredia. Úvodný tzv. charakterizačný akord (G. Freytag, *Technika drámy* 1863, slovenský preklad 1959, s. 95) pripomína žáner „poetický“ štylizovanej idyly sentimentálneho typu, narúšanej predzvestami neočakávaných komplikácií života.

Expozície Vajanského poviedok, noviel, a najmä románov vo všeobecnosti zobrazujú situáciu svojského „jadra“ spoločnosti, nejakým činom tiesnenej cudzородým „obalom“. Nestabilný a rozporný paralelizmus rozdielnych postojov sa už v expoziícii prejavuje dvoma určujúcimi, prípadne niekoľkými doplnujúcimi sujetovými líniami. Na jednej sa literárne postavy zblížujú, na druhej sa ich stanoviská diferencujú. Motív rozhrania môže mať viaceré podoby. Najčastejšie ide o predzvest spoločenskopolitických zmien, ktorá ťaživo dolieha na hrstku ľudí, verných svojim zásadám:

Časy sa zmenili a my sa musíme podrobiť prúdu, ktorý zastaviť nemôžeme.

(SD 3, 1938, s. 7)

Obyčajne sa s týmto spája ľubostný motív. Jeho úlohou je konfrontáciou subjektívnych a objektívnych záujmov priviesť postavu, prechodne uviaznutú v osídlach „cudzinstva“, k „čistej slovenskej prírode“. Tento nepochybne autobiografický moment vyplňa v rozličných variantoch väčšinu expoziícii Vajanského noviel a románov.

Na druhom stupni sujetovo-kompozičnej výstavby narastajú kolízie medzi príslušníkmi svojského „jadra“ a obkľučujúcou ich nepriateľskou spoločnosťou. V stupňujúcich sa napätiach a krízových situáciách získava spoločenskopolitická motivácia vzťahov prevahu nad osobnými a ľubostnými konexiami. Ak v niektorých prípadoch postavy zisťujú, že

ich chodníky sa nekrižujú, ale bežia paralelne,
(SD 2, 1943, s. 88),

v iných okolnostiach spoznávajú, že ich oddeľujú rozličné, najmä však nacionálne predsudky. Tak v románe *Kotlín* upozorňuje Lejla Gregušová Andreja Lutišiča:

Vaše renegátstvo utvrdzuje priepasť medzi nami a ja sa nikdy od svojich neodtrhnem, nikdy ...
(SD 11, 1931, s. 260).

V epicky rozvinutých akciách literárne postavy kladným (metaforicko-súhlasným) alebo záporným (metonymicko-podmienečným) spôsobom reagujú na nové psychologické, sociálne, politické, ekonomické a ideologické podnety, ktoré čoraz hojnejšie zaplňajú plán reality. Tento výstavbový stupeň sa obyčajne člení na dve časti. Prvá stavia literárne postavy do dejových kolízií (moment kontrastnosti), druhá ich privádza do otvorených konfliktov (moment krízovosti). Žánrovým príznakom tejto etapy sujetovej výstavby sú dramatické

situácie, ktoré privádzajú dej priamo k jeho krízovému vrcholeniu:

Roky prejdú a my neprežijeme a neprecítíme to, čo prežiť a precítiť možno v rýchlom toku hodiny.

(SD 3, 1938, s. 89)

Preto je u Vajanského len ojedinele rozvinutá peripetia a moment tzv. posledného napätia, oživujúce nádeje literárnych postáv na možný priaznivý obrat ich osudu (napríklad v románe *Kotlín*).

Stupeň kolízií sprevádza ďalšie rozširovanie ensemblu postáv, hoci v krízových okolnostiach sa ich počet zasa redukuje iba na charakteristických nositeľov deja. Napätia medzi oboma základnými líniami sujetu vzrastajú zhodne s tým, ako sa do kontextu uvádza nový dokumentárny materiál, dopĺňujúci vecný obraz prostredia. Autor aj tento faktový materiál člení z hľadiska jeho protikladných alebo kontrastných stránok. Často proti sebe stavia perspektívy ekonomického rozvoja a svetonázorové vízie (napríklad podnikateľ Bauer a mesianistický rojko Holan v *Letiacich tieňoch*; statkár Dreavanský a sektári v *Koreňoch a výhonkoch*; konflikt „panskej“ a „otrockej“ morálky v *Kotlíne* a iné). V neskoršej Vajanského próze opozíciu medzi starým a novým pokolením vystriedava alebo dopĺňa konflikt medzi „tradicionalistami“ a „novátormi“ vo vlastnom tábore (v románoch *Koreň a výhonky*, v *Kotlíne*, v *Blížencoch*). Tento motív (spätý s autorovými polemikami voči hnutiu Hlasu) sfažuje situáciu svojského „jadra“. Vzťah oboch základných sujetových línii komplikuje tým, že ich dopĺňa motívmi generačného boja. V každom prípade však kolízie a krízy utlmujú kauzálnu „podobnosť a následnosť“ sujetových vzťahov a aktivizujú moment dialektickej rozporovosti javov. Týmto preberá na seba iniciatívu ideovopolitický zreteľ.

Tretia etapa stavby sujetu je najexponovanejšou časťou Vajanského prózy. Realizuje sa v nej katastrofická situácia, pripravovaná už oboma predchádzajúcimi časťami. Súvislosť motivických plánov tu nadobúda vy-

hrotené ideologicko-polemické črty. Uvádzame jeden náhodne vybraný príklad za mnohé iné:

Notár s prestrelenou sluchou zvalil sa na pódium... V tom istom momente ozval sa hromový, zúfalý výkrik: „Horí!“...

„Príde i tragický požiar, nielen komediantský“, povedala Mária, ktorej duša bola ustrašená a myseľ videla chmáry v budúcnosti...

(SD 14, 1943, s. 271)

Spor súperiacich hľadísk prechádza už v tomto štádiu do disonančno-sarkastického významového akordu. V jeho patetickom vyznení vrcholí gradácia vzťahov paralelno-kontrastných radov. Ich opozíciu autor anuluje tým, že voluntaristicky jednostranne navodzuje „sebadeštrukciu“ síl zla. Týmto sa rozpadá „škrupina“, ktorá prekáža svojskému „jadru“ v jeho slobodnom rozvoji.

Katastrofickú situáciu navodzujú rôznorodé subjektívne a objektívne (citové, spoločenské, politické, finančné a iné) okolnosti. Pre autora je charakteristické, že sa neuspokojuje s jedným motívom, ale (najmä v románoch) vrší na seba aj štyri – päť príčin rozpadu kontrastmi predimenzovaných vzťahov. Nápadnou črtou tohto zlomu je voluntaristická zámena princípu epickej totality objektov kritériom abstraktných ideálov morálky a totalitou zreteľa tzv. historickej spravodlivosti. Krikľavo disharmonická zmes „hlasov a farieb“ však sotva zakrýva subjektivistickú manipuláciu autora s princípmi dialektickej negácie nastolených rozporov. Jednostrannosť „sebadeštrukcie“ odsúdeniahodných síl Vajanský podčiarkuje tým, že všestrannú záhubu ideí a ľudí príležitostne dovršuje aj samovražedným výstrelom (Andrej Lutišič v *Kotlíne*, notár Dünngel v *Koreni a výhonkoch*), alebo dobrovoľnou smrťou v zradných vodách (Eugénia Kavalínová v *Závejoch naruživosti* a Daniel Chlebík v *Blížencoch*). Mnohým zasa len náhoda zabraňuje dovŕšiť ich sebazničujúci zámer (Kornélia Kunovičová v *Pustokvete*, Ján Kerský

v *Závejoch náruživosti* a iní). Najčastejšie sa katastrofa prejavuje ako totálny krach existenčných, spoločensky prestížnych, hospodárskych alebo osobných plánov. Takouto viacnásobnou pohromou vrcholila všetky Vajanského romány a mnohé novely. Charakterizačným akordom a žánrovým príznakom tohto štádia sujetových vzťahov je „sarkasticky“ vyhrotená osudová tragedia. V nej hynú alebo celkovo upadajú všetci tí, ktorí pred vernosťou svojej „prírode“ dali prednosť lákavým stránkam zradného sveta.

Epilóg už len rezumuje životné vyhliadky tých, ktorí katastrofu prežili. Ako forma dodatočného dopovedania udalostí sa zameriava na súkromné vyhliadky príslušníkov svojského „jadra“, ktorí sa po očisťujúcej katarzii ocitli v „inom položení“ a dosiahli aspoň morálnu satisfakciu:

Nepocíti tichú rozkoš duševného mieru, koho neunavili vlny a víchrice náruživého rozčúlenia.

(SD 2, 1943, s. 86)

Epilóg stručne načrtáva obrysy nového rozhrania v živote literárnych postáv, zbavených už mnohých neprimeraných ilúzií a situuje ich v minimálnych istotách vlastnej tradície. Najčastejšou formou ich konečného vyrovnaní sa s rozhraním života býva sobáš ako výraz naplnenia subjektívnych želaní (*Letiace tiene, Suchá ratolesť*), v iných prípadoch je ňou objektívna satisfakcia (*Koreň a výhonky*) alebo osudovo motivovaný zánik (*Kotlín, Blížence*). Dovršenie sujetovej výstavby znova potvrdzuje stálosť princípu „podobnosti a následnosti“ tým, že novú etapu v živote jednotlivcov alebo rodín stavia pod záštitu tradície. Sceľujúcim významovým akordom epilógu je elegicky štylizovaná katarzia. ňou sa východiskový motív sentimentálnej idyly, preverenej tragickými okolnosťami katastrofy, prenáša na prah nových nádejí a „neodolateľnej predtuchy obratu“ (SD 5, 1948, s. 375).

Táto schéma sujetovo-kompozičnej výstavby neprihliada na detailné riešenia, ktorými Vajanský obmieňal

výstavbové postupy svojej prózy. Preto postup tektonickej stavby jednotlivých poviedok, noviel a románov je variabilnejší, ako ho zrekapituloval abstrahovaný náčrt. Ale aj v danej podobe dáva vari vecnú odpoveď na otázku, čím Vajanský vyplňal obsahovú kapacitu svojho významotvorného princípu. Zhrňujúco povedané, vyplňal ju etapovo gradovanými motívmi napätia medzi paralelnými líniami sujetovej výstavby v rozpätí od ich prostej kontrastnosti cez konfliktovosť a rozpornosť až k ich katastrofickému finále. Vlastným zmyslom tohto bolo epicky zobrazíť okolnosti záchrany svojského „jadra“ zničením neorganických foriem jeho „škrupiny“ sebaďestrukciou. Týmto Vajanský literárne stvárnil svoju predstavu o potrebe regenerovania „suchých ratolestí“ a „koreňov a výhonkov“ zo životodarných zdrojov tradície a prispením abstraktných síl tzv. historickej spravodlivosti.

Trochu zložitejšia je odpoveď na druhú otázku — čím Vajanský motivoval pohyb sujetových línii? Vo všeobecnosti možno povedať, že ho vyvodzoval z momentu kontrapunktického stretnutia kauzálnej súvislosti a kontradiktickej rozpornosti životných javov. Na túto okolnosť obrazne poukazuje sám autor, keď v novele *Podivíni* (1890) načrtáva krivku života Malvíny Karasovej:

Nepravidelnou, klukatou, a preto zaujímavou líniou tiekol jej život, ako tečie horský potok. Raz ticho, raz strmo, raz vodopádom, raz zastavený v hlbšiu priehľbeň...

(SD 18, 1937, s. 24)

Rozprávač tu stotožňuje peripetie ľudského osudu s nepredvídanými zákrutami „prírodného“ diania. Analogicky aj dynamiku sujetovej výstavby identifikuje s nepoznateľnými podnetmi spoločenskej reality. Preto náhodné kolízie významových plánov prekvapovali aj samotného prozaika a nútili ho prestavovať fabulačné súvislosti. Problémom tu však nie je prediktabilná pô-

sobnosť podvojných sujetových línií, ale motivácia ich konfliktového vzťahu.

Odpoveď na otázku, ako Vajanský vyvodzoval sujetotvorný moment z opozície medzi kauzálnou súvislosťou a rozpornou nesúvislosťou motivických plánov, vyžaduje si vziať do úvahy aj žánrovo-kompozičné hľadiská. V užšom zmysle slova ide o vzťah zmyslovo konkrétnych farebných a zvukových efektov, zaplňajúcich výrazovú „fasádu“ Vajanského prózy k subjektívnym „náruživostiam“ a objektivizovaným morálnym princípom, znázorňujúcim tzv. vnútorného človeka. Čo je teda sujetonosným ekvivalentom „fasády a ornamentiky“, ktorou autor vyrovnával disproporcie v stavbe „surového múru“ fabuly?

Vypomáhame si zasa literárnou analógiou. Rozprávač románu *Blížence* hovorí:

Tres faciunt collegium. Toho by nebolo, keby len jedna osoba chýbala, tak ako z dvoch línií, čo ako dlhých, neutvorí sa geometrická figúra. Najjednoduchšia je triangel a triangel má tri línie.

(SD 9, 1948, s. 284)

V podtexte tohto výroku sú nepochybné ilúzie o formovaní sujetu a žánrovo-kompozičnom ustrojení vlastnej prózy. Ako z dvoch paralelných („čo ako dlhých“) línií nemožno vytvoriť sujetovo stimulatívne situácie, tak nemožno ani z dvoch rozdielnych príčinných radov (pozitivistická kauzalita a romantická dialektika) jednoducho odvodiť celistvý kompozičný tvar. Ale „tres faciunt collegium“. Tretím členom referenčného trojuholníka motivickej a sujetovo-kompozičnej výstavby Vajanského prózy je voluntaristický postoj rozprávača (rozprávania). On explicitne obracia plán deja, rozvíjaný prstencovito-cyklickým spôsobom proti implicitnému paralelizmu plánov postáv a reality. Na križovatke trendu „podobnosti a následnosti“ javov (vrátane ich dialektickej rozpornosti) tento rozprávač (autor) metonymizovaním kontrastov a metaforizovaním paralel vytvára bázu významových „sarkazmov“ (para-

doxov), na ktorej paralelizmus kontextu postáv a reality odovzdáva iniciatívu trendu ku katastrofickým súvislostiam deja. Ekvivalentom „fasády a ornamentiky“, zakrývajúcej „surový múr“ fabuly, sú v tomto prípade moralisticko-ideologické motívy. Nimi rozprávač explicitne prehodnocuje a prekrýva realisticko-fiktívne motivácie plánov reality, postáv a deja.

Mechanizmus tohto postupu možno vysvetliť na vrcholnej scéne románu *Kotlín*. V jeho troch častiach autor pripravuje okolnosti, v ktorých sa má potomok renegátskej aristokracie, kozmopolita a dekadent Andrej Lutišič ako manžel Lejly Gregušovej, dcéry proskribovaného národovca, stať záštitou slovenského života. V závere 7. kapitoly tretej časti románu sa zdá, že všetko je už rozhodnuté, že metonymická bariéra medzi nimi je preklenutá. Moment peripetie (posledného napätia) vrcholí obojstranným vyznaním:

„A tak si moja, naveky moja?“ ešte raz opýtal sa Andrej ... „A ty si náš, náš naveky, Andrej? Všetci si náš ...“

(SD 11, 1931, s. 405)

Lutišič sa definitívne rozhodol. Perspektívy metaforicky bezvýhradného vzťahu medzi ním a dievčaťom sú však len zdanlivé, pretože sa uskutočnili iba na základi subjektívneho želania, motivovaného láskou. Predznamenáva to nevťieravý rozdiel medzi singulárom a plurálom prisvojovacieho zámena. Významová diferenciacia medzi „mojím“ a „naším“ ohlasuje, že po neúplnom zjednotení hľadísk (vyjadrenom „metaforizovanou metonymiou“) príde to, čo prísť musí — katastrofa. Lutišič sa dôsledne nezbavil atavistických názorov cudzodej „škrupiny“, nesplynul s „jadrom“, z ktorého vzišiel jeho rod. Medzi sebou a dievčaťom ponechal nevyriešený moment nacionálneho antagonizmu. Pretože sa nepripojil k protestu proti krivdám šovinistickej vrchnosti, stratil všetko: dôveru priateľov, známych, lásku i zmysel života. Jeho posledný rozhovor s Gregušovcami je z jeho strany bolestný, z jej strany rozhodný:

„Ja ju milujem, otče... Všetko, čo som i čo mám, skladám k jej nohám... Daj mi ruku, Lejla, zmier otca...“ „Nikdy!“ zvolala Lejla kovovým, prsným hlasom. „Som Slovenka! To ste vedeli. Videla som v Stohároch slovenskú krv sa liať..., boh ináč velí...“
(c. d., s. 451)

Pretože obaja argumentujú rozdielnymi dôvodmi, on láskou, ona politikou, možný paralelizmus ich osudov zaniká a nahrádza ho bezvýchodisková protikladnosť. Realita politických ideí v plnej miere absorbovala osobnú náklonnosť. Lutišič sa zastrelil, dedičom jeho kaštieľa sa stal nehodný špekulant, nespoľahliví spojenci (hlasisti) sa prispôbili nátlaku prostredia. Neotrasený ostal len gregušovský dom. Haváriu vo vzťahoch metonymizovaných metafor a metaforizovaných metonýmií vyvolal explicitne voluntaristický zásah morálnych kritérií, epicky objektivizovaných motívom svetonázorovej principiálnosti.

Katastrofické vyvrcholenie deja nemá však v pozadí túto ideologickú stránku veci. Zamýšľané metaforické zjednotenie určujúcich sujetových línií autor pripravoval už od začiatku tým, že v troch častiach románu striedal dominujúcu úlohu motivických plánov. V prvej časti rozvinul situácie z hľadiska plánu reality (príznačný je titul prvej kapitoly Dedina a kaštieľ), v druhej funkčne aktivizoval plán postáv (kapitola Dvojaká morálka) a v tretej ponechal iniciatívu plánu deja (záverečná kapitola sa nazýva Záblesky a tieň). Toto členenie umožňovalo Vajanskému postupne uvádzať do románu veľa reálií z rozličných oblastí slovenského života a spájať ich s osobnými vzťahmi literárnych postáv.

Dominujúce postavenie koordinátora sujetových vzťahov má rozprávač. On v rozsiahlych pasážach komentuje problematiku stránky miniatúrneho „slovenského svetika“ a polemizuje s nimi. Reflexiami predbieha alebo retrospektívne dopĺňa vecný a ideový kontext udalostí, zacielených na polemiku so skeptickým pesimizmom jedných (Andrej Lutišič) a s cynickým pragmatizmom

iných (hlasistickí intelektuáli). Román je mozaikou epizód, ktoré vo funkcii častí ilustrujú praktiky národnostného boja a kolísavosť ľudských postojov v nich.

Celkovo metonymicky štylizované zobrazovanie reality Vajanský však už počas sujetovej výstavby orientuje aj na potenciálne metaforické zjednocovanie významovo divergentných celkov. Ponad formálne členenie textu na časti a kapitoly vytvára sieť vzťahov, v ktorých sa cez odlišný timbre narácie spájajú rôznorodé prvky motivických plánov do „protosujetových“ zoskupení. Autor ich aj cieľavedome hierarchizuje. Do popredia stavia metaforicky perspektívny vzťah sklamaneho skeptika Andreja Lutišiča a entuziastky života Lejly Gregušovej. Ich ľúbostný „román“ rozvíja ako konfliktový realisticko-romantický vzťah. Naproti tomu postoje mladých nespokojencov (hlasistov) k tradicionalistom z polemických dôvodov ladí do parodicko-komického vyznenia. Vyslovene karikatúrne, a preto z metaforického hľadiska celkom bezperspektívne zobrazuje rozvratníckych nepriateľov slovenskej spoločnosti (renegátov a šovinistov), kým kruh národovcov zotrvačne štylizuje v romanticko-sentimentálnom tóne.

Táto významovo-žánrová polymorfnosť nie je osobitosťou iba románu *Kotlín*. Podobne rozpriestranenú sieť vzťahov našiel J. Števček aj v románe *Suchá ratolesť*. Pomer Stanislava Rudopoľského k Adele, Márii, k Vanovskému a k Tichému ako najvýznamnejším účastníkom dejových kolízií nie je rovnomerný. V sujetovej stavbe sa následne zdvojuje a komplementárne stupňuje (*Esej o slovenskom románe*, 1979, s. 84). Na osobitnú kontamináciu reality a deja poukázal I. Kusý, keď zistil, že Vajanský spája životné prostredie 60. a 70. rokov s problematikou tzv. martinského centra v 80. a 90. rokoch 19. storočia (*Dejiny slovenskej literatúry* 3, 1965, s. 617). Vajanského zjavný sklon k významovej kontaminácii rôznorodých motívov, tém, plánov a kontextov je dôsledkom jeho kreatívnovoluntaristického zlučovania protikladov do celkov, v ktorých sa podľa neho prejavujú „vysoké vlny života“.

Na základe výsledkov novších komparatívnych štúdií

(zhrnajúco in: A. Červeňák, *Vajanský a Turgenev*, 1968) treba mnohé zhody medzi dielom I. S. *Turgeneva* a S. H. *Vajanského* pokladať za nediskutabilný fakt. Jestvujú tu však aj zásadné rozdiely, ktoré túto závislosť stavajú do problematickejšieho svetla. Rozhodujúca je vari okolnosť, uvádzaná A. Červeňákom, že na rozdiel od Turgeneva, motív lásky nie je u *Vajanského* základným prvkom sujetového rozvinutia textu (c. d., s. 140). U slovenského autora dominuje ideovopolitický zreteľ, ktorý definitívne sceluje súkromné a verejné postoje hrdinov (s. 145). Turgenevovu triádu „všeobecné—individuálne—všeobecné“ Vajanský radikálne prehodnocuje motívom katastrofizmu do opačne akcentovaného vzťahu „individuálne—všeobecné—individuálne“. Preto napríklad zhodám v detailoch Vajanského sujetu je v rozhodujúcich položkách autentickým výrazom jeho vyhranenej vzťahu k vtedajšej realite slovenského života.

Referenčný trojuholník sujetovo-kompozičného aktu (paralelizmus kontrastov na pláne postáv a reality, katastrofizmus na pláne deja a ideová explicitnosť rozprávačského princípu), sformovaný na priesečníku kauzálnometonymických a dialekticko-metaforických hľadísk skladby, stavia pôsobnosť troch vrstiev Vajanského „románového sveta“, ako ich vyčlenil J. Števec, na základňu sujetotvornej ikonickosti a operatívosti. Momentom existujúceho „reálneho ideálu“, nejestvujúcej „ideálnej spoločnosti“ a ich integračnému princípu „organického rastu“ (*Esej o slovenskom románe*, s. 31–37) sa týmto priznávajú funkcie, ktorými autor pretváral ideálne schémy na reálne literárne fakty a epicky tvaroval svoje predstavy o ideovo-estetickú štruktúru spoločensky angažovaného literárneho diela.

Napriek značnému rozpätiu žánrových foriem Vajanský spontánne inklinoval k románu. Popri jeho reprezentatívnych funkciách vo vtedajšom národnom živote a popri úsilí o encyklopedickú súbornosť zobrazovanej skutočnosti viedli ho k tomu aj interne literárne dôvody: sklon k navíjaniu paralelných motívov prstencovito-cyklickým spôsobom. Rozdiel medzi jeho krátkymi žánrami a románovou formou nie je preto ani tak v ich

štruktúrnom ustrojení ako v ich obsahovej kapacite.

Vajanského východiskom je portrét literárnej postavy (sprvu len tzv. figúry) v konkrétnom spoločensko-prírodnom prostredí (tzv. drobnokresba a črta). Autor ho však čoskoro rozširuje na skupinový portrét v rámci niekoľkých životných situácií, pričom do súhry činiteľov uvádza aj moment typizácie a kompozície (poviedka a novela). Prepájaním viacerých takýchto kompozičných celkov a kontaminovaním ich výstavbovo-významových rovín vytvára román ako formu, zobrazujúcu všestrannejšie a materiálno-komplexnejšie určujúce črty slovenskej spoločnosti. Typologicky ide o tzv. rodinný a politický román, ako sa vyhranili vo vtedajšej svetovej próze. Vajanskému ich rámce vyhovovali najmä preto, že v nich mohol využiť obe základné vrstvy svojho „vzdvýženého“ štýlu: polemicky exponovaný výkladový jazyk (politický román) a romanticko-sentimentálnu dikciu rozprávania (rodinný román).

Nápadným znakom Vajanského prózy je jej „polyžánrovosť“. Ale tak ako všeličo iné, aj ju ospravedlňuje dodatočne scelujuce hľadisko, ktoré na spoločného menovateľa uvádza kaleidoskopicky pestrý vír „sarkasticky“ predstavených „vysokých vln života“. Pramenia a rozvíjajú sa v typicky melodramatických situáciách. V tomto zmysle ich primerane charakterizuje rozprávač románu *Koreň a výhonky*, keď opisuje vzrušené okamihy požiaru obce Koričné:

Scéna bola malebne krásna, neobyčajná, romantická. Upomínala na melodrámu, v ktorej zlučujú sa prvky nemožné, chumelia sa náhody neuveriteľné.

(SD 13, 1943, s. 158)

„Vzdvižený“ výraz, pestrá zmes „hlasov a farieb“ reality a sujetovo málo produktívne „reči, dialógy a pohyby“ literárnych postáv majú žánrovú dominantu v melodramatickom akcente Vajanského prózy. Je logickým dôsledkom pateticko-sarkastickej štylizácie súvislostí „možných a nemožných“ prvkov, zaradených do „neuveriteľne náhodných“ okolností. V tejto kombinácii

sa mohli vyskytnúť iba na rozhraní, na ktorom sa nestihli ešte náležite odlišiť kritériá romantizmu a realizmu, kde ešte zotrvačnosť literárnej tradície súperila s nástojčivosťou prejavov novej skutočnosti. Táto melodramatickosť je verným výrazom Vajanského predstáv o „vysokých vlnách života“. V nich sa v katastrofických okolnostiach zrážali dve základné témy jeho prózy: individuálne stvárnené osudy lásky a spoločensky zovšeobecnené záujmy národnej svojbytnosti.

Sujetovo-kompozičná výstavba Vajanského prózy spočíva na voluntaristickom geste, ktorým autor prekrýval realisticky štylizovanú „protosujetovú“ konšteláciu motivických plánov (tzv. „holú stavbu“ príbehu) romanticky modelovanou „fasádou“ paradoxne (t. j. „sarkasticky“) vyhrotených sujetotvorných napätí (melodramatickým dejom). Týmto všetko primárne spoločenské predstavoval ako ideologické, pričom obe hľadiská dodatočne štylizoval ako estetický výraz „náruživosti“ – vysokých vln života.

Vajanského prózu možno bez rizika zjednodušovania chápať ako literárnu formuláciu jeho základného významotvorného princípu, ako epickú podobu vôle prekonať, diskvalifikovať alebo obísť determinanty nepriaznivých okolností slovenského osudu. Jej významovým výsledkom je poznatok, že všetky pokusy vytvoriť z metonymicky odlišených protikladov metaforické celky sú v daných časoch márne. Reálna skúsenosť korigovala fikcie Vajanského románového sveta. Ale funkčným prepojením výrazových, významových a výstavbových postupov prekonal literárnu krízu, zapríčinenú schematickou jednostrannosťou poromantizmu. Týmto sa stal tvorcom románovej formy novodobej slovenskej prózy a kánonizátorom jej sujetovo-kompozičnej techniky. Jeho bezprostrednými predchodcami boli V. Pauliny-Tóth, D. Bachát a M. Š. Ferienčík. Neboli jeho učiteľmi. Mohli ho však orientovať na problémy, ktoré sa predierali do popredia – na rozpory sentimentalizmu a realizmu, na protiklad pasívneho historizmu a poli-

tického aktivizmu. Skutočný význam Vajanského diela pre slovenskú beletristiku medzi prvými sformuloval jeho ideový oponent V. Šrobár, keď v Hlase (3, 1901–1902, s. 77) napísal: „Vajanským začína sa v slovenskej literatúre tvorba, ktorá vydrží aj prisne, vyššie umelecké požiadavky“.

V polemikách s odumierajúcou tradíciou a s údajne predčasnými prejavmi reformačných úsilí mladšej generácie Vajanský operoval argumentmi rozličného pôvodu. Konzervatívne postoje, idealistické predstavy a voluntaristické apriorizmy miešal s vecnými dôvodmi v prospech nových javov do takej miery, že často nie je zrejmé, „či sľahá, aby brzdil, či preto, aby poháňal“ (Š. Krčméry). Jeho polemické dôvody za i proti podnecoval však konštruktívny zámer. Chcel z bezforemných „mlžín“ poromantického sentimentalizmu vylúpiť životaschopné „jadro“ literárnej tradície, aby sa v novej forme stalo účinným pomocníkom jeho reformačných úsilí.

Vajanského kontaminácia princípov romantizmu a realizmu, doplnená náznakmi nových estetických riešení, má zmysel aj so svojimi pseudoriešeniami a spornými premisami. Ústrednú tému jeho prózy tvorili motívy slobody a lásky. Vložil do nich všetko súkromné a verejné, všetko, čo preňho znamenalo pozitívne hodnoty človeka hľadajúceho na pomedzí čias prechod k novým kvalitám. Autobiograficky štylizovaný ľúbostný motív tvorí subjektívne „jadro“ jeho prózy. „Žitíam mám tvojho som líčil v jarej deve“ – napísal vo venovaní *Letiacich tieňov* manželke (*Dejiny slovenskej literatúry* 3, s. 624). V epickom kontexte ho objektivizoval v obraze rodiny, v tom čase jedinej strážkyne záujmov národného kolektívu. Motív ideovopolitickej aktivizácie života je neoddeliteľnou črtou „apostatovsko-šavelských“ komplexov jeho literárnych postáv. Zvýrazňoval úsilia vytvoriť svojskému jadrú primeraný svetonázorový obal. Preto nacionálny zreteľ je pre Vajanského súčasťou konkrétnej reality sine qua non.

Kliesniteľ nových ciest slovenskej prózy sa v druhej polovici života zásadne staval proti druhej vlne realiz-

mu, presadzujúcej hľadiská pozitivizmu a spoločenského kriticizmu. Hoci principiálne odmietal „surový realizmus našich dní“ – prózu naturalistického typu, zhovievavejší bol voči artistickým aspiráciám symbolizmu – „hovorom mäkkého kameňa“ a „šepotu oceľovej vody“. Básnické debuty I. Krasku, J. Jesenského a V. Roya privítal vari aj preto, že mal väčší zmysel pre stvárňovanie estetických predstáv o živote ako pre epicky vecnú analýzu jeho rozporných stránok.

Hoci Vajanský svojho času mal mnohých napodobovateľov (E. Šoltésová, T. Vansová, J. Čajak a iní), melodramatické polohy jeho diela našli pozitívnu odozvu najmä u povojnových expresionistov, ornaentalizujúcich výraz slovenskej prózy (T. J. Gašpar, J. Hrušovský, I. Horváth a iní). Fascinovala ich vari „fasáda preťažená nevкусnou ornamentikou“ alebo vnútro, „taktiež presýtené prepychom a nezriadeným leskom“ – ako svoj manierizmus v jasnozrivej chvíli pri opise benátskeho dómu nepriamo identifikoval sám autor (SD 9, s. 337)?

Vajanského dielo možno pochopiť iba v jeho ideovo-politickom kontexte, v súvislostiach nacionálneho antagonizmu uhorského života. Iba ním možno ospravedlniť obnovovanie starých základov pre výstavbu nových ideovo-estetických konštrukcií a objasniť obetavú účasť čitateľa vyrovnaných pomerov v politickom zápase. Vajanský na čele slovenskej ecclesie militans s hrstkou verných činne odolával agresívnemu šovinizmu z juhu, z Pešti, vplyvom „proroka zo západu“ T. G. Masaryka, autorite uctievaného „mudrca zo severu“ L. N. Tolstého a vzrastajúcej prestíži „drzého buriča“ M. Gorkého. Jeho jedinou oporou bola hmľistá nádej na svetovú kataklizmu, ktorá zmení osud Slovenska. Túto tragickú víziu vyjadril v básni o skaze Veže novobabylonskej:

Už blíži sa čas, v ktorom hromovitým
rachotom klesne stará stavba klamu
a na jej mieste duchom vzdorovitým

postaví národ nový základ chrámu,
a počne dýchať a žiť novým žitím.

(SD 7, 1944, s. 315)

Táto zvetraná budova sa rozpadla v katastrofickom
závere prvej svetovej vojny dva roky po jeho smrti.

3/Kukučínov objektívny
determinizmus

Kukučínovo dielo má odlišné literárne súradnice ako Vajanského próza. Tohto najrýdzejšieho epika slovenského realizmu inšpirovali ľudské hodnoty, ktoré nepodliehali vplyvom premenlivého času a historických okolností. Kukučínovou východiskovou ambíciou bolo zobraziť dedinského človeka, jeho životné prostredie a zvykoslovnú tradíciu. Cudzí mu bol pátos národných konfliktov slovenskej inteligencie. Zaujali ho prejavy pôvodného života v archaickom prostredí.

Touto orientáciou Kukučín podstatne rozšíril obzory literárneho realizmu. Pôvodne okrajovú tému preniesol do centra ideovo-estetického diania a urobil ju východiskom nových ciest slovenskej prózy. Svojím demokratizmom v rozhodujúcej miere ovplyvnil literárne povedomie svojich čias. Jeho pohľad na „kusy života“ časom nahradili epické panorámy, analyzujúce všeobecné črty etnickej slovacity. Kukučínovo dielo sa čoskoro stalo synonymom pojmu „literárny realizmus“.

Jeho novátorský počín vyplynul z celkom elementárneho kroku. V diskretnom nesúhlase s literárnou minulosťou a s Vajanského prózou Kukučín sa plne angažoval za epické podanie nenarušeného spoločenského bytia dedinských ľudí. Všetko ostatné bolo už len dôsledkom tohto radikálneho prehodnotenia literárneho pohľadu na vtedajšiu skutočnosť.

MUDr. Matej Bencúr, literárnym menom Martin Kukučín (1860–1928), bez hlasných polemik proti próze dožívajúceho poromantizmu jednoducho postavil novú tému, novú formu a nový literárny jazyk. Jeho tvorivé postupy iba svojou čírou existenciou vyraďovali z obehu všetky jestvujúce pseudoriešenia. Už od svojho debutu

(1883) bol vyhraneným autorom. Redaktori jeho práce prijímali bez väčších výhrad, aj čitateľská odozva bola mimoriadna. Uvádza sa, že okolo Vianoc roku 1884 chodili ľudia z turčianskych dedín kupovať do Martina kalendár, „čo je v ňom o rysavej jalovici“ (J. Škultéty). O takúto dôveru čitateľov sa kedysi márne uchádzali celé literárne generácie. Svojou ľudovosťou, horovosťou a osobitným humorom Kukučín splnil literárne túžby svojej generácie i nasledujúcich pokolení v takej miere, že sa od neho vlastne v budúcnosti už nič viac neočakávalo.

Napriek všetkým zmenám v literárnej faktúre neskoršej prózy, vďaka jednostranným reediciám, zjednocujúcim výkladom a filmu sa Kukučínovo dielo v povedomí verejnosti zafixovalo na jeho počiatočnú fázu. Stal sa vzorom dobrosrdečného autora, ktorý pozná len sviatočné chvíle dediny, ktorého nezasiahli intelektuálne pochybnosti, pretože zdanlivo pevne veril istotám, na ktoré sa pôvodne upriamili. Tieto a podobné názory vyústili do konštatovania, že sa nikdy nestal „živou a znepokojujúcou literárnou skutočnosťou“ (A. Mráz). Je to problematický úsudok. Hoci sa naďalej traduje, že Kukučín je autor „stredných polôh“, že nepozná „vypäté situácie a výlučné charaktery“ a že mu chýba „akcent tragičnosť“, nepopiera sa, že má aj „priepasti, do ktorých dá občas nahliadnuť“ (A. Matuška in: *Martin Kukučín v kritike a spomienkach*, 1957, s. 922; ďalej citujeme ako MKKS). Tento skôr predpokladaný ako vecný poznatok viedol A. Matušku k mementu, adresovanému rovnako čitateľom i literárnej vede: „Kukučín je realista, lenže s ‚tajomstvami‘ vo svojej povahe, v intelektuálnom svojom ráze i — v diele“ (c. d., s. 920).

Je jeden Kukučín a súčasne sú Kukučínovia dvaja. Prvý sa ako úsmevný kronikár dediny stráca v čitateľských konvenciách. Druhý — tragický, reflexívny a vrcholne znepokojený — je ukrytý v podtextoch vlastného diela. Je to človek strácajúci sa v bludisku sveta, je to prozaik, ktorý všetky dezilúzie potláčal spomienkami na teplé „rodné hniezdo“. Netajil sa tým, treba

len náležite porozumieť významovému akcentu niektorých výrokov. „Pocítil som trpkosť polovičatého polohenia, keď človeka vytrhnú zo zdravej, rodnej pôdy a nevedia presadiť do druhej“ — uvažuje študent z črty *Na obecnom salaši* (1887) a adresne pomenúva príčiny svojho odcudzenia: „Áno, vytrhli ma z tejto zeme, ničia korene, ustrihujú — vysotia ma zo svojho kruhu, od teplého krbu a hodia do víru života, ktorý sa volá postupovaním do vyššieho stavu“ (*Dieľo* 3, 1958, s. 55–56; ďalej ako D).

Kto ho vlastne vyhnal z raja detskej bezstarostnosti a vsotil do cudzieho sveta? Rodina — otec — tradícia — osud? Účasť na tom majú vari všetci menovaní. Je známe, že podľa úzu v jeho rodisku tretí syn musel ísť na remeslo alebo do škôl. Matko ním bol, preto putoval do sveta. Nebolo mu dožičené dlhšie pobudnúť v rodnom kruhu. Po stredoškolských štúdiách krátko bol učiteľom v rodnej Jasenovej (1878–1884), potom dlho študoval medicínu v Prahe (1885–1893). Lekársku dráhu začal v Selciach na dalmátskom ostrove Brač (1894–1907). Odtiaľ odišiel s manželkou do najodľahlejšieho mesta na svete, do chilského Punta Arenas (1908–1922). Po prvej svetovej vojne sa napriek všeobecnému očakávaniu nevrátil do vlasti. Býval v rozličných juhoslovanských mestách a mestečkách, žil v podnájdoch, v „izbách mesačne najatých“, túlal sa sem-tam. Na Slovensko prichádzal už iba ako hosť študovať materiál k románom z národnej minulosti. Pred čím vlastne po celý život unikal?

Kukučínove povahové, intelektuálne a literárne „tajomstvá“ sú do značnej miery dôsledkom „polovičatého polohenia“ človeka, ktorý sa nemohol, nevedel či nechcel vnútorne stotožniť s nijakým z prostredí, v ktorých mu zhodou okolností prichádzalo žiť. Navonok však nedával znať skutočnú príčinu vecí. Už od mladosti všetko osobné, rozporné a disonančné pokrýval istotami kolektívnej tradície. Prozaik ahasvérovského osudu si zvykal vžívať sa do podmienok životného minimalizmu. Aj o tomto možno kde-čo vyčítať z textov a podtextov jeho diela. O skrytých motívoch svojich rozhod-

nutí hovorieval najradšej spod masky humoru. Tak napríklad v črte *Po deviatich rokoch* (1892) sa priznáva, že aj on má svoju neoficiálnu tvár („tak sme zariadení všetci, aby sme sa neznali“ *D* 5, 1959, s. 279). Hovorí však iba o malicherných návykoch, ktoré sa nenosia v dobrej spoločnosti.

Kukučín svoje privatissimá vždy dôsledne ukrýval. Človek „kontemplatívny, nebojovný, ústupčivý“ (A. Mráz), „dobrodušný, plachý a noblesný“ (A. Matuška), „dobrák — sťa kus chleba vzdajšieho“ (Hviezdoslav), „váhavý a zdržanlivý, ale aj nepokojná krv“ (J. Smetana), „ľudomil“ (P. Didolić), „altruista a svätec“ (E. Swart-Chulbott), „duch kočovný, mučeník a poslucháč cudzích starostí“ (sám o sebe) neraz musel skúsiť rozličné prikoria a preniesť sa cez vlastné omyly, ktoré mu komplikovali život. Prozaik životnej harmónie často uviazol v osidlach tragična, a ani najbližšie okolie nemalo o tom čo len tušenie. Cítil sa osihotený v obklúčení všakových starostí, ktoré ho „ubíjali oddávna, možno od detstva“ (*D* 6, 1960, s. 105). Život bol preňho „trochou ilúzie, hodne namýšľania“, ostatok bolo „vytriezvenie, sklamanie a odriekanie“ (c. d., s. 284). Je príznačné, že dezilúzie ho nevedli k rezignatívnej pasivite, ale k nevyhnutnosti osvojovať si „trpkú príchuť odriekania“. Stala sa soľou jeho života a závidel tým, ktorí ju nepoznajú, pretože „ostanú deťmi do smrti, ale zadržia si svoje ilúzie“ (c. d., s. 284).

Ako rezumovať výroky, ktoré sa vždy vracajú k ne návratným časom nevinného detstva? Dobre informovaný Š. Krčméry, zamýšľajúc sa nad príčinami Kukučínovho intelektuálneho nepokoja napísal: „Sú momenty v živote, ktoré sa nikdy nerozlústia... Vyšiel on citovo zo smútku kvetu presadeného? Vyšiel intelektuálne z lektúry? Dostojevskij a Tolstoj siahli mu najhlbšie do duše filozoficky“. Súhrnom kritikových úvah sú slová: „Objektivita Kukučínovho umenia je uvedomelá. Zapál sa zrakom svojím do vecí a ľudí, aby sa neprepadol vo vnútornom smútku svojom. Smial sa, aby sa mu srdce nerozplakalo“ (*Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry* 2, 1943, s. 50). Aj najvýznamnejší

humorista slovenskej prózy bol v súkromí smutným človekom, hoci tento „heroický pesimista“ (Š. Krčméry) vedel byť aj zábavným spoločníkom — keď chcel.

Údaje o Kukučínovom živote a diele, o jeho literárnych sympatiách (Gogoľ, Tolstoj, Dostojevskij a iní) a averziách (Zola) a o inom nájde záujemca v monografiách (A. Mráz, J. Noge, O. Čepan), súhrnne v *Dejinách slovenskej literatúry* (3, 1956, s. 715—755, autor J. Noge). Nás tu zaujímajú predovšetkým nevyjasnené okolnosti Kukučínovej vnútornej biografie, najmä rozdielne „konštanty“ jeho osobnosti a diela.

Objektívny determinizmus Kukučínovej prózy je podľa všetkého aktom autorovej vôle, nie spontánnym prejavom jeho literárneho „naturelu“. Harmonizátor životných vzťahov mal všetky predpoklady, aby sa upál na „akcenty tragična“, ale v praxi robil pravý opak. Bol však pritom taký dôsledný, že medzi zvolenou metódou, osobnostnými predpokladmi tvorby a formami literárnej výpovede niet navonok zjavnejších rozporov. Jeho novátorská koncepcia epickej totality vyplýva z maximálneho uplatňovania „minimálnych“ príznakov realizmu — objektívnosti a determinizmu v okruhu zobrazovaných javov. Určujúcou črtou týchto príznakov je schopnosť vecného podania zvolenej témy v rámci kritérií, odvodených výlučne z jej vlastných predpokladov. Kukučín z tohto aktu dôsledne vylučoval priamu intervenciu autora. Anonymizoval ho v podloží témy a v rozprávacích postupoch. Preto na epickom pláne jeho prózy je všetko predstavené tak organicky, súvislo a vyvážené, akoby pod ním neostávalo nič nedopovedané.

Skupe údaje z Kukučínovej neoficiálnej biografie hovoria však aj o čomsi inom. Východiskom je fakt, že Matej ako tretí syn bol predurčený na odchod z domu, na štúdium. Učiteľské povolanie v rodisku ho však neuspokojovalo. Aj okruh najbližších sa povážlivo zúžil na mať, sestru a brata Ondreja. Jeho vzťah k otcovi a k najstaršiemu bratovi bol už od detstva viac ako rezervovaný. Čosi sa o tom vie z tradovaných povestí,

ostatné možno vyčítať z podtextov Kukučínovej prózy. „Otec je prísny a nemá Mateja rád“ — hovorí sa v spomienkovej črte *Keď bol Matej malý* (1890—1891). Rozprávač, predbiehajúci skutočnosť, dodáva: „Keď umrel, nevyronil za ním jedinej slzy“ (D 4, 1958, s. 407 a 412). Okrem románu *Dom v stráni* postava otca nemá v Kukučínovej próze významnejšiu úlohu. Aj jeho pseudonym potvrdzuje, že nebol Bencúrov, ale Kukučín syn (podľa dievčenskej prezývky matky).

Všetko naznačuje, že Kukučín bol vo svojom vzťahu k detstvu a k tradícii upätý predovšetkým na postavu matky. Táto okolnosť ozrejmuje mnohé jeho neočakávané a nepochopiteľné životné rozhodnutia. Jeho odchody do sveta, správnejšie povedané, úteky pred komplikáciami možno vždy tak či onak dávať do súvislosti so vzťahom k ženám, ktoré nejakým činom zasiahli do jeho života. Smrť matky (1886) definitívne prerušila jeho zväzky s rodiskom. Odchod z Prahy popri inom ovplyvnil aj Kukučínov pomer k Maruši Neureutterovej, manželke pražského vojenského intendanta. Koncom štúdií u nej býval a bol jej vari viac ako favorizovaný „spoločník“. Ňou sprostredkovaný odchod na Brač bol svojím spôsobom aj útek pred exaltovanou ženou veľkého sveta a dobrodružných plánov, vynikajúcou „krásou, duchom a bohatstvom“ (J. Menšík). Svojmu chránencovi chcela v Tatrách postaviť sanatórium a neskôr na dalmátskom ostrove vyčariť „chorvátsku Nizzu“. Človeka „sedliackych návykov“ istý čas lákala aj mondénna spoločnosť, a tak s dokončením lekárskeho štúdia sa veľmi neponáhľal.

Na Brači (od 1894) dlho nik netušil, že nový lekár je aj renomovaný prozaik. Nové pôsobisko ho sprvu neuspokojovalo. „Nechcem tu žiť a umrieť, to je nemožné... máš rozdiely prinápadné, — píše J. Slávikovi roku 1894. — Náboženstvo, národnosť, kultúra. Ja by som to vo svojom dome nemohol trpieť...“ (c. d., s. 109). Stalo sa však celkom iné, ako plánoval. Roku 1904 sa oženil s dcérou svojho miestneho priaznivca Pericou Didoličovou, patricijkou, Chorvátkou a katolíčkou, keď sám krátko predtým neformálne prešiel

z protestantizmu na katolicizmus. Táto od základu nová situácia rozhodujúco ovplyvnila všetky ďalšie Kukučínove kroky, najmä vzťah k starému domovu. Čoskorý odchod do Punta Arenas (1907) bol zasa len ústupkom manželke, ktorej rodina vo voľbách miestnej samosprávy stratila svoje výsadné postavenie.

Napriek všetkým predpokladom povojnový návrat do Európy nezaviedol Kukučina ani do prvého, ani do druhého domova. Sťahoval sa po rozličných mestách juhoslovanského prímoria a vnútrozemia. Niekoľké návštevy na Slovensku ho urobili vrcholne nedôverčivým k domácej spoločenskopolitickej situácii. Pochybnosti o vtedajšom česko-slovenskom vzťahu, demagogické politikárnenie, biľag konverzie a psychické depresie manželky po krachu finančných transakcií s patagónskym rančom boli viac ako dostatočnými dôvodmi ďalšej Kukučínovej emigrácie. Všetko, k čomu sa v živote upínal, stroskotalo. Rodinné konexie boli narušené, národné tradície ohrozené, manželstvo na pokraji katastrofy, literárne plány nedovršené... „Šor Mate“ ostal sám — bez potomstva — so svojou „čiernou kráľovnou“. Osud, ktorý kedysi pokladal za „slovo bez obsahu“, sa mu vrchovato pomstil. Iba malé svetielko nádeje nachádzal u svojej mladučkej dôverníčky, dcéry bytnej v Lipiku.

Aj za posledným Kukučínovým rozhodnutím nevrátiť sa natrvalo domov sú predovšetkým ohľady na „trpkú príchuť odriekania“ a stav psychicky otrasenej manželky. Súbor príčin jeho dobrovoľného vyradenia sa z kontextu domácej tradície zhrňujúco vymenúva v liste G. Štarkeovej (z 30. októbra 1936) L. Nádaši-Jégé: „Kukučín nezostal na Slovensku, lebo bol pricitlivý a všetko odpudivé priveľmi ľahko si bral k srdcu. Okrem toho ho opanúvala jeho žena úplne... Veď nepotrebuje väčší dôkaz jeho oddanosti, akože on, statočný luterán, opustil svoju vieru. Tehdajšia vláda mu šla v každom ohľade po vôli, dávala mu pohodlný úrad..., ale radšej odišiel z oslobodenej vlasti... Jemu bola žena bližšia ako rodná zem...“ (*Slavica Ludensia* 5, Lund 1977, s. 193—213). Hoci nepripisujeme povrávke *cherchez la femme* všeobecný význam, Jégého lapidár-

ne slová strhajú ne jeden závoj z „tajomstiev“ Kukučínovho pútnictva. Paradoxy jeho osudu sa naplnili tým, že umrel v chorvátskom Pakraci (1928), kým jeho manželka zasa v slovenskej Trnave (1971).

Rovesník a priateľ Ján Smetana nazval Kukučina „zdanlivo veľmi usadlým mužom... s nepokojnou krvou“ (*Medzi dvoma vekmi*, 1951, s. 111). Táto charakteristika objasňuje mnohé z rozporov vklinených medzi jeho biografiu a literárne dielo. Nemožno tu prehliadnuť nápadný rozdiel medzi potláčaným intelektualizmom a sedliackou štylizáciou, medzi ideovým demokratizmom a politickým konzervativizmom, skepticizmom a optimizmom. Vidno nápadný nesúlad medzi objektívnym determinizmom jeho raného realizmu a subjektivizujúcou meditatívnosťou rozprávača neskorej prózy, najmä však udivujúcu medzeru medzi literárnou metódou a životnými skúsenosťami autora. Bude sa treba vzdať niektorých vžitých legiend a názorov. Kukučín zrejme nebol naivným maliarom „zlatého srdca“ slovenskej dediny, ani revolučným demokratom alebo obhajcom kulactva. Pred rozporami života unikol do sveta ideálov „pravdy, dobra a krásy“, do spomienok na „teplé hniezdo“ a na strážkyňu jeho životodarných tradícií – matku-ženu.

Informovaný čitateľ nepochybuje, že pod významovo priehľadnou vrstvou Kukučínovho diela sa ukrýva aj osobnostné „nevedomie“ a kolektívne „predvedomie“ zobrazovaného prostredia. Na prvom pláne svojej prózy autor zatajoval rozporné črty vlastnej osobnosti. Epicky na ňom rozvíjal zložky „vedomého“ (život dediny), preoblečené do sedliackej haleny „predvedomého“ (jej zvykoslovie). Medzi nimi iba sporadicky nechal prenikať na povrch utajované motívy „nevedomého“ (osobná skúsenosť). Povedané slovníkom hĺbkovej psychológie, Kukučín zámerne potláčal konfliktové črty reality a v sublimovanej podobe ich prenášal na archaicko-infantilné motívy „rodného hniezda“. Spočiatku ich odreagúval najmä štylistickými postupmi groteskného humoru. Nimi rušil energiu vynaloženú na ich potlačenie tým, že čitateľovi predkladal estetický

zážitok z poznávania idylicko-harmonických vzťahov alebo z ich komického prehodnocovania. Pudovo biologický a aktívny politický život človeka mu boli „tabu“. Disharmonické motívy skutočnosti stotožňoval so všetkým tragickým, bezvýchodiskovým a zánikovým. Spolu s tajeným odporom voči rozličným autoritám ich ambivalentne vyrovnával princípmi „pravdy, dobra, krásy“ a lásky. Ich garantom bol preňho motív matky (ženy-tradície a vlasti). Postupne vykoreňovaný zo svojich istôt Kukučín sa uvedomele upál na „ľudí, veci a javy“ a zobrazoval ich v deterministických, objektívno-epických súvislostiach.

Naznačenou cestou sa tento prozaik bez väčších výkyvov zblížil s prírodovednými teóriami, ktoré sa stali súčasťou svetonázorových „istôt“ jeho literárnej metódy. Ich klady a zápory mal možnosť poznať ako medik či lekár „z prvej ruky“. Darwinovský evolucionizmus, comtovský pozitivizmus a bernardovská experimentálna fyziológia mu podávali argumenty za i proti. Využíval ich už v diskusiách v pražskom Detvane, kde sa aj pod jeho predsedníctvom živo debatovalo o realizme a idealizme, o tolstojizme a zolizme, ale aj o nevyhnutnosti novej ideovej orientácie slovenskej inteligencie (podrobnejšie v kapitole 5. Realizmus a naturalizmus v diele L. N. Jégého, str. 252an.). V zhode s teóriami O. Hostinského Kukučín už v tomto čase spájal kritériá realistickej „pravdy a krásy“ s normami „ideálneho“.

Všetky uvedené súvislosti sa svojím spôsobom uplatnili aj vo významotvornom princípe Kukučínovej prózy. V ňom cez objektívny determinizmus kolektívneho zvykoslovía prispôboval rozporné črty svojho postoja ku skutočnosti rovnici epickej harmónie medzi človekom, jeho prostredím, prírodou a tradíciou. Kukučínova literárna metóda má však aj svoj limitujúci dosah. Autor ju pôvodne rozpracoval na motívoch z ľudového života, v ktorom sa princíp „podobnosti a následnosti“ uplatňoval bez nápadnejších zábran. Ale epické možnosti „harmonizovania disharmonického“ – ako by bolo možné tento princíp pracovne a paradoxne sformulovať

— boli obmedzené. Autorovi však pôvodne nešlo o nič iné. V poviedke *Koniec a začiatok* (1892) pripodobil svoje literárne postupy zvykom zaputnaného koňa, ktorý na rozdiel od voľného tuláka „uspokojí sa s málom, ale spasie všetko, čo môže“ (*D* 5, 1959, s. 225). Neskoršie riešil rozpory medzi momentom vývoja a tradícií (rovnováhy) prestavbou vzťahov v rovnici epickej harmónie a intervenciou rozprávača. Ich pričinením predstavoval životné situácie ako proces, v ktorom sa odstredivé sily uvádzajú do žiadúceho vzťahu samoreguláciou, t. j. hybnými silami zobrazovanej situácie, prostredia a témy. Je to realisticky dôslednejšia obdoba Vajanského motívu „sebadeštrukcie“ cudzorodej „škru-piny“, parazitujúcej na „svojskom“ jadre.

Tlaky nových faktov reality a osobných skúseností sa časom prejavili tým, že Kukučín postupne rozširoval rozsah „kusov života“. Od vzťahu dvoch-troch ľudí prechádzal k zobrazovaniu širších spoločenských súvislostí, k vzťahu rodín a rodov (rustikálne motívy), neskôr aj k vzťahom národov (historická próza), ba až k analýze ľudského života všeobecne (*Mať volá*). V tomto procese sa pôvodný vyznavač spontánnej zotrvačnosti tradície dostával až na prah metafyzických afínit kolektívneho mýtu. Kukučín svoj literárny cieľ však podstatne nezmenil. Jednoducho obrátil perspektívu svojho pohľadu na skutočnosť tým, že za „podnety minulosti dosadil príťažlivosť budúcnosti“ (H. Bergson, *Vývoj tvorivý*, Praha 1919, s. 62).

Kukučínova rovnica epickej harmónie má zachovný ráz. Svojím dielom chcel autor glorifikovať „pravdu ľudu“ a manifestovať „podobnosť a následnosť“ životných procesov v uzavretých spoločenských celkoch. Jeho determinizmus nemá ani biologické, ani výrazne ideologické črty, je antropologický. Preto sa aj Kukučínove literárne ilúzie o „rodnom hniezde“ mohli svojho času stať argumentom zachovných aspirácií slovenskej spoločnosti.

Stimulatívne zdroje Kukučínovej prózy pramenia v troch vzájomne podmienených podnetoch: v determinizme ľudového zvykoslovía a tradície (folklórny pra-

meň), v objektívnorealistických dispozíciách dokumentárnej a humoristickej poviedky staršieho typu (literárny prameň). Dovedna ich spájajú podnety „pozitívne“ štylizovaného vzťahu medzi idealizovanou „krásou“ a realisticky vecnou „pravdou“ zobrazovanej témy (sve-tonázorový prameň). Epická totalita Kukučínovej prózy je výsledkom organického spojenia črt ľudového sve-tonázoru (motív tzv. sedliackeho rozumu) s kauzalitou pozitívnych vied, s determinizmom celostných súborov reality. V zmysle týchto podnetov, v mnohom blízkych kritériám „momentu, rasy a prostredia“ (H. Taine, *Filozofia umenia* z rokov 1865–1867, slovenské vydanie 1957), Kukučín vytvoril typ prózy, nadlho kanonický pre jednu z určujúcich línií slovenskej literatúry.

Ak cieľom iniciátora realizmu S. H. Vajanského bolo zobraziť „vedomie“ vtedajšieho spoločenského makro-sveta, Kukučín sa dlho uspokojoval s literárnou analýzou slovenského mikrosveta a jeho elementárneho „bytia“. Od základu však prehodnotil určujúci trópus realizmu — metonymiu. Vajanskovské rázdelia medzi „svojím“ a „cudším“ preniesol do vnútra slovenskej spoločnosti. Tento jeho radikálny krok dovŕšil však až Tajovský, pretože sám si ešte neželal radikálnu zmenu pomerov. Túžil iba po tom, aby na „tomto malom flaku ostalo vždy takto: mier a ticho“ (*Mišo II.*, *D* 7, 1960, s. 162). Preto objektívny determinizmus Kukučínovej prózy je formou obrany epikovho subjektu a zobrazovaného objektu pred vplyvmi, predznamenávajúcimi rozpad, rozklad a zánik kolektívnych istôt.

Tak ako všetko iné, aj jazykovú výstavbu Kukučínovej prózy charakterizuje funkčná spätosť štýlotvorných prostriedkov a postupov. Hoci Vajanský v recenzii *Svia-točných dúm* (1886) vyčítal mladému autorovi zanedbávanie kompozície, jednako kladne ocenil účelovosť jeho výrazu: „Dobrym, presným slohom vytvorí to, čo chce, bez nepotrebných epitet a ornamentov. Nepreháňa, vie, čo chce, a to, čo chce, povie plno a umne... Nie je tak ľahko vysloviť sa prosto a pritom s vervou“ (*State o slovenskej literatúre*, 1956, s. 179). Aj J. Vlček (1890) s uznaním hodnotil Kukučínov štýl, sústredený na zhodu reality a umenia: „Jemu spod pera všetko rastie a rozvíja sa prirodzene... je to plastika taká vypuklá ako život sám“ (*Dejiny literatúry slovenskej*, 1933, s. 360). Nik z kompetentných nepochyboval, že jazyk Kukučínovej prózy je realisticky prostý, úsporný, presný, pritom verbný a plastický.

Po rokoch, v ankete časopisu *Střední škola* (30, 1923, zošit 11) Kukučín zhrnul svoje názory na reč a štýl. Uviedol ich výrokom, že ak nejaký sloh aj mal, nezískal ho v školách. „Čo som sa naučil písať, myslím, že som pochytil z úst samého ľudu. Pozoroval som pilne, ako hovorí a vyjadruje svoje myšlienky. Zbadal som, že vysloví jednoducho a krátko, čo chce povedať, pritom zrozumiteľne a ak môže názorne.“ Ťažiskom jeho úvahy sú slová: „Padlo mi vtedy do očí, že jeho výraz kryje presne myšlienku“. Túto svoju formuláciu jednoty obsahu a formy rozvádza ešte podrobnejšie: „Neraz cítime, čítajúc to, čo sme napísali, že myšlienku sme nevystihli, nezachytili, že medzi ňou a písaným slovom ostáva istý priestor, priepasť, ktorú sme ne-

mohli preskočiť“. Súhrnom úvahy je vyznanie: „Majster slohu je sám ľud, ktorý si vytvoril reč a vie ňou narábať“. Kukučínov príklon k ľudovej reči neurčovali len citové vzťahy k dedinskému prostrediu. Bol zástancom názoru, že jazyková kultúra dediny je schopná obrodíť stagnujúcu slovenskú prózu z pôvodných prameňov.

Základným problémom Kukučina-štylistu je nezaplnený priestor medzi myšlienkou a jej výrazom. V užšom zmysle slova išlo mu o rekonštrukciu postupov rozprávania, devalvovaných v poromantizme priamymi zásahmi autora do naratívneho kontextu. Hiát medzi cieľmi a výsledkami epickej výpovede preklenul špecifickými rozprávačskými postupmi. Nimi dosiahol stručnosť, jednoduchosť a názornú zrozumiteľnosť výpovede ako predpokladov zhody výrazu a významu. Nestalo sa tak však razom a v celom rozsahu. Hoci autor uskutočnil svoj cieľ v pomerne krátkom čase, vzťah jeho komponentov preveroval a upravoval po celý život.

Východiskom Kukučínovej reformy boli dispozície samotnej témy – kategórie myslenia a reči literárnych postáv z dedinského prostredia. Umelecky najproduktívnejším výsledkom tejto orientácie je princíp hovorovosti. Jeho predtým nebývalá zvrchovanosť a obsažnosť sa čoskoro stala základným článkom kanonického modelu výrazových možností prózy slovenského realizmu. Ľudová dikcia Kukučínovej prózy bola už od začiatku najväčším oponentom Vajanského „vozvzýšeného“ štýlu.

Kukučínova členitá hovorovosť pramení v dialogicky štylizovanej reči rozprávača a literárnych postáv. E. Pauliny ukázal, že formy tohto prejavu si autor osvojil práve cez priamu reč – dialóg, čím sa „najviac priblížil syntaxi ľudovej reči“ (*Slovenský jazyk* 1, 1940, s. 284). Dialogicky štylizovaná hovorovosť sa stala zovšeobecneným princípom výrazovej stránky Kukučínovej prózy tým, že aj „partie nedialogické podriadil partiám dialogickým“. Ovládajú celý text, takže čitateľ mal dojem „priameho podania, a to podania ľudového“ (E. Pau-

liny, *Dve kapitoly o spisovnom jazyku a nárečí*, 1945, s. 38). Dôslednosťou tohto zámeru Kukučín ďaleko prevýšil všetky pokusy svojich literárnych predchodcov, s ktorými jeho juvenílie spájali ešte niektoré spoločné črty. Kritérium hovorovosti sa však mohlo plne uplatniť až vtedy, keď významové kliše romantizujúceho sentimentalizmu nahradil dokumentárnym objektivizmom realistickej povahokresby alebo jej groteskno-humoristickou deformáciou (J. Noge, *Martin Kukučín, tradicionalista a novátor* 1, 1962, s. 46–49; ďalej citujeme ako MKTN). Dialogicky predstavovaná hovorovosť je teda bezprostredným predpokladom realistickej objektivizácie (dokumentarizmus) a komicko-grotesknej hyperbolizácie (estetické ozvláštnenie) motívov a tém, prevzatých z ľudového prostredia.

Tento rozprávačský úzus, diametrálne odlišný od monologických príznakov Vajanského „vozvýšeného“ výrazu bol v počiatočnej etape formou objektívneho stotožňovania sa autora s podávateľom epickej výpovede. Nositeľ rozprávania (t. j. priameho vyprávania) sa ním identifikoval s autorom, objektivizovaným vo významových determinantoch motívov a tém. Ak sa na jednej strane funkcie tohto rozprávača odlišujú na pozadí opozície medzi objektivizáciou (splývaním) a subjektivizáciou (odlišovaním) jeho účasti na formovaní kontextu reality, postáv a deja (D. Ďurišin, *Slovenská realistická poviedka a N. V. Gogol*, 1966, s. 141–144), podľa iných názorov sa ich dôsledky prejavujú v troch základných podobách. Predovšetkým ide o integráciu princípu rozprávania do reči postáv, do reči vyprávača (hľadisko prvej osoby), alebo o jeho stotožnenie sa so samotným rozprávačským štýlom (forma tzv. objektivizovanej reči. — M. Mináriková, *Textologické a štylistické problémy Kukučínovho diela*, 1972, s. 57; ďalej ako TŠPKD). Autorka v citovanej práci na konceptoch poviedky *Mišo II.* (1901) ukázala, že Kukučín pri práci postupne redukoval rozprávanie v prvej osobe. Odosobňoval sa paralelne s tým, ako konkrétne jednotlivosti krok za krokom nahrádzal zovšeobecňujúcimi pojmi (c. d., s. 58). Pri striedaní priamej a polopriamej reči

neváhal však už vtedy do textu uvádzať aj tzv. úvahové monológy. Ich účasť na konštituovaní výrazu stúpa, čím predznamenaáva stav vecí v Kukučínovom neskorom diele. V každom prípade však autorov vstup „do“ alebo výstup „z“ kontextu rozprávania, sprevádzaný striedaním dialogickej a monologickej štylizácie jazyka, podmieňuje mieru a rozsah objektivnosti alebo subjektivnosti epického textu. Napriek tomuto kolísaniu sa Kukučínov rozprávač vyhýba byť implicitným alebo explicitným činiteľom výpovede. Nestavia sa apriórne alebo aposteriórne ani pred, ani za text, ale sa v ňom tak či onak adaptuje. Aktívne sa zúčastňuje na generovaní významových a výrazových kvalít textu. Týmto podstatne skracuje, v optimálnych prípadoch aj celkovo vyrovnáva rozdiely, ktoré kedysi dezintegrovali štruktúrnú ústrojnosť poromantickej prózy.

Podľa niektorých údajov Kukučín nerobil väčšie úpravy v konceptoch svojej prózy. Napísal ich „bez prečiarkovania, čisto a úhladne, takže ich mohol tlačiar hneď sádzať“ — uvádza J. Smetana, ktorý s ním začas v Prahe na štúdiách býval. Túto istotu odôvodnil Bencúrovou tvorivou spontánnosťou. „Do spomienok plietla sa mu neraz skresľujúca fantázia ako vo sne, bez hlbších alegorických vzťahov k pravde“, takže vyprávanie sa mu stávalo „akousi hypnózou z vlastného úsilia“ (*Medzi dvoma vekmi*, s. 120). Inému svedkovi tých čias sa nevidí zhoda myšlienky a výrazu taká neproblematická. L. Nádaši-Jégé spomína, že Kukučín svoje prvé práce do úmoru opravoval, „aj po päť, šesť ráz prepisoval“ (M. Gacek, rkp. *Rovesník*, LAMS Martin, s. 12). Zachované koncepty jednoznačne potvrdzujú tieto slová. Rozprávačský ráz Kukučínovho štýlu nie je automatickým dôsledkom veristického reprodukovania ľudového ústneho prejavu. Medzi prvým náčrtom a konečným textom je niekoľko vrstiev autorových zásahov. Infláciu slova v poromantickej próze prekonával tým, že s ním narábal ako s ekvivalentom materiálnej skutočnosti. Kým ho postavil na zodpovedajúce miesto, zvažoval a preveroval jeho špecifickú váhu.

Kukučínove úpravy rukopisu sa popri kompozičných

zreteľoch týkajú najmä lexiky a syntaxe. Podstatnú časť zaberajú zásahy z hľadiska synonymity slov. Napríklad v rukopise *Rysavej jalovice* (1885) uvažuje o syntagmaticko-kontextovej vhodnosti pomenovaní z aspektu totožnosti výrazu a sledovanej myšlienky. Pri hodnotení slovies vyjadrujúcich premenlivé vidy vecí a javov sa usiluje vylúčiť tie, ktoré nemajú priame významy. Volí určité tvary, preto trvajúci dej nahrádza dokonavými formami (šiel – pobral sa, videl – zbadal, sadol – zvalil sa, hýbali – rozchádzali sa a iné). Podobne postupuje aj pri výbere podstatných mien a iných slovných druhov (žena – Eva, stará haraburda – stará rebrina, na hlave – na čele, Krt – kmotor a iné). Rovnako starostlivý je aj pri konštrukcii slovesných časov (nevyniesol uzavretie – nevydal rozkazy – nebol uzavrel a iné). Kukučín definitívne uprednostňoval archaický predminulý čas, predchádzajúci inej minulej činnosti. Vyberal časovú kategóriu, ktorá mu umožnila uviesť na jednu rovinu viacej dejov a následne ich odlišiť. Väčšinu úprav v Kukučínových rukopisoch tvoria zásahy rozvíjajúce vetné členy (Ľudmilka zapýrená – Ľudmilka, po uši zapýrená a iné). Tu aj v iných prípadoch autor zásadne rozvíja prívlastok vyjadrujúci vlastnosť riadiaceho člena o výraz, ktorý ho k nemu bližšie pripútava.

Vo všeobecnosti Kukučín chcel pomenovanie zladiť s významovou rovinou témy, hľadal vhodný ekvivalent svojej „myšlienky“. Na prvom mieste pritom vylúčil synonymické významy slova. Zvolený výraz potom dopĺňal „plastickým“ detailom, primeraným psychofyzickým vlastnostiam zobrazovanej postavy, javu, alebo vecným črtám uvádzaného faktu. Uprednostňoval tie, ktoré vyjadrujú najmä vizuálnu, priestorovo konkrétnu povahu vecí. Jeho ideálom bolo slovo, bez zvyšku priliehajúce na pomenovávanú skutočnosť. V koncepte jednej z prvých črt *Život – láska* (1883) je veta:

Tu chytili horúce mäkkunké rúčky Kôrku.

V definitívnom texte ju autor preštylizoval takto:

V tom priľahli zrazu mäkké, teplucké ruky na oči Kôrkové.

(D 1, 1957, s. 343)

Porovnaním oboch štylizácií možno zistiť, že vzdialenosť medzi Kukučínovými počiatkami a konvenciami poromantického sentimentalizmu nebola ešte veľká. Ba na pohľad sa zdá, že autor ju ešte znižoval citovým prízvukom novej štylizácie. V skutočnosti však voľný priestor medzi predstavou istého gesta a jeho vyjadrením zaplnil tým, že sloveso „chytiť“ vyňal z jeho stroho deskriptívnych súvislostí a v syntagmaticky komplexnejšej formulácii („zrazu priľahli“) ho preniesol do citovo aktualizovaného kontextu rozprávania. Výraz v novej podobe „priľahol“ na autorovu myšlienku už takmer bezo zvyškov.

Podobný cieľ možno vidieť aj pri prepracovaní dvoch variantov textu z poviedky *Mišo II* (1901), uvedených M. Minárikovou (c. d., s. 69). Obe formulácie konceptu:

vzdor svojej nesmiernej výšine neslúžil pri vojsku
(A 2)

vzdor excesívnej výške nebol slúžil pri vojsku
(B 2)

dostávajú definitívnu podobu:

vzdor tej výške neslúžil nikdy kráľa
(D 7, s. 115).

Aj v tomto prípade výsledný text vďaka hovorovému rázu a ľudovej frazeológii plnšie vystihuje povahu jazykového základu Kukučínovej prózy ako prvé dva záznamy.

Vzájomná súvzťažnosť plánov výrazu a významu sa uplatňuje aj pri kompozičnom tvarovaní nadvetných segmentov. Kvôli názornosti výkladu uvádzame rozsiahlejší úryvok z konceptu a z konečného textu záveru prvej kapitoly *Rysavej jalovice*. (Výrazy v hranatých

zátvorkách autor prečiarkol. Text, vysádzaný kurzívou v rukopisnej verzii sú vsuvky autora na okraji rukopisu. Typom tzv. riedenej sadzby v tlačnom texte označujeme doplnky oproti rukopisnej verzii):

(Rukopisný text)

Adam Krt takto posilnený, pobral sa do [plece] cesty. Kapce, ktoré sa [do tanistry mu] nezpratali do tanistry, sárami zbodnuté prevesil na ohromnú čugaňu a položiť túto na plece [poberal sa preč] zaberá na jarmok. Jeho [malé] čierne očičky i tak dosť malé zúžili sa a blyšťali, ani opravdového krta, ktorý v zemi ryje.

Na rukách mal [rukavi] pletené rukavice o dvoch palúchoch. Pravou držal čugaňu, ľavou ale zaháňal sa v povetrí, až sa na tanistre zahodená halienu ometala. Na ušoch mal stiahnutú veľkú čapicu, až iba koniec nosa mu spod nej vykukoval. [Pravú nohu mal trochu kri- vú, takže napadúval pri chodení.] Ačpráve ešte nebol starý, prečo nemal ani jedného zuba, lebo keď [mu] ho jeden zderavený za lanským [zderavel a] bolel [ho porád], jakási

(Slov. domový kalendár II, 1885)

Takto posilnený pobral sa do cesty. Kapce, ktoré nezpratali sa do tanistry, sárami zbodnuté prevesil na ohromnú čugaňu, a túto zložiť na plece, zaberá na jarmok. Jeho čierne očičky, aj inak dosť malé, od užitého nápoja ešte väčšmi sa zúžili a blyšťali ani u opravdového krta, čo pod zemou ryje.

Na ušiach stiahnutá veľká čapica, že iba koniec jeho dlhého chudého nosa spod nej vykukuje. Krt, hoci nebol ešte starý, predsa nemal ani jedného zuba. Za lanským jeden zderavený ho bolel; akási stará baba poradila mu, aby si naň priložil liadok. Krt slúchol dobru radu. A deravý zub nik-

stará žena poradila mu, aby si naň priložil liadok. Krt poslúchnul radu. Vložil do úst kus liadku a deravý zub vypadol a s ním všetky zdravé. Od tých čias ho zuby neboleli.

dy ho viac nebolel, lebo vypadol, s ním šli aj všetky zdravé. Od tých čias má od zubov pokoj. Na rukách má hrubé pletené rukavice o dvoch palúchoch. Jeden z nich je pre hrubý palec, druhý ale pre ostatné štyri. Pravou rukou drží čugaňu na pleci, ľavou zaháňa a vesluje v povetrí, až sa na tanistre prevesená halienu ometá z boka na bok. Jeho chôdza je taká, ako by pravou nohou stúpá na stolček a ľavou do jamky, lebo pravá bola asi o dva palce dlhšia ako neobziatko ľavá, preto sa musel zahadzovať v chôdzi.

Zamrznutý sneh vrždal mu pod nohami a [šedá] striebřistá osuheľ sadala mu na tvár a [halienu] dolu spustenú čapicu (atď.)

Zamrznutý sneh vrždí mu pod nohami a striebřistá osuheľ sadá mu na neoholenú tvár a chlpatú čapicu (atď.).

Citát je príkladnou ukážkou Kukučínovej štylistickej práce s textom. Uplatňujú sa v ňom všetky charakteristické vlastnosti jeho výrazu: ľudový jazykový základ, dialogicky štylizovaný vzťah rozprávača k zobrazenému „kusu života“ a jeho groteskno-humoristické podanie. Text je v kontexte *Rysavej jalovice* zaradený

medzi dva časovo bližšie neurčené medzníky cesty Adama Krta na jarmok. Na začiatku sa dozvedáme, že sa pobral z domu, na konci ho vidíme už ísť po zasneženej ceste. V poromantickej poviedke by bol tento časový úsek zabral najviac dve-tri vety. Pri čítaní nemáme však dojem, že by autor napriek ustavičnému rozširovaniu vecných súvislostí zbytočne zhromažďoval jednotlivosti a robil zdĺhavé digresie. Jeho prvoradým cieľom je definitívne dokresliť detaily: Krtov nos je — dlhý a chudý, jeho rukavice sú — hrubé, palicu drží — na pleci, čiapku má — chlpatú, tvár — neoholenú... Popri tomto autorovi veľmi záleží na vizuálnej konkrétnosti a dynamickom zobrazení celkovej situácie a jej detailov (Krt — sádza dlhé kroky, pohadzuje tanistru, sneh mu vrzdí pod nohami a iné).

Dojem bezprostredného zobrazovania reality v jej „zrode“ Kukučín dosahuje dvoma spôsobmi. Jednak priestor medzi myšlienkou a jej štylistickým vyjadrením vyplňa objektívne zoradenými a vzájomne determinovanými detailmi. Súčasne ich relatívne statickú súvislosť dynamizuje groteskno-humoristickým prevracaním vzťahu medzi príčinami a následkami zobrazovaných faktov a javov. Princíp „podobnosti a následnosti“ sa tu uplatňuje in continuo, ale aj ako súčasť opozície logicko-kauzálnych a psychologicko-aktualizovaných vzťahov. Autor pri tom strieda vonkajšiu a vnútornú charakteristiku komickej literárnej figúry. Krtovo vnútorné rozpoloženie a dôvod cesty sa spomínajú iba mimochodom. Dôraz je na opise sprievodných okolností jeho odchodu z domu, akoby to boli vrcholne dôležité veci (detaily odevu, epizóda o zuboch, krívanie a iné). Súvislosť viet je nasmerovaná tak, aby deskripciu vecných faktov vystriedaval opis dynamických príznakov Krtovej grotesknej chôdze. Všetky podrobnosti autor podáva v okamihu zmeny ich polohy alebo stavu (kapce — prevesil, čugaňu — založil, tanistru — podhodil a iné). Spolu s týmto cieľavedome strieda aj slovesné časy. Kým v koncepte sa výjav odohráva v minulom čase, v definitívnom texte Kukučín obmieňa časovo-priestorové súvislosti. Opis Krtovej chôdze ponecháva v mi-

nulom čase, ale deskripciu detailov prenáša do času prítomného. V ďalšom texte nie je však výnimkou zmena časových určení aj v jednom súvetí. Tragikomicko-groteskný zreteľ situácie podporujú kalambúry (Krt — krt), deminutíva na nie celkom správnom mieste (očičky), zámena príčin a následkov (epizóda o deravom zube, ktorý viac nebolel) a tautologické opisy skutočnosti, o ktorej nikto nepochybuje (jeden diel rukavíc „pre hrubý palec“ a druhý pre „ostatné štyri“).

Objektívny ráz Kukučínovho štýlu, ktorým bez tradičných efektov „ruchu a deja“ postupmi hyperbolizácie, jazykovej a situačnej komiky zaplňal priestor medzi písaným slovom a myšlienkou, má však aj svoju druhú stránku. Vecnú súvislosť epicky zobrazovaných situácií úmerne vyvažuje špecifický citovo-lyrický prízvuk. Jeho pričinením objektívno-dokumentárne motívy a témy preniká „mäkká“ atmosféra zvykoslovnej tradície, nepochybny identifikačný príznak jej príslušnosti k významovým atribútom „teplého hniezda“ — domova. Vlastnou doménou tejto atmosféry je oblasť pomenovania a prirovnania. Ako náhrada pseudolyricko-sentimentálnych kliše poromantizmu sa vari aj vplyvom ruskej literatúry (hlavne Gogola, ktorého mladý Kukučín prekladal) stala dotvárajúcim článkom harmonizačných vzťahov medzi človekom, jeho prostredím a prírodou.

Kukučínovo prirovnanie v ranej etape tvorby (po odchod do Južnej Ameriky) kladie dôraz na objektívnu rovnoprávnosť a významovú súvislosť prirovnávaného a prirovnávajúceho. Absencia „hlbších alegorizujúcich vzťahov k pravde“ spontánne posúvala Kukučínov prirovnávací akt k jeho vecno-ludovému základu „akousi hypnózou z vlastného úsilia“ (J. Smetana). Špecifický „lyrizmus“ tohto prirovnania vyplýva zo „zamlčovania“ jeho spätosti s rustikálnymi prameňmi, z potláčania priamych súvislostí s ľudovozvykoslovnou povahou jeho slovenského základu. Svojím synekdochicko-metonymickým rázom je analogické harmonickým vzťahom medzi človekom, jeho prostredím, prírodou a tradíciou. Preto Kukučínovi ľudia sú „siví ako jablone“, dobrí

ako „kus chleba“, vypasení „ani medvede“, mlčanliví „ako ryby“, ich úsmev dohasína „ako raňajšie zore“. Dediny sú „hniezda skalných orlov“, koláče sú „biele ako sneh“, slama je „čistá ako zlato“. Kukučínovo prirovnávanie nie je Vajanského poromantickou metaforou, zdegradovanou na intelektuálnu lexikalizovanú frázu. Napriek častým reminiscenciám na sentimentálne pramene je už súčasťou lyricko-epickej metonymie, vytvorenej podľa vzoru ľudovej frazeológie a folklórnej poézie.

Zhodne s týmto sa aj zvyšky symbolicko-metaforických konštrukcií v Kukučínovej ranej próze oslobodzujú od romantickej mnohovýznamovosti. Stávajú sa znakmi v tom zmysle, ako sa aj ľudové zvykoslovie zbavovalo pôvodného magického zmyslu, laicizovalo sa, zachovávaúc pritom pôvodné formy. Pomenovania tohto typu sa analogicky so zvykoslovím stali jednoznačnými symptómami udalostí. V určitej situácii mali pre určitých ľudí očakávané dôsledky. Redukovanie alebo anulovanie symbolicko-metaforických významov slov a prirovnaní je súčasťou Kukučínovho útoku proti pseudopoetickým rekvizitám poromantickej prózy. V jeho raných poviedkach sú čoraz zriedkavejšie významovo nadbytočné náladové obrázky prírody alebo prostredia. Vylučoval z nich všetko, čo nemalo bezprostredný vzťah k človeku. Pripúšťal však, aby epickú objektívnosť vzťahov osviežoval „dych poézie a prírody“, ktorý si ocenil u Gogoľa alebo u Hollého. V týchto súvislostiach má svoj vecný zmysel aj rozprávkovú štylizovanú personifikácia, ktorou sa v črte *Na jarmok* (1883) predstavuje zápas víchrice s ohňom v kozube:

Plamienok uhýba sa sem-tam sťa tanečnica, hneď zas poskakuje vozvysok, ani čo by túžil oddeliť sa od triesok, ktoré ho živí, a hore kozubom na pôjd vyletieť. Tu hľa, so slabým ohníkom pohráva si víchrica, čo tamvon zúri.

(D 1, 1957, s. 77)

Lyrický duktus epicky výraznejšej povahy nachádzame zasa v poviedke *Máje* (1883), kde Kukučín situáciu, keď ľudia „srdce jeden druhému otvárajú“, uvádza motívom mesačného svitu:

Mdlé svetlo mesiaca, vnikajúc oblokom, padá rovno na hladký lipový stôl. Na jeho vyleštenej ploche trasie sa ono a slabo odráža, osvecujúc tvár oproti Plevovi sediaceho človeka.

(D 1, s. 126)

Tým, že mesačné lúče krok za krokom nielenže sledujú, ale aj identifikujú obrysy predmetov, vytvárajú „ľudské“ podmienky pre vážny rozhovor oboch literárnych postáv. Kukučínov lyrizmus, preklenujúci rozdiely medzi vedomím človeka a materiálmi faktmi sveta vecí a prírody, je predpokladom jednoty všetkého jestvujúceho v zmysle tradícií ľudového zvykoslovie a folklórnej slovesnosti.

Takéhoto Kukučina si oblúbila široká čitateľská verejnosť. Pre ňu, ale i pre časť literárnej vedy je neprekročiteľný rozdiel medzi raným a neskorým Kukučínom, medzi prozaikom harmonických obrázkov z dediny a autorom meditujúcim o zmysle národných dejín a života v jeho všeludských súvislostiach. Nepochybujeme, že zmena rozprávačovej perspektívy sa nevyhnutne odrazila aj v štýlových zložkách, že na ceste prozaika od tradícií k ilúziám sa podstatne rozšíril aj priestor medzi písaným slovom a myšlienkou. Folklórne rámce deterministického objektivismu jeho rozprávania sa ocitli pred situáciami, ktoré nemohli zvládnuť vlastnými prostriedkami. Predpokladáme však, že významová totožnosť Kukučínovho diela a výrazu sa ani týmto podstatne nenarušila. Čo sa teda vlastne zmenilo?

Predovšetkým živú hovorovosť vystriedala neskrývaná reflexívnosť a groteskno-humoristickú štylizáciu príbehov s ich lyricko-optimistickým podtextom nahradili tragicko-nostalgické predtuchy. Istoty ľudového zvykoslovie zanikali v existenciálnych starostiach o osu-

dy vlastného národa a ľudstva. Prozaik, ktorý sa pôvodne díval na realitu ako na minulosť pretrvávajúcu v prítomnosti, začal ju hodnotiť ako jav, ktorý má svoj skutočný dosah až v budúcnosti. Všetko dovŕšené a poznané sa stalo otvoreným a nepoznatelným. Kukučínov realizmus menil svoju povahu, nie však podstatu.

Malý čitateľský ohlas Kukučínovho poprevratového diela zapríčinila jeho významová viacplánovosť, ktorá prekáža porozumeniu aj epicky evidentných rovín deja. Medzi myšlienku a jej výraz sa dostali viaceré sociologicky, historicky, antropologicky a mýticky motivované medzistupne, ktoré rozrušili ich niekdajšiu zhodu. Štylové postupy tejto časti Kukučínovho diela sa prispôbili novej konštelácii významových plánov a svetónázorovo komplikovanejším témam.

Rozdiely medzi tým, čo bolo a čo nasledovalo, možno synekdochicky predstaviť dvoma odlišnými interpretáciami motívu očí. V novele *Neprebudený* (1886) Kukučín ľstivo záдумčivý pohľad Zuzky Bežanovie prirovnáva k významovo kontrapunktickému javu, k priezračne modrej oblohe:

Dvoje modrých očí — akoby ta kus oblohy vložil
— záдумčivo hľadeli na Ondráša.

(D 2, 1957, s. 211)

Rovnaký motív v obdobnej významovej situácii zaberá už v novele *Kľbká* (1927) oveľa väčší priestor. Nie preto, že by ho bol autor podstatne inak konštruoval, ale preto, že chcel jeho významový dosah podať v komplexnejšej podobe:

Trafilo sa mu potknúť niekoľko ráz o jej oči, ale zakaždým ho vysadila pred oči; boli tmavé ako letná tichá noc, v ktorú cvrčky veľmi vyháňajú, hviezdy padajú, nič sa nehýbe, všetko drieme, ba i rosa oneskoruje sa kdesi po vrškoch...

(D 19, 1967, s. 80)

V tomto prípade sa už výraz nestotožňuje „jednoduchou a krátkou“ cestou so zobrazovaným motívom. Prirovnávanie sa neúmerne rozpriestiera, hľadisko „podobnosti a následnosti“ javov priberá do svojho zorného poľa viaceré akcesórne analógie, ktorými autor chcel vyčerpať čo najväčšiu významovú rozlohu prirovnávaného a prirovnávajúceho. Ich kvalitatívny základ ponecháva však nezmenený. Tak ako v ranej próze, aj tu ide o metonymicky podmienenú zhodu ľudských reakcií na skutočnosť, pripodobovanú prírodným javom alebo faktom zo zobrazovaného prostredia.

Autor si uvedomoval, že iba s ťažkosťami môže zlaadiť novú životnú realitu s predpokladmi svojej literárnej metódy a štylovými postupmi. Pri tejto príležitosti je vhodné upozorniť na jedno miesto z cestopisných *Dojmov z Francúzska* (1923). Kukučín tu v parodickom tóne prirovnáva dlhú Avenue de Villiers ku komplikovanej skladbe svojich súvetí a periód. Pri jej opise sa odvoláva na rozsiahly systém diakritických znamienok, ktorými vraj bude môcť vetnú periódu „nadiať sa hurku všakovou sekaninou“, a to, čo sa ta nevmetí, „položiť do zátvorky“ (D 14, 1964, s. 100). Obdobne charakterizuje aj extenzívny ráz svojho rozprávania. Napríklad v rukopisnom variante románu *Mať volá*, vo fragmente *Stroskotaný* hovorí priamo o jeho výrazovo amorfných dôsledkoch:

Rozhovor sa rozlial akosi ako rieka, keď po prudkom behu zide do nížin a začne sa krútiť sem a tam, robí veľkú cestu, ako keby zákruty chcel vyrovnáť, ale takto vidno len, ako sa krúti na jednom mieste.

(LAMS Martin)

Tieto autoštylizáčne formulácie upozorňujú, že v nových okolnostiach zanikali podmienky dialogickej štylizácie rozprávania. Kukučín ho vo zvýšenej miere nahrádzal monologickým princípom. Popri sebe nechával pritom pôsobiť dva rozprávačské kontexty. V cestopisných črtách *Prechádzka po Patagónii* (1922) hovorí o intelektuálnom, meditatívne „náhľadovom“ a

reisticky vecnom „pohľadovom“ (rozhladovom) pláne sujetových a reflexívnych častí svojej prózy. Dvojaký, t. j. kauzálno-logický a individuálno-psychologický aspekt rozprávania sa však ani týmto podstatne nena-rušil. Iba sa o poznanie zvýraznilo explicitné stano-visko nositeľa narácie – autora.

Je dosť dôkazov, že prozaik ani pri intelektualizovaní svojho prístupu ku skutočnosti neopúšťal rustikálne návyky. V *Dojmoch z Francúzska* napríklad naďalej prirovnáva nástupište pred parížskou Operou k „hod-nému gazdovskému dvoru“, „tramvajovú“ zastávku pri-podobuje „košiariku“, peróny na stanici nazýva „chod-níkmi“, kaviarnika volá „gazdom“ a výťah v obchod-nom dome „kasňou“ (D 14, 1964, passim). Navyše v *Prechádzke po Patagónii* (1922) sa kajúčne priznáva:

Ja ... na všetko prikladám staré merťuky, ktoré som zabudol nechať kdesi doma a zadovážiť si nové.

(D 12, 1962, s. 35)

Toto všetko nás oprávňuje pochybovať o tom, že by Kukučín po odchode do Punta Arenas principiálne svoj výraz zmenil. Nepochybujeme však, že redukcia pôvodnej prostoty a úspornosti vyjadrovania sa stala priamo úmerná zložitosti problémov, ktoré si teraz predsavzal riešiť. Nevrátil sa k zásadám „protichodným reči realistického umenia“ (A. Mráz). Zrejmá hypertro-fia niektorých formálnych zreteľov jazykovej inštru-mentácie textu neohlasuje návrat k metaforickým tra-díciám poromantizmu, ale signalizuje autorovo preko-návanie počiatkovej fázy realizmu. Členy rovnice epic-kých vzťahov sa odpúťovali od ľudového základu a začali sa upínať na abstraktné pojmy. Kukučínov vý-raz sa nápadne intelektualizoval. Napríklad výpoveď:

dnes ráno zas udrela naň spoza plota túžba

(D 10, s. 125)

z románu *Mať volá* nie je mysliteľná v Kukučínovom skoršom diele. Je tu síce človek, prostredie a konkrét-

na situácia, ale motív túžby za rodným krajom napriek svojmu „vecnému“ podaniu (udrela) je antropomorfi-zované abstraktum. Podobne predstavu konkrétneho človeka absorbovali kategórie národa a celého ľudstva. „Kus života“ zasa nahradili šire priestory krajín a kon-tinentov. Príroda sa stala súčasťou všeobšiahleho vesmí-ru a kolektívnu tradíciu dediny pohltil historizmus a perspektívy sociálneho mýtu. Prosté, jednoznačné a epicky evidentné črty primárnej roviny Kukučínovej prózy zaplnili jej potenciálne podtextové plány. Všeli-čo „nevedomé“ (kolektívna tradícia) a „predvedomé“ (potláčané spomienky na „teplé hniezdo“) pritom v sub-limovanej podobe ideologicky „vedomého“ obsadilo priestory, predtým rezervované objektívnej realite, konkrétnym postavám a epickým dejom. Hrdinom Ku-kučínovho poprevratového diela sa stal obranný histo-rizmus a konzervatívny sociálny utopizmus.

Najnápadnejšou črtou Kukučínovej poprevratovej prózy je sklon k štylistickému manierizmu. Jeho pozná-vacím znamienkom je predimenzovanosť výrazu na účet významových súvislostí. Nový výraz sa už nekryje s myšlienkou, ale presahuje ju. Literátskosť neskorého Kukučina nie je však samoučelná. Je dôsledkom pre-piatej „viacúčelovosti“ komplexnejšieho zobrazovania konkrétnej i abstraktnej skutočnosti. Prozaik, ktorý po návrate z cudziny vraj v hovore „ťažko zhľadával celkom jednoduché výrazy slovenské“ (J. Vlček), prí-ležitostne aj zložitým stenografickým systémom, urče-ným väčšmi na brzdenie, ako na urýchľovanie záznamu (L. Lorenc), písal posledné zväzky svojho ideového „poručenstva“. Refazce jeho súvetí, preplnených „már-notratným bohatstvom trópov a figúr“, vyvolávala na program dňa očividná „radosť z rozprávania“ (A. Mráz) a nekritický sklon k rozvíjaniu hádankových podo-benstiev, keď sa naskytla vec, „o ktorej bolo treba rozmýšľať“ (E. Šoltésová).

V rámci preskupovania výrazových postupov Kuku-čín rozširoval jazykový znak – symptóm o niektoré symbolicko-metaforické významy. Výklad rozličných so-ciologických, historických, antropologických a mýtic-

kých motívov, vložených medzi „myšlienku a výraz“, zastieral pôvodné logicko-gramatické zretele syntaxe jeho prózy, jej pomenovacie, prirovnávacie a motivačné postupy. Niekdajšia dialogická štylizácia rozprávania sa obmedzila iba na najvšeobecnejší vzťah autor – téma. Jej priestory si privlastnil monologický kontext meditujúceho rozprávača. Ním autor prebral do vlastnej kompetencie značný rozsah textu, ktorý bol predtým domovským pásmom postáv. Prozaik, ktorý kedyś v študentských poviedkach „hovoriť ako študent, v ľudových ako človek z ľudu“ (J. Noge), tentoraz sa vyjadroval najmä vo svojom mene. Týmto aktualizoval ideové zretele textu aj za cenu, že potláčal niektoré zobrazovacie funkcie svojho realizmu.

Kukučín však ani v neskorej próze neopúšťal základné kritériá svojho východiskového významotvorného gesta. Jeho pôvodnú formuláciu však rozšíril o motívy rozkladu harmonických vzťahov, aby ich zasa na rovine abstraktno-metafyzických zreteľov procesuálne predstavil v prijateľných perspektívach. Kukučínovo výrazotvorné gesto vo svojej konečnej podobe zaberá rozpätie medzi logicko-kauzálnou zhodou výrazu a myšlienkou (moment podobnosti) a ich stylisticky extenzívne rozvinutou súvzťažnosťou (moment následnosti). Prozaik nepoprel, iba rekonštruoval motivácie objektívne determinovanej zhody myšlienky a výrazu. V ranej próze sa vyslovoval „prosto a s vervou“ (Vajanský), v neskorom diele „zložito a uvážlivo“. V tomto možno vidieť predpoklady významovej a výrazovej obsažnosti synekdochického typu jeho realizmu.

ROVNICA EPICKEJ HARMÓNIE

Na rozdiel od iných prozaikov slovenského realizmu, ktorí vo väčšej miere uplatňovali individuálne riešenia, Kukučín si hľadisko „podobnosti a následnosti“ rovnorodých javov pôvodne osvojoval v jeho formálne i obsahovo integrálnej podobe. Väčšie ústupky robil iba idealizovanému výkladu pojmov pravdy, krásy a dobra, čím korigoval tvrdý determinizmus tohto princípu. Svoje príbehy z dediny formuloval ako vyrovnané vzťahy medzi človekom, jeho prostredím, prírodou a tradíciou. Koordinatívny a modelotvorný ráz tejto rovnice epickej harmónie zabezpečovala zhoda medzi hľadiskom tzv. sedliackeho rozumu a kauzálnymi princípmi pozitívnych vied. Všade mimo tohto okruhu Kukučín náchádzal len nepokoj, disharmóniu a svár protirečivých záujmov. Čelil im upriamovaním sa na zvykoslovné istoty „rodného hniezda“. Postupy literárneho realizmu, zladené s metodologickými zásadami vtedajšej vedy, boli mu záštitou pred všetkým, čo sa nezhodovalo s jeho chápaním skutočnosti. Až v pražskom období a neskôr vnikli do jeho diela pochybnosti o neotrasiteľnej stabilite tohto literárneho „svetonázoru“.

Kukučínov prvoradá záujem o prítomnosť dediny sa sprvu prejavil dokumentárnymi črtami a humoristicko-groteskným deformovaním detailov života. Jeho ideál organických vzťahov sa spočiatku predstavil v týchto dvoch podobách. Nimi zatláčal do úzadia aj prvé náznaky nie celkom dobrovoľného odcudzovania sa domovu. Tento motív sa svojím citovým prízvukom až po jeho odchode do sveta stal korektívom komického zobrazovania života.

Polarita medzi dokumentarizujúcim objektivizmom,

humoristickou groteskou a tragicky podfarbenou nostalgiou za všetkým pomíjajúcim vyjadruje východiskovú rovnoprávnosť motívov „vedomého“ (život dediny), „nevedomého“ (archaické zvykoslovie) a „predvedomého“ (rozporné skúsenosti autora), ktoré v rozličných epických podobách zaplňali zjavný i skrytý plán Kukučínových črt, obrázkov a poviedok. Evokácia života dedinského mikrosвета mala lyricko-epické literárne skupenstvo. Autor si na jednej strane s dokumentárnou dôkladnosťou všimal prejavy aktivity, práce a vôle svojich postáv, rytmus ich všedného pracovného dňa. Popri tom zaujali ho aj komické rozhovory na priedomí, stretnutia na hradskej ceste i obradné rokovania obecného výboru. Vhlbil sa však aj do čara zvykoslovía, priadok, rozprávok starých materi, šerosvitu sviatočných obrádov, do šepotu zaľúbencov, ale aj do fantastických preludov nemiernych pijanov. Koexistenciu týchto epických a lyrických motívov umožňovali záväznosť zvykoslovía (folklórny zdroj), objektívny rámec humoristického a subjektívne dispozície sentimentálneho žánru (literárny zdroj), najmä však vôľa pozitívne predstaviť vzťah idealizovanej krásy a konkrétnej pravdy (sve-tonázorový zdroj).

Prvý kontakt medzi témou a literárnymi postupmi sprostredkúval zovšeobecňujúci významotvorný princíp. Na pláne epického rozprávania sa konkretizoval v rovnici harmonických vzťahov medzi postavami, realitou (prostredie, príroda, tradícia) a súvislosťami deja. Dynamickú interpretáciu celkovo skromných tém umožňovala predovšetkým vnútorná členitosť plánu reality, vymedzeného protikladom medzi jeho materiálnymi (prostredie, príroda) a ideovými zložkami (zvykoslovná tradícia). Ich rôznorodou kombináciou autor vytváral variabilné vzťahy medzi literárnymi postavami a možnosť uplatniť v nich mnohotvárne druhové (lyrický, epický a dramatický akcent), žánrové a sujetovo-kompozičné zretele (črta, obrázok, poviedka, novela a iné). Kukučínova štvorčlenná rovnica epických vzťahov orientovala pôsobnosť významotvorného princípu dvoma smermi. Ako garant výberu javov skutočnosti (pa-

radigmatická funkcia) stimulovala tzv. protosujetovú konšteláciu reality, postáv a deja. Ide tu o takú koordináciu motivických plánov, ktorá už svojím významovým nasmerovaním prediktabilne anticipuje isté typy sujetovo-kompozičných riešení. Popri tomto ako podnecovateľ skladbových postupov (syntagmatická funkcia) rozvádzala túto protosujetovú (alebo protonaratívnu) konšteláciu do sujetových konštrukcií. Týmto sa jednak identifikovali členy rovnice z hľadiska ich „použitelnosti“ v danom zobrazovacom systéme, jednak sa podnecovala ich kombinatívna schopnosť na pôde sujetovej výstavby. Súčinnosťou rovnice epických vzťahov a významotvorného princípu sa zvolené motívy modelovali z hľadiska svojej „podobnosti“ a sujetovo sa tvarovali v zmysle kontextu svojej „následnosti“.

Vzťahy medzi motivickými plánmi vychádzajú síce z predpokladu ich organicky vyrovnaného vzťahu, ale Kukučín nechápal harmóniu ako idylicky nehybný stav. Zobrazoval ju ako kontinuálny proces, v ktorom všetky odchýlky od predpokladaného normálu upravovala tzv. samoregulácia ako priebežná alebo spätná významová väzba, fungujúca bez zásahu vonkajších činiteľov. Preto obsah pojmu harmónia sa u mladého Kukučina zhoduje s determinizmom javov života v uzavretom spoločenskom okruhu. Nevýhodou tohto riešenia je minimálne rozpätie medzi protosujetovou konšteláciou motivických plánov a ich sujetovým rozvinutím. Aj vzťahy medzi literárnymi postavami, v tomto čase ešte zväčša jednodimenziálnymi tzv. figúrami, mohli narušovať len malicherné príčiny. Povahové, mentálne, morálne a iné poblúdenia sa vyrovnávali samoregulatívnymi mechanizmami zobrazovacieho systému vrátane štylistických postupov rozprávania. Preto pod tlakom verejnej mienky a vlastného svedomia zanikali bez väčších problémov. Týmto sa všetky kolízie a pseudokolízie vracali k východiskovej situácii.

Sujetová organizácia Kukučínových črt, obrázkov, poviedok a väčšiny noviel má jednoduchú trojčlennú stavbu. Jej schému na texte poviedky *Dies irae* (1893) načrtol J. Noge (MKTN 1, s. 190). Zistil, že po expo-

zícii sa v prvej fáze situačná zápleтка dosť náhle vyostreje. V druhej etape delikvent vstupuje do seba, spoznáva svoj omyl a po mravnom sebauvedomení sa v tretej etape pokonáva so svojim protivníkom. Zhoda (podobnosť) ich stanovísk sa po prechodných (následných) komplikáciách dosahuje v akte zmierenia. Po procesuálnom predstavení nezhôd a ich vyriešení sa samoreguláciou vzťahov aj bez nápadnejšieho prispenia rozprávača nastoľuje kontinuita s východiskovou situáciou alebo s niektorou jej pôvodne skrytou stránkou. Vyrovňavajúci ráz Kukučínovej rovnice epickej harmónie je teda dôsledkom dvojnásobného rámcovania deja protosujetovou (protonaratívnou) situáciou. Významová totožnosť alebo obdobnosť východiska a záveru (tzv. rámca rozprávania) vrátane nepatrného sémantického posunu vyvoláva dojem spontánneho harmónického „diania“. V skutočnosti ide o reťaz „podobných následností“ a „následných podobností“, iba prechodne narúšaných nepodstatnými a kolektívnou tradíciou vyrovnávanými disparitnosťami.

Osobitnú úlohu pri utváraní sujetových vzťahov má moment ich vrcholenia. Vzhľadom na častý výskyt jeho istého typu možno ho nazvať „situáciou pred svadbou“. Aj vo svojej individuálnej podobe naznačuje, akú povahu a akú podobu môže mať konflikt v Kukučínovej rovnici epickej harmónie. Je nápadné, že ľúbostné vzťahy mladých autor dovádza iba na prah ich životného rozhodnutia, jeho dôsledky však nezobrazuje. Na rozdiel od ľudovej slovesnosti sa zastavuje pred prvou „ťažkou úlohou“ svojich postáv, hoci zvykoslovie nikoho nenechávalo v pochybnostiach, čo koho v manželstve čaká. Kukučina však všetko neobyčajné, dokonca aj konvenčne neobyčajné, robilo nedôverčivým. Poznal hranice, ktoré nemožno prekročiť bez toho, aby jeho dedinskí Romeovia a Júlie nevypadli z vlastnej „reality“. Vo fiktívnom rozhovore s hrdinkou *Májov* (1883), nazvanom *Po deviatich rokoch* (1892), dokonca paroduje svoj zlozvyk: „zosnovať svadbu – a ísť ďalej“. Prečo? „Po vydaní rado sa všeličo prevráti“ (D 5, s. 277–278) – vraví, uvedomujúc si, že žiarivé okamihy

lásky vždy pohltí próza života. Svadba (alebo niečo analogické) mení životné návyky. Kukučín v tejto črte polemizuje s literárnou postavou a s rozprávačom, ktorým sa nielen protosujetová, ale aj postsujetová situácia vymkla z rúk. Sadzač totiž omylom pozmenil žiadostivý výkrik dievčata „Janka mať!“ na formuláciu „Jankova mať!“, čím skomplikoval situáciu pred svadbou i po nej. U Kukučina predložky „pred“ alebo „po“ nejakom vážnom rozhodnutí signalizujú rozdielne systémové konvencie.

Toto podmienené „pred“, „po“ a „mimo“ sa však náležite uplatňuje pri navodzovaní takých konfliktných okolností, v ktorých samoregulatívny princíp naráža na javy vymykajúce sa spoločenským konvenciám. Pomerne úzke medze svojej zobrazovacej metódy Kukučín prekračoval najmä dvoma smermi. Robil to komickým alebo tragickým prehodnocovaním kritéria „podobnosti a následnosti“ zobrazovaných príbehov a situácií. Kým tragika v zastretej forme tvorila významové podložie motívov odchodu z „teplého hniezda“ (autobiografické črty a poviedky z rokov 1885–1893), neskôr, vo vyspelejšej tvorbe, sa stala určujúcim kontextom rozprávača, meditujúceho o zmysle života. Naproti tomu komický živel, ktorý časom tiež strácal na intenzite, spočiatku sa presadzoval v plnej miere. Komornými ukážkami Kukučínovej realistickkej kresby typov a súčasne dvoma pólmi groteskno-komického a groteskno-tragického pohľadu na situáciu „pred“ niečím sú poviedky *Rysavá jalovica* (1885) a *Neprebudený* (1886).

Grotesknosť ako významonosný základ komiky a tragiky oboch textov je dôsledkom zámerného zveličovania a miešania kladných i záporných črt ústredných postáv. Táto hyperbolizácia deformuje rozhodujúce príznaky ich životnej pravdepodobnosti tým, že premiestnením dôrazov podčiarkuje problematickú viacstrannosť ich aktuálnej situácie. Túto rôznorodosť spôsobuje skreslenie zvyčajných reakcií človeka na skutočnosť, jeho vymanenie sa spod vplyvu objektívnych determinantov života v istom prostredí. Ak groteskná komika *Rysavej jalovice* vzniká dočasným vyradením literárnej postavy

z bežného chodu vecí, tragická grotesknosť *Neprebudeného* potvrdzuje jej neodvratný osud. Jeho hrdina sa totiž nemôže stať súčasťou kolektívu, v ktorom žije, pretože ako anomália je trvalou výnimkou z jeho organickej celistvosti.

Groteskný ráz oboch poviedok vytvára zmes reálneho a nereálneho, promiskuita obyčajného a fantastického. Kým však v *Rysavej jalovici* prienik oboch rovín vyvoláva prechodná kolízia objektívnych konvencií a alkoholických záľub Adama Krta, v *Neprebudenom* sa rozvíja konflikt subjektívnych predstáv duševného mrzáka Ondreja Machuľu nielen s vlastným prostredím, ale so životom všeobecne.

„Ludová kresba“ *Rysavá jalovica* má celkovo nenáročnú fabulu. P. Liba zistil, že Kukučín jej námet prevzal z ľudového čítania moralistického typu (R. N. Dobré kúpil, in: M. Kollár, *Rozprávky* 2, 1881, s. 91–96). Ak by intermezzo potrudzeného Adama Krta na mrhanovskom jarmoku autor nepodával ako príkladnú ukážku svojho štylistického umenia, nebolo by čo na nej osobitne vyzdvihovať. Jej rozprávačská inštrumentácia, rozložená do kontextov štylistickej (kap. 1–4) a situačnej komiky (kap. 5–7) je však modelovým príkladom groteskného výkladu tragikomických dôsledkov prevrátenia členov v rovnici harmonických vzťahov.

Povedané slovníkom literárnej vedy, ide tu o skúšku súdržnosti základných kritérií Kukučínovho realizmu. Komicko-groteskný prvok (Adam Krt) chce aspoň príležitostne obísť prísny domáci režim (objektívny determinizmus), stelesnený manželkou (Eva). Jeho vybočenie z konvencií umožňuje cesta na jarmok (výnimočná situácia), kde si po zatajení časti zárobku chce nerušene vypiť. V mnohých na hlavu obrátených „podobnostiach a následnostiach“ (oldomáše), komických omyloch (problematická kúpa jalovice), neočakávaných zvratoch (zmierenie sa so znepriateleným kmotrom) a iných prekvapujúcich okolnostiach (zmiznutie kúpenej jalovice) ho po dobrodružnej ceste domov (fantastické preludy) manželka vyženie hľadať stratenú jalovicu (pseudokatastrofa). Po týždni putovania cudzím svetom sa omyl

vysvetľuje (jalovicu spred krčmy odvieďa susedova žena). Krt, rozhodnutý viac nepiť, sa rád vracia do rodinného kruhu (protosujetová situácia) k svojim problematickým životným „istotám“.

Groteskná situácia „na jarmoku“ (vyvolaná „jarmom“ alkoholu a prázdny dobytčím „jarmom“) sa skončila situáciou v „manželskom jarme“ (zatajený kalambúr). Poviedka *Rysavá jalovica*, v ktorej členovia pražského Detvana pri diskusii „nenachodili žiadnej myšlienky“ (Odpis zápisníc v LVÚ SAV, 1. apríla 1884), je groteskným obrazom vyrovnávajúcich síl tradície v rámci základnej jednotky spoločnosti – rodiny (Adam a Eva). O tejto tradícii platí to, čo oveľa neskôr Kukučín povedal o prírode:

Nedá sa uprosiť, ani presvedčiť a zvrátiť zo svojej cesty. Lebo ona je múdra a obozretná. Predvída naďaleko, je spravodlivá v jednej veci, lebo cestou borby chce sa blížiť dokonalosti.

(D 12, 1962, s. 126)

Rozrušenie súvislostí medzi „podobnosťou a následnosťou“ vzťahov má v poviedke *Neprebudený* celkom iný priebeh. Je to príbeh o nešťastnej láske človeka, ktorý si svoju skutočnú situáciu vôbec neuvedomoval. Dedinský pastier Ondrej Machuľa je telesné i duševné nedochôdča. O sebe však „predpokladá súdi – nuž, je človekom“ (D 2, s. 206). Pochmúrne groteskný ráz jeho tragédie vyplýva práve z hyperbolizovanej dôslednosti jeho márneho úsilia zaradiť sa do organických súvislostí svojho prostredia.

Ani v tejto poviedke fabula nie je mimoriadne komplikovaná. Pastierik-nedochôdča sa chce oženiť s dievčaťom, ktoré mu predstiera náklonnosť. Po mnohých komických prípravách hynie na jej svadbe s iným vtedy, keď chce z horiacej stodoly zachrániť kúdeľ husí. Svoj iluzórny zápas o šťastie naisto prehral. Jeho nevestou sa ako v ľudovej balade stala smrť. Celý príbeh možno v terminológii literárnej vedy stručne zhrnúť nasledovne: tragicko-groteskný prvok (Ondráš

Machuľa) chce preraziť preň neprekročiteľný objektívny determinizmus prostredia (dedina) neprimeranými lyricko-absurdnými argumentmi (láska). V ústrety mu vychádza pseudolyrický prvok (Zuzka Bežanovie), ktorý svoje vyčlenenie z kontextu iba predstiera (flirt). Výsledkom konfrontácie týchto rozdielných postojov je dramatická situácia (svadba Zuzky s Jankom), ktorá sa v náhodných okolnostiach (požiar) a vplyvom neúprosnej logiky prostredia (zdanlivá Ondrášova vina) mení na tragédiu a katastrofu (Ondrášova smrť). (Podrobnejšie in: O. Čepan, *Kukučínove epické istoty*, 1972, s. 41–52). Základný významový kontrast rozprávania podporujú aj kalambúry (husiar – husár) a príznačné mená hlavných postáv (neforemná „machuľa“, lahtikársky „bežná“ a „prebiehavá“ Zuzka a iné).

Hrdina Neprebudeného má sotva svoj priamy prototyp v Gerasimovi z Turgenevovho románu *Mumu*, ako sa to príležitostne uvádza. Je autentickým zosobňovateľom neúprosných zákonov evolucionizmu. Ako dokument Kukučínovho literárneho „darwinizmu“, zaoberaného motívmi lásky a smrti, je pendantom neiluzívnych stránok prírody a života. Autor sa o nich v cestopisnej *Prechádzke po Patagónii* vyjadril takto:

Príroda je tiež surová, bezohľadná a ukrutná... Vyberá si jednotlivcov, ktorí sú súci, silní, odhodlaní, čo si vedia zastat, odhadzuje na stranu slabochov a mláďavých...

(D 12, s. 126)

Predchádzajúci citát z toho istého textu ukázal, že príroda u Kukučina je aj múdra a obozretná. V poviedke o Ondrášovi Machuľovi motív „pred svadbou“ splýva cez mráкотné stavy „neprebudeného“ s motívom „pred smrťou“. Toto vyústenie je logické, pretože pastierova protosujetová situácia bola už sama osebe beznádejná. Jeho smrť spôsobili samoregulatívne sily témy, rozprávania a žánru. Hrdina poviedky zahynul, ako mu to predurčili zákony kolektívnej tradície, jeho patologického typu a sujetová predestinácia tragickej zá-

huby všetkého výnimočného. Výnimočný je v Kukučínovej próze aj tento fantasmagorický príbeh, ktorý svojho času zaujal F. X. Šaldu, Š. Krémeryho a iných, hoci po rokoch sám autor „nevidel v ňom nič zvláštneho“ (D 21, s. 202). Ojedinelosť tejto poviedky však z novej strany potvrdzuje identitu Kukučínovej rovnice harmonických vzťahov. Epicky realizovať sa môže iba to, čo je dané v protosujetovej konštelácii motívických plánov. Pre Ondráša nevestila však nič dobré. Spolu s prírodou sprisahalo sa proti nemu všetko – ľudia, prostredie a tradícia. Zahynul pod farchou celej sústavy epických istôt. Smrť bola preňho jediným riešením, pretože musel žiť so svojim krídľom aj v ľudskej spoločnosti, ktorá ho neprijala.

Poviedky *Rysavá jalovica* a *Neprebudený* dosvedčujú, že významová kapacita Kukučínovej rovnice epických vzťahov bola dostatočne obsažná, aby jej prispelím autor mohol stvárňovať rozmanité javy života. Podstatnú úlohu pri jej prehlbovaní mala variabilita členov. V prvých črtách, kresbách a poviedkach ich súhra zohľadňovala rovnocennosť človeka, prostredia, prírody a tradície. Výsledkom bola neproblematická harmónia. Ťažkopádni i bodrí gazdovia, originálni majstri, energické gazdiné, tajnostkárski zaľúbenci a rozcitlivení školáci sa nedostávali do príkrych kontroverzií, iba do nedorozumení, susedských sporov a maličerných zvád. V žánroch epizódy a anekdoty bola súhra členov rovnice takmer bezvýhradná.

Ale už v pražskom období sa autorovi videl portrét charakteristickej figúry, zasadený do „kusu života“, príúzkym rámcom rozprávania. Zhodne s využívaním rozvinutejších typov poviedky a novely Kukučín pokusne dosadzoval do svojej rovnice novú veličinu – náhodu. Hoci mesto sprvu podstatne neovplyvnilo jeho pôvodnú dedinskú tému, začali sa v nej svojím spôsobom uplatňovať nové životné skúsenosti. Kolízie medzi človekom na jednej strane, prostredím, prírodou a tradíciou na strane druhej zosilneli a samotná tradícia strácala svoje výsadné postavenie. Časť svojej pôsobnosti odovzdávala náhodným okolnostiam, zviazaným

s momentom prostredia. V Kukučínovej próze sa zjavovali vo zvýšenej miere pôvodne potláčané dramaticko-nostalgické prvky. Práve v tomto čase vznikla väčšina reminiscencií na nenávratný „zlatý vek“ detstva. Horizontálnu lineárnosť rozprávania dopĺňala vertikálne zacielená analýza povahopisov literárnych postáv. Motívy „nevedomého“ (autorovej potlačanej skúsenosti) sa v podobe spomienok predierali na rovinu epického „vedomia“ (motívy objektívneho života), pričom oslabovali vyrovnávajúci vplyv „predvedomia“ (zvykoslovnej tradície).

Aj po odchode na Brač sa rovnica epických vzťahov prispôbovala existenčným podmienkam prozaikalekára. Príroda, prostredie a tradícia nadobúdali nové črty. Zdá sa, že iba človek mu pripomínal známe oravské postavy. K slovu prišli aj pražské skúsenosti a ich neskrývaný sociálny zreteľ (*Zápisky zo smutného domu*, 1894 a iné). Je však nápadné, že popri siedmich publikovaných prácach z bračských čias, motívmi blízkych predchádzajúcej tvorbe, Kukučín zanechal v rukopisoch päť ďalších nedokončených textov. Ide napospol o také, v ktorých dosť radikálne prekračoval svoje pôvodné literárne ciele. Popri kritickom exkurze do slovenských pomerov v pamfletickom cestopise *Tela*, parodujúcom vtedajšie vyhliadky idealizmu a materializmu, osobitnú pozornosť si zasluhuje koncept širšej expozície románu *Syn výtečníka* (1894–1896). Tento pokus priamo konfrontoval rovnicu epickej harmónie (druhá časť) s tézami experimentálneho románu zolovského typu (prvá časť). Kukučínov pohľad do „prirodopisu“ rodiny a jednotlivca je svojskou polemikou s Vajanského *Suchou ratoľstou* (1884) a Šoltésovej románom *Proti prúdu* (1894). Autor ním chcel vari znova preskúmať vzťah kontextovosti a nekontextovosti a sociálne determinanty rodinnej tradície na činoch syna „výtečníka“ (národovca), ktorý sa rozhodol plávať s prúdom čias. Tento predchodca Búroša-Svoreňa z Jégého *Cesty životom* (1930) mal svojimi cynicko-pragmatickými postojmi stelesniť vznik novej inteligencie ako produkt rozkladu organických vzťahov. Ku-

kučín tento románový projekt nedokončil. Vedel, že by ho ďaleko odviezol od preverených istôt, ideovo-estetických kritérií a zobrazovacích konvencií. Nepriamo na to poukazuje aj jedna z románových postáv, lekár Krivý, keď svojmu partnerovi dôvodí:

darvo budeš zapierať: ty i ja sme sedliaci..., náš názor na život, ponímanie sveta, všetko to je sedliacke..., to sa nedá zmyť ani vyzliecť, to prešlo do kostí a krvi...

(D 20, 1971, s. 27)

Preto bez ohľadu na príležitostné zafaženie svojej rovnice motívmi extrémneho determinizmu Kukučín súčasne pokračoval v systematickom rozvíjaní svojho „sedliackeho komplexu“. Oravská podoba rovnice epickej harmónie nadobúdala pritom všeobecnejší ráz a univerzálnejší obsah. Autor bezprostredne stál pred realizáciou rozmerných žánrov. Cesta k románu *Dom v stráni* (1903–1904), *Mať volá* (1926) a k historickému cyklu (1922–1928) bola otvorená.

Predpokladom rozšírenia žánrovej obsažnosti Kukučínovej prózy bolo preskupenie vzťahov medzi členmi jeho rovnice a rozšírenie významového záberu hľadisk ich „podobnosti a následnosti“. Principiálne tu platí, že dva členy ostávali nemenné, kým ďalšie dva sa obmieňali. Tak napríklad v románe *Dom v stráni* sú konštantné momenty prostredia a tradície, v románe *Mať volá* je nemenná tradícia a príroda, v *Lukášovi B. Krasoňovi* človek a tradícia, v *Bohumilovi V. Záborovi* zasa človek a prostredie. Tento kontrast autorovi už umožňoval, aby „kusy života“ a „kusy osudov“ spájali do celkov, vyjadrujúcich zmysel ľudskej existencie. Spolu s týmto, ako sa už uviedlo, sa komplikovala aj výrazová stránka Kukučínovej prózy. Parataktická skladba metonymicky členených segmentov textu sa rozpúšťala v metaforizme hypotaktického typu v takej miere, v akej sa priehľadný detail života menil na zložené bludisko protikladných záujmov ľudí, národov a ľudstva. Lekár Krivý z románového konceptu *Syn vý-*

tečníka tlmočí aj autorov názor, keď agnosticky uvažuje:

my sme ľudia nešťastní... Žijeme v pomeroch nehotových, takrečeno v stálej revolúcii, pravda, sociálnej. Ale ani len to nemôžeme povedať, kedy a čím sa tá revolúcia skončí a či sa vôbec skončí.

(D 20, s. 28)

Týmto pochybnostiam Kukučín uhýbal opätovným zachytávaním sa nesporných istôt života. Všetko sa však trhalo... „Nezhromažďujeme, rozchádzame sa. Tvorja sa skupiny, oddeľujú ostro...“ — hovorí sa v románe *Lukáš B. Krasoň* (D 16, s. 320). Spoje neskorrej Kukučínovej prózy sa tiež trhali, kompozícia románov sa rozkladala, rozčleňovala sa aj rovnica epických vzťahov. „Niet spojiva, chybuje vakovka, dobrý tmel...“ (l. c.) — sfažuje sa rozprávač, robiac nevdojak alúzie na integračné možnosti výrazovej „fasády“ Vajanského prózy. Rozkladným tendenciám Kukučín oponoval rozširovaním záberu reality, nahrádzaním jednotlivosťou všeobecnosťami, zámenou javového podstatným. Človek a tradícia sa pri tom stávali súčasťami historického procesu. Prostredie, toto niekdajšie „teplé hniezdo“, menilo sa na „miesto činu“ a príroda na kalendár „časových zmien“. Členy rovnice sa preskupovali v zmysle nového nazerania na determinanty „podobnosti a následnosti“ javov. Prostredie nadobúdalo funkciu koordinátora ustavičnej „podobnosti“ životných procesov, príroda zasa stimulátora ich „následnosti“. Človek ako tvorca i nositeľ nových tradícií a činiteľ „deja“ sa stával súčasťou nepredvídaných „okolností“, ktoré sa dávali do nezadržateľného pohybu.

Tomuto nepokojnému pohybu ľudí, vecí, vzťahov a javov sa Kukučín v druhej časti svojho diela bránil tým, že ilúziu pretrvávania harmonických vzťahov zabezpečoval binárnym rozčleňovaním prvkov svojej rovnice. Narábal s nimi ako s opozíciou dvoch duchovných (človek a tradícia) a dvoch materiálnych (prostredie a príroda) faktorov, pričom pred princíp „podobnosti“

životných procesov kládol moment ich „následnosti“. Táto inverzia, typická napríklad pre román *Mať volá*, potvrdzuje, že Kukučín sa ľahko nevzdával ideálu harmónie, že pasívne nepodliehal tlaku nových javov. Svoj realizmus ľahko neobetoval ani ilúziám mladosti, ani mýtom staroby. Uchýlil sa ku kompromisu. Pri pustil, že ak dva členy rovnice prislúchajú do protikladných oblastí — duchovnej či materiálnej — zobrazovanie smeruje k harmonickému riešeniu vzťahov. Ak sa táto významová symetria porušuje, kolízie sa nakláňajú k pólu disharmónie. Táto druhá možnosť prichádzala k slovu v románoch z národnej minulosti. Ich časový zreteľ už svojím logickým dôrazom spájal človeka a tvoriacu sa tradíciu do pojmu tzv. „historických okolností“. Rovnica vzťahov, redukovaná takto na tri členy, nebola už koordinátorom životných istôt, ale pochybností o budúcnosti človeka, národov a ľudstva. Jej dva premenlivé prvky (prostredie a „príroda“) totiž vždy prevážili zvyšujúci člen (okolnosti, t. j. človeka a rodiaču sa tradíciu).

Kukučínova rovnica epických vzťahov medzi človekom, jeho prostredím, prírodou a tradíciou je operatívnym nástrojom jeho významotvorného princípu. V jej rámci autor realistickými postupmi riešil opozície medzi hľadiskami evolúcie a rovnováhy, konkrétneho a ideálneho, tragického a komického, ale aj polaritu medzi subjektom a objektom zobrazenia. Svoje ilúzie a pochybnosti vyrovnával istotami témy, pričom sa sám stotožňoval najmä s elementárnymi silami všetko obijajúcej tradície.

Kukučínov významotvorný princíp možno skrátené, gnómicky a v najširšom zmysle slova sformulovať ako „zvratnú podobnosť následného“, ako „procesuálne harmonizovanie disharmonického“ alebo ako návod na zmierenie „objektívnych zákonitostí evolúcie s determinizmom rovnováhy javov“. Toto gesto má obdobný obsah a rozsah ako Kukučínov výrazotvorný princíp. Zahŕňa rozpätie medzi objektívne determinovanou zhodou členov rovnice epických vzťahov ako činiteľa modelujúceho motivické plány reality, postáv a deja (mo-

ment podobnosti) a ich sujetovo-kompozičnou súvzťažnosťou (moment následnosti). Túto rovnicu Kukučín v mladosti uplatňoval „prosto a s vervou“, v neskorom veku s ňou zaobchádzal „zložito a uvážlivo“. Preto mohla vo svojej procesuálnej podobe obsiahnuť harmonické aj disharmonické motívy. Pri ich výbere sa však pridržiaval kréda, vysloveného v podobenstve o dvoch koňoch:

Nezaputnaný ... vyberá, hľadá vždy lepšie a zostane nenapasený. Zaputnaný uspokojí sa s málom, ale vypasie všetko, čo môže.

(D 5, s. 225)

RÁZDELIA EVOLÚCIE A TRADÍCIE

Relatívna zhoda výrazu a významu naznačuje, že aj vzťah medzi aktom štylizácie a kompozície je u Kukučina pomerne plynulý. Isté významové presahy vyvoláva iba procesuálne vyrovnávanie napätí medzi motívmi vývoja a rovnováhy, medzi trendom k harmónii a jeho narúšaním „cudzorodými“ prvkami. Na ich dotyku sa epicky realizujú aj významy, autorom pôvodne utajované vo sfére literárneho „nevedomia“ a „predvedomia“. Ide o najvšeobecnejšie motívy lásky a smrti, ktoré sú krajným prejavom kolízií medzi silami evolúcie a tradície, hľadiskami vývinu a rovnováhy životných procesov. Ich náznaky možno nájsť aj v Kukučínových najoptimistickejších obrázkoch dedinskej idyly. Diskrétnu povahu im zaručuje metóda, ktorá detailné „kusy života“, prevzaté zo súvislého prúdu reality, nedovádza až k explicitnému výkladu ich najvlastnejšieho zmyslu. Kukučínov realizmus je vo svojej podstate vždy výrazne synekdochický. Časť súvislostí zobrazovaného ponecháva akoby vyčlenenú pred alebo za zátvorkou rovnice epických vzťahov, zamlčiacajúc čitateľovi priosobný alebo priabstraktný zmysel rozvíjaných príbehov. Autor si pôvodne osvojil vtedajší názor, že je márne za každú cenu skúmať prvé príčiny a konečné dôsledky životných procesov (A. Comte). V jeho literárnej praxi sa to prejavilo obchádzaním alebo zatajovaním „hlbších alegorických vzťahov k pravde“ (J. Smetana). Z tohto pravidla sa čiastočne vyčleňujú Kukučínove poprevratové romány.

Medzery medzi epicky dôslednou interpretáciou detailov života a ich nedopovedanými súvislosťami vyprovokovali aj jediné výhrady, ktoré mala súveká kri-

tika voči Kukučínovej ranej próze. Vajanský v recenzii *Sviatočných dŭm* (1886) hovoril o ich „skromnom žánrovom rúchu“ a o kompozícii, ktorá dostatočne „nevyráža ideu“ (*State o slovenskej literatúre*, s. 479). T. Milkin v posudku *Dies irae* (1893) autorovi vyčítal najmä slabé vyčlenenie motívov z kontextu dedinskej skutočnosti — „nevytrhne dej zo života..., ale prenesie ho tak, ako je v spojení s inými udalosťami“. Preto dielku odoprel priznať charakter novely (*Literárne listy* 4, 1894, č. 1). Názory o kompozičnej nedotiahnutosti a žánrovej nevyhranenosti ako dôsledku mozaikovej skladby motívov a mnohých dejových digresii pretrvávajú v hodnoteniach Kukučínovho diela v podstate až podnes.

Autor pokladal všetky takéto výčitky za bezpredmetné. Veď práve on už v Detvane vystúpil s požiadavkou predbežného, ale „čo možno najúplnejšieho rozboru“ (koncepčnej osnovy diela) — „má sa to tak, ako pri stavaní budovy“ (1888). Inokedy zasa všetko odvodzoval z „vývoja charakterov“ (1893) alebo zo vzťahu „povahokresby a konfliktov“ (1889). Možno teda predpokladať, že absencie výraznejšieho kompozično-žánrového rámca a explicitného zovšeobecnenia témy nie sú u Kukučina nedostatkom literárneho remesla, ale že ide o zámer zodpovedajúci jeho názorom na realizmus.

Stieranie hraníc medzi zobrazovaným a zobrazeným motivujú však vo dvoch rozličných etapách Kukučínovej tvorby dve odlišné príčiny. V ranom diele ide o neklamný príznak chápania realizmu ako zrkadlenia života v jeho objektívnych črtách. V neskorom diele ide o vedomé zastieranie hraníc medzi objektívnym vývinom epického deja a subjektívnymi komentármi meditujúceho rozprávača. O prekonávaní metonymických hľadísk zrovnoprávňovaním významovo odlišných nuancií skutočnosti v homogénnom prostredí dediny sa hovorilo v predchádzajúcej kapitole. Ako je to však v prípade druhom, keď autor zahrnul do svojho systému aj rozporné spoločenské situácie? Pri odpovedi na túto otázku si možno vypomôcť parodickým citátom

z cestopisných *Dojmov z Francúzska* (1923). V pasáži o parížskej Avenue de Villiers Kukučín napísal:

Je ako veľmi dlhá veta. Keď sme vystrúhali výpoveď, že sa rozťahne na periódu a ide trochu bez poriadku..., všantročíme zátvorku. Do nej potom popcháme všetko, čo nám pozvyšovalo.

(D 14, s. 100)

V mladosti Kukučín svoje príbehy vyčleňoval pred zátvorku, za ktorou pulzoval literárne neštylizovaný život. V neskorom diele nič nenechával nepovšimnuté. Realitu, jej literárny odraz i svoje fikcie súborne zaraďoval do zátvorky, vyznačujúcej aktuálny rozsah a obsah rovnice epických vzťahov. Krátke formy jeho ranej prózy sa obmedzovali akoby na jadro výpovede o skutočnosti, neskoršie romány a cestopisy rozvíjajú aj jej doplnujúce časti. V tomto zmysle možno hovoriť aj o dvoch typoch sujetovo-kompozičnej stavby Kukučínovej prózy. Prvý sme charakterizovali v predchádzajúcej kapitole, o druhom bude reč teraz.

Tento typ má dve čiastkové podoby. Odlišujú sa rôznou motiváciou momentov vývinu a rovnováhy, hľadiska evolúcie a tradície a v konečných dôsledkoch aj motívov života a smrti. Uvedené antinómie sú najvšeobecnejšou témou románov *Dom v stráni* a *Mať volá*. Oba, ako sa ukáže, sú silne autobiografické, čo má osobitný vplyv na povahu objektívneho determinizmu Kukučínovej románovej tvorby. Autor v nich prekročil dávnejšie prijaté hranice svojho zobrazovacieho systému tým, že sa v nich pokúsil predstaviť motívy „nevedomého“ a „predvedomého“ v úlohe „vedomého“. Podnetom dopovedania niektorých súvislostí medzi vlastným životom a dielom sa mu stali fakty zatajovaného súkromia a skryté vyhliadky istých tradícií.

Obe diela svojím spôsobom predstavujú otvorený a zatvorený variant Kukučínovej rozvinutej románovej stavby. V *Dome v stráni* autor včlenil svoj osobný problém bezo zvyškov do rovnice epických vzťahov,

v diele *Mať volá* ho k jej prvkom pričlenil ako čosi, čo je síce možno nadbytočné, ale nie bezvýznamné. Stieranie hraníc medzi zobrazeným a zobrazovaným, medzi literatúrou a životom má v oboch prípadoch síce rozdielne podnety a formy, ale nie priveľmi odlišné dôsledky.

Výklad románu *Dom v stráni* (1903–1904) najväčšmi zmiatli názory, ktoré ho vyhlasovali za „apoteózu sedliactva“ a jeho významové poslanstvo hľadali najmä v postojoch patriarchálneho Mateho Beraca (A. Mráz a iní). Jeden ideový aspekt diela sa precenil pred rozborom celej jeho epickej štruktúry, pričom sa vôbec nepredpokladalo, že by dôsledný realista mohol do nej včleniť aj číro osobný problém a navyše exponovať ho na prvom pláne rozprávania. Vlastnou témou románu je konfliktová situácia, v ktorej vplyvy prostredia a tradície prekazia úmysel patricijského syna Nika Dubčiča vziať si za ženu sedliačku (težačku) Katicu Beracovú. Je to typický kukučínovský motív situácie „pred svadbou“, kulminujúci v zániku tohto neperspektívneho vzťahu.

V závere rukopisného variantu románu sa uvádza citát z poézie G. Leopardiho:

Due cose a il mondo — amore et morte.
(Dve veci sú na svete — láska a smrť).

Tento epilóg, ktorý je vlastne mottom diela, hovorí o prvých a posledných veciach človeka — o láske a smrti. Ide o lásku Nika a Katicy a smrť ich nádejí, ale aj o skon jej otca — strážcu rodových tradícií. Citát v definitívnom texte chýba. Stratil sa v nespočetných škrtoch a úpravách textu, pretože mohol naznačovať osobné dôvody, ktoré viedli autora k napísaniu diela. Sám totiž bezprostredne stál pred podobnou situáciou ako jeho hrdinovia. Spolu s nimi uvažoval o prekážkach lásky a o možnostiach zániku istých záväzných tradícií.

Kolobeh ľudských osudov na ostrove Brač rámcuje cyklus ročných období. Autor v štyroch kompozičných

celkoch, rozčlenených do osemnástich kapitol, zobrazuje vznik (jar), stupňovanie (leto), vrcholenie (jeseň) a zánik (zima) predstáv o možnosti preklenúť objektívne spoločenskotriedne zábrany subjektívnou vôľou. Významovú výstavbu románu v jej najhlbšom podloží inšpirovala ľudová verzia (tzv. sedliacky rozum) darwinovskej teórie o prirodzenom výbere životných partnerov a jeho nevyhnutných dôsledkoch. Krivka vzostupu ilúzií, predznamenávajúca alebo potvrdzujúca epické dianie, má mnohé obdoby v detailoch prírodných opisov (motív letu vtáka) a ľudskej činnosti (melódia spevu mládeže a iné).

Prvý kompozičný celok románu *Dom v stráni* (kapitoly 1–4) rozvíja formou rozšírenej expozície protosujetovú situáciu (Niko-Katica-prostredie) z hľadiska rodiny Beracovcov. Svetaskúsené sedliacke dievča sa chce cez známosť so zámožným patricijom vymaniť zo svojho deprimujúceho prostredia. Ctižiadostivá mať ju v tom podporuje, rozvážny otec ju odrádza. Niko odvolávajúc sa na „nízky“ pôvod svojho otca jej sľubuje lásku a manželstvo. Druhý kompozičný celok (kapitoly 5–9) rozvíja tento vzťah z hľadiska rodiny Dubčičovcov. V úmysle vrátiť sa tam, „skadiaľ vyšiel otec“, Niko sa vyrovnáva s Katiciným prostredím a ignoruje výstrahy vlastnej matky. Šora Anzula sa nevzdáva nádeji na synovo precitnutie a po rozhovore s Matem sa zrieka priameho zasahovania do vývinu vecí. Nátlak prostredia nedáva však na seba dlho čakať. Nika zasýpa dážď kamenia a priateľ Zandome mu tlmočí názory verejnosti:

Jestvujú isté rozdiely, priehrady, ktoré neslobodno prekročiť, ak nechceš byť potrestaný. Postavil ich život sám...

(D 9, s. 154)

V treťom kompozičnom celku (kapitoly 10–15) dej kulminuje. K slovu sa dôraznejšie hlási samoregulatívny princíp rodových tradícií, z pozadia podnecovaný rodičmi a mienkou prostredia. Medzi hľadiská oboch ro-

dín sa vklíňuje kontext zámožných Zorkovičovcov. Ich dcéra Dorica spochybňuje istoty Nikovej lásky. Objavujú sa náznaky vzájomného odcudzovania zaľúben-cov. Zaslepený mladík cíti, že treba

zvrtnúť, premeniť beh..., ak nechce oplakávať chy-bu mladosti.

(c. d., s. 217)

Zlovestná konfrontácia oboch dievčat, Katicina vy-počítavosť a intrigy prostredia dovŕšujú samoregula-tívnu pôsobnosť tradície. Situáciu začína vo zvýšenej miere ovládať zákonitosť „prirodzeného výberu“ partne-rov a moment „podobnosti a následnosti“ oboch roz-dielných životných kontextov. Pôsobnosť dvoch línií sujetovo-kompozičných vzťahov naznačujú slová Zan-domeho, ktorý Nikovi vyčíta:

Ty všade len rovno... Ja zas najradšej zákrutami. Je zdľhavejšie, často otupno, ale skrutky a zvrtky obyčajne vedú k cieľu.

(c. d., s. 262)

Priama sujetová línia postojov Nika a Katice postupne podlieha členitému kontextu pôsobnosti prostredia a tradície. Citované slová sú aj polemikou autora s dispo-zíciami vlastnej literárnej metódy. Vzťah medzi dvoj-násobným situačným denotátom (epický príbeh a osob-ný problém autora) a dôsledkami konotačných postu-pov, vložený už do protosujetovej situácie, prejavuje sa v súperení dvoch sujetových línií, zviazaných s hlav-nými a vedľajšími postavami. Preto Kukučinovo rie-šenie, obchádzajúce katastrofické dôsledky kolízií, zá-merne využíva líniu „zákrut“ a s nimi aj mediatívne oslabené stupne ústredného románového konfliktu.

Tento proces sa epicky predstavuje vo štvrtom kom-pozičnom celku (kapitoly 15–18). Situácia sa tu rieši z hľadiska jej „vyšších“, t. j. zovšeobecnených hľadísk. Prechod k nim tvorí motív Mateho umierania. Jeho prostredníctvom sa osudy medzičasom už spochybne-

nej lásky spájajú s vidinou neodvratnej smrti. Starý Mate na smrteľnej posteli s uspokojením hovorí o roz-pade toho, čo sa protivilo „pravde a rozumu“. Toto je predbežný záver románu z hľadiska pôsobnosti ob-jektívneho determinizmu tradície. Zmanipulovanú stránku samoregulatívneho princípu odhaľuje zasa šora Anzula, keď sa priznáva:

...rozišli sa sami od seba. Ja som v tom napomá-hala len natoľko, aby roztržka nastala čím skorejš, keď už raz mala nastať...

(c. d., s. 284)

„Zväzok nebol tuhý a trváci“ — pokračuje text. Po-tvrďzuje to aj záver románu, predstavujúci protosuje-tovú situáciu v nových partnerských vzťahoch (Niko — Dorica, Paško — Katica). Svety patricija a težačky boli natoľko rozdielne, že ich medze nemohlo prekle-núť dosť problematické spojenectvo spontánnej a vy-počítavej lásky.

K takémuto bezútešne vecnému výsledku prišiel dô-sledný epik. Je známe, že okrem predbežných či prí-pravných konceptov (*Rodina, Zádruha*) Kukučín román až štyrikrát prepracúval, menil a skracoval (J. Noge, *MKTN 1*, s. 269–281). Domnieval sa, že prihlboko za-šiel do „sociálneho a individuálneho analyzovania“, v ktorom by sa mnohí „mohli spoznať a cítiť uraze-nými“ (B. Nižetić in: *MKKS*, s. 717). Kukučínovi vari priveľmi záležalo na tom, aby sa dvojnásobný denotát protosujetovej situácie hlavných románových postáv neprejavil aj v motivicko-konotačných rovinách epicky objektívneho deja. Do situácie „pred svadbou“ Nika a Katice totiž vložil aj svoju súkromnú záležitosť. Po dokončení diela sa tento rodený plebejec, cudzinec a inoverec oženil s miestnou patricijkou. Urobil to bez ohľadu na mnohé „rázdelia“, ktorých dôsledky si ove-ril v kolíziách románového príbehu. Martin Kukučín bol v literatúre realitom, ale „zdanlivo usadlý muž s nepokojnou krvou“ lekár Matej Bencúr mal zrejme sklony aj k hazardným rozhodnutiam.

Z uvedených dôvodov román *Dom v stráni* nie je iba oslavou sedliactva, patriarchalizmu a životných istôt. Je to realistický román s „tajomstvom“. Autor v ňom s nevelkými inverziami (mužský a ženský princíp) priamo na najevidentnejšej rovine rozprávania nastolil pochmúrne vyhliadky osobnej verzie konfliktu evolúcie a tradície. Protichodné dôsledky románovej analýzy vzťahu motívov lásky (Eros) a smrti (Thanatos) a Kukučínovho konkrétneho rozhodnutia však potvrdzujú, že elementárne podnety života boli preňho silnejšie ako darwinovské imperatívy rovnice epických vzťahov.

Skrátená rekapitulácia románových situácií, kolízií a ich riešení (podrobnejšie in: O. Čepan, *Kukučínove epické istoty*, 1972, s. 125–139) obchádza zložité motivácie výstavbových postupov a ich viacstranné významové súvislosti. Ale aj v tejto podobe ukazuje, že v románe *Dom v stráni* si zachováva platnosť schéma sujetovo-kompozičnej výstavby krátkych žánrov, ako sme ju uviedli v predchádzajúcej kapitole. Trojstupňové rozvíjanie motivických plánov, vyrovňovanie kolízií samoregulatívnou pôsobnosťou tradície a rámčovanie konfliktu protosujetovou situáciou sa však prispôbujú povahe širšie stvárnenej témy. Predovšetkým prostredie a tradícia sa predstavujú ako konštantné, človek a príroda ako premenlivé veličiny. Vzostupno-zostupnú krivku sujetu formuje striedavý dôraz na dve línie: na pásмо hlavných a vedľajších postáv. Prvé z nich sa spája s bezprostrednými cieľmi hrdinov a s ich „ľudskou prírodou“ (Ty všade len rovno...), druhé predstavuje zámary vedľajších postáv, stelesňujúcich konštanty života a ich cieľavedomosť (Ja zas najradšej zákrutami...). Hybnou silou tohto sujetu je princíp samoregulácie, podporovaný aj činnosťou vedľajších postáv. Predpokladom progresívneho pohybu tohto sujetu je procesuálne premodulovávanie významových kontrastov na paralely a naopak. Ostré rázdelia medzi dvoma radmi „podobnosti a následnosti“ Kukučín oslabuje tým, že kontrastným javom cez motívy lásky a smrti imputuje subjektívne (citové, vôľové, etické a iné) príznaky. Tieto javy sa potom obra-

cajú k sebe svojimi relatívne „zhodnými“ stránkami, zachovávajúc si pritom možnosť vrátiť sa v príhodnej chvíli k svojej metonymickej podstate.

Rámcom kompozičnej výstavby a žánrového tvarovania románu je procesuálne predstavená opozícia medzi progresívnym momentom vývoja a regresívnym trendom k rovnováhe zobrazovaných vzťahov. *Dom v stráni* reprezentuje tzv. otvorený typ Kukučínovho románu, pretože jeho hrdinovia prekračujú „hranice vlastného významového poľa“ (J. Lotman, *Struktura chudožestvennogo texta*, Moskva 1970, s. 282 a 288). Vychádzajú za medze svojho sociálneho priestoru a nesú za to plnú zodpovednosť. Sú preto výraznými nositeľmi epického konfliktu. Román *Dom v stráni* je originálnym variantom tradičného motívu slovenskej prózy – konfliktu „kaštieľa a chalupy“ – esteticky aktualizovaným autobiografickým motívom a spoločenskou skúsenosťou autora.

Román *Mať volá* (1926), situovaný do prostredia chorvátskych vysťahovalcov v Punta Arenas, rieši iné významové súvislosti medzi hľadiskami vývinu a tradície. Je typologicky odlišný od románu *Dom v stráni*. Jadro jeho literárnej výpovede rozvíjajú viaceré vrstvy doplnujúcich významov, ktoré obaľujú epické motívy mocným príkrovom intelektuálsky intonovaných reflexií. Už samotný fakt, že hrdina – podnikateľ Simon Katovič – nemá ženský pendant, potvrdzuje jeho výnimočnosť. Je sám s celou ťarchou zodpovednosti za svoj životný cieľ: zaštepíť vo svojom prostredí nový vzťah k práci, majetku, rodine, vlasti, k zmyslu ľudskej existencie vôbec. Tieto súvislosti podčiarkuje okolnosť, že je to román z prostredia vysťahovalcov a jedným z nich je sám autor. Denotácia zobrazovaného s osobným momentom je podobná ako v *Dome v stráni*, ibaže je oveľa všeobecnejšia. Zato však rovina konotácie významov ďaleko presahuje epické kritériá Kukučínovho realizmu. Motívy lásky a smrti tu pokrývajú oveľa väčší priestor ako kedykoľvek predtým. Ide o lásku k ľudským spolutrpiteľom a k vzdialenej vlasti

a o smrť všetkého — človeka, jeho životných plánov, nádejí na porozumenie a návrat do vlasti.

V rukopisnom variante mal román titul *Stroskotaný*. Rozdiel medzi ním a definitívnym názvom naznačuje, že v diele ide o dvojité denotácie témy, ktorá má súčasne dva významové úbežníky. Jeden smeruje k autobiografickej štylizácii intelektuálnych črt ústrednej postavy, druhý zahŕňa osudy vystaľovalcov a ich nostalgiu za starým domovom. Oba však splyvajú v stanovisku Simona Katoviča, stroskotanca života bez nádeje vrátiť sa do rodného kraja. Je to autorov potenciálny dvojník, účtujúci so svojimi zmarenými plánmi. Kukučín v jeho názoroch vyjadril nejedno z intelektuálnych „tajomstiev“ svojich poprevratových postojov.

Román *Mať volá akoby voľne* nadväzoval na záverečné stránky románu *Dom v stráni*, kde Nikov priateľ Zandome (prototyp Katoviča) hovorí o náznakoch zlovestných javov v spoločnosti, ktorej cesty sú „čím diaľ tým väčšími pospletané, všakovak pozakrúcané“ (D 9, s. 261). Rámec reality a deja nie je tu však javiskom lokálnych intríg prostredia, ale labyrintom zápasu protikladných záujmov, zosobňujúcich novú tvár hľadísk evolúcie a tradície. Východiskom sa všetkým vidí návrat do vlasti, čoho sa však každý nedožije...

Prvý koncept románu autor rozčlenil na dve časti, konečný text má častí päť. Binárnemu rozloženiu vzťahov zodpovedá aj dualistický rámec miesta (mesto a kamp), času (dva a pol cyklov ročných období) a deja (túžba za majetkom v cudzom svete — túžba za domovom). Príznačným motívom štylizovania pohybu detailov i vyšších významových zreteľov je motív náhlych, až katastrofických zmien počasia ako analógia zvrátov istoty a neistoty v osudoch ľudí, premenlivých ako búrlivé patagónske vetry. Radikálna zmena situácií má však ústrednú motiváciu, rozloženú do symetrických celkov. Vyplýva z návratného rozporu medzi synchronným rozostavením základných tematických okruhov románu a asynchronným posunom, ktorým sa zapájajú do sujetovej stavby. Zložitá a „poprekrúcaná“

stavba má sama osebe svoje významové určenie. Korešponduje s ideou „zmotaného sveta“ a s kľbkami rozporov, ktorých determinanty a kauzálne súvislosti sú priveľmi rozdielne. Kým vo fabulácii a v epickej osnove prevláda symetrická návratnosť, sujetové línie sa predierajú hustou sieťou binárnych kontrastov rozličnej kvality, intenzity a odlišných významových dôsledkov. Román *Mať volá* je ďalšou zatažkávacou skúškou Kukučínovho objektívneho determinizmu „podobných a následných“ javov života.

Prvá časť diela (14 kapitol) sleduje hľadisko obchodného podnikateľa Simona Katoviča, človeka bez výraznejšej „preddejovej“ biografie. Jeho postoje však taja skryté stopy dávnej sklamanej lásky a pocity akejkoľvek bližšie nedefinovanej viny. Z vnútorných pohnútok sa stáva apoštolom obrodných úsilí v kolónii chorvátskych vystaľovalcov.

Jeho cieľom je uplatniť vo svojom okruhu reformné názory o zmysle peňazí a vlastníctva všeobecne. Uvažuje:

Ludské Ja otrávil peniaz, dalo ho do služby sebeckta ... Na ňom je nie blato ulice, ale surovosť nášho Ja ...

(D 10, s. 111)

Riešenie hľadá v morálnych oporách altruizmu a v blickom „rozdať všetko, čo máš...“. Jeho dejovo iniciatívna pozícia sa prejavuje v neobyčajne rozpriestranených spoločenských vzťahoch. Už v prvých desiatich kapitolách vchádza s ním do styku až desať zo štrnástich dejovo aktívnych postáv. Pohyb sujetu sa prednostne zachytáva rozporných stanovísk ľudí, zapojených do všednej praxe života. Jedni ako drobní podnikatelia rozhodujú o osude iných, nemajetných úbožiačkov. Údel týchto epicky ilustruje dvojica priateľov z detstva, špekulanta Andriju Gojčeviča a robotníka Krešimíra Zaradu. Protosujetová situácia sa javí ako kontrast dvoch tematicko-fabulačných okruhov: existenčných záujmov literárnych postáv a Katovičovho

ideového projektu na zmenu pomerov. Nádej na zhodu teoretických názorov a životnej praxe je už vopred dosť problematická.

Druhá časť románu (10 kapitol) stupňuje napätie na pláne sociálnych a morálnych rozporov. V troch epizodických pásmach sa demonštrujú katovičovské zásady v praxi (Krešimír na kampe T. Flanka), stupňuje sa rozpor medzi priateľmi (Andrijom a Krešom) a v epizóde Kesicovho stroskotania sa naskočí motív vzťahu bytia (láska) a nebytia (smrť) ako predzvesť najvšeobecnejšieho významového kontrastu románu. Celkovéprehodnocovanie vzťahov sa tu ohlasuje zvýšeným počtom binárnych kontrastov. Do kontaktu vchádzajú až tri dvojice postáv z celkového počtu ôsmich. Miestom stretnutí je tichý kamp a rušné mesto, čas vymedzuje interval jeseň — jar. V tretej časti diela (11 kapitol) sa do dejového prúdu výraznejšie zapája tretí tematický plán: láska. Zo starej vlasti prichádza Jelka Kunovičová. Jej príchod vyvoláva vážne kolízie v pomere Andriju a Krešeho. Katovičov obchodný podnik speje k úpadku, kým on vytrvalo propaguje svoje reformné názory. Jelka sa zbližuje s Krešom. Sľubia si lásku a veria, že sa spoločne vrátia do vlasti za morom. S výnimkou dvoch kapitol sa dej odohráva v meste a obmedzuje sa na letné mesiace. Je to paralela k vystupňovaniu zlatej horúčky, ktorá dramatizuje vzťahy medzi postavami, osobitne medzi oboma priateľmi, Krešom a Andrijom.

Vo štvrtej časti románu (9 kapitol) vrcholí gradácia vzťahov na všetkých rovinách a stupňoch. V akcii je desať postáv, ktoré reprezentujú všetky tri určujúce tematicko-fabulačné okruhy. Súkromie prenecháva iniciatívu verejným veciam. Existenčný boj vyvoláva roztržky medzi partnermi a vedie k bankrotu rozličných hospodárskych podujatí. Predzvesť nastávajúcich katastrof znovu aktivizuje reflexie rozprávača (Katoviča) o vlastníctve a peniazoch a súčasne pomáha kryštalizovať aj vzťahy v ľúbostnom trojuholníku (Kreše-Jelka-Andrija). Katovičov obchodný podnik sa dostal do nezadržateľného úpadku. Idey altruizmu podľahli

bezohľadným konkurenčným záujmom. Ich propagátor zistil, že jeho zásady

nedajú sa previesť v celosti... Musí ich sám odvolať a vyhlásiť o nich, že nie sú súčasťou. Viedli nie k zdaru a šťastiu, ale k záhube jeho a iných.

(D 11, s. 55)

Pád Katovičovho domu vyvoláva celú lavínu ďalších úpadkov. Fiasko zlatej horúčky a zánik akciovej spoločnosti dovŕšuje skazu. Zložitost vzťahov v tejto časti románu potvrdzuje fakt, že z desiatich účinkujúcich postáv v každej kapitole vchádzajú do bezprostredného styku až tri dvojice. Dejiskom udalosti je Punta Arenas. Časový úsek od leta do zimy naznačuje, že sa zbierajú plody zasiatych rozporov a že jestvujúce konexie ide spáliť mráz.

V poslednej, piatej časti románu (17 kapitol) sa na scénu vracia celý súbor románových postáv. V koncentrovanom časovom slede jedného roka (od zimy do zimy) sa v sekvenciách dvoch, troch až štyroch dvojíc rekapitulujú a odznova definujú všetky vzťahy a postoje. Proti Katovičovmu životnému neúspechu sa kladie láska a manželstvo Krešeho a Jelky, ktoré po narodení syna vrcholí v odchode do vlasti. Rozuzľovanie kolízií z hľadiska života a smrti motivuje odchod ľudí na „iné“ miesta, ich prechod do „iného“ položenía. Prvá časť záveru (1.—11. kapitola) zhrňa vzťahy literárnych postáv z hľadiska ich prakticko-existenčných záujmov, zvyšné kapitoly (12.—17.) s plnou intenzitou aktivizujú významové kontexty lásky (Zaradovci) a smrti (Katovič). Protagonista neúspešných reforiem umiera tri dni po narodení Jelkinho synka:

Narútený plot sa vyvalil, nalomený konár sa odlomil, ale tiško, bez tresku.

(c. d., s. 325)

Metonymické rázdelia medzi Katovičom a svetom zotrel až majestátna smrť. Samotný záver románu vyplňa

metaforicky rozvinutý obraz osamelého boru na jadranskom pobreží. Je to pomník tým, ktorí našli hrob v plavbe za „zlatým rúnom“. Je symbolom stálosti, mýtu domova a tradície matky-vlasti.

Osudy človeka, ktorý sa sužoval (katoval) problémami iných, Kukučín aj v románe *Mať volá* predstavil ako konflikt medzi silami vývoja a rovnováhy. Rámujú ho prvé a posledné veci človeka (láska a smrť), preto má povahu mýtotočného procesu. Tomuto zámeru so striedavým úspechom podriadiť významovú a sujetovo-kompozičnú výstavbu románu. Nie zbytočne sme upozorňovali, ako sa autor úporne usiluje zaranžovať extenzívne vzťahy svojho hrdinu k prostrediu, ako v nespočetných epizódach a reflexívnych úvahách znovu a znovu osvetľuje jeho reformné predsavzatia. Sám však vedel, že dielo, ktoré nenazýval románom, ale „spomienkami“ či „ohlasmi z obce roztratených“, má „nejednotnosť deja“, že v ňom ide o „hodne obrazov, zlátaných dovedna“ (D 21, s. 240). Ale z obavy, že si podreže konár, na ktorom stojí, neodvážil sa „amputovať zbytočnosti“.

Týmto „konárom“ spájajúcim roztratené motívy bola predstava o možnosti realistickými postupmi zosúladiť sféru konkrétneho a abstraktného. Kukučínovým cieľom bolo podať konkrétny obraz rozkladných procesov v kapitalizujúcom sa prostredí „na konci sveta“ a súčasne nastoliť návrh na riešenie situácie z hľadiska „posledných právd“. Niet pochyb, že výsledok neuspokojil autora ani z ideového, ani z estetického hľadiska. Sám sa stratil v labyrinte neriešiteľných sociálnych, ideových a psychologických protikladov. Už samotná povaha nastolených problémov ho viedla k prekračovaniu kritérií realistického zobrazovania životných procesov a javov. Robil to predovšetkým tým, že zotieral hranice medzi metonymickým a metaforickým princípom, že prvotným obsahom motívických protikladov imputoval druhotné významy. Súvislosti medzi epicky konkrétnymi „kusmi života“ a ich abstraktno-mýtickým „zmyslom“ navodzoval sprostredkujúcou (mediatívnou) cestou. Procesuálnym oslabovaním ich extrém-

nych polôh vytváral možnosti, aby každý motív, vzťah a konflikt zhodnotil z dvoch strán: z hľadiska jeho existenčnej stability a vývinovej kontinuity (podobnosti a následnosti). Táto recipročná premenlivosť významových segmentov posúva členov metonymického vzťahu do metaforických súvislostí a komplikuje sujetovú stavbu románu. Jej epický duktus možno rekonštruovať preto iba na pozadí zámeny kategórií všeobecného, zvláštneho a jednotlivého. Prvá časť diela rozvíja protosujetovú situáciu z perspektívy jej najvšeobecnejších morálnych črt. V druhej časti sa konflikty stupňujú na pláne kategórie „zvláštneho“ — v oblasti sociálnych vzťahov. Tretia časť reprizuje kolízie na úrovni „jednotlivého“, t. j. v ľúbostných vzťahoch. Vo štvrtej časti vrcholia zobrazené konexie vo všetkých významových kontextoch a plánoch. V poslednom celku sa individuálne osudy (jednotlivé) a kolektívne nedorozumenia (zvláštne) riešia vo svetle nadradených motívov lásky a smrti (všeobecné). Prvý cyklus (časť 1.—2.) končí sa smrťou Martina Kesicu, druhý (časť 3.—5.) skonom Katoviča a odchodom Zaradovcov do vlasti.

Mať volá... Mati zove... La madre llana... Románové postavy, osudom a sociálnou nespravodlivosťou vyhostené z „rodného hniezda“, sú stroskotanci živoriaci na pomedzí existenčnej periférie a spomienok na niekdajší domov. Sú však aj jednotlivosťami, ktoré majú epicky dokumentovať situáciu zvláštneho (S. Katovič) a jeho projekty preporodenia človeka a ľudstva (všeobecné. — Podrobnejšie in: O. Čepan, *Kukučínove epické istoty*, s. 152—176). Román *Mať volá* je vzhľadom na svoj mytologický aspekt typom tzv. zatvorenej románovej stavby. To znamená, že ústredná postava sa aj napriek rozvinutým spoločenským stykom iba zdánlivo pohybuje v priestoroch epickej reality, principiálne však zotrváva vo vlastnom významovom poli (J. Lotman, c. d., s. 291). Simon Katovič je natoľko determinovaný svojou utkvitou predstavou, že je väčšmi exponentom abstraktných ako konkrétnych síl vývoja. Ako taký je izolovaný, nehybný a jednokontextový. Preto pohyb sujetu podnecuje iba „nárázová“ sú-

vislosť epizodických príbehov. Druhý člen sujetotvornej opozície — meditatívne pásmo hlavnej postavy ho brzdi a obracia naspäť. Princíp „podobnosti a následnosti“ má na oboch rovinách plánu postáv protichodný smer. Epizodické postavy sa v odkaze tradície utvrdzujú, kým Katovič sa ju pokúša reformovať. Preto je jeho osud z ideového i z literárneho hľadiska predurčený. Ako sociálne „prebudený“ intelektuálny dvojník „neprebudeného“ pastiera husí stroskotáva na samoregulatívnom odpore prostredia a zakorenenej tradície vlastníctva.

Motto románu — citáty z Poľného a Národného hospodára o zúrodňovaní opustených polí a o povodni vystahovalectva — upozorňujú iba na výrazné epické prvky témy. *Mať volá* je však aj obrazom Kukučínových depresívnych predtúch o vlastnom osude. Spolu so svojim hrdinom predpokladal, že jeho dielo „zapustí korene“, ale videl, že jeho

lepšia stránka padne prvej pod náhrobný kameň ako krehká telesná stránka.

(D 11, s. 199–200)

Obrazne povedané, autor umrel so svojim hrdinom. Jeho dvojnásobná protosujetová situácia prerástla do skutočnosti. Kukučín sa nikdy nevrátil do vlasti, pretože nové poriadky v nej predznamenávali zmar všetkého, čomu dôveroval. „Vystúpil z radu, keď nebol súci do stisku, dal svoje miesto súcejším...“ (c. d., s. 199). Ako svoj testament rozpracoval ešte cyklus románov z histórie národného prebudenia.

Zhrňujúco povedané, vzhľadom na svoj sujetovo-kompozičný ráz Kukučínove romány inklinujú k prstencovito-cyklickej stavbe. Ona ovplyvňuje aj ich žánrový typ. Jej predpokladom je „podobnosť a následnosť“ protosujetovej situácie, predznačenej už východiskovou konšteláciou plánov reality, postáv a deja v rovnici epických vzťahov. Táto situácia anticipuje aj dva typy Kukučínovej románovej kompozície: otvorený (hrdina prekračuje hranice svojho životného priestoru) a zatvo-

rený (hrdina v ňom principiálne zotrúva). Samoregulatívny princíp rovnice vzťahov medzi človekom, jeho prostredím, prírodou a tradíciou segmentuje výslednú úlohu sujetu do trojčlenného vzostupno-zostupného procesu, obchádzajúc pritom katastrofický moment vrcholenia kolízií. V tejto funkcii spoluorganizuje aj epické formy „zvratnej podobnosti následného“ v zmysle intencií významotvorného gesta, koordinujúceho pôsobnosť deterministicky chápanej rovnováhy javov s objektívnymi predpokladmi evolúcie.

Kukučínov východiskový zámer — navodiť zhodu výrazu a myšlienky (významu) — sa uplatňuje aj vo vzťahu štylizáčného a kompozičného aktu. Motivické plány jeho prózy (realita, postavy a dej) sú zásobnicou významotvorných prvkov, ktorých syntagmatickým momentom je rovnica epickej harmónie „podobných a následných“ javov života. Sujetová organizácia je ich dynamickou projekciou z hľadiska „následnosti“ momentov „harmónie a disharmónie“. Kompozičné formovanie textu zasa procesuálne vyrovnáva nezhody v „podobnosti“ jednotlivých etáp sujetovej výstavby na úrovni ich opozície ako javov „vývoja a rovnováhy“. Konečne, žánrotvorné kritériá podmieňuje rámcovanie textu dvojnásobnou protosujetovou situáciou. Táto môže byť — ako sa uviedlo — otvorená alebo zatvorená. Krátke žánre Kukučínovej prózy sa zameriavajú na epickú rekonštrukciu „kusov života“, preto ich medze sú nevýrazné. Románové formy chcú predstaviť životné javy v ich širších súvislostiach. Ich žánrový rámec je však závislý od postojov rozprávača. Tento raz zdôrazňuje zhodu svojho pásma s pásmom postáv, t. j. drží sa „jadra výpovede“ (*Dom v stráni*), inokedy ho komentármi a reflexiami „rozvíja“, čím rozširuje svoju kompetenciu na účet realistického zobrazovania (*Mať volá* a historický cyklus).

Rozdiel medzi týmito typmi tvorí aj hranicu recepcie Kukučínovho diela v komunikatívnom procese. Krátke črty, poviedky a novely s románom *Dom v stráni* sa čítajú, román *Mať volá*, historický cyklus a cestopisy ležia v knižniciach takmer nedotknuté. Táto komuni-

katívna bariéra ako modifikácia momentov evolúcie a tradície v literárnom procese je neobyčajne húževnatá. To, čo kedysi kritike u Kukučina chýbalo (obchádzanie alegorických vzťahov k pravde), ukázalo sa neskôr nadbytočným, stalo sa prekážkou porozumenia jeho diela. Široká čitateľská verejnosť toleruje iba epizodicko-fabulačný typ realistickej narácie. Meditatívno-evokatívne polohy sú jej cudzie a neprístupné. Oba typy sú však vecným výrazom protikladu medzi sujetovosťou a reflexívnosťou (naratívnošťou), medzi vonkajšou ohraničenosťou a vnútornou koherentnosťou epickej prózy, písanej v intenciách poetiky literárneho realizmu. Kukučin využil oba tieto zdroje vo vrchovatej miere tak ako nikto pred ním.

Môže sa zdať prekvapujúcim, že Kukučinovo dielo, ktoré vývinovo stojí hneď za Vajanského priekopníckym činom, predstavuje najucelenejší typ prózy ranej fázy slovenského literárneho realizmu. Napomohla to vari aj okolnosť, že nič neobchádzal a neprekračoval, že postupoval dôsledne a systematicky. „Kusy života“ skladal do vyšších celkov tak, ako chcel vo svojich posledných románoch ľudí, chalupy, obce a tatranské hony „zložiť do jedného chotára“ (D 17, s. 191). Jeho realizmus nezaviazol v deskriptívnych záznamoch senzuálnych dojmov, ale prešiel až k pretváraniu celostných motívov objektívnej reality, subjektívnych zážitkov a osobnostných predstáv. Kukučinove povahové, intelektuálne a literárne „tajomstvá“ (A. Matuška) sú dôsledkom epicky iba čiastočne realizovaných „akcentov tragična“, zasunutých sprvu pod groteskno-komickými, neskôr aj pod meditatívno-reflexívnymi prvkami zobrazovanej skutočnosti. Je jeden Kukučin a súčasne sú Kukučínovia dvaja. Jeden je úsmevný a priehľadne prostý, druhý si úzkostlivo stráži svoje pochybnosti o chode vecí. Kľúčom k pochopeniu skrytých i zjavných podnetov jeho diela je latentná pôsobnosť „matriarchálneho“ princípu (literárne femininum v takom zmysle, v akom — v prípade Vajanského

— je ním princíp „patriarchálny“, už A. Sirotininom nazvaný „umeleckým maskulínom“.

Tento osobnostný rozdiel v postojoch oboch antipódov novodobej slovenskej prózy má mnohé ďalšie dôsledky. Najnápadnejším je protiklad medzi Vajanského politicko-národným a Kukučinovým sociálno-ludským hodnotením života. Kukučinovo zaujatie ľudským fenoménom plne zodpovedá kritériám „sedliackeho rozumu“, ideovej netransparentnosti a politickej diskretnosti jeho vzťahu k spoločenským procesom. Čitateľ abstraktných právd a tichý oponent mnohých konkrétnych autorít bol prozaikom „bez tendencie“, neusiloval sa život „naprávať“ (J. Škultéty). Ale až s ním vošiel do slovenskej prózy sedliak a dedinčan so všetkou svojou ľudskou a v danej situácii aj politickou dôraznosťou. Autor ho sčasti idealizoval. Domnieval sa, že ho tým bráni pred prvými prejavmi ohrozovania jeho svojbytnosti. Kukučinovo politikum je v téme jeho prózy (ľudovosť), v jej významovej (demokratizmus) a výrazovej (hovorovosť) interpretácii. V týchto bodoch sa jeho epika zbližuje s Hviezdoslavovou poéziou, ktorá má podobné miestne, časové i motívické zázemie.

Kukučin sa popri Vajanskom stal najvýraznejším formovateľom slovenského realizmu. Možno o ňom hovoriť aj ako o kanonizátorovi, ktorý dotvoril jeho ideovo-estetické kritériá. Bez začiatočníckeho váhania proti schémam poromantickej prózy postavil ešte tvrdšie konvencie — záväznosť zvykoslovia a kolektívne tradície dediny. Preverené kauzálnymi princípmi pozitívnych vied stali sa pevnou podstatou jeho tvorivej metódy a diela. Kukučin však pasívne neilustroval svoj pracovný model. Zápasil s jeho neúprosným determinizmom a čelil mu rovnicou epickej harmónie medzi všetkým existujúcim. Novou „mierou života“ definitívne pochoval zastarané literárne konvencie. Urobil pravidlom výnimočnosť prológu Kalinčiakovej *Reštaurácie* tým, že normy myslenia, reči a konania ľudu preniesol in medias res na prvý významový plán epickej prózy. Pseudodialektické riešenia dejových kolízií nahradil analytickým princípom induktívneho navíjania detailov

skutočnosti do súvislého procesu „podobnosti a následnosti“ javov života. Metodickým dôsledkom tohto postupu bola rovnica epickej harmónie medzi človekom, prostredím, prírodou a tradíciou, ohraničená objektívnymi predpokladmi evolúcie a determinizmom rovnováhy životných procesov.

Postoje tohto prozaika nemožno bezprostredne stožňovať s reakciami figúrok jeho dedinskej prózy, ktoré sa niekomu zdajú byť „milé a humorné“, inému zasa „páchnu hnojom a krpcami“. Kukučínovo neskoré dielo má aj silné intelektuálne polohy. Upínajú sa k afinitám mýtu ľudského bratstva a k zdrojom národnej histórie. Celé jeho žánrovo členité dielo preniká úsilie vytvoriť epicky konkrétnu podobu životných istôt. Hľadal ich v motívoch detstva, domova, ale aj v osudoch vystaľovalcov a osobností, ktoré stáli pri zrode národa.

Vzhľadom na mnohoročnú odlúčenosť od slovenského prostredia a zásadný odpor k adaptabilite Kukučín sa po prevrate roku 1918 ocitol „mimo reality“ nových čias. Témy jeho prózy presahovali rámec prítomnosti smerom do budúcnosti alebo do minulosti. Neušlo mu, že sa stáva literárnym anachronizmom. Učiteľ epickej rýdzosti, štýlovej čistoty a realistickej formy sa nestal integračnou osobnosťou poprevratovej prózy, ako to predpokladal L. Nádaši-Jégé pri prvej Kukučínovej návšteve na Slovensku (SP 28, 1922, s. 638). „Jeho moderné stalo sa starým, jeho kedysi revolucionárske konvenčným, jeho pokrokové konzervatívnym — napísal B. Haluzický. — Potuloval sa ako úbohý vyhnanec, pesimista až do hĺbín duše“ (*M. Kukučín*, 1928, s. 10). Napriek podpore hŕstky martinských obdivovateľov na čele so Š. Krčmérym odmietli ho davisti (D. Okáli), literárny stred (J. Hamaliar) i pravica (J. Kútnik-Šmálov). „Načúvať idylickému životu *Miša* znamenalo by dnes načúvať ozvene krokov, ktoré prešli dávno pominúť — rezumoval kauzu Kukučín D. Chrobák v *Eláne* (2, 1931, č. 4).

Kukučínova próza sa ešte pred jeho smrťou roku 1928 stala pre mladšiu generáciu príkladom literárneho

passéizmu. Niekdajší novátor tradícií mal síce predtým i potom široký okruh epigónov, ale títo nezaručovali život jeho literárnemu „poručenstvu“. Prijali iba jeden stimul jeho realizmu tak, ako druhý — ten zamlčovaný — nevošiel do zorného poľa pozornosti poprevratovej moderny. Kukučínovo renomé v kolobehu literárnych hodnôt však nezaniklo. Najmä výrazové kvality jeho diela už medzičasom nenápadne infiltrovali „nevedomie“ a „predvedomie“ literárneho procesu. Nebadane sa dostávali do krvného obehu modernej slovenskej prózy ako jej konštitutívny prvok. Anonymizovali sa v ňom ako nemenné pozadie, na ktorom sa odrážajú všetky zmeny jej štruktúrneho ústrojenstva. Kukučínovo dielo je podnes normou, modelom a estetickým kritériom zovšeobecneného typu prózy slovenského literárneho realizmu. Toto nemožno tak jednoznačne povedať o tvorbe jeho generačných druhov, ktorí svojim spôsobom tiež podstatne prispeli ku kodifikovaniu ideovo-estetických kvalít tohto smeru.

4 / Timravina ironická
dezilúzia

Popri Vajanského melodramatických panorámach zo života zosobňovateľov národného vedomia a Kukučínových realistických portrétoch predstaviteľov záchovných síl dediny sa Timravin vstup do sveta vidieckej inteligencie a novohradského ľudu odohral v značne zúžených súvislostiach. Epickú šírku pohľadu na zobrazovanú skutočnosť autorka nahradila intenzívnym prieskumom individuálnych predpokladov ľudského osudu. Intelektuálnu problematiku národne angažovanej inteligencie a kolektívnu psychológiu sedliactva zámerne odsunula za rámec svojho záujmu. Kreatívny voluntarizmus Vajanského prístupu k literárnym faktom a objektívny realizmus Kukučina vystriedal u nej dôraz na ironicky ponímanú dezilúziu ako výsledok poznania nových črt životných procesov.

Zúženie Timravinho pohľadu na skutočnosť bolo však v daných literárnych súvislostiach žiaducim predpokladom prehĺbenia epického obrazu skutočnosti. Hoci túto alternatívu v náznakoch už v časoch jej debutu naznačili Jégého prvotiny, Timravino riešenie nevyplynulo z ideovo-estetických doktrín. Podmieňovala ho autorkina izolovanosť od spoločenského ruchu a jej pôvodne iba periférne literárne záujmy. „Ja som to len tak písala, — povedala o svojich začiatkoch, — zo zábavy, z hračky...“ (Živena 26, 1937, s. 252–257). Stojí za povšimnutie, že klady Timravinej prózy sú priamo úmerné jej rezervovanosti k aktivite, určujúcej oficiálnu tvárnosť slovenského verejného, národného a literárneho života.

V porovnaní s Kukučínovým únikovým putovaním po starom i novom svete a s Vajanského tvrdošijnou

obhajobou martinskej bašty národnej rezistencie je biografia Timravy chudobná na výraznejšie orientačné dáta. „Žiadne nápadné udalosti sa nestali v mojom živote. Prešiel tak dáko jednotvárne, že sa mi vše zdá, ako by som ani nebola žila, — napísala roku 1927. — Najsilnejšie dojmy vyvolávala u mňa smrť mojich, ako je to iste u každého“ (*Korešpondencia Timravy a Šoltésovej*, 1952, s. 168). O máloktorom slovenskom prozaikovi možno uviesť tak málo životopisných údajov, ako o Božene Slančíkovej-Timrave (1867–1951). Celé desaťročia žila vo dvoch novohradských dedinách — na Polichne (do 1909) a v Ábelovej (do 1945) — iba posledné roky bývala v Lučenci. Nemala osobitné vzdelanie ani zamestnanie s výnimkou niekoľkoročnej funkcie opatrovníčky v ábelovskej detskej škôlke. Jej životný cieľ — byť poštovou úradníčkou — sa nikdy nesplnil.

Timravin jednotvárny život sa však nevelmi znáša s vypätým vnútorným pulzom jej literárneho diela. Tento rozpor už oddávna vzbudzoval mnohé dohady a podnecoval rozličné legendy o náhlom zrode jej „samorastlého“ talentu. Autorka nikdy nepotvrdzovala, skôr spochybňovala tieto nevecné kombinácie. „Vždy som bola lenivá. Mne sa nič nechcelo. Domácnosť, gazdovstvo. Hrôza!“ — povedala v jednom z nemnohých interviewov. Na naliehavé otázky o lektúre svetovej literatúry stručne odvetila: „Preklady. Annu Kareninu. Škultéty mi poslal. — A nič viac? ... — Od Dostojevského som ochorela“ (*Živena* 27, 1937, in: *Timrava v kritike a v spomienkach*, 1958, s. 103; ďalej ako TKS). Táto autorka nikdy nebola ochotná verejne hovoriť o svojej literárnej práci a o svojom živote.

Charakteristiky tých, čo ju dôvernejšie poznali, zhodne uvádzajú, že bola plachá, málovravná, starodievocká, odmeraná, ale aj vzdorovitá a zatrpknutá. Podľa všeobecného názoru jej dielo vyjadruje najmä šedivosť života, sklamanie a dezilúzie. Zrejmu rozpornosť medzi Timravinou osobnosťou, jej životom a tvorbou vystihol Ján Hamaliar, keď roku 1927 napísal: „Je v sedliackej svojej jednoduchosti zložitá, vo svojej

prírodzenosti záhadná a v prostote obsažná“ (TKS, s. 380).

Farárska dcéra z celkovo anacionálneho rodinného prostredia začala poviedkami v provládnych Slovenských novinách (1893–1897). Preto si ju literárna kritika sprvu vôbec nepovšimla. Až po prezradení inkognita ju E. Šoltésová a J. Škultéty privítali ako „zrelý, silný, originálny a hotový talent“. Timrava však svoju literárnu činnosť vždy chápala ako zápas vôle s vlastnou nedôverou. „Tvorím veru nie ľahko, — zdôverila sa roku 1920 J. Menšíkovi. — Vlastne napíšem poviedku dosť rýchlo, ale ju potom korigujem tak veľa, že ma to i dva ráz toľko času stojí, ako kým ju napíšem. A čo ako ju naprávam, hladím, česem, strojím, nikdy nie som spokojná s ňou.“ O sebe vždy hovorila ako o ťažkopádnom remeselníkovi, ktorému prichodí zápasiť „s pravopisom, ustáleným vkusom a s vlastnou nedôverou“ (*Kultúrny život* 7, 1951, č. 49).

Druhou stránkou legendy o náhlom zrode Timravinho talentu je problém jej vzťahu k domácej a svetovej literatúre. O jej lektúre sa máločo vie. V novelách a korešpondencii však paušálne hovorí o balíkoch kníh, o „sto akýchkoľvek románoch“ a „inšom kadečom“, čo našla doma a v knižniciach okolitých vzdelancov. Priamo dokumentárny charakter má jej evokácia vtedajšej literárnej atmosféry — sentimentálneho oparu, bezvetria deskriptívneho realizmu a závanov secesných nálad fin de siècle. O nejakom talente „spadlom z neba“ nemôže byť teda vonkoncom reč. Timrava aj vo svojej izolácii žila so súvekou literatúrou a chápala ju. Jej prvé literárne kroky však predznamovali väčšmi záporné ako kladné reakcie na vonkajšie podnety. „Neviem ver, ktorý zo spisovateľov pôsobil na mňa, — napísala roku 1934 A. Mrázovi. — Hádam ani jeden. Čítala som rada všetkých. Práve som chcela inak písať, ako druhí dotiaľ písali“ (*SP* 53, 1937, s. 347).

Timravino literárne novátorstvo je nepochybne autentické. Garantom jeho pôvodnosti je jej energický protest voči konvenciám a autoritám. Provokovala ju predovšetkým epigónska pseudoliteratúra a vari aj be-

letristické pokusy sestry Ireny. Je však nápadné, že v rekapitulácii svojich literárnych počiatkov (*Všetko za národ*, 1926, in: *Zobrané spisy* 6, 1958, s. 214–217, ďalej ako ZS) mladá autorka, obdivujúca Hviezdoslava (*Stesky a Biblické piesne*) a pochybujúca o Vajanskom (*Koreň a výhonky* a iné), hľadá svoj pseudonym práve v kvetnatom slovníku sentimentálnej spisby, hoci volí meno Slncoslava. Týmto naznačila, že sa s oficiálnou líniou slovenskej literatúry predsa len chce zblížiť, hoci aj parodicky prehodnotenou obdobou Hviezdoslavovho pseudonymu. Ale trpké zážitky z krátkeho „spoločnictva“ pri dáme z „vyššieho sveta“ v Dolnom Kubíne, zobrazené v *Skúsenosti* (1902), ju podnietili, aby sa oslobodila od nedôvery vo vlastné tvorivé schopnosti aj za cenu straty ilúzií o reprezentatívnych osobnostiach slovenskej literatúry. Svoj definitívny pseudonym – Timrava – prevzala z názvu polichnianskeho prameňa s nikdy nevysychajúcou vodou. Týmto dala najavo, že si chce uchovať literárne inkognito, ukryté v šere „temravy“ (čierňavy, mrákavy), odkiaľ sama nepozorovaná uvidí všetko, čo sa deje okolo nej. Vstup tejto autorky do literatúry poznamenala rázna negácia periférie, ale aj zrejma nedôvera v „Parnas“. Časom sa vžila do úlohy nezaujatého pozorovateľa života, ktorého skrytým úsilím bolo preniesť všedné témy svojho rodného zákutia na prvý plán literárneho diania.

Pozoruhodné svedectvo o literárnych prameňoch Timravy prináša rukopisný súbor jej 140 veršových pokusov z rokov 1886–1897. Ivan Kusý ho charakterizoval ako formovo nezrelý „intímny sebaironizujúci básnický denník“ (*Literárne dielo Timravy*, in: ZS 1, 1955, s. 13). Námety týchto textov na populárne piesňové melódie s hojnými motívmi lásky a vydaja boli pre ňu prvou školou sebaanalýzy a ironického demaskovania predstieraných postojov k životu:

Poznám ťa ja a do gruntu srdca
falošná si, ľstivá, nehorúca.

Láskavosť na oko ukazuješ,
lež v srdci nikoho nemiluješ.

(text č. 24 z 30. decembra 1888)

Aj neumelá forma tohto i ďalších textov obnažuje vnútorné rozpoloženie dievčat, ktoré „dosnili, ale nedobúrili“ (A. Matuška). V ich výrečných gestách sa už objavujú náznaky pohľadu, pri ktorom ich čelá prekrýva „tieň myšlienky“ a na pery vysadá „zlý cit – hrdý a panovačný“.

Neskrývaná agresivnosť ironického vzdoru v Timravíných básnických pokusoch má svoj záporný pendant v úzkostných depresiách, ktoré presvitajú spod autobiografických motívov jej publikovanej prózy. Autorka „dravej odvahy a rebelantského pudu“ (A. Mráz), prozaička „tvrdého tónu a mužskej odvahy“ (J. Menšík) poznala a ťažko prežívala stavy úzkosti, sprevádzajúce jej literárne sebauvedomovanie. Tieto ťaživé pocity ju deprimovali nielen v mladosti, ale i neskôr. Ešte aj na sklonku života si jej nepokoj uchovával črty mladického hazardu, ako to potvrdzujú slová z listu: „Niekedy mi je aj otupno, niekedy ma volá žiadosť preč, preč, a neviem kde“ (1938, TKS, s. 151).

Trvalým sprievodcom Timravinho intelektuálneho nepokoja je polarita rezignácie a vzdoru. Prečo sa láska „strašná ako prival a ničiaci ako požiar“ (ZS 6, s. 299) mohla prejavovať aj typicky timravovským znevažovaním sentimentálneho vyznania: „Načo mne ten babroš bude? – myslí si... a v duchu predstavil sa jej protivný život s ním“ (ZS 2, s. 68)?

Protiklady Timravinho psychického naturelu sú sublimovanými prejavmi jej osobného sváru s chodom života, s objektívnymi príčinami nezvratnej „podobnosti a následnosti“ vecí, javov a medziľudských vzťahov. Ak si Vajanský a Kukučín dokázali tento princíp pozitivistickej kauzality tak či onak konštruktívne adaptovať, Timrava už spochybňovala jeho platnosť argumentmi individuálnej slobody jednotlivca. Na literárnom pláne postavila síce podobne ako Vajanský proti sebe dva rozdielne kauzálne rady, ale ich ťažisko

presunula inam ako on: odlišila vzťahy podobnosti a následnosti v spoločenských reláciách a v individuálnych postojoch. Ich principiálny spor ako konflikt nevyhnutného a možného preniká celú jej prózu. Dvoj-pólovosť životných procesov sa prejavuje najmä v hraničných situáciách literárnych postáv. V nich osobné záujmy človeka narážajú na ustálený poriadok sveta, na nepoddajnosť konvencií zobrazovaného prostredia. Povaha týchto konvencií je však už celkom iná ako u Vajanského a Kukučina.

V týchto dilemách sa formoval aj základný významotvorný princíp Timravinej prózy. Je výrazom konfliktu medzi determinizmom spoločenského bytia človeka, spätnou závislosťou narúšaného jeho individuálnym vedomím. Živnou pôdou tohto — stručne povedané — „dodatočne indeterminovaného determinizmu“ je trvalá opozícia medzi faktickými spoločenskými väzbami literárnych postáv a ich väčšími tušenými ako vedomými túžbami. Timrava je už ďaleko od determinizmu Vajanského „národného vedomia“ a Kukučinovho „zvykoslovného bytia“ literárnych postáv, identifikujúcich sa v kontexte „harmonizovania disharmónického“.

Tento značne novoromanticky štylizovaný spor nelenže nebol v daných okolnostiach riešiteľný prostriedkami spoločenskej praxe, ale v mnohom sa už vymykal aj ideovo-estetickým kritériám literárneho realizmu. Autorka ho preto zobrazovala zvyčajnou náhradnou, tzv. mediatívnu cestou. Sprostredkujúcim článkom, zotierajúcim ostré hrany subjektívne vypätých záujmov romanticky vypätým motívom sa stala paródia sentimentálnych postojov k životu. Tlak objektívnych kritérií zmiernoval zasa silný ironický akcent, ktorý významovo prehodnocoval výsledky vecnej analýzy medziľudských vzťahov. Preto Timravine literárne postavy reagujú na svoje osobné životné komplikácie striedavo obranným i útočným gestom. Bludný kruh neuvedomelých želaní, úzkostí a obáv chcú preraziť vzdorovitým odbojom voči nežičlivému osudu.

Moment zvratu v takomto kolobehu nádejí a sklama-

ní sprostredkúva ironická pointa. Je pokusom riešiť bezvýchodiskovú situáciu literárnych postáv spätnou závislosťou významových plánov. Popri inom práve tento zvrat rozširuje úzky rámec reality Timravinej prózy do rozmerov zovšeobecnených životných okolností. Vďaka procesuálnemu zobrazovaniu hraničných situácií sa aj všedné reakcie literárnych postáv na úzko vymedzenú skutočnosť javia ako postoje substanciálne chápaného ľudského údely. Jedna zo „záhad“ autenticity Timravinho talentu pramení v epickom zovšeobecňovaní podmienok životného minimalizmu, narúšaného extrémnymi osobnými ambíciami literárnych postáv.

Skúsenostný materiál, potrebný na epickú rekonštrukciu takýchto situácií, Timrava nachádzala aj vo svojom zapadnutom prostredí. Vďaka výnimočným schopnostiam rozpoznala povahu určujúcich síl jednotvárneho života, až beznádejne zauzleného v sebe samom. Nie je preto rozhodujúce, či žila „na účet“ rodičov a súrodencov, alebo či živorila v zajatí rozporov vlastnej osobnosti. Vnútoraná biografia autora, ktorému sa vidí, „ako by ani nebol žil“, nebude úplnejšia, ak sa uvedie, že aj Boženke Slančíkovie hľadali „partie“ a že veci nevyšli podľa očakávania. Jeden z pytačov vraj nedošiel na Polichno pre „blato a veľký dážď“, iný sa zasa vraj „topil“ v alkohole. Objektívnych náhod a subjektívnych prekážok tu bolo vyše miery. Po operácii nádoru, otcovej smrti a odchode k bratovi — farárovi do Ábelovej sa roku 1909 rozplynuli jej nádeje na zmenu osobnej situácie a starodievockého stavu. Kľúč k poznaniu nevysvetlených okolností Timravinho života je zašifrovaný v jej literárnom diele. Čo sa však možno dozvedieť o jeho skrytých podnetoch, keď autorka pokladala svoju samotu a sklamanie za exteritoriálne územie vlastného talentu?

Motivácie a konflikty Timravinej prózy vo všeličom pripomínajú partie hier v karty, ktoré vraj vedela hrať „znamenite a vytrvalo“ (A. Mráz). V ich nevypočítateľných situáciách nachádzala vari príležitosť znovu prežívať riskantné okamihy očakávania výhier, kto-

ré ju v živote definitívne obišli. Aj Timrava akoby bola žila dva životy. Jeden rezignovane všedný, druhý neobyčajne senzitivny, doslova nabitý trpkými okolnosťami, ktoré stáli medzi ňou a jej literárnym dielom. Autorka „bez životopisu“ má v skutočnosti tak ako Kukučín dve biografie. Tú jednoduchú, prirodzenú a prostú, stihla napísať na pol stránky. Tú druhú — zložitú, záhadnú a obsažnú — vložila do siedmich knižných zväzkov. Jej významovými príznakmi je „tvrdá“ dikcia reči, „ťažké“ polozenie literárnych postáv a „márnosť“ všetkého ich životného súženia.

TVRDÁ DIKCIA REČI

Jazyk Timravinej prózy pôsobil a dodnes pôsobí na čitateľa dojmom ťažkopádnosti, v niečom vari až ne-dbanlivej hrubosti. K dávnejším pochybnostiam o autorkinej znalosti pravopisu, gramatiky a skladby sa neskôr pripájali výčitky o jazykových schválnostiach, karikatúrnych deformáciách a o nedostatku citu pre mieru. Rozličné výhrady časom našli svoj výraz v parodickej participiálnej formulácii „fajčiac pršalo“, ktorá vraj vystihuje typ Timravinej alogicky stavanej vety, ignorujúcej základné pravidlá slovenskej syntaxe.

Už v jednej z prvých vecných kritik Timravinej prózy vyslovila L. Groeblová všeobecne rozšírený názor, keď napísala: „Ona má svoj spôsob opisovania, svoju dikciu málo vzletnú, miestami ťažkú, miestami priliehavú. Táto tvorí ináč jednu zo slabých stránok Timravy“ (SP 26, 1906, s. 102). Tieto a podobné výčitky sa opierali o vtedajšiu normu, vytýčenú jazykom Vajanského a Kukučina pre prózu z prostredia inteligencie a ľudu. Vajanského vzletný štýl a Kukučinova ľudová hovorovosť boli už dostatočne ustáleným pozadím, na ktorom sa nápadne vynímalo Timravino zavnovité úsilie uviesť do literatúry jazyk spoločenskej konverzácie vidieckej inteligencie a novohradského ľudu. Jeho osobitosti sa vysvetľovali aj ako ústupok autorky „anacionálnosti“ postáv, na čo poukázala už L. Groeblová.

Timrava sama komentovala jazyk svojej prózy slovami: „Moja túžba bola v reči, a to v neobyčajne krátkej reči vysloviť to, čo som chcela opísať“ (TKS, s. 106). Nikdy nespomínala lokálny kolorit, hoci pripúšťala voluntaristický ráz reči. V tejto súvislosti uviedla aj tie

zložky prozaického štýlu, ktoré rozhodne odmietla už v prvých poviedkach: statický opis detailov, rozsiahlu deskripciu prírody, lyrické reflexie a tzv. „sentimentálničenie“. V uvedenom rozhovore definovala aj svoj bezprostredný cieľ: „Mala som túžbu čo najkratšie vyjadriť zavše i od zlosti, čo je na ľuďoch. Ich zovňajšok ma tak nezaujímal. Len keď sa zvlášť prizriem, vidím na ľuďoch šaty. Ale tváre! Toho som si dobre všímala“. Timrava tu nepriamo hovorí o podstatných zložkách svojho výrazu. Vymedzuje ho svojím psychologizmom, t. j. sústredením sa na zobrazenie vnútorných postojov literárnych hrdinov, ako sa zračia v mimike tváre a v charakteristických gestách. Tomuto cieľu v plnej miere prispôsobila aj jazykové, stylistické a sujetovo-kompozičné postupy. Jej ideál stručnosti a výstižnosti reči nemožno však stotožňovať s nejakým telegrafickým štýlom. Práve naopak. Timravina veta je zložitá, pretože chce súčasne vyjadriť stav subjektu i objektívnu skutočnosť. Požiadavka, krátkosti, stručnosti či úsečnosti reči sa vzťahuje na funkčnú podmienenosť zložiek výrazu a významovej štruktúracie textu.

Timrava sa znovu podujala riešiť problém, ktorý znepokojoval už Kukučina, keď uvažoval o „nevyplnenom priestore medzi myšlienkou a jej literárnym výrazom“ (MKKS, s. 76). Tento základný problém prózy literárneho realizmu interpretovala však inak, ako to urobil on. Nezameriavala sa na zľadu dialogickej hovorovosti a kategórií myslenia literárnych postáv. Sústreďovala sa na okolnosti, v ktorých sa v konverzácii zrážali individuálne záujmy človeka s normami spoločenského styku. Asymetrická podoba tohto vzťahu sa prejavila v nápadnom premiestení dôrazu medzi určujúcimi jazykovými rovinami jej prózy. Tvrdé, zemité a lapidárne vecné pomenovanie sa neočakávane dostávalo do susedstva subtilných prejavov literárnych postáv. Priestor medzi sledovanou myšlienkou a jej jazykovou podobou v porovnaní s Kukučínovým riešením komplikujú niekoľkonásobné stupne, prehodnocujúce priamy a nepriamy význam povedaného. Preto „najkratšie“ vyjadrenie reakcií literárnych postáv na

podnety subjektívnej a objektívnej skutočnosti autorka nepodáva priamo, ale sprostredkovane. Najdôležitejším medzičlánkom je opis objektívne štylizovaného gesta, v ktorom sa stretáva dôraz na predmetnú epickú situáciu so skrytými reakciami postáv na ňu. Preto názory o „málo vzletnej a ťažkej dikcii“ Timravinej reči sú oprávnené. Cieľ, ktorý sa podujala riešiť, mohla dosiahnuť iba zámernou deformáciou niektorých konvenčných stylisticko-kompozičných postupov. Zato však nikto nepochyboval, že nedosiahla to, o čo sa usilovala.

Nasledujúca charakteristika jazykových prostriedkov Timravinej prózy vychádza z predpokladu, že v nej jestvuje nápadný rozdiel medzi aktuálnym a skrytým významom slova, medzi autorskou a priamou rečou postáv, medzi prehovormi, predmetnou situáciou a obrazom gesta, ktoré ich sprevádza. Slovo nápadne smeruje nad svoj bezprostredný obsah i nad situačný kontext. Opis gesta zvýrazňuje, komentuje alebo popiera prehovor, ktorého je súčasťou. Z hľadiska týchto významotvorných posunov rámcovo zrekapitulujeme charakteristické črty Timravinho výrazu v oblasti využívania slovníka, prirovnania a syntaxe.

Už v prvých poviedkach z dedinského prostredia autorka vkladala typicky nárečové slová do úvodzoviek. Chcela tým čitateľa upozorniť na nejakú dôležitejšiu skutočnosť, akou je vlastný význam slova. Grafický znak je tu signálom významového posunu, vyvolaného odstupom rozprávača od slovníka zobrazovaných postáv. Naznačuje to aj zistenie S. Šmatláka, že Timrava využíva nárečové slová väčšmi v nepriamej ako v priamej reči (TKS, s. 665). Nemienila teda zásadne charakterizovať svoje postavy nárečovo podfarbenou lexičkou. V iných textoch necháva zasa postavy z ľudu prednášať intelektuálne výrazy, ktoré tiež vyčleňuje úvodzovkami. V tomto prípade zasa jazykovou komikou upozorňuje na nepomer medzi hovoriacim a hovorovým, pričom parentézy naznačujú rozpor medzi jazykovou a mimojazykovou skutočnosťou.

Zložitejší a literárne názornejší príklad tohto druhu možno uviesť zo záveru novely *Ťažké položenie* (1896).

Každej zúčastnenej postave je známy cieľ príchodu pytačov do domu dievčaťa a vie sa, že aj ono vyslovilo už vopred svoj súhlas. Hrdinka príbehu však netrpezlivo očakáva formálne vyznanie úzkostlivého nápadníka, ktorý sa zdráha vyriešiť rozhodujúce slová:

„Tak ma teda milujete?“

Cyril pozrel ustrašeno: či je ešte nie dokázané a je-
mu, hoci doviedol vysvetľovačov svojich citov, ne-
verí sa?... Konečne horúcim výrazom zašepkal lka-
vo: „Milujem vás!“ A div, po vypovedaní týchto
slov izba nezakrútila sa a nič veľkého sa nepriho-
dilo...

(ZS 2, s. 68)

V texte ide o obrátenú situáciu ako v predchádzajúcich prípadoch. Mimojazyková skutočnosť je pripravená vo-
pred, žiada sa ju iba potvrdiť náležitou frázou, ktorej
sa však pripisuje aj iný ako vecný zmysel. Ak Lejla
z Vajanského románu *Kotlín* v podobnej situácii zam-
dlievala od vzrušenia, Timrava týmto výjavom paroduje
precitlivosť ľúbostných vyznaní sentimentálnej pró-
zy a súčasne ironizuje aj vlastné praktiky zveličovania
významu slova. Ukazuje sa, že sprievodnou črtou Tim-
ravinho „najkratšieho“ vyjadrenia vzťahu medzi kon-
textovým a nadkontextovým významom slova alebo
motívu je konfrontácia jeho aktuálneho značenia s ďal-
šími významovými súvislosťami.

V zhode s týmto Timrava funkčne využíva aj dve
nápadne odlišné roviny slovníka. Nad úrovňou bežných
a významovo neutrálnych slov spočíva silná vrstva slov
významovo aktualizovaných. Najmä táto druhá zložka
lexiky je príčinou „tvrdej“ dikcie jej reči. Významové
nadsadenie slovníka podporujú jednak ľudové vulga-
rizmy (randavý, kaľavný, okydľý, neokalený a iné), jed-
nak expresívne slová a syntagmy, zosilňujúce typizáciu
postáv z hľadiska afektových príznakov ich správania
sa (metal hlavou, trepol o stôl, šmarila sa a iné). Pre-
dimenzovanie aktualizacej vrstvy slovníka sprevádza
však cieľavedomé úsilie o epickú konkrétnosť vyjadre-

nia. Timrava pritom využíva najmä širokú stupnicu
slov, vyjadrujúcich zmenu stavu. Zistilo sa už, že na-
priklad v poviedke *Príde čas* (1913) sa okrem základ-
ných označení činnosti zraku (vidieť, hľadiť, fločiť,
pozrieť, zagániť, obzerať, jastriť) vyskytuje ešte vyše
dvadsať slovesných výrazov, odtieňujúcich rozličné po-
doby „zrakového gesta“ (A. Mráz, TKS, s. 422). Medzi
špecifickými funkciami jednotlivých častí reči pripadá u
Timravy osobitná úloha najmä slovesám. Sprostredkú-
vajú plynulé prechody medzi dialógmi a „zamlčanými“
replikami literárnych postáv, významovo nuansujú ino-
tajnú reč, vyjadrenú vo výrečnom „nemom“ geste.

Timrava využíva lexiku oveľa mnohotvárnejšie, ako
naznačili uvedené príklady. Naším cieľom je však iba
upozorniť, že vedľa nápadnej expresivity slovníka,
v ktorom sa výraz „v každom prípade zdá silnejší, než
by sa očakával“ (E. Pauliny, *Štruktúra Timravinej po-
viedky Nemilí, Literárnohistorický sborník* 4, 1947, s.
65–83, in: TKS, s. 690), sa autorka usiluje posunúť
aktuálny význam slova smerom k nejakej mimojazy-
kovej skutočnosti. Tento ustavičný tlak, ktorý je jed-
ným zo zdrojov expresívnosti slovníka, koordinuje
princíp homonymity. To znamená, že Timrava nevy-
chádza iba zo stanoviska pomenovávanej skutočnosti,
ale že ju určuje, diferencuje a hodnotí aj z hľadiska
zamlčovaných významov slova. Tak v poviedke *Nemilí*
(1899) využíva sloveso „vydať“ v dvojakom zmysle:
vydať (rozdať) karty a vydať sa. Na inom mieste (*Pozde*,
1898) chápe substantívum „listy“ tiež vo dvoch význa-
moch: ako listy na stromoch a listy od snúbenca. V no-
vele *Zvrchovaný čas* (1894) sa zasa syntagma „zvrcho-
vaný čas“ stáva určujúcim podnetom celého rozprá-
vania. Priebežne je signálom, ktorý z hľadiska rozlič-
ných postáv spritomňuje v deji odlišné významové
alternatívy istej hraničnej situácie, vyžadujúcej neod-
kladné riešenie.

Napätie medzi aktuálnym a skrytým významom slo-
va, opozícia medzi princípom synonymity a homony-
mity sa však u Timravy nestáva podnetom symbolistic-
kej mnohovýznamovosti slova. Je konštitutívnou črtou

„ťažkej dikcie“ a expresívnej lapidárnosti literárnej reči. Epicko-realistickú motiváciu tohto postupu nepochybne podmieňuje základný významotvorný princíp Timravinej prózy. To on organizuje nezhody medzi komunikatívnym systémom reči ako nástroja konvenčného dorozumievania sa a individuálnym prejavom literárnych postáv, principiálne neochotných nájsť spoločný jazyk s inými účastníkmi rozhovoru.

Tento zreteľ sa svojím spôsobom prejavuje aj v Timraviných prirovnaniach. Ich osobitosť vyplýva z úlohy, ktorou ich autorka poveruje, totiž aby „čo najkratšou“ cestou vytvárali dotyk medzi významovo rozdielnymi kategóriami prirovnávanej skutočnosti. Ich najnápadnejším znakom je nesentimentálna expresívnosť, napríklad:

rosa ligoce sa ... ako milión očí
stála pred zrkadlom ako makovica
skackala po izbe ako vrabec
Anča má oči veľké ako päste
(otec) chorý a už viacej statok ako človek
(všetko in: ZS 1 a 2)

Expresívnu názornosť týchto a iných prirovnaní podčiarkuje okolnosť, že ich zovšeobecnený „minimálny“ obsah (zrakovosť, nehybnosť, pohyblivosť, zvedavosť, zvierackosť) vyjadrujú konkrétne fakty, sugerujúce čitateľovi „maximálny“ významový dosah použitého komparátu. Jeho antisentimentálny prízvuk nadobúda až groteskný ráz tým, že autorka priamo prirovnáva prírodnú skutočnosť (makovica, vrabec, statok a iné) k ľudskej bytosti alebo naopak (rosa — oči). Vedľa tohto sa však často u Timravy stretávame aj s celkom konvenčnými prirovnaniami, ktoré by sa nijako nevynímali ani vo Vajanského próze:

strhol sa a sčervenel ako ruža
v oblakoch dymu svietili jeho ako noc čierne oči
ostala ako skala tvrdá a studená
(všetko in: ZS 1)

Zrejmá dvojkoľajnosť medzi zosilnenou estetickou príznakovosťou a konvenčnou hovorovosťou prirovnaní je obdobou Timravinej praxe pri voľbe výrazov z paradigmatickej roviny slovníka, pričom prvotnou príčinou tohto postupu je dualistické riešenie vzťahu medzi subjektom a objektom. Umeleckú účinnosť Timraviných prirovnaní zvyšuje aj ich polemický podtext, ktorým reaguje na formujúce sa tradície literárneho jazyka. Konvenčnými prirovnaniami sa vyrovnáva s Vajanského rehabilitáciou postromantického metaforizmu, expresívnymi zasa nepriamo oponuje Kukučínovým úsiliam kanonizovať vecnosť ľudového hovoru.

Osobitosť Timravinho prirovnania je však v jeho syntagmatických schopnostiach. Jej cieľom bolo vytvoriť medzi oboma členmi istý modus vivendi, dočasnú základňu ich prechodného spolužitia. Zo známych dôvodov sa nesústredovala na vyrovnanie ich významovo rozdielných afínit, ale na navodenie možných analógií medzi nimi. Takto medzi členmi prirovnania vzniká napätie, jednostranne vychýlené k stanovisku rozprávača ako „zamlčaného“ prirovnávacieho člena. Analógie komparatívneho typu umožňujú autorke vkladať do textu skryté subjektívne významy bez toho, že by navodzovala bezvýnimočné stotožnenie prirovnávaných javov, napríklad:

keď som začala spievať, len tak vrelo pole
(ZS 5, s. 132)

„Precítený spev“ a „vriace pole“ sú obraznými pomenovaniami istých exaltovaných stavov, ktoré nemajú spoločného menovateľa v javovej, ale v substanciálnejšej stránke veci. Preto sa v Timraviných prirovnaniach analogického rázu vlastnosti postáv prenášajú na javy objektívnej skutočnosti, zľudšťujú ju, ale bezvýhradne s ňou nesplývajú. Oddeluje ich metonymické rázdelie, ktoré rozhraničuje svet subjektu a objektu a rozdeľuje dve oblasti s rozdielnou „podobnosťou a následnosťou“ vzťahov.

Pomer oboch členov prirovnania k nadradenej sku-

točnosti možno názorne explikovať na úryvku z novely *Ťažké polozenie*. Ide o výjav, v ktorom sa rozpačitý uchádzač o dievča iba okľukami dostáva k očakávanému, a preto nijako nie prekvapujúcemu prirovnaniu. Je nápadné, že samotný prirovnávaný člen (dievča) pomáha prirovnávateľovi (muž) sformulovať verbálny výraz prirovnávajúceho vzťahu (dievča — ruža):

„Mne sa páči ruža, biela, keď je rozvitá... Viete, ruža... začne opäť, — ale taká, čo nekvitne v záhrade, ale v prenesenom zmysle..., čo rastie v dome“ — „Dievča“ — doplní ona, uhádnuť, čo myslí. „Áno, to deva krásna, s červenými lícami...“ „Môj pane, — lká v duchu Ľudmila, — ten pospomína i všetky hviezdy, kým sa dostane na pravú cestu“

(ZS 2, s. 21–22)

Výjav je vzorovou ukážkou sujetového rozvíjania princípu „čo najkratšieho“ vyjadrenia vzťahov medzi literárnymi postavami. Nie náhodne ho Timrava spája s parodizovaním zvyčajného sentimentálneho prirovnania „dievča — ruža“. Viacvýznamový dosah jej zámeru sa plne ukáže vtedy, keď v texte pokusne nahradíme substantívum „muž“ pojmom literárna tradícia a Ľudmilu výnimočne stotožníme s rozprávačom (autorkou). Vtedy sa pred nami rozvinie polemika medzi zdĺhavou konvenčnosťou sentimentálneho prirovnania a autoritou, ktorá chce, aby sa veci vyjasnili čo najskôr. Motív „dievča — ruža“ (inokedy aj dievča — makovica, vrabec, skala a iné) sa cez epicky rozvinuté prirovnanie stáva prostriedkom parodického usvedčovania sentimentálnej prózy zo „zákrut a výkrut dlhočizných“ a tým aj z nerealistickej iluzívnosti.

Na rozdiel od Kukučina, ktorý vychádzal z harmonickej súvislosti metonymicky prirovnávaných javov, Timrava využíva metonýmiu iba ako rámec ich dočasného spolužitia. Rozličné čiastkové, vecné, príčinné a iné súvislosti môže preto kedykoľvek anulovať, čím oba členy môžu spätnou závislosťou zaujať ku skutočnosti opäť samostatný vzťah. Tak hrdinka novely *Ťaž-*

ké polozenie trpí konvenčné prirovnanie k ruži iba potiaľ, pokiaľ očakáva, že posluží urýchlenu vyjadreniu ľubostných citov. Po dosiahnutí určitej miery rázne prerušuje odľahčité úvahy partnera a jednoducho konštatuje: dievča = ruža. Tak ako Ľudmila správa sa v Timravinom prirovnaní každé komparátum. Chráni si svoju nezávislosť a s inými je ochotné stykať sa iba na základni metonymickej podmienenečnosti. Najvlastnejšou úlohou takéhoto prirovnania je sprostredkovať premenlivý vzťah medzi aktuálnym a zatajeným kontextom zobrazovanej situácie a súčasne vymedziť extenzívne konexie literárnych postáv k objektívnej skutočnosti tak, aby sa nenarušil ich individualistický štátút.

Najnápadnejšou zložkou expresívneho deformovania výrazu a najdiskutabilnejšou stránkou Timravinej reči je syntax. Jej voluntaristický ráz možno charakterizovať stručným konštatovaním, že autorka ňou chcela na vymedzenom priestore vyjadriť čo najviac faktov. Preto znásilňovala normatívne schémy slovosledu a prekomplikovala súvetia. Povestná „málo vzletná“ dikcia jej reči vzniká jednostranným uprednostňovaním hľadísk významu nad výrazovými konvenciami, je prejavom prevahy motivických a sujetových zreteľov nad kritériami vetnej stavby.

Už z jednoduchého príkladu vidno, že Timrava aj za cenu násilných inverzií zásadne kladie významovo zdôraznené slovo na koniec vety:

Cez dlhočizný maľovaný pitvor ide mladý, strednej výšky muž.

(ZS 2, s. 381)

Alebo:

Čipčan stojí pri kvetoch rosou zapadnutých ako drevený stĺp.

(1. c., s. 183)

Autorka akoby tu chcela „jedným dychom“ vyčerpať opis predmetnej situácie, aby sa k nemu — ako sama hovorí — nemusela vracaať „zákrutami a výkrutami dlhočiznými“. Jednoduchú situáciu: cez — pitvor ide — muž, alebo: stojí — ako — stĺp rozširuje dvoma smermi. V prvom prípade ju dopĺňa priestorovými údajmi a spresňuje výzor postavy. V prípade druhom priestorové dáta rozširuje prirovnaním, ktoré bližšie určuje činnosť postavy. Zhustenie faktov a vysunutie dôležitého člena vety na exponované miesto spôsobuje významovú gradáciu vety. Ňou sa jadro výpovede umiestuje akoby nad pomenovávanú situáciu.

Podobné presýtenie prehovoru rozličnými detailmi a významové zdôraznenie niektorých vetných členov je zvyčajné aj v Timravíných súvetiach. Zámerné vyberáme jednoduchší príklad z poviedky *Tak je darmo*:

Našiel ju pri stole sedieť a podopierať rozpálené líce dlaňou od svetla sviečky s nahoreným knôtom, a preto slabo osvetľujúcim izbicu.

(ZS 2, s. 109)

Keby išlo o ojedinelý prípad, mohlo by sa hovoriť o nemotornej štylizácii. Takáto je však väčšina Timravíných súvetí. Úsilie o úplnosť výpovede, spojené so zdôrazňovaním charakteristických detailov, spôsobuje, že súvetie stráca logickú súmernosť a že jeho tri časti sa vychylujú k významovo nadsadeným slovám. Autorka však nepriradzuje vetné členy podľa ich vecnej súvislosti, ale ich skladá do celku z hľadiska istej „nadvetnej“ či mimovetnej kauzality. Postupuje od celku k detailom, ktoré tiež hierarchizuje z hľadiska ich „celostnosti“ a „čiastkovosti“.

V predchádzajúcich odsekoch citovanej situácie sa hovorí, že dievča pred mužom ušlo a že sa s ním nechce zhovárať. V tomto významovom rámci autorka konštruuje dva príčinné rady. Prvý v náznakoch spája významovo „maximálne“ dimenzovaný plán postáv (on-ona) s najvšeobecnejšími obrysmi zobrazovanej reality (izbica). Druhý zasa zahŕňa kontext detailov

(dlaň — sviečka — knôt). Tieto dotvárajú napätú situáciu náznakmi „minimálneho“ alebo zamlčaného deja (sedí a mlčí). Osobitosť syntaxe Timravíných súvetí je v tom, že jednotlivé kauzálne rady nespája puto gramaticko-logickej súvislosti, ale obrátený vzťah medzi príčinou a následkom. Je analógiou zovšeobecňujúceho významotvorného gesta, ktorým autorka aj na pôde syntaxe sprostredkovane prekonáva odlišný determinizmus subjektívnych a objektívnych hľadísk. Kauzalita príčiny a následku sa v relácii celok — detail láme na rozhraní prvej a druhej časti súvetia. Tu inverzné preskupenie detailov (rozpálené líce — svetlo sviečky) naznačuje, že logická následnosť zložiek vyjadrujúcich situáciu sa podriaďuje skrytému metonymickému prirovnaniu „rozpálených líc“ k vzrušenému psychickému stavu dievčata pred rozhodujúcim vyznaním lásky. „Sviečka s nahoreným knôtom“ svojou vecnosťou zastupuje v danej situácii motív pochybností a čiastočne aj tlmenej viny dievčata.

Aj bez podrobnejšej analýzy syntaktických vzťahov medzi časťami citovaného súvetia sa ukazuje, že v slovoslede Timravinej prózy sa zrážajú jazykovo-gramatické a logicko-významové zretele. Aj tu má dôležitú úlohu inverzia, t. j. spätná závislosť vzťahov. Podčiarkuje rozpor medzi vonkajšou a vnútornou stránkou zobrazovanej skutočnosti a naznačuje, že u Timravy majú nad textovými súvislosťami prevahu kontextové zretele.

Štúdie jazykovedcov o slovníku a skladbe Timravinej prózy (E. Pauliny, E. Jóna, G. Horák a iní) už preukazne zistili, že jej horizontálne bohato členené súvetia chcú komplexne charakterizovať predovšetkým literárnu postavu. Množstvo participiálnych väzieb, apozícií a vložených viet — v podstate cudzích ľudovej reči — signalizuje, že autorke ide o „súčasný priebeh jedného aktu popri nejakom inom akte“, že sa usiluje vždy znova a znova opísať „prostú, navonok nekomplikovanú situáciu čo najdôkladnejšie“ (E. Pauliny, TKS, s. 686). Zistilo sa aj to, že autorka uvedie „danú okolnosť skorej a potom znova na ňu poukazuje vloženou

vetou“ a že tieto vložené vety „vysvetľujú alebo odôvodňujú to, čo bolo už prv vyslovené“. Pozoruhodné je zistenie E. Paulinyho, že Timrava používa svoje povestné participiálne väzby najmä pri spájaní „vonkajšieho a vnútorného deja“, že opis subjektívnych stavov postáv sa bez nich obyčajne zaobíde (l. c., s. 687). Tieto väzby a vložené vety sú teda neklamným znakom súčinnosti a vzájomnej skľbenosti dvoch alebo viacerých dejov. Spomínaný asociačný postup ako jedna z príčin syntaktickej roztrieštenosti Timravinho textu (G. Horák, TKS, s. 658) nie je však živelný – motivuje ho autorkina literárna metóda.

V Timravinej syntaxi jestvujú teda viaceré predpoklady porušovania objektívneho obrazu skutočnosti, hoci o realistickej faktúre jej diela niet zásadných pochybností. Čo teda zjednocuje významovo prehustené súvetia jej prózy, akoby naklonené von z kontextu rozprávania? Podľa doterajších zistení to nemôže byť princíp dialogickej hovorovosti, ale čosi iné.

Po odpoveď sa treba vrátiť k jej prvým poviedkam. Ich žánrový rámec nás privádza k forme denníkových záznamov, ktorých východiskovou podobou boli veršové texty mladej autorky. Podtituly prvých poviedok, eliptickosť vyjadrovania, graficky zdôraznený citový podtext (výkričníky, otázniky, úvodzovky a iné) s osobitnou podobou „samovravy“ (nevlastnej priamej reči) svedčia, že Timravin syntakticky roztrieštený text zjednocuje monologická štylizácia rozprávania. Táto väčšmi potenciálna ako faktická monologickosť spätne vyrovnáva všetky nápadné rozdiely medzi jazykovou korektnosťou výrazu a jeho subjektívne zmanipulovanou podobou.

Voľba monologického alebo dialogického spôsobu reči nezávisí však iba od rozhodnutia hovoriaceho, ale – ako zistil J. Mukařovský – aj od vzťahu medzi tzv. aktívnym a pasívnym subjektom hovoru (*Kapitoly z české poetiky 1*, 1948, s. 130). Z tohto hľadiska možno u Timravy odlišiť dva typy dialogického a monologického princípu. V prvom prípade ide o epicky motivované „nedopočutie“ predloženej otázky. Pri ňom

sa literárna postava doslova ponára do uzavretého sveta vlastných predstáv, je zamáknutá, nechce sa zhovárať s okolitým prostredím. Tento postoj do krajností zosobňujú *Ťapákovci* (1914), letargickí reprezentanti konzervatívnej dediny. Ich jazyk je nedvižný, ťažko ním pohnúť – „najmä pre daromnicu“, preto „len na každé dvadsať slovo odpovedajú“ (ZS 5, s. 271). Druhou eventualitou je opačný prípad – hypertrofovanie komunikačných foriem reči. Tak v láske zradená hrdinka poviedky *Darmo* (1893) chce „troma menami naraz“ nazvať neverníka, zmôže sa však iba na výrečné mlčanie (ZS 1, s. 66).

Dôsledkom minimálne alebo maximálne zacieleného komunikatívneho postoja je v oboch prípadoch odkaz na mimojazykovú skutočnosť. Najčastejšie ide však o miešanie, o kombináciu oboch postupov. Literárna postava obyčajne naraz zámerne nepočuje to, čo jej adreduje **dialogický partner**, súčasne hovorí o čomsi druhom a myslí pritom na tretie. V novele *Ťažké poloznenie* je pasáž:

„Či viete, slečna“, spytuje sa, preslyšiac jej otázku, „Čo ste sa odtiahli do samoty?“ – „že jestvuje ľúbosť, ktorú strpieť je ťažko?“

(ZS 2, s. 35)

V takýchto elipticky konštruovaných dialógoch sa priamo konfrontuje tzv. aktívny a pasívny subjekt rozhovoru. Uskutočňuje sa to na pozadí striedania vonkajšieho a vnútorného deja, dvoch rozdielnych významových perspektív predmetnej situácie, zviazaných s odlišnými stanoviskami hovoriacich.

Najcharakteristickejším typom miešania viacerých foriem komunikatívnych postojov u Timravy sú tzv. syntakticko-motivické sekvencie. V nich sa naraz alebo v tesnej následnosti stýkajú tri základné typy ľudskej aktivity: rozhovor, myslenie a akcia. Už na pohľad ich poznať podľa zvýšenej frekvencie participiálnych väzieb – neklamného signálu súčasného jestvovania viacerých dejov. V týchto sekvenciách koexistujú aj

tri základné modalities vzťahov medzi vonkajším a vnútorným plánom rozprávania: ich paralelná, komplementárna a konfliktová podoba. V novele *Nemilí* (1899), kde sa počas hry v karty dostávajú do sporu stanoviská viacerých literárnych postáv, sú takéto syntakticko-motivické sekvencie mimoriadne časté:

„Vydať, slečna!“ napomenul Čipčan... „Ale ja som skutočne zvedavá, za koho sa ja vydám,“ rozmýšľala Saba, opierajúc spod dlane prenikavý pohľad... Tu vyhodí na napomenutie Čipčana žaludovú dámu, čo bola na kraji, a hneď položí malú studenú ruku na čelo, že bude pokračovať v rozmýšľaní. „Nie ty, vezmi naspäť kartu, Saba!“ skríkli na ňu všetci. „Čo, čo?“ strhne sa tá a pochopiac, o čo ide, vezme kartu späť.

(ZS 2, s. 173)

Paralelná, komplementárna a konfliktová stránka vonkajšieho i vnútorného deja je tu sklbená do jedného celku. Strieda sa v ňom situačný dialóg, monologická úvaha a epický opis akcie. Princípy zámeny pasívneho i aktívneho subjektu rozhovoru stelesňuje roztržitá Saba, aj počas hry úplne pohrúžená do myšlienok o svojom budúcom osude. Zámenu hľadísk riadi rozprávač, ktorý napriek svojej anonymnosti podáva dej najmä z hľadiska Sabiných úvah o možnosti vydaja. Popri tom, že sa cez jej perspektívu stáva účastníkom najvnútornejších podnetov deja, nezrieka sa ani úlohy byť jeho objektívnym svedkom a epickým analytikom. Fragmentárnosť podania situácie ako aj diferencovanú spoluúčasť rozprávača na tvarovaní a rozvíjaní jej epických zložiek preklenuje potenciálny monologický tón narácie. Neklamným znakom jeho pôsobnosti je suverénna záměna zreteľov aktívneho a pasívneho subjektu komunikácie.

Účastníkmi jazykového prejavu v Timravinej próze nie sú však iba epicky objektivizované postavy a neosobný princíp rozprávania, ale aj obe protikladné stránky autorkinej osobnosti. Jej aktívne a rezignované

alter ego ako primárny podnecovateľ výpovede o skutočnosti je aj nositeľom monologickej štylizácie rozprávania. Táto forma reči je fakultatívnym rámcom sváru oboch základných plánov Timravinej prózy — redukováného vonkajšieho a rozvinutého vnútorného deja. Indikátorom ich ustavičného súperenia je na rovine výrazu „tvrdá dikcia“ reči. Prejavuje sa v slove, ktoré smeruje nad svoj aktuálny význam, v metonymicky podmienenom prirovnaní, rozhraničujúcom sféru subjektu a objektu, najmä však vo významovo predimenzovanej vete, jednosmerne vychýlenej z logicko-syntaktických noriem.

Autorka, ktorej cieľom bola lapidárna úsečnosť reči, nemohla sa jednoducho vyjadrovať inak ako komplikovane. Napriek zrejmej neistote a „kostrbatosti“ štýlu vytvorila literárny jazyk, ktorý má aj modelujúci význam pre jej podanie reality. Tento jazyk nie je však poslušným nástrojom objektivizujúcej hovorovosti, bežnej v próze tých čias. Je tlmočníkom zámerov autorského subjektu, ktorý svojsky rieši základný stylistický problém literárneho realizmu — významovo plnohodnotným slovom vyplniť „prázdny priestor“ medzi zovšeobecnenou myšlienkou a jej epicky konkrétnym výrazom. Vlastná príčina „záhadnej“ zložitosti Timravineho jazyka spočíva najmä v nadbytočnosti syntaktických vzťahov. Autorka nimi vyjadrovala maximálne významové hľadiská fabulačne len minimálne rozvinutých situácií a dejov. Timravin zložitý výraz nie je preto len príčinou, ale je aj dôsledkom jej sústredenia sa na významovú komplexnosť zobrazených udalostí.

Ak Vajanský scivilnil postromantickú metaforu na úrovni hovorovej frázy a Kukučín uviedol do literatúry objektívny tok ľudovej reči, Timrava už vzájomne obe tendencie vyhrotila. Jej riešenie nebralo zreteľ na záujmy národne angažovanej inteligencie, ani na situáciu ľudových vrstiev. Do centra jej pozornosti vošiel priemerný človek, značne izolovaný od hybných síl čias. Zobrazila jeho osobné problémy a do slovenskej prózy iniciatívne uviedla jeho konverzačný štýl. Preskupením významových hľadísk, prehodnotením a presunom dô-

razu vo výrazovej sfére z nových stránok sprítomnila v naratívnej epike vzťah medzi subjektom a objektom, čím do značnej miery zaplnila literárne nevyužitý priestor medzi Vajanského a Kukučínovou ideovo-estetickou koncepciou.

Expresívnym zmanipulovaním jazyka Timrava vyjadrovala nezhodu medzi tým, čo sa o veciach konvenčne hovorí, a tým, čo sa o nich skutočne myslí. Týmto aj vo vzťahoch vidieckych ľudí odhalila a kriticky prehodnotila pôsobnosť dvoch podôb súvekeho výkladu kauzálnej súvislosti životných procesov. Výrazový repertoár prózy slovenského realizmu rozšírila o konverzačný štýl, schopný vyjadrovať rozpory medzi vecnou podstatou medziľudských vzťahov a ilúziami o nich. Výstavbovým ekvivalentom „tvrdej dikcie“ tohto štýlu je „ťažké položenie“ literárnych postáv, sužujúcich sa nad márnosťou svojich životných túžob.

ŤAŽKÉ POLOŽENIE POSTÁV

Literárnu kritiku vždy zaujímali najmä umelecké kvality Timravinho realizmu a ich spoločenské súvislosti. Pri máloktorom autorovi možno však tak ako pri nej hovoriť aj o „mechanizme“ výstavbových postupov. Jednoducho ona má svoj „spôsob“, ako organizovať pohyb motivických plánov, ako ich usmerňovať tak, aby viedli rozprávanie k žiadúcemu cieľu. V tomto je taká dôsledná ako nikto iný z jej generácie. Práve túto stránku Timravinej tvorby si osobitne cenil J. Jesenský, keď vyzdvihol jej schopnosť „zachytiť odrazu myšlienky jednajúcich osôb a ich obyčajne myšlienkam a citom protivíac sa jednanie a reči“ (list autorke z 9. januára 1936). L. Nádaši-Jégé, ktorý radšej všetko hanil ako chválil, bol zasa nadšený jej charakterizačnými schopnosťami natoľko, že vyhlásil: „Timrava je z rodu tých najväčších“ (SP 82, 1966, s. 70).

Modelujúca schopnosť Timravinho literárneho jazyka zasahuje aj sféru regulovania vzťahov v motivickom pláne jej prózy. Už na pohľad vidno, že aj v nich vládne nápadná asymetria. Obraz reality je len zbežne načrtnutý, vonkajší dej je redukovaný na minimum, zato však plán postáv a s ním spojená rovina tzv. vnútorného deja nad nimi nápadne prečnievajú. Súčinnosť motivických plánov podlieha prednostne významovej perspektíve ústrednej literárnej postavy. Ona aktivizuje a koordinuje statické a dynamické zložky vzťahu plánov reality a deja, čím predurčuje aj spôsob sujetovej výstavby. Z jej hľadiska sa formuje aj paralelné, komplementárne a konfliktové napätie medzi vonkajšími a vnútornými aspektmi rozprávania. Nesporne v nich dominuje princíp paralelizmu, kým iné zretele

sú pritlmené. Aj v tomto dôraze sa prejavujú direktívy autorkinho výkladu súvekej tézy o nezlučiteľnosti kvalitatívne odlišných javov života. Preto určujúcou črtou tvárnosti, funkcií a významotvorných schopností plánov reality, postáv a deja je ich podvojnoscť. Zviazaná s momentom „spätnej závislosti“ je hybnou silou mechanizmu, koordinujúceho postupy motivickej výstavby textu.

Obraz vonkajšej reality je vo svojej všednej vecnosti „veristickým“ odrazom Timravinho životného prostredia. Vyplňa ho milieu dedinskej inteligencie: škola, fara, notariát a skromné domy gazdovského ľudu. Prírodné a pracovné prostredie nemá v ňom významnejšiu úlohu. Majú ju však miesta, kde sa ľudia súkromne stýkajú: záhradné besiedky, tzv. „predné“ izby, priedomia, hradská cesta, chodníčky na záhumní, kolkárne, kuchyne. Čas? Kedykoľvek, najmä vtedy, keď je príhodná chvíľa na konverzáciu – v slnečnej páľave, pri mesiačku, pri lampe. Platí tu iba jedna podmienka: aby tam bol „on“, pretože inak nič nemá zmysel – ako o realite a celom svete rozmýšľa napríklad hrdinka novely *Kandidát ženby* (1893), keď márne hľadá svojho milého. Plán vonkajšej reality je síce nevyhnutným rámcom epicky zobrazených výjavov a situácií, vlastný zmysel mu však dáva iba jeho spoluúčast na vnútornom svete zosobňovateľov témy rozprávania. Bez tohto by bol iba mlkvou kulisou banálneho deja, kontrastujúcou so zmysluplnou konverzáciou.

Zložitejšia je už funkcia motivického plánu deja. Akokoľvek je jeho rozsah zúžený a kompetencia obmedzená, práve v ňom sa odohrávajú prechody paralelno-komplementárnych vzťahov do konfliktových podob. Jeho formálne odlišenie na vonkajškovo všedný a vnútorne exaltovaný rad rozdielných príčinností životných procesov sprevádza časový zreteľ. Navonok sa obyčajne ohlasuje opozíciou medzi minulostnými súvislosťami reakcií literárnych postáv a aktuálnym vonkajším dejom (J. Noge in: *TKS*, s. 727).

Z uvedených dôvodov sa extenzívne rozpätie deja v Timravinej próze javí raz ako narastanie, inokedy ako

ubúdanie konfliktových vzťahov postavy k okolitej skutočnosti. Navonok tieto situácie obyčajne sprevádzajú timravovské motívy významovo silne prízvukovaných gest. Tak v *Tapákovcoch* Ila ako typická „žena činu“ ohlasuje svoj vyzývavý odchod z deprimujúceho prostredia do služby hlučným smiechom. Ním provokuje rodinu manžela k zamysleniu sa nad dôsledkami spoločenskej izolácie. Príznakom nadchádzajúcej dejovosti príbehu je u Timravy zvyšovanie kontaktov postavy s prostredím cez očakávanie čohosi, čo predznamenávajú živé gestá a citové afekty (smiech, vrava a iné).

Opačným prípadom je oslabovanie dejovosti. Prejavuje sa vydeľovaním literárnej postavy z reálnych súvislostí života, ubúdaním a stratou jej vzťahov k prostrediu, v ktorom žije. Krajným prípadom tohto typu je motív smrti. V poviedke *Ondro Hlonzo* (1909) ho autorka zobrazuje ako postupný rozpad vonkajších (mdloba, plač, slzy) a vnútorných (predstavy, pamäť) atribútov ľudského vedomia. Vecným dôsledkom „súmraku mysle“ sa stáva „tma smrti“ ako javovo konkrétna analógia nemého gesta dohasínajúceho života (ZS 4, s. 196).

Zmnožovanie a strácanie sa kontextovosti človeka spája plán deja s koncepciou literárnej postavy. Pojem „dej“ celkovo stelesňuje všetko to, čo prekáža uplatneniu sa individuálnych záujmov literárnych postáv, čo komplikuje život a vyvoláva nežiadúce spory. Preto ho autorka podľa potreby mediatívne oslabuje. Predstavuje ho aj ako fragmentárne dianie bez výraznejšej vonkajšej gradácie. V tejto funkcii sa v ňom prejavujú dilemy medzi individualistickým vedomím literárnych postáv a ich objektívne podmieneným spoločenským bytím. Závislosť plánu deja a postáv je natoľko signifikantná, že zvýšená „dejovosť“ oslabuje určujúcu úlohu literárnych postáv. Tieto vzťahy sú až také ďalekosiahle, že v záverečnom období Timravinej tvorby (*Dve doby*, 1936 a *Záplava*, 1938) úlohu ústredného hrdinu preberá na seba kolektívny hrdina – ľud. Súbor typizovaných figúr tu „pohltil“ individualizované pos-

tavy, ktoré sa v námetoch z čias prevratu 1918 a v zápase spoločenskohistorických síl ukazovali ako málo „dejotvorné“.

Ako sa v Timravinom súkromnom živote nič významné nedialo, takže pochybovala o tom, „či skutočne žila“, tak sa aj v epickom deji jej prózy s výnimkou posledných prác zriedkakedy odohráva niečo pozoruhodné. Ľudia sa navzájom navštevujú, chodia na výlety, hrajú spoločenské hry, intrigujú a klebetia, najmä slečny hľadajú výhodné partie a muži bohaté nevesty. Tieto konvenčné styky sa však odohrávajú v očakávaní nejakej mimoriadnej udalosti. Inak povedané, kde nie je „on“ alebo „ona“, vládne iba „otupnosť a nuda“. Pod banálnym povrchom vonkajšieho deja sa však rozprestiera širý priestor vnútorného diania. Jeho epickým dôsledkom je „ťažké“, t. j. zložené „položenie“ ústrednej literárnej postavy.

Trochu zjednodušene, ale vecne povedané, plán postáv v Timravinej ranej i vrcholnej fáze tvorby je rezervovaný expanzii záujmov mladých žien. Ich osobnú situáciu charakterizujú rozporné okolnosti života „pred svadbou“. Nejde tu však o kukučínovský motív malicherných komplikácií v očakávaní kolektívnou tradíciou zaranžovaného aktu, ktorým dedinská mládež vstupuje do človečenstva. Timravin motív hľadania životného partnera je spojený s úsilím o uplatnenie osobných hľadísk, s bojom ženy proti spoločenským konvenciám sveta, v ktorom vládne „muž“. V daných historických okolnostiach však boli aj skromné emancipačné úsilia príčinou vážnych nedorozumení, obyčajne končiacich osobnými tragédiami. Tento ženský akcent, t. j. okolnosť, že žena píše o ženách, stal sa aj napriek autorkinej „mužskej odvahe“ integrálnou súčasťou „ťažkého položenia“ jej literárnych postáv.

Zložené životné situácie hrdiniek majú tak ako takmer všetko v Timravinej próze dve príčiny – subjektívnu a objektívnu. Objektívna stránka sa zraží v stálosti ich psychických črt, v neprispôsobivosti ich postojov k nátlakovým okolnostiam života. Pôvod predmenzovanej typizácie literárnych postáv možno stopo-

vať až k staticky modelovanej figúre postromantickej prózy. Jej celkovú plošnosť Timrava však doplnila hĺbkovým rozmerom. Hoci navonok reaguje značne stereotypne, smerom dovnútra je neobyčajne tvárna. Pretože je málo prístupná vplyvom objektívnej reality a argumentom „zdravého rozumu“, táto navonok ostro kontúrovaná figúra – postava sa stáva skôr „charakteristickým typom“ ako epicky premenlivým „typickým charakterom“ (A. Matuška, TKS, s. 529). So svojím prostredím sa dostáva do sporu preto, že na mnohotvárnosť životných situácií reaguje so stereotypnou zanovitosťou, ktorá sa stáva literárnym princípom.

Hypertrofiu typizačných črt, ktorá je obdobou nadbytočnosti syntaktických vzťahov vo vete, dosahuje Timrava napospol kvantitatívnou cestou. Častým opakovaním a vzťahovou závislosťou charakteristických črt výzoru, mimiky, gest, ako aj istých výrokov a gnómicky vyslovovaných názorov sa postava opätovne identifikuje vis à vis premenlivým situáciám sujetovej výstavby a vonkajšieho deja. Návratnosť typizačných črt priamou alebo spätnou závislosťou spôsobuje, že aj ich minimálne príznaky sa v prúde rozprávania javia ako komplexné charakteristiky, naplnené až po samú hranicu významovej nadbytočnosti (E. Pauliny, TKS, s. 679).

Východiskom typizácie postáv je zvyčajný komplementárny paralelizmus, zhoda alebo nezhoda ich psychofyzických vlastností. Na jej zaranžovanie stačí autorke často iba „prizrieť sa“ na výzor očí, aby vytvorila predpoklady pre plnoprávny vstup postavy do epickej situácie (hrdina poviedky *Sluhove trpkosti*, 1897). Inokedy sa takouto komplementárne štylizovanou paralelou stáva opozícia medzi „živým pohybom tela“ a „tupoťou tváre“ (lekárnik z črty *Na Ondreja*, 1895), rozdiel medzi „meravým postojom“ a „cieľavedomosťou človeka“ (učiteľ Bút z poviedky *Za koho ísť?* 1893), nezrovnalosti medzi „utrápenosťou“ a „srditosťou“ mysle (Saba z novely *Nemilí*, 1899) a iné psychofyzické vlastnosti. Dôležité však je, že kým telesné príznaky sú súčasťou konštantných identifikačných strá-

nok typizácie, psychické sú východiskom diferenciačných momentov, ktorými sa postava zapája do súhry motivických plánov a sujetovej výstavby.

Na rozdiel od objektívnej stránky typizačného aktu subjektívna stránka „ťažkého položenía“ literárnych postáv sa utvára zložitejšie. Psychofyzické reakcie postáv Timrava sprostredkúva čitateľovi cez ich epicky predstavené celky a detaily. Stereotypnosť týchto reakcií však nedovoľuje, aby sa psychologická analýza, t. j. ponor do procesuálneho vedomia postáv, uskutočňoval zvyčajnou geneticko-rekonštrukčnou cestou. Autorka ho nahrádza epicky dôslednejšou metódou. Robí to tým, že na dejovo vyhrotených miestach textu roz-pája syntakticko-motivické sekvencie (sceľujúce rozhovor, myslenie a akciu) na ich časti, čím oddeľuje vonkajší priebeh rozhovoru od jeho vnútorného plánu. Potom v nadväznosti na situáciu navodzuje konfliktový vzťah medzi tzv. aktívnym a pasívnym subjektom.

Pre Timravin realizmus je neobyčajne charakteristické, že psychické procesy podáva v stopách Vajanského ako analógie „fyzických“ (vecných) reakcií človeka, že všetko duševné zobrazuje cez médium telesného. Takto epicky rekonštruuje aj zložitý citový stav („ťažké položenie“) Ile z poviedky *Katera* (1894):

Usmieva sa pohrdlive i výsmešne, no jej modré oči zreteľne prezrádzajú veľkú bolesť srdca. Do nich prichodia slzy prudko ako s víchrom a uschnú tiež tak na horúcich viečkach.

(ZS 1, s. 180)

Citové pohnutie hrdinky, zobrazené prostredníctvom jeho vecných prejavov, je u Timravy už diferencovanejšie ako u Vajanského. Podobne ako Kukučín podáva ho ako striedajúci sa sled výrazov tváre, pričom každý telesný detail (ústa, oči, viečka) vyjadruje iný odtieň vnútorného stavu (výsmech, bolesť, upokojenie).

Subjektívna i objektívna stránka „ťažkej situácie“

Timraviných literárnych postáv sa navonok prejavuje dočasným rozrušovaním ich povahových stereotypov, rozdrobovaním ich celostného charakteru vplyvom protiargumentov iných postáv alebo nátlaku reality. V opozícii medzi stereotypnosťou postavy a jej narúšaním inými stereotypmi možno hľadať nielen jednu zo „záhad“ presvedčivej jednoduchosti Timravinho realizmu, ale aj predpoklady jeho autentickej neopakovateľnosti.

Novátorské postupy autorky sa v plnom rozsahu uplatňujú pri navodzovaní a epickom rozvíjaní vzťahov medzi motivickými plánmi reality, postáv a deja. V tomto procese sa statické a dynamické črty stereotypných reakcií literárnych postáv stávajú základnými článkami tzv. protosujetových situácií tým, že sa ich typizačná potencia využíva ako dejotvorná schopnosť. „Mechanizmus“ tejto medzimotivickej projekcie sprostredkúva princíp paralelizmu, rozvinutého do lineárneho radu „podobnosti a následnosti“ javov a faktov rozprávania.

Prenos konštantných prvkov typizácie literárnych postáv do protosujetových vzťahov ilustrujeme textami z Timravinho debutu, z poviedky *Za koho ísť?* (1893). Jej témou je záujem učiteľa Mišova a podučiteľa Búta (niekdajšieho obuvníka) o neter dedinského farára. Oba ja sú vykreslení ako príkre telesné a povahové protiklady. Mišov je „vysokej postavy“ a má „ostré nepokojivé oči“. Bút je „buclatý mladík peknej tváre, ale bezvýraznej úplne“. Prvý je záдумčivý, druhý nápadne žoviálny človek. Ich psychofyzické črty sa refrénovo opakujú ako „konštantné epitetá“ zobrazovanej situácie. Jej osobitosťou je, že na pohľad pasívne dievča sa chce vydať za toho, kto lepšie obstojí v zámerne nastrojených okolnostiach vyprovokovanej žiarlivosti. V pôvodnej následnosti uvádzame úryvky textu, z ktorých vyplýva, že východiskom motivicko-sujetovej organizácie poviedky je opakovaná konfrontácia povahových stereotypov zúčastnených postáv s premenlivými situáciami deja:

o chvíľu spýtal sa, dokiaľ
tu budem (s. 44)
chodí s paličkou za zelin-
kami (s. 46)
vedel by dvoriť, no ne-
chce... je nadmieru váž-
ny, málo vraví
zanedbáva chodenie na ze-
linky (s. 47)
ani nepozrel v tú stranu,
kde ja sedím (s. 49)

odišiel... bez toho, aby
sa mi bol prihovoril
šiše topánky a čižmy pre
okolitú inteligenciu
snáď by dvoril, no nevie
vypravuje historky o svo-
jich susedoch
hanbí sa už šif a plátať
topánky
obracal sa často ku mne

Obaja kurizanti svojsky reagujú aj na predstieranú ne-
moc dievčaťa:

ani nezbadal moju nemoc
(s. 51)

(Tetka posielala pre Mišo-
va, ale neprišiel)

O pár minút zjavil sa Mi-
šov vo dverách (s. 55)
Nie žeby klakol na kole-
ná, berie mi ruku, nie že-
by ju pobožkal, ale stíska
a hladká ju

hneď bol pri mne s otáz-
kou: „Slečna, ste chorá?“
Nemali sme pokojnej chví-
le od neho
pochytila tetka Búta...
musel ísť, darmo sa zdrá-
hal

(ZS 1, s. 44–45)

Po pol roku sa dievča vydalo za Mišova. Inak sa nič
nezmenilo, všetci ostali pri svojich zvykoch. Ako vy-
svitá z fragmentárnych úryvkov, riešenie „ťažkého po-
loženia“ v tomto prípade nie je ešte dôsledkom neja-
kého výraznejšieho konfliktu, ale zaranžovanej komic-
kej skúšky. Dievča v nej dáva prednosť menej ini-
ciatívnemu, ale povahovo dôslednejšiemu uchádzačovi.
Volí si toho, ktorého stereotypy sa ukázali najstálejšie.

Z uvedeného vyplýva, že projekcia statických črt
typizácie literárnych postáv do protosujetovej situácie,
vymedzenej dejotvornou konšteláciou motivických plá-
nov, uskutočňuje sa „dávkovým“ rozrušovaním ich

povahových stereotypov bez toho, že by strácali svoju
totožnosť. Ich „ťažké polozenie“ nespôsobuje iba akt
voľby medzi rozličnými eventualitami, ale samotný
princíp ich dvojdomovej psychofyzickej existencie, ozrej-
mujúcej sa v kolíziách vonkajšieho a vnútorného deja,
z ktorých prvý obyčajne protirečí druhému.

Zaujímá nás však, ako sa v podobných súvislostiach
správajú dynamické zložky typizácie postáv.

Do súhry konštruktívnych činiteľov textu vstupuje
ďalší významný medzičlánok — charakteristické „ges-
to“. Je spojnicou vonkajších a vnútorných (fyzických
a psychických) stavov literárnej postavy. Je mimicky
vyjadreným ekvivalentom ich zložitej situácie. Jeho
pôvod možno hľadať v zatajených replikách a skry-
tých narážkach konverzačného dialógu, obmedzovaného
spoločensky konzervatívnym „bontónom“. Timrava ho
využívala ako formu tajného dorozumievania sa za-
ľúbencov za chrbtom spoločnosti už vo svojich raných
piesňových textoch, napríklad:

Veľká noc sa zbližuje,
zhovárať sa potajne — potajne
budem s Jožkom očima,
keď nikto nevidí ma — nevidí ma.

(č. 23, 30. decembra 1888)

Ako článok zastupujúci jazykový prejav alebo konanie
ľudí je toto veľavravné gesto prvým stupňom nadvä-
zovania kontaktov medzi literárnymi postavami. Pre-
tože stojí na priesečníku zjavných a skrytých význa-
mov deja, je konštrukčne najnápadnejším prvkom
Timravinej prózy.

Autorka tomuto gestu nevnučuje ornamentálno-de-
koratívny ráz, ako to robí Vajanský, ani ho nedegra-
duje na jednoduchú súčasť komunikatívneho aktu,
akým sa u Kukučina potvrdzuje jestvujúci stav vecí.
U Timravy toto gesto predznamenáva, nahrádza alebo
dovršuje mimojazykovú skutočnosť, zatajenú v sute-
réne citu a rozumu. Ako súčasť typizácie zväzuje alebo
odčleňuje vnútorné reakcie postavy od súvislosti reali-

ty alebo vonkajšieho deja. Spájanie oboch kontextov vyzerá v praxi takto (Katera, 1894):

...pokračuje Katera aprehenzívne a oprie zrak trucovito do skladu, kde on stojí, vrtajúc palcom nohy do zeme.

(ZS 1, s. 170)

Je Timravinou osobitosťou, že súvislosti medzi zobrazovanými detailmi navodzuje raz priamym, inokedy prevráteným dotykom ich aktívnych a pasívnych atribútov. Psychický postoj dievčaťa — trucovanie — opisuje tým, že jeho mimovoľnú činnosť (oprie, vrtajúc) zameriava voči statickým objektom (sklad — medza, zem), ktoré sú v danom prípade synonymom „jeho“ nedvižnosti. Vhodným kombinovaním detailov rozličných gest autorka vedela vyjadriť nielen dramatické napätia v ľúbostných vzťahoch, ale aj psychické reakcie zvierata (napríklad psa v črte *Duno*, 1895).

Každému čitateľovi je nápadné, že keď sa Timravine literárne postavy idú dôverne zhovárať, oprú sa o stôl, stĺp, stenu, plot, strom a nadovšetko — oprú sa do seba očami. Tento typický motív secesného umenia (E. Munch, G. Klimt, J. Preisler a iní) autorka využíva ako signál oznamujúci prechod medzi vnútorným a vonkajším kontextom situácie. Tým, že navodí statickú polohu hovoriaceho, brzdí pohyb vonkajšieho deja a otvára stavidlá reprodukovaniu vnútorných stavov literárnych postáv. Rozštiepenie ich typického postoja na statickú a dynamickú zložku prebieha v trojfázovej súvislosti: oprel sa — hľadal — spomínal (myslel alebo hovoril). Presne v tomto poradí reaguje na situáciu aj hrdina novely *Tažké položenie*, keď sa

oprel o veraje otvorených dverí... hľadel túžobne na každý jej pohyb a začal spomínať veci jednoduché.

(ZS 2, s. 13)

Nadväznosť týchto činností pripomína syntakticko-motivickú sekvenciu (reč — myslenie — akcia), sústreďujúcu na obmedzenom priestore základné formy ľudskej činnosti. Ich paralelný, komplementárny a konfliktový vzťah je zasa obdobou troch typov dialogického prejavu — konverzačného, situačného dialógu a hádky. Nápadná zhoda funkčných a významotvorných zreteľov naznačuje, že mimické gesto ako epický ekvivalent psychických pochodov a potlačenej konverzácie je u Timravy najdôležitejším článkom dotyku a koordinovania vzťahov v motivických plánoch. Preto je epiky najzafarčenejším prostriedkom prenášania premenlivých (dynamických) zložiek typizácie literárnych postáv do súvislosti reality a deja.

Na potvrdenie týchto konštatovaní vyberáme úryvok z expozície novely *Tažké položenie*. V čase od súmraku do večera sa tu zoznamujeme so situáciou v rodine notára Karmana. Vzťah medzi jeho dcérou Ludmilou a podnotárom Čavkovičom nie je o nič väčšmi zdôraznený ako vzťahy medzi inými postavami. Z prvých piatich strán textu (ZS 2, s. 9–13) vypisujeme v pôvodnom poradí vety, v ktorých sa reproduktujú gestá sprevádzajúce rozhovor medzi dievčaťom a jeho nápadníkom:

Ludmila

Čavkovič

(je oduševnená, usmiata)

(nedvižnej postavy, úctivý a ohľaduplný)

spieva pieseň: „Kde hľadia oči moje“ (s. 9)

oprela sa o sneh lipy, dajúc ruky za pás (s. 10)

nôtiac si pre seba tajne kukala k dverkám dvora

priblížil sa ticho a trochu nedvižne pod lipu, pozorne obrátil hlavu k slečne... a riekol potichu,

pristúpila bližšie, oprúc sa
na operadlo stolca matke
za chrbát, a odvetí s ligo-
tavým zrakom: — — (s. 11)

— —, ponosuje sa ona,
usmievavý zrak odvraca-
júc od neho (s. 12)

ako s potutelným smie-
chom odstupuje ona

neprestala spievať, ale po
jej trblietavom zraku pa-
trná bola radosť, že prišiel
za ňou

Váhavý uchádzač o dievča sa po kurióznom vyznaní
lásky nakoniec stáva kandidátom manželstva. Ľudmi-
la verí, že si naňho „nejako zvykne“, veď — „vycibří
sa aždaj“ (s. 68).

Rozpis dynamických príznakov mimiky a gest oboch
postáv do podoby filmového scenára aj bez reprodu-
kovania dialógov potvrdzuje, že osobitnú epickú faktú-
ru Timravinej prózy nevytvára len dejový rámec, ale
že sa na nej v rozhodujúcej miere zúčastňuje aj pro-
tosujetovo rozvinutá psychická situácia („ťažké polo-

ale významne, mihnúc
očami: — —

— —, uisťuje Cyril Čavko-
vič a pozrie pozorne na
jej tvár, či ...

nepovedome priťahuje sto-
lec k slečne, túžobné po-
hľady hádzuc na jej vá-
bivú hlavu a ...

začal upierať oči ... vše
na jedného, vše na druhé-
ho

zobral sa za slečnou
(s. 13)

oprel sa o veraje otvore-
ných dverí ... a stade, na
potešenie Ľudmile, hľadel
túžobne na každý jej po-
hyb (s. 13)

ženie“). postáv, priebežne dotváraná opakováním ich
stereotypných gest. Ich potenciálne dynamické zložky
aj mimo príslušnej konverzácie podnecujú súčinnosť
motivických plánov a tým aj sujetovú výstavbu textu.
Expresívne vypätý realizmus Timravinej prózy nie je
teda insitným výtvorom „naivnej“ autorky. Je výsled-
kom premyslene rozvinutej spolupráce celého súboru
epicky komplexných súvislostí, usmerňovaných strie-
davou zámenou vonkajších a vnútorných hľadísk plá-
nov reality, postáv a deja.

V Timravinej próze, podobne ako v skladbe jej vety,
sa paralelne, komplementárne i konfliktovo prejavujú
dve tendencie. Na priesečníku motivickej a sujetovej
výstavby sa pasívne a aktívne príznaky motivických
plánov preskupujú v zmysle prenášania dôrazu na ich
subjektívnu alebo objektívnu stránku. Opisno-statické
črty typizácie postáv sa pri prechode na vnútorný plán
obracajú k nemu svojimi dynamicko-syntaktickými
stránkami, ktorými sú pripútané k subjektívnemu sve-
tu literárnych postáv. Naproti tomu detaily dynamickej
povahy, najmä mimické gestá, obracajú sa k nemu
svojou statickou stránkou, čím zmnožujú zdanie totož-
nosti zobrazovaných postáv. Prirodzene, toto všetko
platí aj v obrátenej súvislosti, vo vzťahu k vonkajšej
stránke motivických plánov. Zvratná schopnosť typi-
začných črt je predpokladom jestvovania dvoch význa-
movo-konštruktívnych plánov Timravinej prózy ako
štruktúrne koherentného organizmu. Ich premenlivými
funkciami autorka vyrovnáva extrémne objektívny me-
chanizmus svojich literárnych postupov s rovnako ex-
trémnym subjektivismom svojho pohľadu na skutoč-
nosť. Schéma: oprieť sa (zastaviť sa) — hľadiť (myslieť)
— spomínať (hovoriť alebo konať), predznamenávajúca
„ťažké polozenie“ literárnej postavy, je vstupnou brá-
nou do sféry dvoch rozdielnych kauzalít. V jednej pla-
tia objektívne zákonitosti súvislosti rovnorodých javov,
druhá je svetom subjektívnych predstáv, individuálne-
ho myslenia a nesplniteľných túžob.

Spoločným podnetom pohybu detailov, motivických
plánov a sujetu je u Timravy paralelizmus korigovaný

princípom metonymizmu. Jeho rozčleňujúco-zjednocujúca povaha, zrejme už v konštrukcii prirovnaní, uplatňuje sa dôrazne aj v riešení rozporu medzi objektívnym rámcom spoločenského bytia človeka a jeho individuálnym vedomím. Zjednocujúci významotvorný princíp Timravinho diela — formujúci jej príbehy z hľadiska determinizmu bytia, spätne indeterminovaného individuálnym vedomím — má svoj výstavbový pendant v postupoch irónie. Práve ona dodáva jej dielu jednotný významový timbre a autorku „robí tým, čím je“ (A. Matuška). Čo je vlastne irónia? Poetiky hovoria o nej ako o nahradení slov a významových celkov v ich protichodnom kontexte, čím dostávajú opačný zmysel. Irónia vzniká zamenou významov „spätnou závislosťou“ (L. Timofejev) alebo súčasným vzťahom „jedného radu k dvom sémantickým plánom“ (V. Šklovskij).

Ironické pointovanie príbehu je najorganickjším významovým akordom Timravinej prózy. Je pokusom dodatočne vytvoriť afinitu paralelným líniam sujetovej stavby, ktoré smerovali akoby „mimo seba“. Jej monologickosť potvrdzuje, že je nástrojom autorkinej vôle dodatočne zrušiť relatívnu samostatnosť epických plánov rozprávania a uviesť ich do kontrastu aspoň na subjektívnej základni. Iróniou Timrava rieši „ťažké polozenie“ literárnych postáv, ktoré sa ocitli na rozhraní sentimentálnej rezignácie a vidiny tragickej katastrofy.

Významová intenzita tejto irónie nie je vždy rovnaká, býva rozdielna. Objavuje sa na tom stupni sujetovo-kompozičnej výstavby, na ktorom skryté reakcie ústrednej literárnej postavy vystupujú na plán vonkajšieho deja v takej miere, že ich už nemožno odvolať. K tomuto prichádzalo v rozličných etapách Timravinej tvorby v sprievode rozdielnych okolností. Preto jej irónia má podobu rezignácie i vzbury, problematického „veľkého šťastia“ i „desnej všednosti“, ale aj márnosti, ústiacej do „strašného konca“.

Možno tu uviesť jeden charakteristický príklad. V autobiografickej novele *Bez hrdosti* (1905) autorka rekonštruje vývin ľúbostného vzťahu medzi Milinou Adamčíkovou a učiteľom Samom Jablovským. Dievča

„bez hrdosti, sebavedomia a rozumu“, ktoré v úvodných častiach novely v extáze šepkalo pred svojím idolom:

Kľaknúť pred ním, kľaknúť na zem, ach, bože!
(ZS 3, s. 59)

v závere po bujarej zábave nachádza pokriteľa svojej lásky v dezolátnej situácii. Zmohol ho alkohol, bezvládne spí v kuchyni. Niekdajší ideál sa stal groteskne zvecneným predmetom jej bezhraničnej nenávisti:

zdal sa jej taký biedny a mizerný, najmä tie ovisnuté nohy v topánkach, že sa odvrátila s odporom. „Teraz mohla by ho i zabiť!“ myslí... a zdá sa jej, že mu je dlžná jedno zaucho, ktoré mu i musí dať. „Bodaj by ťa viac nikdy nemilovali!“ šepce aspoň kliatbu, dvíhajúc pohár k ústam, ktorého obsah chutí jej ako otrava. „Aspoň láskou veľkou ani jedna viac!“

(ZS 3, s. 163)

„Ťažké polozenie“ Miliny vyriešila ironicky podaná zámena citov ľúbosti afektmi nenávisti. Dievča si želá Samovu smrť alebo aspoň zánik toho, čo sama v sebe zabíja — lásky, pričom obradne vypíja do dna pohár svojich trpkostí.

Irónia ako prejav vzdorného chápania porážky subjektívnych ambícií je najúčinnším prostriedkom Timravinej polemiky so sentimentalizmom, je hlavným argumentom jej kritiky nezrovnalostí života.

Rezignatívnosť i agresívnosť Timravinej irónie sa podstatne líši od podobne nastolených motívov vzťahu muža a ženy v tvorbe iných prozaikov slovenského literárneho realizmu, najmä J. Jesenského. U nej totiž vždy ide o „posmešok tomu, čo najviac bolí“ (I. Kras-ko). Týmto sa ironický akcent jej diela zblízuje s okruhom poézie slovenského symbolizmu. Timrave — ako napísal A. Matuška — nejde iba o „tragickú katarzis — ale o krč, plač a dokrvavenie“. Mechanizmus „spätnej

závislosti“ obracia hrot tejto irónie voči autorskému subjektu, skrytému za postojmi ženských hrdiniek. Bráni sa ním proti sentimentálnej pokore a uniká aj pred riskantným rozhodovaním. Nátlakové situácie objektívneho bytia potláča gestom urazeného vedomia. Timravina irónia je radikálnym riešením „ťažkého položenía“ náhlým návratom k východiskám. Je formulou spontánnej reakcie dezorientovaného citu a zmäteného rozumu, dodatočne negujúcich všetko, vrátane autorského subjektu.

Kedysi sa v tejto irónii videl prostriedok vydeľovania sa ľudového živlu od panskej spoločnosti (J. Menšík) alebo kapitulácia idealistu pred realizmom sveta (E. Šoltésová). K podstate veci sa priblížila až Z. Dančová, keď napísala: „Irónia javí sa tu ako prirodzené a zraku nedostupné pojítko oblastí nemožných a k sebe nepatriacich“ (Slovenské smery 5, 1937–1938, s. 34). Ešte predtým táže autorka upozornila na osobitosti Timravinej ironickej pointy: „Zmysel pre tragédiu vybíjal sa u nej mlčaním, zámlkami. Nie však ona sama, ale akási iná znalosť dá vidieť, že jej ľudia – to nebola skamenelina pasivity, ale mlčania“ (Listy pro umění a kritiku 5, 1937, s. 47).

Z korešpondencie Timravy a Šoltésovej vieme, ako autorka reagovala na tieto slová. Predložený portrét sa jej videl „celkom nový – cudzí“ (c. d., s. 219–220). Odpovedala v štýle svojho diela – mlčaním. Toto nemé gesto, preložené do normálnej reči, znamená: „Ja som strašne, strašne zunovala Timravu. Celkom mi je zošklivená“ (SP 1937, s. 347). Časom sa sama ocitla na krajných hraniciach svojho „ťažkého položenía“. Tu si zrejme plne uvedomila márnosť všetkého súženia sa osudmi iných aj seba.

MÁRNOSŤ VŠETKÉHO SÚŽENIA

Tak ako Timrava „prekladala“ psychické reakcie literárnych postáv do „reči“ epicky konkrétnych detailov, rovnako prenášala a transformovala aj stereotypný paralelizmus „zdvojených“ motivických plánov do prúdu sujetovo-kompozičnej výstavby. Povaha tohto sujetu a tejto kompozície je neobyčajná. Ich úlohou je predstaviť „ťažké položenie“ literárnych postáv predovšetkým z perspektívy jeho „strašného konca“, t. j. z hľadiska „márnosti ich súženia“. Autorka stála pred úlohou preniesť maximálne významové napätie, lokalizované v protosujetovom vzťahu motivických plánov, aspoň do minimálne rozvinutej roviny deja, pričom musela paralelné vzťahy preorientovať do ako-tak epicky vyhroteného konfliktu. Problémy jej sujetovo-kompozičnej stavby vyplývajú z ťažkostí, ako zjednotiť dva rady rozdielnej „podobnosti a následnosti“ zobrazovaných javov na spoločnej sujetovej základni a zachovať pri tom zreteľné kontúry žánrového rámca. Riešenie má zvyčajne retrospektívny ráz. Organizuje ho regresívna závislosť sujetových línií. Ňou sa všetky iluzívne motivované „zhody“ deja prehodnocujú ako mylné predpoklady.

Napriek averzii voči objasňovaniu tvorivých zámerov Timrava predsa niečo o nich prezradila. Na otázku L. Mrázovej „ako písala?“ povedala: „Z fantázie? Dačo ni. Fabule som brala zo života, dej som si premyslela...“ (Živena 1937, in: TKS, s. 104–105). Týmto naznačila, že v jej diele je čosi prevzaté z reálnej skúsenosti, čosi je fikciou a že oba pramene vždy prechádzali jej formotvorným úsilím. Zaujímavé detaily pri naša aj ďalšia časť rozhovoru, kde autorka hovorí:

„Obyčajne som už len písala jednu rozprávku, ale v ten istý čas som sa pustila do druhej a pracovala som na prvej. Menila a menila namáhavo do zúfalosti, kým mi nevyšla úsečná a taká, ako som chcela“. Pozoruhodná je aj záverečná poznámka: „Vždy vyšlo po oprávkách celkom inšie, ako som mala pôvodne plánik a fabulu“ (1. c., s. 105).

Tieto slová potvrdzujú známy poznatok o korektívnej úlohe realistickej metódy nad skúsenosťou získanými faktmi. Aj v danom prípade toto priznanie hovorí, že zo života prevzatá fabula bola pre Timravu len inšpiratívnym podnetom, ktorého pôdorys („plánik“) prechádzal cez paralelné spracúvanie ďalšieho námetu viacnásobnou previerkou kritériami zovšeobecňujúceho významového gesta.

Pretvárajúci moment Timravinej práce nad rukopisom svojho času unikol pozornosti slovenskej kritiky. Slovanmi P. Bujnáka upierala jej próze atribúty umeleckosti a degradovala ju na číry dokument. Jadrom kritikových výhrad sú slová: „Pri čítaní Timravinych chladných kópií a fotografií života, básnikom a umelcom musí byť sám čitateľ, musí sám vmyslieť umenie do jej spisov, lebo Timrava nezažila, umelecky nestrovia toho, čo opisuje“ (NN 51, 1920, č. 201). Tieto problematické názory, autorizované dokonca aj Š. Krčmérym, boli začiatkom nedorozumení, v ktorých sa pre poprevratovú literatúru stratila z dohľadu prozaička, predznamenaávajúca mnohé jej aktuálne problémy.

Upodozrievanie z dokumentarizujúceho „naturalizmu“ bolo dôsledkom zjednodušujúceho pohľadu, ktorý bral na vedomie iba objektivizujúce stránky Timravinej prózy a vonkajšie obrysy jej sujetu. Preto dielo, prerastajúce hranice konvenčného realizmu, nespĺňalo u časti pred- a poprevratovej kritiky ani jeho elementárne predpoklady. Komentátorom novej literárnej skutočnosti bol nepochopiteľný mechanizmus podvojného fungovania motivických plánov a sujetu. Nevedeli si poradiť s disproporciami medzi slabou fabuláciou deja, silnou typizáciou postáv a zjednodušovaním faktov vonkajšej reality. Celkovo úzky, ale konštrukčne ne-

obyčajne exponovaný priestor medzi expozíciou „ťažkého položeného“ literárnych postáv a sujetovým rozvedením motívov ich „márneho súženia sa“ bol pre kritiku zavalený iba „nekonečným balastom pobočných epizód“ (B. Pavlů, Slovenský obzor 1, 1907, s. 370–371).

Skutočnosť je však celkom iná. Práve v tomto proskribovanom priestore sa odohráva podstatná premena hlbkovo rozvinutých typizačných črt literárnej postavy na syntagmatické prvky, schopné podnecovať epický dej a niesť sujetovú výstavbu. Jej ťažisko je v horizontálnom rozvinutí protosujetovej konštelácie motivických plánov, vytvorenej intenzívnym nakopením typizačných príznakov. Vlastným podnetom rozvinutia sujetovej siete v Timravinej próze je „rozklad“ syntakticko-motivických sekvencií (spájajúcich dovedna rozhovor, úvahu i akciu) na ich sujetotvorné elementy, ktoré sa zhodne s modelom dialogickej reči (konverzačný, situačný dialóg a hádka) zapájajú do vonkajšieho i vnútorného deja ako jeho relatívne nezávislé, paralelné alebo konfliktové zložky.

Najnápadnejšou, ale aj najkritizovanejšou stránkou Timravinho sujetu je jeho „nevýraznosť“ (B. Pavlů), „nedopovedanosť“ (F. Votruba), „vznesenie temer bez skončenia“ (J. Menšík), alebo „chaos detailov, podávaných v dialógoch“ (A. Mráz). Príčiny týchto kompozičných anomálií sa hľadali v nedostatočnej hierarchii vonkajšieho deja a v jeho epicky nerozvinutej gradácii. Timrava si však zakladala práve na týchto konštruktívnych príznakoch. „Prostá obsažnosť“ (J. Hamaliar) jej prózy pramení v cieľavedomej prestavbe schémy sentimentálnej poviedky o „zranených citoch“ na nepateticky vecné zobrazenie rezignácie a vzdoru z „márnosti všetkého súženia“. Aj sujet Timravinej prózy je epickým exponentom tejto všednosti. Jeho úlohou je organizovať viacstrannú sebaidentifikáciu literárnej postavy v kolíziách obyčajného života. Sujetový princíp spočíva v napätí medzi minimálnym pásmom vlastného deja a jeho intenzívnym hrdinkiným prežívaním.

Hoci Timrava zhodne s rozširovaním spoločenských zreteľov časom zaľudňovala svoju prózu väčším počtom literárnych postáv, inventár tohto sebaurčovacieho procesu je celkovo skromný. Predovšetkým je tam on a ona, ale „nesmú sa dovedna zísť“, ako sa hovorí v *Skúsenosti* (ZS 2, s. 347). Kým však ona zúfalo bojuje o svoju osudovú lásku, on rozmýšľa reálnejšie – „najlepšie ani jednu, ani druhú, ale tú tretiu...“ (*Bude dačo*, 1893, ZS 1, s. 109). Dôsledkom tejto hry je vzbura ženy voči konvenciám „mužského“ princípu života. „Nebudete naveky riadiť môj osud!“ – sebavedomo volá hrdinka novely *Boj* (ZS 2, s. 273). Hoci Timravino dielo obsahuje do tisíc postáv a postavíčiek (J. Noge), stereotypne sa u nej opakujú dva rady základných medziľudských vzťahov: on – ona – (oni), alebo: ona – ona – (oni-on). Citové zretele pritom obyčajne potláčajú sociálne väzby tak, ako banálne okolnosti života prevládajú nad výnimočnými udalosťami. Týmto významovým súvislostiam je prispôsobená aj sujetovo-kompozičná stavba Timravinej črty, poviedky a novely. Jej jednoduchá schéma má tiež len tri konštantné oporné body: expozíciu (priestor nastolenia „ťažkého položenía“ literárnej postavy), kolíziu (sujetové rozvinutie rozličných podôb životného „súženía sa“ a záver (moment zvratu ako voľba medzi „veľkým šťastím“ alebo „strašným koncom“).

V citovanom rozhovore s L. Mrázovou sa Timrava priznala, že napriek mnohým opravám nikdy ju neuspokojil konečný text poviedok. Uviedla len dve výnimky. „Iba *Tapákovci* sa mi páčili a ešte jedna“ – povedala, ale jej titul neprezradila. Nepochybujeme, že na rozdiel od rustikálnych *Tapákovcov* ide o poviedku či novelu z inteligentského prostredia a že jej témou je účtovanie s jednou nevydarenou láskou. S rizikom omylu myslíme na novelu *Bez hrdosti* (1905). Spolu s *Tapákovcami* (1914) totiž dokumentuje jednotu tvorivých princípov Timravinej prózy natoľko, že pochybujeme o užitočnosti jej členenia na prózu z tzv. panského a sedliackeho prostredia. Oba texty sú vhodným podkladom pre výklad sujetotvorného vzťahu medzi

motívmi „ťažkého položenía“ literárnych postáv a „márnosťou“ všetkého ich súženía v oboch spoločenských kontextoch. Popri rozdielných sociálnych motíváciách deja (inteligencia – ľud) sa v nich využívajú dva varianty vzťahu medzi postavami (on–ona–/oni a ona–ona–/oni–on), ako aj oba základné typy pointy (irónia a vzdorná rezignácia).

Predpokladom sujetovej výstavby Timravinej prózy sú všetky syntagmaticky tvárne mikrokontextové postupy, charakterizované v predchádzajúcich kapitolách. Obmedzujeme sa preto iba na naznačenie ich makrokontextových súvislostí.

Motivická a sujetová stavba novely *Bez hrdosti* spočíva na: 1) „ťažkom položení“ hrdinky (t. j. na významovom kontraste dvoch radov: jej a jeho (ona–on), 2) na jej „súžení sa“ (t. j. na iluzórnych pokusoch preklenúť rozdiely stanovísk aj za spoluúčasti iných postáv: on–ona–oni) a 3) na poznaní „márnosti“ tohto „súženía sa“, vyjadrenej ironickým zvratom (t. j. spätnou závislosťou významových plánov: nie „on“ a „oni“, ale „ona“).

Novela má päť častí a dvadsaťdva epizód (6–5–4–3–4). Osnova deja je jednoduchá: na pozadí rušného spoločenského života dedinskej inteligencie sa rozvíja dramatický ľúbostný vzťah exaltovanej farárovej sestry Miliny Adamčíkovej k miestnemu učiteľovi Samovi Jablovskému („pýche rodiny“, ale aj bludárovi a sukničkárovi). Podvojnosť motivických plánov navodzujú najmä ich rozdielne vzťahy k životu. Ona žije len pre neho a svoje „šialenstvo“, on hľadá iba na svoju spoločenskú prestíž. Kým jeho kariéra stúpa, jej nádeje striedavo vzrastajú, stagnujú a klesajú, až celkom zanikajú.

Tieto fabulačné súvislosti sa dostávajú do motivického a sujetotvorného procesu nasledovne: už na prvej stránke textu sa objavuje motív „ťažkého položenía“ v konštatovaní, že Milina v druhej spoločnosti

zabúda na to, čo ju mučilo — totiž horela láskou nezhasiteľnou za bratom Kamily.

(ZS 3, s. 51)

Jej zložité citové rozpoloženie sa čoskoro ozrejmuje neistotou v tom,

či ju on, Jablovský, miluje, či nie. Vše dni a noci chodí za ňou ako tôňa, vše neukáže sa.

(s. 56)

Naproti tomu on naďalej dvorí viacerým, zabáva sa s hocktorou, najmenej však s Milinou,

aby videla, že mu je len to, čo i druhé.

(s. 67)

Kým iné dievčatá v jeho blízkosti „samopašia radosťou“, ju privádza Samov flirt do nepochopiteľných rozpakov, takže

je celá preč od hnevu i blaha.

(s. 66)

Kontrast oboch základných významových radov (láska-flirt) a rozporných citov (ľahostajnosť — hnev i blaho) dopĺňajú ďalšie paralely, ktoré v menej výrazných polohách opakujú tento vzťah v okruhu iných zúčastnených postáv. Týmto sa intímny problém hrdinky epicky zvečňuje, získava sujetotvorný ráz a priebežne pôsobí ako koordinujúci činiteľ vonkajšieho a vnútorného deja.

Expozícia (prvá časť novely) je epicky rozčlenenou „protosujetovou“ situáciou východiskovej motivicko-syntaktickej sekvencie, v ktorej sa „on — ona a oni“ zhovárajú, uvažujú i konajú. Pretože ťažko nachádzajú spoločný jazyk, ich postoje sa vyhŕaňujú do oddelených, ale paralelných radov, čím vznikajú tri základné sujetotvorné línie (on, ona a dopĺňajúca: oni).

Ďalšie rozvíjanie „ťažkého polohy“ hrdinky v kolíziách jej „súženia“ sa uskutočňuje v rade epizodických situácií (druhá až štvrtá časť novely). Ich ťažisko je

v kvantitatívne a kvalitatívne odtienenom zobrazení vzostupu a ústupu Miliných ilúzií o možnostiach prekenuť svoj neperspektívny vzťah k Samovi. Jej citová situácia sa ozrejmúje v širšom spoločenskom a rodinnom kruhu. Napriek nepochybným faktom, klebetám a intrigám Milinu aj v tejto etape motivicko-sujetovej výstavby trápi neodbytná otázka:

Ľúbi ju, či neľúbi, to keby zvedela konečne (s. 89).

Chvilami ju uveličuje jeho dvorenie a záujem iných, ale súčasne sa s výčitkami svedomia presviedča, že jej trápenie je trest za to, že

nedávno očarila Miška Maljarika... a nechala tak (s. 93).

Zatiaľ Jablovský občas predstiera o ňu zvýšený záujem. V spoločenskej hre „na dvorenie“ jej strojene vyznáva, že „bez nej je tma a noc, bez nej ničo života“ (s. 123). Milinu to prekvapuje a v jej zronenom srdci sa rodia nové nádeje.

Blázni sa, či čo mu je?... Azda ju miluje predsa?... Oči zaskveli sa jej nadšením a srdce zabúchalo rozkošou... (s. 123)

Jablovského spoločenský triumf na majálese, ktorý iniciatívne zorganizoval, vrhá zmätené dievča do nových depresí. Samo, „omámený slávou“, sa provokatívne venuje inej a cynicky sa zahráva s jej citmi.

Z chaotického víru protichodných záujmov iných postáv sa Milinine „súženia“ vyčleňujú v prediktabilne štylizovaných záverečných vetách troch častí novelistickej kolízie. Najprv samotné dievča, uvedomujúce si zbytočnosť svojich nádejí a fakt, že „seba od neho odtrhnúť nemôže“, odovzdane usudzuje:

I takto som stratená! (s. 101)

Neskôr svoju osobnú situáciu vyjadruje pocitom trpkého rozčarovania:

zacítila ošklivosť voči sebe a napľula na zem.
(s. 124)

Nakoniec v súvislosti s bratovými prípravami na svadbu a s nevyužitou možnosťou vrátiť sa od neho k rodičom, jej budúcnosť lakonicky vecne posudzujú práve oni:

Tej už nič nespomôže!
(s. 147)

Milinine predtuchy, verejná mienka a objektívne fakty zhodne naznačujú, že jej osud je rozhodnutý. Sujetové napätie však naďalej predlžuje jej занovité odhodlanie nevzdať sa za nijakú cenu svojho sna.

Zbližovanie a oddaľovanie protikladných stanovísk v epizodických kolíziách hrdinkinho „súženia sa“ dostáva epickú podobu striedavých, a preto nevyhnutne len fragmentárnych konfrontácií jej ilúzií a dezilúzií s plánom vonkajšieho deja a s reakciami iných postáv. V tomto štádiu výstavby čiastkové sujetové línie, zhodné so záujmami vedľajších účastníkov deja, striedavo podporujú i narúšajú sporadické pokusy hrdinky za každú cenu, t. j. aj za cenu straty „hrdosti i rozumu“ stotožniť sa so svojím beznádejným „šialenstvom“.

Jatrive kolízie rieši záverečná (piata) časť novely. Kým sa Milinin brat strojí na svadbu, ona sa dostáva k rozhodujúcemu účtovaniu so svojím „ťažkým položením“. Počas oslavy mena známeho v blízkej osade sa Jablovský ani „neuchne o ňu“, baví sa s ďalšou nádejnou partiou a veľa pije. Ich konečná konfrontácia je „nemou borbou“ citov, pohľadov a gest. Milinino vytriezvenie z ošiaľu autorka vyjadrila tým, že bez ohľadu na krajné predsavzatie dievčaťa prenáša motív jeho nožnej smrti („Ja umriem dnes“, s. 118; „... čo ma smrť tam čaká“, s. 148 a inde) na zbožňovaného i nenávideného človeka („Ó, kebych ho mohla zabiť!“,

s. 119 a inde). Dievča síce nezhynie od žiaľu, ale zoči-voči mužovej bezcitnosti náhle umiera jej láska:

...pozrie po izbe. V srdci vzmáha sa jej divný cit či necit. Nič jej je, že on tu zvíja sa s inou, nepohne ju to, akoby bola z kameňa. Nechápe sama seba.
(s. 156)

Aby zakryla chaotický stav svojej mysle, oddáva sa víru tanca a tak ako on aj ona

nedbajúc viac o nič, koketuje s každým.
(s. 162)

Týmto sa Milinino „súženie“ rieši na rovine vnútorného i vonkajšieho deja. Pointa novely, ktorú sme uviedli v predchádzajúcej kapitole, už iba na epickom pláne potvrdzuje hrdinkin postoj motívom pomyselnej pomsty voči strojcovi jej citových príkorí. Milina nad ránom nachádza svoj bývalý ideál v „mŕtvom sne“ — opitý spí v kuchyni. Niekdajšie dievča „bez hrdosti, sebavedomia a rozumu“ sa s odporom odvracia od neho a šepká kliatbu:

Bodaj by ňa viac nikdy nemilovali... Aspoň takou láskou veľkou ani jedna viac!
(s. 163)

Paralelný, komplementárny a konfliktový vývin čiastkových sujetových línií spätnou závislosťou ruší a ich významovú interferenciu zjednocuje ironická pointa novely. ňou sa hrdinka totálnou negáciou svojich citov identifikuje vo svojej hrdosti, sebavedomí a v racionálno-skeptickom postoji k životu.

Čo len stručná rekapitulácia motivickej výstavby novely *Bez hrdosti* potvrdzuje, že výsledná podoba jej sujetovej organizácie je dôsledkom súčinnosti troch čiastkových sujetonosných línií. Prvá z nich sleduje obrisy vnútorného diania a vonkajšieho deja z hľadiska ústrednej postavy (ona), druhá reprodukuje najmä vonkajšie reakcie jej partnera (on), kým tretia vyjadruje premeny situácií v súbore ďalších postáv (oni). Zjed-

nocuje ich až ironická pointa, ktorá má popri funkcii významotvornej aj sujetotvornú funkciu.

Obrisy celkovej sujetovej organizácie textu prediktabilne ovplyvňuje makrokontextová projekcia protosujetovej situácie, pôvodne sformovanej v tzv. syntakticko-motivických sekvenciách mikrokontextu „ťažkého poloha“ hrdinky príbehu. Motivické zložky tohto výstavbového článku pritom stimulujú dvojdomú „podobnosť“ epicky rozvinutých plánov reality, postáv a deja, kým jeho „syntaktické“ prvky podnecujú a udržujú kontinuitu „následnosti“ ich paralelných, komplexných a konfliktových funkcií. Interakcie medzi nimi riadi mechanizmus metonymie, podobný zámene úloh statických a dynamických stránok typizácie postáv pri ich prechode do dejových súvislostí, ako sme ho charakterizovali v predchádzajúcej kapitole. Novealistická pointa ako dotvárajúci činiteľ sujetovej výstavby stiera stereotypnosť paralelných radov a významovo dopovedáva fragmentárne epizódy „súženia sa“ postáv v zmysle autorkinho významotvorného princípu. Motív zbytočnosti kolízií života je analógiou negácie záväzných konvencií spoločenského bytia človeka jeho individuálnym vedomím, poznačeným dezilúziou a skepsou.

V novele *Bez hrdosti* Timrava využila autobiografický motív ako konkrétnu životnú skúsenosť. V poviedke *Ťapákovci* premietla do základného konfliktu zovšeobecnené črty svojho vzťahu ku skutočnosti a zahŕkala ich epicky obsažnou objektívnou fabulou. Na pohľad vecný príbeh zo života novohradských sedliakov skrýva v hlbokom podloží vzťahu dvoch žien najintímnejšie privatissimum autorkinej osobnosti — opozíciu črt vzdoru a rezignácie. Týmto netvrdíme, že príbeh o ťapákovskej rodine nemá svoju realisticky objektívnu faktúru. Sú dokonca známe konkrétne prototypy postáv a vecné pozadie fabuly (rodina Vrapáňovcov). Ale ako to ani v próze realizmu nebýva výnimkou, rozvrh medziľudských vzťahov z pozadia ovplyvňujú aj osobné predpoklady autorkinej zložitej jednoduchosti a záhadnej prirodzenosti.

Poviedka *Ťapákovci* má päť častí, ktoré možno rozčleniť na devätnásť epizód (4—3—3—5—4). Fabulu tvorí tragikomický konflikt dvoch diametrálne rozdielnych postojov k životu. Jeden stelesňuje hrdá nevesta Iľa, nazývaná „kráľovná“, pretože sa vyvyšuje nad iných a chce „zrútiť staré obyčaje“, druhý mrzáčka Anča, nazývaná „zmija“, pretože je vo svojom nešťastí „zlostná, skoro vždy nahnevaná“. Príčinou búrlivých konfliktov oboch žien je konzervatívna „nedvižnosť“ mnohočlennej rodiny Ťapákovcov. Zatrpknutá Anča ich duševnú ťarbavosť zásadne obhajuje, kým príčinnivá Iľa ju ustavične napáda. Po viacerých peripetiách sa spory končia odchodom Ile a neskôr aj jej muža z ťapákovského domu. V jeho jedinej izbe sa naďalej tiesni tucet ľudí, medzi nimi Anča, sužujúca sa svojím životným nešťastím.

Ak by autorka so zvláštnym dôrazom neanalyzovala osobnostné motivácie postojov a činov oboch sokýň, poviedka by sa priveľmi neodlišovala od bežných obrazov sociálnych rozporov v sedliackych rodinách, známych najmä z tvorby druhoradých autorov slovenského realizmu. Timrava však každodenný príbeh z dediny ozvlášťňuje tým, že rozdielne sociálne hľadiská deja (konzervativizmus — novotárstvo) a kontrastné psychické reakcie postáv (čínorodá a deštruktívna vzbura) intimizuje vlastnými povahovo-osobnostnými rozpormi. Pri náčrte motivicko-sujetovej stavby poviedky sa zameriavame predovšetkým na tieto súvislosti.

Na pozadí protikladu medzi jarnou pohodou a ťapákovskou „zimnou lieňou“ sa v expozícii (prvá časť poviedky) v rýchlom slede rozvíja konflikt Anče a Ile okolo vedenia hospodárstva a domu. Príčiny „ťažkého poloha“ oboch žien sú rozdielne. Pre gazdinú Iľu je ním predovšetkým ťapákovská ťarbavosť. Prestižné záležitosti (kto je pani v dome) vrcholia v jej ráznom ultimáte nerozhodnému mužovi:

Tak si voľ: alebo dom postavíte a oddelíš sa, lebo ja odídem!
(ZS 5, s. 266)

Príčinou deštruktívneho nepokoja mrzáčky Anče nie je len jej telesný stav, ale aj utajovaná „nenávisťná láska“ k bratancovi Janovi Fuzákovi. Jeho otec kedysi v pochybnej ochote odpomôcť Ančinej nemoci radil rodičom, aby ju „pribili na dosku, že ostane rovná“ (s. 267). Dievča si už v detstve želalo, aby sa čosi podobné prihodilo i jeho synovi. Jej nenávisť sa však časom zmenila na potláčanú lásku. Kým v závere prvej časti poviedky energická Iľa kladie osud svojho manželstva na ostrie rozhodnutia:

alebo ja, alebo Ľapákovci! (s. 266)

deprimovaná Anča je myslou pri Janovi. Uvedomujúci si svoju situáciu vášnivo vzlyká:

Bodaj by som bola umrela vtedy... (s. 268)

Rozdielne príčiny „ťažkého polohenia“ oboch súperiek vplývajú aj na konfliktový vývin sujetových línií. Vzťah: ona — ona — (oni—on) sa stáva chrbticou kolízií sociálneho kontextu poviedky (Iľa — Ľapákovci) s psychologicky motivovanými postojmi Anče. Oba rady sa však čiastočne prekrývajú. To spôsobuje, že sa na povrch sujetovej výstavby striedavo dostáva raz sociálny, druhý raz psychologický moment, občas aj flegmatický postoj Ľapákovcov k obojom kontextom. V tejto konštelácii sa paralelizmus „ťažkého polohenia“ oboch žien popri niektorých čiastkových zhodách (motív vzbury a odboja) prejavuje ako neriešiteľná dilema, ako zárodok drámy, ktorá sa musí skončiť porážkou jednej z nich.

V rozvinutých kolíziách (druhá až štvrtá časť poviedky) sa tri sujetové línie (Iľa — Anča — Ľapákovci) vyhraňujú najmä na pozadí Ančinej nenávisťnej lásky „bez úfania“ a nevestinej zanovitej nepoddajnosti. Ich spory vrcholia v Ilinom odchode do služby v škole, čo Ľapákovci chápu ako urážku rodiny. Jej „súženie sa“ umocňuje aj žiaľ z ohrdenej lásky — muž Paľo namiesto za ňou odchádza za ovcami. Tento motív zblízuje

Ilinu situáciu s trápením sokyne, ktorej vyvolený je manželom inej ženy. Neutíchajúce spory významovo odtieňuje zámena subjektívnych a objektívnych hľadísk. Iline životné komplikácie vyplývajú totiž z komickej „duševnej“ nedvižnosti Ľapákovcov, kým pre Ančine postoje je rozhodujúca jej tragická „telesná nedvižnosť“ — údel kaliky. Iba Ľapákovcov sužuje nielen telesná práca, ale aj potreba kedy-tedy pohnúť rozumom. Tento motív dodáva celkovo tragicky zacieľenej poviedke humoristický podtext. Všetky tieto okolnosti rekapitulujú aj závery jednotlivých stupňov kolízií (druhá až štvrtá časť poviedky). Prvý smeruje do Iliných vyhrážok mužovi, že veď zvie, či mu chýbi žena, „keď ho nebude mať kto oprat“ (s. 278). Druhý podčiarkuje motív Ančinej nešťastnej lásky (s. 283), tretí vyvrcholí jej nárekom, v ktorom ju dobromyseľne utešuje práve Jano Fuzák:

Už sa raz upokoj, Anička — inak nebude... (s. 291)

Iliným plačom za vzdialeným mužom sa začína aj záverečná časť rozprávania. V nej sa komplementárno-paralelné osudy oboch sokýň diametrálne rozchádzajú. Paľo po čase prichádza za ženou, oddeľuje sa od bratov a stavia nový dom. Ľapákovci sa s týmto riešením zmierujú. Uspokojuje ich, že sa môžu

dušiť v jednej izbe štrnásti, ako ich predkovia (s. 296),

že ich nik nenúti zanechať starootcovské zvyky a irečité obyčaje. Iba Anča, pribitá na križi svojho utrpenia, keď večerom osamie, hľadá očami plnými vášnivej beznádeje na biely domec Jána Fuzáka a

spínajúc malé, nezrobené ruky, lká: „Bodaj by som nebola prišla na svet, bodaj nikdy nie...!“ (s. 296)

Kým si Iľa s Paľom budujú vlastnú životnú postać, Ančino trápenie sa prepadá do vízie „márnosti“ ži-

vota, do žalostného sebaaprekliatia. Iba Ťapákovci sú spokojní so svojim „položením“ — s biednym živorením v meravých obručiach tradície a zvykoslovia.

Výsledná kompozičná podoba je aj v poviedke o Ťapákovcoch dielom interakcií medzi mikro- a makrokontextovými postupmi, uvedenými v predchádzajúcej časti. Aj jej výstavba spočíva na súčinnosti troch motivicko-sujetových línií: aktivisticky činorodého postoja Iľa, tragického osudu Anče a komickej situácie ľahostajných bratov a ich rodín. Ich formovanie a vyústenie je však iné ako v Timravinej próze z prostredia inteligencie. Predovšetkým niet tu jednotnej pointy, ktorá by razom prehodnotila paralelizmus oponujúcich si významových radov. Hoci sa rozhodujúci zvrät udalostí pripravuje postupne a motív márnosti vzájomného i osobného „súženia sa“ počíta s Ilinou iróniou voči zatuchnutosti prostredia a s Ančinou ironickou zlobou voči jej novotárstvu, predsa sa však spätná závislosť významových stanovísk v tejto poviedke neriadi zvyčajným subjektívno-ironickým hľadiskom ústrednej postavy. Pretože ide o postavy dve, autorka ho nahrádza motívom zovšeobecneného vzdoru a dejové zvraty spája s návratnou závislosťou objektívnych princípov života a smrti. V mene života Iľa odvážne zasahuje do riadenia svojho osudu, kým Anča v mene vidiny zmaru preklína svoj strastiplný život.

Sujetovo-kompozičná výstavba poviedky *Ťapákovci* vo svojom výsledku stiera dvojdomý rámec paralelných línií tým, že jeden rad „podobnosti a následnosti“ (Anča a Ťapákovci) sa počas deja potvrdzuje ako nenarušiteľný, kým druhý (Iľa a jej muž) sa z neho vyčleňuje a vytvára si predpoklady vlastnej existencie. Nedopovedaný a sujetovo otvorený ostáva iba tragický osud mrzáčky. Jej „ťažké polozenie“ sa ani v kolíziách mnohých „súžení“ podstatne nemení, iba sa väčšmi prehľbuje („inak nebude...“).

Epizódy zo života Ťapákovskej rodiny sú obrazom tragikomicky štylizovaného súboja spoločenského determinizmu a indeterminizmu. Víťazom i porazeným je individuálne vedomie (Iľa a Anča, a s nimi aj autor-

ka). Za cenu komicko-parodickej húževnatosti nedotknuté zostáva iba kolektívne vedomie a Ťapákovský tradicionalizmus. Meno tejto rodiny sa čoskoro stalo synonymom „oblomovčiny“ slovenskej dediny. Vo svojich literárnych súvislostiach poviedka je možbyť parodickou odozvou na Kukučínovu predstavu spoločnosti, scelenej putami rodovej spolunáležitosti. Motív Ančinej tragédie je však aj previerkou vzťahov „podobnosti a následnosti“ tvárou v tvár s výnimkou z pravidla — s ľudskou anomáliou, akou je aj Ondráš Machuľa z Kukučínovho *Neprebudeného* a do istej miery aj Maco Mlieč z rovnomennej poviedky Tajovského. Sú však neklamné náznaky, že v príbehu o hrdej odvahe Iľa a ničivej láske Anče (ktorá nebola „nikdy mladá, nikdy pekná, nikdy závidená“, s. 273) sú v elementárnych citových a názorových postojoch oboch žien zakódované, tak ako aj v iných textoch Timravinho diela (novela *Veľké šťastie*, 1906; divadelná hra *Páva*, 1923 a iné) rozpory autorkinej osobnosti. Preto na otázku „ako písala?“ mohla s čistým svedomím odpovedať: „Z fantázie? Dačo ni. Fabule som brala zo života, dej som si premyslela...“.

Sujet Timravinej prózy, rozvíjajúci do epického tvaru súvislosti medzi „ťažkým položením“ literárnych postáv, situáciami ich „súženia sa“ a poznaním jeho „márnosti“, možno prirovnať k autorkinej obľúbenej hre v karty. Účastníci hazardnej hry o lásku a šťastie využívajú pravidlá manipulovania s motivickými plánmi reality, postáv a deja iba z hľadiska očakávaného výsledku — výhry alebo prehry. Náhradnou možnosťou je prerušenie alebo zrušenie partie. Základným pravidlom hry je dodržiavanie paralelizmu v opakujúcich sa čiastkových „ťahoch“. Striedajú sa na hraniciach metonymickej podmienenosti vzťahov medzi účastníkmi „hry“, ale aj prizerajúcimi sa vedľajšími postavami. Uzatváranie a rušenie dočasného spoločenstva v hre o osud je analogické s mechanizmom Timravíných prirovnaní. Vrcholí v sujetovo-kompozičnom momente zvratu. V ňom sa partie završujú „veľkým šťastím“ alebo „strašným koncom“ (ilúzie — dezilúzie). Pri bezvý-

chodiskovej konfrontácii paralelných alebo komplementárno-konfliktových stanovísk sa spätným zvratom z iniciatívy ústrednej postavy rušia perspektívy jej problematickej „výhry“ alebo „prehry“. Ironickým gestom prerušuje partiu najmä vtedy, keď sa presvedčí, že „on“ je falošným hráčom, že nedodríava pravidlá hry. Touto pointou sa ústredná postava identifikuje vo svojom východiskovom stanovisku a ruší pseudototožnosť simultánnych sujetonosných línií. Prevahu získava významový plán postavy, ktorá zvrat navodila.

Sujetovú organizáciu Timravinej prózy ako celok podnecuje fragmentárne predstavený paralelizmus vonkajšieho deja a vnútorného diania, dopĺňaný komplementárno-konfliktovými vzťahmi. Charakterizuje ho zostupný ráz významových sekvencií: ilúzia — dezilúzia — realita. Návratnou závislosťou ho v závere anuluje alebo „do nekonečna“ predlžuje ústredná literárna postava, ktorá sa týmto dodatočne afirmuje ako rozhodujúci sujetotvorný činiteľ. Pretože autorka v kolíziách obyčajne zobrazuje „len krajné body sujetotvorného pohybu, nie pohyb sám“, namiesto kontinuitnej súvislosti epických línií tento sujet spája a formuje predovšetkým „pohyb situácií, nie charakterov“ (J. Števček, *Esej o slovenskom románe*, 1979, s. 238–239). Jeho fragmentárnosť je dôsledkom zachytávania sa „vonkajších či vnútorných reakcií všetkých zúčastnených postáv“ (E. Pauliny, *TKS*, s. 684). Výnimkou nebýva však ani riešenie kolízií stručným epilógom, t. j. mimo sujetu. Aj tento prípad je v zhode s autorkinými významovo- a sujetotvornými postupmi, pretože „ťažké polozenie“ literárnej postavy predstavuje v totalite jeho bezvýchodiskovosť.

Z paralelnej výstavby vyplýva aj asymetrickosť žánrového rámca Timravinej prózy. Nápadný rozdiel medzi rozsahom expozície a kolízie a stručným záverom vyvoláva slabé ohraničenie textu navonok, voči amorfnému toku reality. Preto žánrová forma, kompozične dotvárajúca sujet, je ešte nevýraznejšia ako u raného Kukučina. Timrava vždy o nej hovorila iba ako o „rozprávke“. Ide však o črty, poviedky a novely,

niektoré až románového rozsahu. Vzájomne sa odlišujú iba intenzitou a šírkou motivicko-sujetovej interpretácie hypertrofovaných typizačných črt literárnych postáv a rozdielnym rámcovaním ich epickej situácie voči toku zobrazovanej reality. Autorka štyroch javiskovo neúspešných hier ani v próze nenavodzovala dostatočne výraznú totalitu pohybu celého súboru epických plánov. Preto sa v jej žánri iba rámcovo spája objektívna štylizácia súvislostí všedného života (plán deja a reality) s jeho intenzívnym prežívaním na subjektívnej rovine plánu postáv. Timravina črta, poviedka a novela je vo svojej žánrovej podobe logickým dôsledkom dvojdomosti motivických plánov a sujetovej výstavby. Vo svojich hraniciach integruje súvislý tok životných procesov s diskontinuitným kontextom dejonosnej postavy, t. j. hrdinu. Formálne zväzuje neukončené s ukončeným, iluzívne s deziluzívnym, podobné a následné s rozdielnym a nesúvislým, lineárne s cyklicko-návratným.

Niet sa čo čudovať, že na súčasníkov pôsobila Timravina próza dojmom dejovej nedopovedanosti, nevýraznosti a roztrieštenosti. Postupy, ktoré využívala, rozpracoval a kodifikoval až ďalší vývoj literatúry. Fragmentárnosť jej formy spôsobovala prevaha „protosujetovej“ konštelácie motivických plánov nad ich sujetovo extenzívnym dotiahnutím. Faktickú či zdanlivú amorfnosť Timravinej prózy ospravedlňujú dispozície jej základného významotvorného gesta: vonkajšie kontúry tohto žánru rozrušujú paralelné a komplementárno-konfliktové línie sujetovej výstavby, ktoré zasa spätným zvratom rekonštruuje významová pointa — ironická dezilúzia.

Hovorí o Timrave znamená myslieť predovšetkým na jej antisentimentalizmus. Strojenú citovosť usvedčovala na jej najvlastnejšom poli — v témach lásky. Kým Vajanský ešte zapájal do svojho zobrazovacieho systému prvky tradičného sentimentu, ktorý Kukučín zasa radikálne nahradil „prírodnou“ citovosťou, Tim-

rava oba postupy už diskvalifikovala ironicky podfarbenou dezilúziou. Týmto naznačila cestu, po ktorej ďalej išli prozaici tzv. pesimistického realizmu Jégé a Tajovský a ktorú v rámci generácie satirickým výsmechom završil Jesenský.

Napriek upodopzrievaniam z insitnej naivnosti, ťažkopádneho výrazu a improvizovanej forme Timravina próza je zámerne konštruovaná. Jej jazykové, motívické a sujetovo-kompozičné prostriedky sú navzájom späté až do takej miery, že možno oprávnenne hovoriť o „zložitej jednoduchosti, záhadnej prirodzenosti a obsažnej prostote“ (J. Hamaliar) jej diela. Na rozdiel od Kukučina a iných Timrava aj jednoduché veci vyjadrovala zložito, prirodzené vzťahy ľudí prekrývala citovými záhadami a prosté fakty života podávala v ich viacstrannej obsažnosti. Z týchto dôvodov originálny rukopis „timravovského realizmu“ (M. Tomčík) nie je synonymom deskriptívnej objektívnosti. Ale iba použitými postupmi mohla predstaviť konvenčné stránky všednosti ako javy spontánne a životne substanciálne. Vďaka osobitnému „ženskému“ akcentu tejto prózy sa aj banálne kolízie každodennosti javia čitateľovi ako hraničné situácie mimoriadneho dosahu.

Analytický, kritický a realistický aspekt Timravinej literárnej metódy inšpiroval jej svojský výklad téz pozitivizmu o „podobnosti a následnosti“ javov života ako konfliktového vzťahu dvoch radov, vytvorených ostrým protikladom subjektu a objektu. Autorka aj bez dôkladnejšieho vzdelania už v mladosti spoznala praktické dôsledky rozporu, ktorý jej neskôr sprítomnila E. Šoltésová, keď napísala: „Život neberie ohľad na vrodenu povahu, len žiada plnenie povinností“ (*Korespondencia Timravy a Šoltésovej*, s. 126). Timravino novátorstvo spočíva na zvnútornení literárnej metódy realizmu prieskumom individuálnych reakcií človeka na obkľúčenie konvenciami životného prostredia. Gestá vzdornej irónie a trpkých dezilúzií sú dôsledkami „ťažkej“ osobnej situácie literárnych postáv, ich sužovania sa, najmä však poznania, že je zbytočné vzpierať sa objektívnemu chodu života. V následnosti a podobnosti

tohto procesu rozpoznala predtým slovenskou literatúrou nevidené a nezobrazené súvislosti. Timravin talent je talentom detailnej interpretácie všedného osudu ženy tých čias v akejkoľvek, nielen v novohradskej spoločenskej periférii.

Timrava ako prvá zo zakladateľskej generácie slovenského realizmu nielenže rozšírila jeho zobrazovacie postupy, ale v niektorých smeroch ich aj prekročila. Jej analytický psychologizmus, simultánne chápanie viacerých významových kontextov a redukcionizmus nepodstatných črt skutočnosti majú zrejme vzťahy k naturalizmu, v jednotlivostiach aj k symbolizmu, secesii a k expresionizmu. Táto autorka aj vo svojej izolácii vedela byť à jour s mnohým, čo na prelome storočí a krátko predtým hýbalo vodami literatúry, čo už viedlo k rozšíreniu ideovo-estetických kritérií realizmu. Ťažko však určiť účasť týchto vplyvov na formovaní jej diela.

Motív timravovskej „márnosti všetkého“ je súčasťou pochmúrnych koncepcií tzv. pesimistického realizmu. Všednosť zobrazených situácií má nepochybné súvislosti s veristickými hľadiskami literárneho naturalizmu. Viacvýznamové „nemé gesto“ nezatají podnety zo secesnej štylizácie reality. Motív „dvoch duší“ literárnych postáv má priame vzťahy k symbolistickej poézii Slovenskej moderny. Významotvorná úloha irónie je v mnohom ohľade analogická s jej funkciou vo formujúcej sa estetike expresionizmu... Ešte ťažšie je určiť Timravine vzťahy k jednotlivým autorom svetovej literatúry. Uvádza sa jej potenciálny flaubertovský „bovaryzmus“ (A. Matuška, I. Kusý), psychologický naturalizmus maupassantovského typu (J. Števček), možné sú analógie s Ibsenom, Mikszáthom (motív ženy ako „voľného vtáka“), s Tolstým (chápanie reality života a smrti v poviedkach z ľudového prostredia), s Dostojevským („Od Dostojevského som ochorela...“). V tomto smere sa literárna veda nedostala oveľa ďalej ako L. Osenská (L. Groeblová-Chaloupecká), ktorá pri príležitosti Timravinho jubilea napísala: „Nie je to... realizmus rázu ruského alebo českého, ba snáď ani maďarského... Je

niečím tak podivuhodne samorastlým, nedá sa stopovať ani knižne, ani literárne a len akoby u Timravy vznikol akousi dobovou intuíciou a vplyvom realistického fin de siècle“ (Bratislava 1, 1927, s. 549).

Jedna z najdráždivějších záhad Timravinej tvorby ostáva ešte vždy nevyriešená. Ak by sme predpokladali, že vonkajší kontext motivických plánov jej prózy je veristický (naturalistický), vnútorný plán že je psychologicko-realistický a že ich dovedna spája secesno-symbolistické gesto, nie je to celkom pravda. Ani rozčleneniu motivických plánov (realita, postavy a dej) nemožno pripísať také či onaké štýlové „nálepky“. Z rozličných dohadov možno sa však vrátiť k nesporným súvislostiam. Aj v „tvrdej dikcii“ svojej reči Timrava epicky reprodukovala gestá a motívy blízke niektorým formuláciám Kraskovej lyriky. Sled psychických stavov v jeho básni *Balada* (1909) s pointou „len občas uškrnul sa tomu, čo ho najviac bolí“ (*Súborné dielo* 1, 1966, s. 65) motivuje rovnaký významový zlom ako Timravinu iróniu. Kraskova všednosť, ktorá „zase svoje pýta“, „psovsky skučiace srdce“, túžby duše „pochované v hrob“, otázky v zraku opretom o „mlčiace nebesá“, motívy „premárnených príležitostí“ zo *Sentimentálnych príhod* i výzvy z básne *Poetika starej lyriky* – to všetko má obdobu v Timravinej próze. Jej účtovanie s mladostou a láskou v závere románovej novely *Všetko za národ* (s incipitom: „Neumrela, hoci prišla i lúboš...“, *ZS* 6, s. 300) možno bezprostredne doložiť „neodvolateľnou prísnosťou“ veršov Kraskových *Askétov* (1908, *Súborné dielo* 1, s. 88: porovnaj moju štúdiu v *TKS*, s. 814–815). Nie je preto iba zdvorilostným aktom Kraskova báseň *List slečne E. G.* (1906), v ktorej ďakuje E. Groeblovej za jej kritickú stať o Timrave. Vie sa, že ju sám inšpiroval.

Vlna ornamentálneho lyrizmu a spoločenské zretele novej prózy po roku 1918 zatienili Timravino dielo. Jeho verejní i súkromní obhajcovia (Kukučín, Jégé, Jesenský, Šoltésová, Menšík, Mráz a iní) nič nezmenili na skutočnosti, ktorú o niekoľko rokov neskôr vyslovila v liste Timrave Elena Šoltésová: „Ukončieva sa

slovenská ženská beletria, písaná farárskymi dcérami... a nastupuje nová, svetská, nuž, rozdielnosť ducha medzi obojím musí byť zrejmá“ (*Korešpondencia Timravy a Šoltésovej*, s. 185). Na novú situáciu Timrava reagovala zvyčajným spôsobom – negáciou: „Nepíšem moderne – ani nechcem...“ (c. d., 30. januára 1930). Príležitostne v súkromnej korešpondencii uviedla aj svoje dôvody: „Ludí nechcú mať, iba karikatúry. Čo nie je karikatúra, nemá u nich platnosť“ (c. d., 1. marca 1936). Z citovaného vyplýva, že ani ona sa neusilovala pochopiť nové cesty poprevratovej literatúry.

Timravino postavenie v tejto situácii vystihuje anketa usporiadaná roku 1937 časopisom *Živena*. Okrem zdvorilostných fráz sa z nej dozvedáme, že D. Chrobák jej dielo nepozná, M. Figuli ho začína práve čítať, L. Ondrejov ju pokladá za autorku „neskazeného srdca dediny“ a M. Urban jej vzdáva česť ako statočnej a tvrdej žene. Neporozumenie bolo teda vzájomné.

Nová literárna generácia prehliadla prvky, ktorými Timravina próza presahovala konvencie deskriptívneho realizmu. Expresívne „ťažké“ slovo, analytická metóda, skepsa a ironická dezilúzia sa neľahko skoordinovali s ideovo-estetickými kánonmi poprevratovej prózy. Jej realistická línia sa už vtedy dôsledne zameriavala na prieskum sociálnych napätí a triednych vzťahov, kým experimentálny prúd smeroval k syntéze lyricky videnej skutočnosti.

5/Jégého doktrinársky
pesimizmus

Jégého román *Alina Orságová* (1934) sa končí slovami:

Vždy mudruješ a život sa vyvíja ponad doktríny, hoci aj proti nim. Nedá si... Vetrovský ju bozkal na ústa. Či preto, že jej ich chcel zavrieť, či preto, že s ňou súhlasil?

(*Spisy* 6, 1981, s. 121)

Tieto slová aj s ich dvojznačným záverom si zasluhujú pozornosť preto, lebo ich vyslovil autor, ktorý sa hlásil k istej ideovo-estetickej doktríne. Lekár Ladislav Nádaši-Jégé (1866–1940) vstúpil do slovenskej prózy tým, že provokatívne presadzoval program tzv. pesimistického realizmu a naturalizmu. Staval ho do protikladu voči súvekej koncepcii literatúry, najmä proti zvyškom sentimentalizmu a realizmu dokumentárno-folklórneho typu.

Autorov reformačný program sa však nestihol dostať dočne prejavíť. Keby nebol roku 1891 v Slovenských pohľadoch uverejnil povestnú stať o Zolovom románe *Peniaze*, jeho prvé pokusy parodicky spodobovať malomestské postavy by neboli priveľmi rozvírili hladinu literárneho života. Po epizodických začiatkoch (1889–1897) sa totiž na dve desaťročia odmlčal. Do literatúry sa vrátil ako päťdesiatnik až po roku 1918. Prozaik redivivus však nezaprel svoje pôvodné východiská. Skôr naopak. Zvýšenou aktivitou doháňal zameškané a v plnej miere sa beletristicky realizoval.

Bol to však ten istý človek? Bol i nebol. Je príznačné, že svoj provokujúci pseudonym Dr. Ján Grob (v presmyčke: grobian) zamenil oslabenou formou –

ponechal si z neho iba počiatočné písmená: JéGé. Rozmýšľal však aj nad zmenou autorskej firmy. Ako publicista sa začal podpisovať Dr. Špata. Sebairónia ho teda neopustila. Uvedomoval si však, že je už iným človekom a že žije v odlišnej situácii. Citovaný výrok romárovej postavy vyjadruje preto už istú životnú skúsenosť. Autor časom poznal, že platnosť každej poučky, vystavenej zoči-voči skutočnosti, môže byť len relatívna.

Aplikáciu teórií v Jégého literárnej praxi sprevádzali nevyhnutné redukcie a straty. Svoje osobné predstavy totiž vždy spĺňal pod tlakom okolností, ktorým sa nevedel, nechcel alebo nedokázal dostatočne vzoprieť. Preto konflikt doktrín a reality mal v jeho živote a diele vždy mimoriadne dôsledky. Dr. Nádaši by ich bol rád anuloval tak, ako ich nemým gestom umlčal v citovanej scéne z *Aliny Orságovej* prozaik Jégé. Nerád počul záver nedopovedanej vety: „život... nedá si – rozkazovať“.

Život však Jégému rozkazoval viac, ako by si bol želal. Napriek všetkému jeho cieľom vždy bolo ukazovať „nahého“ človeka, zaodetého iba dedičnými sklonmi a ľudskou „prírodou“. Ako lekár mal značné diagnostické a terapeutické skúsenosti. Ako prozaik rozpoznával vo fyziognómii svojich literárnych postáv stopy návykov, výchovy, prostredia a životných okolností. Presvitajú dokonca aj z temnejších miest ľudského portrétu autora. Hoci si zakladal na presvedčení, že stojí nad vravou sveta, neubránil sa jej pozitívnym či negatívnym vplyvom.

V porovnaní so samorastlým talentom a s potláčaným sebavedomím Timravy Jégé nikdy netajil presvedčenie o svojej prevahe nad literatúrou, kritikou a spoločnosťou. „Celý život som čítal veľmi mnoho, lebo ma moja chromá noha odťahovala od iných zábaviek, – napísal roku 1927 T. Vansovej. – Viem sedem rečí... a namýšľam si, že sotva pozná svetovú literatúru iný Slovák tak ako ja“ (*Jégé v kritike a spomienkach*, 1959, s. 561; ďalej citujeme ako JKS). Korešpondencia a texty jeho prózy sú preplnené menami kla-

sikov od antiky až po súčasnosť, často sa odvoláva aj na rozsiahly register mien filozofov a prírodovedcov. Nimi mentoroval údajných domácich ignorantov, najmä redaktorov a kritikov. „Ktože rozumie na Slovensku filozofii? – pýta sa ironicky rozprávač poviedky *Rozjímanie o snoch* (1928). – Možno len pán Andrej Mráz a ani ten nie dobre“ (*Spisy* 1, 1979, s. 339; ďalej citujeme ako S). Hviezdoslav, v ktorého bezprostrednom susedstve v Kubíne žil, bol mu „priveľký a priťažký – socha Memnonova“. Kukučina si vážil iba ako štylistu, inak mu bol „fetiš“. O jeho románe *Mat volá* sa vyjadril: „Prečítal som ho a neviem, čo som čítal“. Sternov Tristram Shandy mu bol „vykrúcačkou a slovnou ekvilibristikou“ (M. Gacek, rkp. *Rovesník*, s. 17, LAMS Martin; prvé dve kapitoly in: SP 82, 1966, č. 2). Bretonove *Spojité nádoby* pokladal za „módny tovar a prituhy tabak“ (1. c., s. 17), Tajovského drámy *Hriech* vyčítal dokonca odsúdeniahodný „naturalizmus“ (SP 38, 1922, č. 11). Jediný rešpekt vzbudzovala uňho Timrava ako „najumeleckejšie založený, najvyslovenejší talent slovenskej prózy“ (V. Petrik, *Človek v Jégého diele*, 1979, s. 196). Všetok modernizmus zásadne odmietal ako dôkaz „umeleckej improvizácie“ (M. Tomčík).

Bezohľadný kritik neočakával však ani od svojich oponentov nejakú ohľaduplnosť. Roku 1936 so znalosťou situácie napísal: „Chvalabohu, moje veci nie sú takého rázu, ktoré sa tešia nedelenému súhlasu. Jedni ma s chuťou chvália a druhí s chuťou mlátia“ (JKS, s. 441). Nemýlil sa. Podľa názoru V. Šrobára bol „brutálne otvorený ironik a skeptik“, podľa iných cynik „dbajúci viac o svoje potešenie než o cudziu škodu“ (J. Smetana). Pre Vajanského bol vzhľadom na kuľhavú chôdzu namyslený „Hefaistos“, pre ďalších zanovitý „odľud a horenos“ (M. Gacek), „človek s veľkou sebaistotou“ (Š. Krčméry), „vlk samotár a európer“ (J. Smrek), „moralista, mizantrop a enfant terrible“ (A. Matuška). Pre všetkých bol však nadovšetko pozitivist, materialista, naturalista a pesimista. Na pozadí uvedených prívlastkov je až udivujúce, že celý život – okrem

pražských štúdií (1883–1890) a polročného pobytu v Bratislave (1924–1925) – prežil ako lekár iba vo svojom rodisku, v Dolnom Kubíne.

Už Jégého prvé kroky v diskusnom prostredí pražského Detvana viedla istota v názoroch, takže mu rovesníci neodopierali prvé slovo v sporných otázkach. Hoci ho liberálno-kozmopolitická výchova v advokátskej rodine odťahovala od politiky, patrila do vybranej skupiny, ktorú profesor Masaryk ešte pred vznikom Hlasu narádzal na vystúpenie proti tzv. martinskému centru. Nedôveroval však nijakému oficiálne hlásanému programu. Jeho príklon k slovenskej societe a ku kruhu mladých reformátorov mal preto väčšmi racionálne ako citovo sentimentálne podnety. Potvrdzuje to epizóda z pražských čias, zaznamenaná V. Šrobárom. Na otázku, či by za peniaze predal národnosť, mladý Nádaši vraj cynicky odpovedal: „Hej – urobil bych to hned bez škrupuli“ (*Z môjho života*, 1946, s. 231–232). Kariérista ante rem?

Týmito biografickými detailmi nebolo by sa treba zaoberať, keby neboli jedným zo zatajených podnetov jeho poprevratového diela a keby práve cez ne neviedla cesta k objasneniu príčin jeho dvadsaťročného literárneho mlčania. Sám Jégé sa v tejto súvislosti zmienil o „rébusoch“ svojej životnej cesty (list D. Jarábkovi z 2. júla 1939, in: *JKS*, s. 545). Ich tajničku však nikdy nezverejnil. V čom teda spočívajú nevyvetlené okolnosti Jégého zdanlivej literárnej smrti a jeho opätovného vzkriesenia?

Dr. Nádaši roku 1926 napísal, že v literárnej tvorbe, započatej počas pražských štúdií, pokračoval ešte dvadsiť rokov už ako lekár (*JKS*, s. 430). Z týchto čias poznáme sedem poviedok, ktoré v jeho diele nezaberajú ani sto strán. Literatúre sa nepochybne začas venoval ešte aj po návrate do Kubína (1890), kde sa stal praktickým lekárom. Rozhodujúci však bol moment, keď si podal žiadosť o vymenovanie za obvodného a okresného lekára. Dekrét bol vraj viazaný na reverz, ktorým sa mal žiadateľ zrieknuť účasti na národnom živote. Takýto reverz nebol vo vtedajších pomeroch ni-

čím výnimočným. Sporné však je, či Nádaši musel alebo nemusel prestať literárne pracovať. Podľa svedectva dr. Jána Smetanaya, ktorý stál pred podobnou situáciou, predseda dotyčnej komisie ho ubezpečil, že Dr. Nádaši to už urobil (*Medzi dvoma vekmi*, 1951, s. 207–208). Je preto viac ako pravdepodobné, že Jégé, tiesnený finančnou situáciou rodiny, sa takémuto záväzku skutočne nevyhol. Potvrdzuje to aj jeho nasledovná vlačnosť k národným akciám a jeho obojaký vzťah k slovenskej a maďarskej spoločnosti v Dolnom Kubíne. Táto tienistá stránka jeho biografie nesporne zranila jeho sebadôveru a vyvolala uňho psychický šok. Odreagúval ho svojim povestným cynizmom a názorovou agresivitou, ktorá sa po roku 1918 zmenila na krotkú lojalitu voči novému štátu.

Stálym sprievodcom Jégého na cestách životom bol rozpor medzi vyhraneným doktrínarstvom a silným asimilačným komplexom jeho povahy. Bol jatrivou ranou, ktorú v ďalších rokoch hojil úvahami o „každodennom chlebe“, ktorému často treba obetovať „slobodu a presvedčenie“ (SP 42, 1926, č. 9). Podľahnutie okolnostiam a opätovné hľadanie svetonázorového alibi boli po roku 1918 jednými z najrozhodujúcejších podnetov obnovenia Jégého literárnej tvorby.

Ukazuje sa však, že to nebol motív jediný. Príčinou toho, že sa odmlčaný prozaik znovu chopil pera, nebol len fakt národného oslobodenia. Bol ním aj osobný podnet, rovnako tabuizovaný ako príčiny literárnej odmlky. Spútaný Grob sa stal uvoľneným Jégém pod dojmom zážitku, skrytého rúskom „diskrétného zamlčovania“ (M. Gacek, rkp. *Rovesník*, s. 60). Svedok jeho zdielnych chvíľ spomína, že Nádašiho literárne zmŕtvychvstanie inšpirovala láska k správkyňi kubínskej vojenskej nemocnice, kde v rokoch prvej svetovej vojny pôsobil ako lekár (c. d., s. 60–65). Tento intelektuálne motivovaný vzťah ako „lúč svetla v tmách“ vnútorne prežiaril celý rad ženských postáv Jégého poprevratovej prózy. Črty „krásnej rusovlásky“ možno rozpoznať v portréte Sabíny z *Kurucov* (1925), podľa Š. Krčméryho „najkrajšej ženskej postavy“ v sloven-

skej próze tých čias. Odblesky jej inšpiratívneho zjavu možno nájsť aj v postave Jely z *Wieniawského legendy* (1922), Kláry z *Adama Šangalu* (1925) a z *Magistra rytiera Donča* (1926), čiastočne aj Magdy z *Cesty životom* (1930) a v iných dôverne štylizovaných podobách žien z ďalších textov.

Jégého nový literárny „dych“ má teda dva na pohľad rozdielne podnety. Oba však spájajú zámlky čohosi, čo nemalo byť predmetom záujmu posudzovateľov jeho diela. Preto nikdy nič nevysvetľoval a neospravedľoval. Všetko osobné a neosobné, všetko oportunisticky adaptabilné a nonkonformné zviedol na objektívne okolnosti, ktoré pôsobia ponad rozličné doktríny, zavše aj proti nim. „Všetci máme na rováši kadejaké hriechy a hriešky, — povedal svojmu dôverníkovi, — nemožno však byť voči nim ľahostajný... Kadečo robíš v živote tak: ukradomky pred sebou samým“ (rkp. *Rovesník*, s. 69). Nepochyboval, že nakoniec všetko zaveje vír kompromisov, ktoré sa začínajú „slobodným súladom naruživosti duše s prírodnými silami“ (c. d., s. 45) a končia sa smútkom z vytriezvenia a spomienkami, ktoré „otravujú ďalší život“.

Konformný opozičník, oportunistický rebelant a nezištný kariérista nebol teda odkázaný na pasívnu reprodukciu javov, s ktorými sa stretával vo svojom životnom okruhu alebo v lektúre. Ľudský osud jeho literárnych postáv má nejednu zhodnú črtu s jeho vlastným osudom. Jégého opakovaný útok na zamknuté brány osobnosti človeka sa uberá cestou odhaľovania indiskrétností, zverejňovania klebiet a usvedčovania ľudí z povahových defektov. Autor pritom nedisponuje širokou škálou výrazových postupov. Znovu a znovu sa usiluje o to isté — chce epicky zobrazovať skryté putá medzi výlučnosťou ideovo-estetických doktrín a spontánnou praxou života. Chce objavovať súvislosti medzi determinizmom a indeterminizmom ľudského myslenia, vyhmatať spätosť racionálnych podnetov a iracionálnych dôsledkov ľudských činov. Uvedomoval si, že sa mu to vždy nedarí. Preto jeho realizmus je pesimistický aj vtedy, keď si predsavzal stavať pred

čitateľa konštruktívne ideály. Napriek viacnásobnému popretiu východiskových literárnych inšpirácií a „zozlizmu“, aj jeho príležitostný moralizmus si podržiava naturalistickú patinu. Vždy totiž vychádzal z fragmentárnych detailov života, nie z jeho celku.

Svoj literárny svet vytvoril Jégé z intelektuálnych doktrín a zo zlomkov skutočnosti. V osobitnej symbióze pudovosti, vypočítavosti a morálnych zreteľov, ovplyvňujúcich reakcie jeho literárnych postáv, je zaznačená nejedna črta z autorovej biografie. Napriek mnohým úsmevným polohám, občasnému kritickému objektivizmu a neretušovanému sentimentálnemu podložíu tejto prózy, vyjde z Jégého pera príležitostne aj „zakáľacka na tridsiatich šiestich stranách“ — ako hovorí G. Vámoš o *Wieniawského legende* (Mladé Slovensko 1928, s. 19), alebo viacero scén „do grcania“, ako zasa charakterizoval niektoré pasáže z povojnových poviedok Š. Krčméry (*Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry* 2, 1944, s. 109).

V Jégého próze má však literárnu hodnotu iba taký či onaký detail, podaný s mrazivou objektívnosťou alebo v karikatúrnej podobe. Bez doktrinárskeho apriorizmu by jeho dielo núkalo čitateľovi len osihotené doklady o pozorovaní a experimentoch s ľudskou hlúposťou, zrážajúcou sa s morálnymi zásadami. Aj Jégého väčšmi voluntaristicky presadzovaná ako literárne dôsledne pretlmočená revízia zásad literárneho realizmu oživila v slovenskej próze — najprv predčasne, potom trochu oneskorene — nádeje na jej ideovo-estetickú inováciu rudimentárnymi motívmi nefalšovanej „človečiny“.

REALIZMUS A NATURALIZMUS

Prvé pokusy o prehodnotenie detailov života sa u Jého viažu na časy, v ktorých ešte pod menom Ján Grob začínal svoju kritickú a literárnu činnosť. Už v prvej kapitole sme uviedli, že tieto okolnosti charakterizovala živá ideovo-estetická aktivita v generačnom centre novátorských úsilí slovenskej prózy, v pražskom Detvane. Diskusie sa sústreďovali na kolíziu, v ktorej sa svetonázorová „pravda“ dostávala do sporu s umeleckou „krásou“. Debatovalo sa pod dvoma heslami: Tolstoj alebo Zola. V rokoch 1889–1892 prebiehali v Detvane živé polemiky o výhladoch optimistického a pesimistického realizmu a o svetonázorovom poslaní idealizmu a pozitivizmu.

Hoci vonkajším podnetom diskusií boli spory v českom intelektuálnom prostredí o náplň pojmu realizmus (H. Hrzalová in: *Realismus a modernost*, Praha 1965, s. 83–114), argumenty za i proti sa bezprostredne dotýkali aj pomerov v slovenskej literatúre. V tých časoch začali už priestor medzi vyhranenou koncepciou S. H. Vajanského a formujúcim sa dielom M. Kukučina zaplňať neriešené problémy. Nádašiho prvý vstup do literatúry sa odohral v čase, keď už stagnujúci postromantický sentimentalizmus v celej šírke ustupoval pred argumentmi literárneho realizmu. Všeobecne prijímané názory o človeku ako ústrednej téme literatúry sa ukazovali priveľmi všeobecné. Bolo ich treba prehodnotiť a prispôbiť novým vzťahom medzi kategóriami jednotlivého, zvláštneho a všeobecného. Vedno s týmito operáciami sa od základu prehodnocovali aj postupy deskripcie, rozprávania, typizácie a kompozičnej výstavby prózy.

Predzvestou revízie obsahu a rozsahu pojmu literárny realizmus bol zvýšený záujem členov Detvana o tie diela svetovej literatúry, ktoré prinášali nové ideovo-estetické podnety. Podľa zápisníc sa v týchto rokoch na schôdzkach hovorilo o Tolstého *Kreutzerovej sonáte* a *Vojne a mieri*, o Turgenevovom *Dyme*, Dostojevského *Idiotovi* a *Zápiskoch z mŕtveho domu*, o Gerce novom diele *Kto je vinný*, o Zeyerovej *Sulamit*, o Puškinovom *Výstrele*, o Hviezdoslavovej *Hájkovej žene*, Hostinského práci *O realismu uměleckém* a o iných knižných aktualitách. Osobitne zaznamenávame témy významnejších Nádašiho prednášok v rokoch 1884–1888. Rozsah jeho záujmov bol značne široký. Prednášal o literatúre v 19. storočí, o Socháňovom *Civilnom manželstve*, o Goetheho *Faustovi*, o Hollého *Svätoplukovi*, o Laučekovej dráme *Irina*, o vtipu a humore, o Kukučinovej poviedke *O Michale*, o Bret-Hartovi, o gréckej dráme, o novšej chorvátskej literatúre, o H. Sienkiewiczovi a jeho pesimistickom realizme, o Maršallových novelách, o staroindických eposoch, o Darwinovi, o Gončarovovom *Úšuste*, o Tolstého *Luzerne* a *Rodinnom štastí*, o Zolovej *Therèse Raquinovej* a o Ibsenovej *Nore*. Predniesol aj viacero vlastných prozaických prác. Z prehľadu vidno, že rozsah Nádašiho literárnych záujmov bol neobyčajne široký, že ho zaujímala nielen východoeurópska, ale aj západoeurópska literatúra vrátane najnovších diel.

Vyvrcholením aktivity členov Detvana bola diskusia 24. januára 1891, na ktorej M. Kukučin podrobne referoval o štúdiu O. Hostinského *O realismu uměleckém* (1890). Hoci sa jej Nádaši už nezúčastnil, Kukučinova interpretácia problému a nasledujúca diskusia nepochybne zhrnuli všetko, čo sa o veci hovorilo aj v predchádzajúcich rokoch. Kukučinove argumenty, vcelku zhodné s Hostinského názormi, zhrňajú slová:

Boj, ktorý sa teraz odohráva pred našimi očami, vedie sa všelijakými frázami. Jedni tvrdia, že celá otázka nie je než spor o krásu a pravdu, druhí: komu ide

o krásu, obetuje jej pravdu, alebo: pravda, ktorá vedie za hranice krásy, nie je oprávnená v umení.

Po primeranom rámcovaní problému sporom idealizmu a realizmu o prioritu krásy umenia či pravdy života Kukučín obrátil pozornosť prítomných na moment, v ktorom sa chápanie oboch opozičných kategórií objavuje v novom a čase primeranejšom svetle. Konštruktívne ciele súčasného realizmu referent našiel v popieraní fantazijno-iluzívnych prvkov literárneho idealizmu aj za cenu skepsy a negácie tradičných etických princípov umeleckej tvorby:

Iní vytýkajú realistom pesimizmus... Realista je synom svojej doby. Väčšina ľudí dnes je skutočne pesimistická. Prečo by bol realizmus chorobný, keď je pravdou... Realizmus neoddeľuje krásu od mrzkého, dobré od zlého, ale všetko tak pomiešané necháva, ako prichodí v skutočnosti.

Kukučínove slová v diskusii, v ktorej sa vari rozhodovalo o ďalších cestách slovenského realizmu, priľahavo vyjadrujú historické determinanty úsilí o novú mieru pravdy literárneho diela. Pozície idealizujúceho optimizmu, zviazané s pseudodialektickým hodnotením skutočnosti, už silne otriasli argumenty pozitivistickej vedy. Vedno s týmto strohú neprekročiteľnosť významových opozít osobitne nivelizovala pozitivistická kauzalita, ktorá na spoločnom základe „svetonázorového pesimizmu“ (t. j. prírodovedného determinizmu) zotierala protikladné príznaky „dobra a zla“, „krásy a ošklivosti“ ako dištinkcie nezodpovedajúce stavu súčasného estetického myslenia. Tradičný vzťah týchto kategórií sa obracal v prospech kritéria „pravdy“ obsahujúcej i príznaky novej „krásy“. Bezprostredným dôsledkom tejto názorovej konfrontácie bolo formulovanie zásad tzv. pesimistického realizmu. Jeho určujúcou črtou bola zhovievavosť ku kladným i záporným javom života, t. j. k hodnotovo nehierarchizovanej a javovo nediferencovanej skutočnosti. Hoci sa v diskusii

vyslovili aj názory o krajnostiach francúzskeho (E. Zola) a ruského (F. M. Dostojevskij) realizmu (Š. Daxner) a odznali aj rozdielne hľadiská na zovšeobecňujúce princípy idealizmu a individualizujúcu bezcieľnosť realizmu (Ď. Selič), debatu uzavrelo Kukučínovo zhrňujúce konštatovanie, že oba smery „majú podmienky samostatne sa vyvíjať“ (Odpis zápisník Detvana v LVÚ SAV).

Rozpad jednotného pojmu realizmu na dva varianty neznamenal však konečné riešenie ideovo-estetických sporov. Paralelné cesty literárneho idealizmu a realizmu boli už viac rokov evidentnou skutočnosťou. Priznanie legálnych práv pesimistickej verzii realizmu nebolo preto len dôsledkom jestvujúcich pochybností o harmonickom vzťahu človeka, spoločnosti a prírody, ale aj výrazom nedôvery k voluntaristickým úsiliam nasilu presadzovať tento ideálny vzťah. V konkrétnych súvislostiach slovenskej prózy toto všetko znamenalo vyslovenie nedôvery literárnemu programu S. H. Vajanského a prijatie formujúcich sa ideovo-estetických projektov M. Kukučina. Mladí autori však v tejto situácii hľadali oporu aj v tvorbe ruských realistov. Osobitný záujem bol o dielo L. N. Tolstého, hoci jeho učenie o praktickej kresťanskej morálke neprijímal ani Kukučín, ani Nádaši, ani mnohí ďalší členovia Detvana. Vzostupný kurz mali však vedecké teórie pozitivismu, darwinizmu a literárna prax tzv. experimentálneho románu.

Je charakteristické, že meno najvýznamnejšieho predstaviteľa pesimistického realizmu sa z ohľadu na rozličné predsudky takmer nespomínalo. Ak áno, tak iba ako synonymum vrcholnej amorality a asociálnosti. Do tejto situácie vpadli Nádašiho rozhodné slová:

U nás je Zola nenávidený... Mnohí rozumní ľudia detinsky nenávidia ho preto, že pesimisticky kreslí ľudí, odvodiac i pekné skutky od špatných alebo každodenných pohnútok. Myslia si, že zlým urobí svet, kresliac ho špatným... Zola je materialista a pesimista, i koná dľa svojho presvedčenia.

Nádašiho článok o Zolovom románe *Peniaze*, odtlačený v Slovenských pohľadoch (11, 1891, s. 379–383) sa stal povestným. Hoci nie sú známe motívy, prečo ho strázcovia tradície v redakcii vôbec prijali, je nepochybné, že Zolovo literárne renomé v čitateľskej verejnosti ustavične stúpalo. Spolu s Maupassantom nachádzal však publicitu iba v provládnych Slovenských novinách, inde ho koryfeji slovenského života zásadne odmietali. Študoval ho síce Somolický, Jesenský, Tajovský a viacerí iní, ale Vajanský po istom názorovom zakolísaní napísal pri príležitosti Zolovej smrti zdrvivý nekrológ o autorovi a jeho literárnej metóde (Zolizmus, NN 33, 1902, č. 118). Rozpačité názory na tohto prozaika za mnohých zhrnula T. Vansová, keď napísala: „Zola je ovšem velmi výtečný spisovatel, pozorovací talent jeho je bystrý, zriedkavý, ale toho, čo činí jeho diela tak príťažlivými, je predsa mnoho nakopené. Primného tej hmoty, o ktorú sa beztak deň čo deň potkýname“ (Litteraria 1, 1958, s. 376).

V takejto rozpornej situácii Nádašiho článok o Zolovi prekvapuje jednoznačnosťou formulácií. Autorovi nešlo iba o dokumentovanie niektorých provokujúcich téz naturalizmu, ale veci domýšľal z hľadiska cieľavedomej literárnej koncepcie:

Nespravodlivosť je odsúdiť Zolu preto, že sa usiluje čím pravdivejšie osvetliť najväčšie neresti človeka z tej príčiny, aby sa proti nim brojilo. Zola verí vo svoju vec. Jeho presvedčenie je, že človek je holý zver, vedený pudmi, nuž ho i tak kreslí. Keby jeho presvedčenie bolo slabšie, boli by bledšie i jeho figúry — bol by jedným slovom menší spisovateľ.

V Nádašiho slovách možno nájsť niekoľké zhody s uvedenou Kukučínovou argumentáciou o pesimistickom realizme. Obaja kladú prvoradý dôraz na nový obsah pravdivosti literárneho diela, na potrebu neútočne odhaľovať spoločenské biedy a neresti, obaja rovnako uznávajú aj oprávnenosť skepticko-pesimistického pohľadu na ľudskú spoločnosť. Ale to, čo Kuku-

čín pripúšťa ako možnosť, Nádaši predstavuje už ako nevyhnutnosť. Do popredia kladie priamu závislosť umeleckej metódy od svetonázorového presvedčenia. Variant pesimistického realizmu kvalifikoval iba ako východiskový stupeň vyhranenej doktríny literárneho naturalizmu.

Nádašiho dôvodenia v tomto článku sledujú dve hľadiská. Filozofické a umelecké výhľady experimentálneho románu nepriamo využíval ako potenciálny argument na spochybňovanie miery objektívnosti v tradícii slovenskej prózy. Druhým dôsledkom jeho úvahy je základná výčitka: „každá scéna sama osebe robí dojem bezpodmienečnej pravdivosti, avšak celku nemožno veriť“. Nádaši našiel v Zolovom diele povážlivú medzeru medzi hľadiskom prozaika, ktorý si zo skutočnosti vyberá len isté fakty, a filozofa vynechávajúceho všetko, čo by mohlo jeho dôvodenia oslabiť. Preto podľa kritikovho názoru na škodu veci skladbe a „umeleckej zaokrúhlenosti, povedzme efektom obetovania pravdu“ (1. c., s. 380). Táto lekcia mladého kritika preslávenému majstrovi je dosť kuriózna, pretože väčšina výhrad voči Zolovmu dielu sa vyslovovala práve v opačnom zmysle. Tento ojedinelý Nádašiho argument de facto už predznamenal jeho neskorší doktrinársky prístup k literárnej tvorbe, jeho vernosť konkrétnym faktom a javom na účet ich literárneho motivovania a sujetovo-kompozičného tvarovania.

Nádašiho poznámky o nezhodách vnútorných zákonitostí výstavby prozaického diela s ideovými doktrínami naturalizmu správne identifikujú nevyriešené kolízie medzi teóriou a praxou experimentálneho románu. Spoznal, že súčet detailov „holej pravdy“ nemusí v súhrnnom účinku viesť k spoločensky záväznej „zovšeobecnenej pravde“. Preto už v článku o Zolovom románe *Peniaze* možno hľadať korene ústredného problému neskoršieho Jégého diela: rozdielne hodnotenie individuálneho osudu človeka a vývinových perspektív zovšeobecnenej ľudstva.

Už v Nádašiho raných, najmä však v poprevratových pokusoch dotvoriť obrysy koncepcie pesimistické-

ho realizmu literárnymi princípmi experimentálneho románu zolovského typu sa opätovne aktivizuje nevyriešená opozícia medzi pozitivisticko-mechanistickým „fyzikalizmom“ a darwinovsko-evolucionistickým „biologizmom“. Celkovo statickú realitu comtovského pojmu „zovšeobecneného ľudstva“ ako kategórie nadradenej pojmu „človek“ nebolo však možné lineárne spojiť s dynamickým pojmom darwinovského evolucionizmu, budujúcim svoj systém na zápase jedinca a druhu o „prežitie“. Jégé však nepoľavoval v úsiliach nájsť základňu, na ktorej by bolo možné navodiť organický vzťah medzi vnímaním „krásna“ a poznaním „pravdy“. Túto kompromisnú platformu vytváral kombinovaním doktrín pozitivizmu (A. Comte), evolucionizmu (Ch. Darwin) a experimentálnej fyziológie (C. Bernard). Funkciu katalyzátora, ktorý umožňoval a urýchlil reakcie medzi týmito podnetmi, prevzala na seba teória a prax experimentálneho románu. S podnetmi vedeckých systémov, ktoré hrali úlohu inšpiratívnych stimulov, zoznámil sa Nádaši už počas medicínskych štúdií v Prahe a poznatky o nich získaval aj ďalšou lektúrou. „Vždy som sa zaujímal o pokroky všetkých vied aspoň natoľko – uvádza roku 1939 –, aby som mal o nich tušenie“ (JKS, s. 544).

Sprostredkujúcim článkom medzi slovesným umením a súvekými vedeckými doktrínami bolo pre Jégého najmä Zolovo dielo, ktoré samo osebe je literárnym výsledkom uvedených teórií. Nádaši sa k tomuto typu prózy priznal už v citovanom článku o románe *Peniaze*, keď podčiarkol nevyhnutnosť úzkych väzieb medzi vedeckým a umeleckým poznaním skutočnosti:

Naturalistickí spisovatelia robia zrozumiteľnými jednotlivé zákony vied, uvádzajúc dopodrobna vypracované príklady a jednotlivé javy. Oni majú doprosta i vedeckú cenu, ktorá je tým väčšia, čím sú pravdivejší.

(1. c., s. 379)

Príťažlivosť scientistických názorov anulovala v očiach mladého i staršieho prozaika predovšetkým tradičné chápanie spoločenskej tendenčnosti literárneho diela. Sprostredkovateľom medzi estetickým a vedeckým stanoviskom sa podľa A. Comta stala sociológia ako veda, ktorá je jedine schopná „podriaďiť pocit krásna znalosti pravdy“ (*Sociologie*, Praha 1927, s. 408). Všetky morálne, nacionálne, politické a iné kritériá hodnotenia medziľudských vzťahov malo nahradiť zovšeobecnené ľudské a tým aj sociálne hľadisko. V tomto zmysle sa neskôr vyslovil aj Jégé, keď úlohu spisovateľa redukoval na povinnosť zobrazovať iba najelementárnejšie reakcie človeka na skutočnosť:

Čitateľa zaujíma v básnických dielach najpálčivejšie jeho vlastný ľudský osud. Zaujímajú nás pocity lásky, nenávisť, žiarlivosti atď. bez ohľadu na politiku alebo kadejaké sociologické alebo iné náuky.
(Slov. dielo 1, 1929, s. 49)

Na takto vymedzenom základe, ahistoricky izolujúc človeka od jeho ideologických súvislostí, postavil Jégé svoju koncepciu literárnej postavy. Ako základný stavebný článok jeho prózy a hlavný argument realistickej pravdivosti sa stala exponentom zákonitostí, abstrahovaných z vtedajšej vedy. Súradnice jej literárnej existencie v bludisku rôznorodých životných okolností vymedzovali doktríny pozitivizmu o kauzálnej spätosti a následnosti kvalitatívne rovnorodých javov a faktov (A. Comte). Evolučný princíp zápasu jednotlivca a ľudského druhu o „životný priestor a prežitie“, podnecovaný motívmi tzv. pohlavného výberu a boja o moc (Ch. Darwin), vniesol do tohto strohého determinizmu výrazný dynamický prvok. Napokon metóda medicínskej fyziológie s jej prísnyim odlišením pasívneho pozorovania a aktívneho experimentu, ako aj funkčne odstupňovanou triádou „citu, rozumu a skúsenosti“ (C. Bernard) rámcovo dotvorili kritériá novej miery pravdivosti realistického diela. V ňom sa estetické kvality a literárne fikcie bezvýnimčne podriadili ani nie

tak princípom odrazu skutočnosti, ako skôr obrazu, ktorý o nej vytvorila súveká veda.

Všetky tieto inšpiratívne podnety sa do Jégého ideo-vo-estetickéj koncepcie dostávali jednak priamym štúdiom, jednak sprostredkované cez beletristickú prax a teóriu literárneho naturalizmu. Zolove názory na umelecké dielo ako číry protokol pozorovaní a experimentov, na vedeckú metódu, vhodne aplikovanú na štúdium prostredia a okolností života, na literárne analýzy, ktoré sa majú zaobísť bez dramatických kolízií deja a jeho zauzlení a na logicky roztriedené prejavy „jedinej vášne, jedinej osobnosti“ (E. Zola, *O románu*, Praha 1911, s. 55 a inde) sú dôsledkom tvorivej aplikácie experimentálnej metódy bernardovskej fyziológie a patológie na literárny artefakt. Zolovým konečným cieľom bolo na minimum znížiť rozdiely medzi literárnym dielom a vedeckým protokolom. Preto iba logicky rozvíja vnútorné predpoklady svojej teórie, keď hovorí:

Skončí sa tým, že sa bude podávať prostá štúdia bez dramatického deja a zauzlenia, analýza jedného roku existencie, história jedinej vášne, biografia jedinej osobnosti, poznámky urobené o živote, logicky roztriedené.

(c. d., s. 55)

Jégé nenasledoval Zolu až do takýchto odľahlých končín literárneho dokumentovania skutočnosti ďaleko za hranicami „krásky“. Celkovo však prijal tézu, že vedecké postupy sa majú stať základom literárnej praxe a orientačným vodidlom pri zobrazovaní naturalisticky nazwanej a pesimisticky hodnotenej reality života.

Najrozpornejší moment umeleckej metódy naturalizmu, Nádašim definovaný ako rozpor medzi bezpodmienečnou pravdivosťou „detailov“ a nepravdepodobnosťou „celku“, je dôsledkom nesúmerateľnosti izolovaných faktov a všeobecných javov. V Jégého literárnej koncepcii má podobu opozície medzi determinizmom realisticky zobrazených detailov a indeterminiz-

mom celkov. Vylúčenie kategórie zvláštneho z mechanizmu významotvorných operácií je dôsledkom štruktúrnej nemotivovanosti a celkovej nadbytočnosti tohto prvku v systéme pozitivistickéj kauzality, založenej na následných vzťahoch kvalitatívne rovnorodých javov. Keďže však Jégé nielenže nevylúčil zo svojho zobrazovacieho aparátu významový kontrast, ale navyše pripísal mu primeranú kompozičnú úlohu, odtienil významovú funkciu detailov a celkov tým, že prvé štylizuje ako staticky determinované, druhé ako dynamicky (evolucionisticky) indeterminované javy. Preto sa oprávnene konštatovalo, že jeho filozofia je v princípe optimistická, lebo „dôveruje vývinu“, kým jeho umenie je pesimistické, pretože „nedôveruje človeku“ (V. Petřík).

Všetky Jégého argumenty za nový typ realizmu stoja na formuláciách vymedzených krajným determinizmom a indeterminizmom, kolíšu medzi pesimistickým hodnotením ľudských postojov a hmlistou dôverou v budúcnosť človeka. Autor sa často vracal ku skúmaniu hraníc tohto globálneho rámca vari aj preto, lebo sa nezriekal nádeje nájsť ich logický a veci primeraný spojovací článok. Vzťah medzi determinovaným detailom a indeterminovaným celkom preklenoval však vždy len provizórnymi svetonázorovými konštrukciami.

Základným stavebným kameňom Jégého pesimistickej nedôvery v životné postoje človeka je darwinovský náhľad na „ľudskú beštú“, ktorá sa až do našich dní nevedela vymaniť zo zajatia dedičných zákonov svojho prírodného druhu. Tento svoj východiskový názor sformuloval v poviedke *Človek a smrť* slovami:

Človek si namýšľa, že je pánom prírody, ale nikdy sa nemôže z jej oceľového objatia vymaniť, už aj preto nie, lebo je jej súčiastkou. Vždy bude príroda nútiť človeka kráčať cestou, ktorou mu ona káže ísť – alebo zahnúť. Víťazstvá ľudstva nad prírodou sú len zdanlivé a zakladajú sa práve len na poznaní zákonov prírody.

(Slov. denník, 1925)

Preto autor uznáva, že aj v ľudskej spoločnosti pôsobia biogenetické zákony prírodného druhu homo sapiens, založené na súčinnosti síl dedičnosti (vnútorné podmienky) s princípom adaptability človeka (vonkajšie okolnosti). Priestor medzi nimi je vyhradený bezohľadnému zápasu spoločenských inštinktov s rozpútanými pudmi. Tieto inštinkty vedno s princípom sociálnej adaptability koordinujú zákonitosti pozitivistickej kauzality, kým pudové prejavy ovládajú inštinkty hladu, lásky a vôle k moci.

Nad týmto biologicko-fyziologickým podloží prírodného determinizmu ľudského „nevedomia“ sa v Jégého ideovo-estetickú koncepciu rozprestiera oblasť racionálno-morálnych doktrín. Ona koriguje extrémny prírodnej agresivity človeka a vnáša do jeho bezútešnej prítomnosti lúč nádeje. Jégého pesimizmus dopĺňajú prvky abstraktného optimizmu, ktorý čerpá podnety z evolučných perspektív ľudského ducha a z presvedčenia o nevyhnutnosti skončiť s determinizmom „zvieracích“ inštinktov:

Budúcnosť ľudstva nie je beznádejná... Zjavujú sa nové zore a pomaly sa sprostujeme chmúrneho materializmu... Ľudstvo musí už raz zblázniť vlčiu kožu zverskosti, aby poznalo, že má i dušu... Musíme už raz vstúpiť na opačnú cestu, aby sme ušli tým prekliatym apokalyptickým jazdcom!

(SP 42, 1926, s. 252)

Jégého rezervovaný optimizmus, podmienený budúcním „zvratom vo vývoji“, je výplodom voluntarizmu, nie empirickej skúsenosti. Nedôveroval nijakým spoločenským a politickým programom, pretože boli preňho iba kolektivistickou obmenou inštinktov k moci, variantom rozporu medzi detailom a celkom, medzi individuom a kolektívom. Všetku svoju nádej upiera na pokrok humanity a vedy:

Je očividná jediná spása ľudstva len v pokroku vedy a techniky. Či kráča ľudstvo v týchto smeroch na-

pred pomocou kapitalistického individualizmu, či komunistického kolektivismu, je jedno: napred musí, ináč nasleduje katastrofa i bez všetkých vybájených kozmických otrasov.

(SP 41, 1925, s. 325)

Jégého dôvera v zovšeobecnený pojem evolucionizmu a vo vedecký pokrok otvorila v jeho názoroch dvere viacerým iracionálnym momentom, hoci ich stotožňoval s indeterministickými cestami „nevypočitateľného toku prírody“. Raz je preňho ich exponentom silná osobnosť, premáhajúca svojou vôľou antihumánne dedičstvo ľudskej prírody, druhý raz je inšpirátorom zmeny situácie pomyselná totožnosť zákonov prírody so zákonmi božími — „ako sa komu páči“ (*Výhľad z Brezovca*, 1937). Jégého logicky odôvodňovaná viera v nepredvídaný zásah iracionálnych síl do ľudského života nie je však v jeho svetonázore ničím výnimočným. Tak ako u viacerých iných naturalistov na východe i na západe, bola táto viera náhradným svorníkom racionálne neidentifikovateľných, skôr tušených ako poznaných súvislostí medzi krajným determinizmom a rovnako extrémnym indeterminizmom častí a celkov, človeka a jeho osudu. Ako sprostredkujúci článok medzi jednotlivosťami a celkami dostával tento náhradný typ kategórie zvláštného nielen u Jégého, ale v celom naturalizme takmer vždy iracionálne črty, ktoré sa časom stali súčasťou estetiky symbolizmu.

Jégého vzťah k pesimistickému realizmu a naturalizmu nie je preto jednoznačný. Prvky oboch pôsobia v jeho diele súčasne a vytvárajú iba podmienené koherentný tvar. Ale i na ich pomer možno aplikovať reláciu, ktorou sa v autorovej ideovo-estetickú koncepciu riadi spolužitie prvkov determinizmu a indeterminizmu. Skeptický svetonázor naturalizmu je konštantnou zložkou a determinujúcim činiteľom historického optimizmu jeho výrazovo a významovo celkovo indeterministickej literárnej metódy. Jégého priklon k hotovým teoretickým poučkám bol pokusom priniesť na program dňa konkrétny návrh na riešenie krízových

situácií prózy slovenského realizmu. Potvrdil to — hoci oveľa neskôr — aj jeho potenciálny literárny oponent M. Kukučín, keď sa vyslovil: „Jégého spôsob písania zodpovedá vnútornej potrebe a organizácii. Keby ho pritlmil alebo premenil kvôli vkusu obecnstva, pravdepodobne by si utrížil veľké fiasko“ (list Š. Krčmérymu z 2. marca 1928).

V predprevratovom období Ján Grob nerealizoval svoje teoretické princípy v pozoruhodnejšej beletristickej podobe. Jeho literárny debut (celkovo sedem poviedok) je iba improvizovaným signálom prvých a dosť rozpačitých pokusov zaútočiť humoristicko-satirickou formou na meravé normy spoločenskej morálky. Grobove juvenílie sú v jednotlivostiach analogické Kukučínovým úsiliam — svoje literárne postavy zbavoval prepätej nacionálnej ideológie, ktorá bola meradlom vzťahu ľudí v próze S. H. Vajanského. Súčasne sa však odvracal aj od kolektívnej psychológie kukučínovskej dediny a od harmonizujúcich akordov jej sociálneho determinizmu. Spočiatku v šlapajách novelistiky G. Maršalla (*Novely*, 1887) skúmal vzťah človeka k prostrediu cez nekonvenčné prehodnocovanie motívov lásky a morálnych kritérií malomestskej spoločnosti. Grob v tomto období ešte netvoril, ale pretváral a významovo transkriboval frekventované témy. Svoj názorový pesimizmus prekrýval ironicko-parodickými postupmi. Ale už v prvých štylisticky značne improvizovaných poviedkach sa prejavil jeho výrazný sklon k pozorovaniu a k experimentom s ľudskými postojmi. Mladý autor už v tomto čase vchádzal do sveta svojich literárnych postáv „zadnými dvermi“. Zaujímala ho „obnažená pravda“, ako sa javí v analýze intimit, spoločenských klebiet, indiskrétností a iných neoficiálnych stránok ľudských reakcií na skutočnosť.

V pozadí súvekých pokusov („boja, ktorý sa odohráva pred našimi očami“, M. Kukučín) o revíziu pojmu literárny realizmus pôsobila kríza príčinnosti v nazeraní na javy všedného života. Niet pochýb, že vyplývala z rozkladu spoločenských perspektív a z bezvýchodisko-

vosti postromantickej pseudodialektiky, ktorá sa naďalej zo zotrvačnosti pokladala za kľúč k riešeniu spleťtých problémov súčasnosti. Kukučín a J. Grob, po nich aj Timrava, Tajovský a Jesenský túto sprofanovanú dialektiku odmietli. Orientovali sa na inšpiratívne svetonázorové podnety, ktoré im pomáhali nachádzať nové prístupy nielen k detailom skutočnosti, ale aj k jej globálnym obrysom. Každý z nich išiel svojou cestou. Spájalo ich však úsilie formulovať nové kritériá pravdy literárneho diela, aj keby ju našli za hranicami konvenčne a idealisticky chápanej „kráasy“. Tieto tvorivé projekty priniesli na svetlo dňa nové ideové podnety, nové estetické výhľady a nové literárne postupy. Rozsah a obsah pojmu realizmus sa v nich vnútorne diferencoval, hoci umelecké zisky z tohto odlišenia sa nerentovali razom a súhrnne.

Ideovo-estetické prekódovanie príznakov idealizujúceho realizmu sa na prvom mieste prejavilo príklonom mladých prozaikov ku skepticky nazeranej „pravde života“. Jej bezútešné jednotlivosti získavali prevahu nad iluzívne predstavovanými celkami. Konceptia pesimistického realizmu nie je teda ničím iným ako potvrdením aktuálnosti názorov pozitivistického antiidealizmu, ktorý estetiku plne podriadil hľadisku pravdy. Grobom nastolený problém naturalizmu doviedol — hoci pôvodne len teoreticky a proklamatívne — túto zásadu až k jej krajným dôsledkom. Pravdivosť vecí a javov pesimistického realizmu v ňom už nahradil ničím nedeliteľný „holý fakt“. Významovo ho umocňoval determinizmus literárnej postavy, ktorá bola východiskom i cieľom prozaikovej analýzy.

Súveké transparentné heslo „Tolstoj či Zola“ bolo nepochybne viacznačné, možno ho preto interpretovať rozlične. Mohlo znamenať výzvu k voľbe medzi krásou a pravdou, svetonázorovým optimizmom a pesimizmom, estetickým či racionálnym hľadiskom na literárnu tvorbu a sociálne či biologicky motivovaným determinizmom. Mohlo však v sebe s malou nadsádzkou skrývať aj možnú otázku: Kukučín či Grob? Možno sa totiž

domnievať, že ak by bol Nádaši zotrval pri systematickej literárnej práci, bol by sa už vtedy stal zásadným antipódom Kukučínovej ideovo-estetickéj koncepcie.

Riskantné stotožnenie metodologických direktív vtedajšej vedy so samotným pojmom skutočnosti má rozhodujúci vplyv na formuláciu globálneho princípu, ktorým Jégé neskôr systematizoval rôznorodé prvky svojho ideovo-estetického programu, aby aj ním koordinoval významový rozptyl svojich literárnych postupov. Konštruktívne prvky tohto princípu majú samy osebe výrazne antitietický ráz. Pokusy o akékoľvek ich zjednotenie musia preto spočívať predovšetkým v zámene, v striedaní či v dočasnom približovaní ich aditívnych, t. j. doplňujúcich a nepodstatných príznakov.

Názorne to vidno napríklad vo výstavbe motivického plánu postáv Jégého prózy. Ich konflikty sú výrazne ahistorické a ich podnetom je odveký zápas nemenného ľudského individua o prežitie, lásku, o spoločenské postavenie a osobnú moc. Ovládajú ich prvotné biologicko-fyziologické podnety (vnútorné podmienky), ktoré až dodatočne koriguje spoločenská adaptabilitnosť človeka (vonkajšie okolnosti). V oboch prípadoch ide o vzťah, ktorý možno označiť raz za vnútorné determinovaný, druhý raz za vonkajškovo indeterminovaný podľa toho, z akého hľadiska sa dívame na vec. Autorovým cieľom je navodzovať konflikty medzi determinizmom pudových prásil človeka a jeho spoločenskou adaptabilitnosťou vo svetle noriem súvekej morálky. Aditívne príznaky oboch týchto hybných síl, uložené v princípe prírodnej „účelovosti“ ľudských úsilií, spája dovedna iba relativizmus dobra a zla v tom zmysle, ako sa o ňom hovorí v románe *Adam Šangala*: „V prírode je dobré tak možné ako zlé, a my sme napokon všetci len čiastkami prírody“ (S 2, 1979, s. 120). Že ide o Jégého východiskové presvedčenie, možno doložiť citátom z listu, napísaného už roku 1890: „Nieto tej abstraktnej pravdy, ktorá by nemala dve tváre: pravú a nepravú“ (V. Petrik, c. d., s. 19–20). Nádaši teda už ako literárny debutant rozlišoval prvotné (princípálne) a aditívne (vedľajšie) príznaky vecí a javov.

Polarizácia prírodno-sociálnej rozpornosti javov z hľadiska ich účelovosti pre človeka predznačuje cestu k definovaniu Jégého zovšeobecňujúceho významového princípu. Ak vychádzame z kauzality pozitivizmu ako nadosobnej direktívy vtedajšieho ideovo-estetického myslenia, pridáme k výsledku, že všetky rozporné stránky jeho tvorivého princípu keď aj dôsledne nevyrovnáva, tak aspoň čiastočne zahladzuje asynchronný vzťah medzi biologicko-sociálnou determinovanosťou človeka ako príslušníka prírodného druhu homo sapiens, adaptabilitného tak voči vnútorným, ako aj vonkajším podmienkam jeho bytia a vedomia.

Zovšeobecňujúce významotvorné gesto Jégého prózy formujú rovnaké kritériá ako u Timravy, ale ich vzťah je obrátený. To, čo sa u nej utvára „spätnou závislosťou“, vzniká uňho „priamou nadväznosťou“. Toto gesto možno definovať protirečivým pojmom „determinovaného indeterminizmu“. Spája sa v ňom prírodno-biologická neprispôsobivosť človeka s jeho spoločenskou adaptabilitnosťou. Vzťah medzi determinovaným detailom a indeterminizmom celku navodzujú iba ich aditívne, t. j. doplňujúce a sprievodné črty.

Kľúčom k pochopeniu zložitých motivácií plánov reality, postáv a deja v Jégého próze je hľadisko rozdielne časovo fázovanej (asynchronnej) biologicko-fyziologickej determinovanosti a spoločenskej adaptability (indeterminovanosti) literárnej postavy na základni jej „prírodného“ určenia. Na rozdiel od bežného chápania kauzality v pozitivistickom systéme autora zaujíma podobnosť a následnosť iba takých javov, ktoré možno zjednotiť len na základni „prírodných“ prejavov pudových reakcií alebo intelektuálnej prispôsobivosti človeka k obklopujúcej ho skutočnosti. Preto literárna postava Jégého prózy ako nemenný faktor v premenlivých okolnostiach života je aj napriek svojej spoločenskej prispôsobivosti potenciálnym „asociálom“, ktorý len z nevyhnutnosti a pod nátlakom prijíma morálne normy svojho prostredia. Je akoby nádobou, trvalou formou živočíšneho egoizmu, schopnou prijať akýkoľvek naoktrojovaný obsah. Môže byť tak dobre bez-

principiálnym oportunistom, ako aj principiálnym non-konformistom, pretože dokáže plávať proti prúdu verejnej mienky alebo ísť aj s „duchom čias“. „Každý je konglomerát“ – napísal Jégé v románe *Alina Orságová* (S 6, 1981, s. 54). To isté sa vzťahuje aj na plán reality. Je súborom hypertrofovaných jednotlivostí, pospájaných so „zdetailizovanými“ všeobecnosťami. Tak ako hrdina románu *Cesta životom* (1930) aj on je „vrecom napĺňaným cudzorodým obsahom“ (S 4, 1980, s. 163). Sprostredkujúcim článkom z kategórie zvláštného je tu sám princíp všestrannej relatívnosti javov na základe ich nepodstatných, aditívnych a doplňujúcich príznakov.

Plán rozvíjania deja a s ním aj formy pohybu v Jégého próze sú závislé od metodických postupov pozitivistickej vedy, predovšetkým od tzv. pozorovaní a experimentov, prevzatých naturalizmom z medicínskej fyziológie. Autor svoje literárne postavy stavia do prekvapujúcich okolností, aby ich pozoroval a experimentálne usvedčoval z nedôsledností a povahových defektov, aby ich predstavil v zrkadle „holej pravdy“. Jeho cieľom nie je reprodukovať objektívny obraz reality, ale jej doktrinársky preparovanú podobu. Tomuto zámeru autor prispôbil aj výstavbové postupy svojej epiky – deskripciu, typizáciu a kompozíciu. Preto Jégého prozaická tvorba nesleduje výlučne estetické ambície – v rovnakej miere je aj argumentom jeho svetonázoru, sprostredkovaným cez svojský výklad teorémy literárneho naturalizmu.

Jégé už ako Dr. Ján Grob upozorňoval súčasníkov, „koľko práve odbilo na literárnych hodinách“ európskej a domácej beletristiky (JKS, s. 562). Toto úctyhodné úsilie nenásledovalo však rovnako esteticky dôsledné literárne dielo. V každom prípade sa však jeho mladická iniciatíva v diskusiách o tvárnosť realizmu spolu s poprevratovou tvorbou stali neodmysliteľným činiteľom triedení a názorov na rozsah, obsah a dosah pojmu literárny realizmus v jeho optimistickej, pessimistickej a naturalistickej verzii.

POZOROVANIE A EXPERIMENT

Pod nátlakom svetonázorových doktrín a prediktability postupov prózy naturalistického typu sa výrazová stránka Jégého diela utvárala v tieni prevahy významových plánov. Akýkoľvek estetický a stylistický zreteľ sa podriaďuje autorovmu ideovému cieľu. Jégé nezobrazuje objektívnu skutočnosť v celej jej šírke, ale rekonštruje, analyzuje a hodnotí iba isté výseky z nej. Nepodáva epický príbeh, ale opisuje jednotlivé ľudské situácie a skúma ich skryté podnety. Nestavia sa pred ne ako nestranný pozorovateľ, ale ako ich predpojatý sudca.

Vo svojom poslednom verejnom expozé autor však predstavoval tieto postoje ako stanovisko objektívneho svedka životných situácií: „Pozoroval som vždy len ľudí a analyzoval vzpruhy ich činov a reči. Keď sa zhováram s niekým, vidím ho pred sebou nielen telesne, ale i duševne. Pri popisoch mám vždy živú postavu pred očami, ktorá hovorí len svojím spôsobom ku mne. Nemôžem jej predložiť iné reči, len aké zodpovedajú jej povahe“ (List D. Jarábkovi z 2. júla 1939, in: JKS, s. 545). Autor však pritom nijako nezatajil, že jeho prvotným cieľom bolo pozorovať a analyzovať reakcie literárnych postáv a že ho nezaujímal iba ich čin a reči, ale aj skryté „vzpruhy“ ich postojov. Toto všetko sú neklamné znaky, že Jégé sa ani v posledných rokoch neodcudzil svojim naturalistickým východiskám, hoci niektoré ich zásady medzičasom viackrát odmietol. Namiesto realistického zobrazovania skúmal svoje figúry formou protokolu, v ktorom hlavnými položkami boli pozorovanie a experiment. Z týchto dôvodov pred individualizáciou postáv uprednostňoval ich typizáciu a

pred kompozíciou kládol dôraz na motiváciu životných situácií. Jégého literárne postavy nie sú však „typické charaktery v typických okolnostiach“ (F. Engels) v zmysle požiadaviek objektívneho realizmu. Ich typickosť je dôsledkom zámerného výberu istých detailov a istých situácií. Autor chcel podávať vnútorne kontroverzné postavy vo vonkajškovo rozporných situáciách. Týmto sa mal náležite doložiť rozdiel medzi biologicko-pudovým determinizmom ich postojov a indeterminizmom ich spoločenskej adaptability, vedno zviazaných iba pragmatickou účelovosťou reakcií človeka na skutočnosť. Podstatným znakom Jégého typizácie je karikatúrna deformácia objektu zobrazenia z hľadiska sledovaného cieľa. „Je mojou snahou kresliť ľudí ako maliar a karikaturista“, — hovorí o svojom tvorivom princípe (Panorama 1928, č. 1–2), hoci na inom mieste, ale v tomže čase, so zastieracím manévrom dodáva: „myslím, že v umeniach hrá najhlavnejšiu úlohu kresba ľudských pováh a nie plaidírovanie za nejaké doktríny“ (Lit. archív 12/75, 1976, s. 277). Táto kresba je karikatúrnou deformáciou povahových čŕt literárnej postavy, chápanej ako nemenná a vyhranená figúra.

Jégého najcharakteristickejšie postupy — protokolárny opis a karikatúrna deformácia — sa v rozličnej miere uplatňujú na všetkých rovinách výstavby jeho prózy. Ako stylistický ekvivalent pozorovania a experimentu sú základným prvkom aktu štylizácie a kompozície. Prejavujú sa na úrovni textu, kontextu i subtextu. Na škodu veci autor však tieto postupy zväčša len improvizuje bez toho, žeby z nich urobil dôsledný nástroj stylistického realizovania významových dôsledkov zvolenej ideovo-estetickéj doktríny. Preto jazyková inštrumentácia textu je najzraniteľnejšou časťou Jégého prózy a veľa ubera z umeleckého účinku jeho pozoruhodných literárnych projektov. Čosi z toho možno pripísať dlhoročnej tvorivej prestávke, na ktorú sa najčastejšie odvolával aj autor. Väčšinu stylistických nedorozumení zapríčinila však nedbanlivosť samotného prozaika, jeho improvizačný spôsob práce, typický pre karikaturistu, ktorý pracuje iba v zajatí momentálnych

dojmov: „Chytro sa mi zunuje téma: ako čmeľ — po-obvoníavať... a brnk“ (rkp. *Rovesník*, s. 12). Preto čo nerealizoval vo chvíľach inšpirácie, nikdy už dodatočne nedotvoril.

Z povedaného vyplýva, že slovo, syntax, slovné skladby a celé prehovory sú u Jégého nápadne posunuté nielen zo svojho nepríznakového, ale aj z esteticky príznakového miesta. Tento posun je stylistickým dôsledkom nátlaku pretvárajúceho princípu umeleckej metódy, ktorým zjednocoval empiricky uchopený detail s abstraktne zovšeobecnenou tézou. Ale už samotný tento detail chce byť verným odtlačkom brutálnej, cynickej, agresívnej, z hľadiska naturalizmu však vždy vecnej podoby pomenovávanej skutočnosti. Ako základný argument „holej“ pravdy zastupuje v texte hodnotovo nediferencovanú realitu, ktorá je charakteristickou črtou antiidealistických zámerov pesimistického realizmu a naturalizmu. Významovo preexponované slovo a jeho násilné syntagmatické spojenia sa stávajú charakterizačnou zložkou veristicky štylizovanej literárnej figúry ako hlásateľa spontánnych pudových prejavov ľudskej „prírody“. Jej vplyvom sa v pomenovaní a prirovnávaní akte rétorickými postupmi jednak expresívne zosilňujú významy slov a syntagmiem, jednak sa zľahčujú alebo celkovo degradujú. Na tejto ceste sa Jégé už značne vzdialil od Vajanského „vzvyšeného“ štýlu i od Kukučinovho objektivizujúceho výrazu. Najbližšie k jeho zámerom je reč Timravy a Tajovského, ktorí však sledujú menej extrémne stylistické ciele. Ale tak ako oni, aj Jégé sprvu chcel degradovať slovník a dikciu sentimentalizmu (Šoltésová, Vansová a iní), aby neskôr parodizoval aj reč intelektuálneho a malomestského prostredia (Timrava, Jesenský a iní).

Najnápadnejšou črtou výberu slov a ich skladby do vyšších útvarov je u Jégého až rétoricky expresívne zosilnenie syntagmatických spojení veristicky akcentovaných slov so zovšeobecňujúcim pomenovaním abstraktného alebo konkrétneho typu. Tak sa vlhká čiapka mení na „mokré čiapisko“, tučný chrbát na „sla-

ninastý chrbát“, rumenné líca na „čerešňovú ružovosť tváre“, mŕtvolu na „vozom rozmliaždenú žabu“ a blahý cit sa stáva „neskrotným pocitkárstvom“. Autorov zámer je ešte nápadnejší v širších pomenovaniach a porovnávaniach súvislostiach. Expresívna deformácia detailu má obdobu v karikatúrnej skratke, ktorá mení rozmery a vzťahy prirovnávaných vecí, faktov a javov. V takejto významovej perspektíve sa pomešší človek stáva „zakrpateným palcom na zdravej ruke“, povaha dragúnskeho dôstojníka sa „vyčerpáva jeho rovnosťou“, ľudia sa menia na „orangutánov s vydutým a zubatým pyskom“, ich hlavy sa stávajú „uhorkami“, nosy „tými istými uhorkami en miniature“ a sivá obloha „plachtou zakrývajúcou katafalk pri rekviem v dedinskom kostole“. V takomto prirovnaní je všetko neúmerne zveličené ako nábytok v salóne z Jégého literárneho debutu, v ktorom každý kus „robí dojem, že je priveľký“ (S 1, s. 35). Abstraktá a konkrétna si zasa vymieňajú úlohy tak, ako si postava z novely *Dr. Garvič* ustavične pletie výrazy, takže namiesto „okolností“ hovorí „záležitosti“ a slovo „krajnosť“ chápe vo významme „vidieka či krajinky“ (S 5, s. 9).

Je príznačné, že Jégé vo svojich prirovnaniach často využíva priame alúzie na postupy výtvarného expresionizmu. Príroda je uňho niekedy až farbotlačovo hýrivá, inokedy zasa sivá, akoby ju „zamazal nezručný maliar“ (S 1, s. 184). Mara — dedinská dievka — je „hlúpa ako peň, ale telnatá ako modely moderných maliarov“ (c. d., s. 302). Veronina tvár je modelovaná podľa zákonov „novej vecnosti“ — ústa má nechutne rozšírené, z očí jej sála neskrotná vášeň (S 5, s. 298). Čitateľ sa stretáva aj s obrazom situácie, načrtnutej maniermi avantgardnej simultaneity:

Ako na futuristickom obraze som zazrel vše jej hladké líca, vše veľké oko, vše pekné poprsie a už mi do toho vbehla či kura, či pes, či daktore z detí, odháňajúc chutné zjavenie.

(S 1, s. 189)

Popri takýchto deformatívno-karikatúrnych skratkách má na výrazovom pláne Jégého prózy miesto aj funkčne opodstatnený detail všednej skutočnosti. Jeho významovo bezútešný kontext alebo parodický podtext chcú podvracať sentimentálnu idylu súkromia literárnych postáv, ukázať ich v pôžitkárskej lieni alebo v perspektíve životnej bezcieľnosti. Týmto spôsobom Jégé povie o figúre veľa ešte predtým, než ju dlhšie pozoruje alebo epicky znázorní jej životné postoj. Obraz lekára, ktorý sedí ráno na posteli a „vyzývujúc šúcha si košlou okružle brucho“ (S 1, s. 336), alebo individua, ktoré pri holení „príjemne pokrocháva a pokašliava“ (1. c., s. 100), sú prostriedkom rozprávačovej apriórnej identifikácie „prírodnej“ podoby človeka, skrytej za spoločenskými konvenciami. V tejto súvislosti treba upozorniť, že motívy komiky, humoru, satiry a paródie sú u Jégého väčšmi dielom doktrínarsko-deformatívnej vôle ako dôsledného využívania štylistických postupov komického zobrazovania skutočnosti. Stávajú sa nástrojom i argumentom jeho výsmechu, úškľabkov, krčovitých grimás a sarkastického znevažovania reality, nie však komického nadľahčovania jej rozporných stránok. Týmto postupmi Jégé zoblieka človeka z návykov spoločenskej prispôsobivosti a predstavuje ho v „holej“ pravde. Jednoducho povedané — prostriedky komiky sú uňho len medzičlánkom motivovania nezhôd medzi „telesnými“ a „duševnými“ vlastnosťami literárnej postavy.

Karikatúrna deformácia charakterizuje aj Jégého syntax. Štefan Krčméry hovorí o nej, že je vedome či podvedome kostrbatá. „Vety skáču mu trhavým, temer klebetárskym spôsobom; osoby si zaskakujú, grimasy sa menia a gestá sa križujú ako pri prudkom šermovaní. Je formálnym defektom jeho črt priveľká miera rýchleho pohybu“ (JKS, s. 41). Tieto texty skutočne robia dojem skíc, nahodených na jedno-dve sedenia. Pripomínajú koncept, ktorému chýba definitívna štylistická podoba. Autor si to plne uvedomoval, keď ponechával voľnú ruku svojim príležitostným redaktorom (Š. Krčméry, A. Mráz a iní) a kubínskym jazy-

kovým poradcom (M. Gacek, J. Dzurek). Títo všetci upravovali a normalizovali jeho výrazové anomálie, kostrbatosti, vsuvky, prístavky, zvláštny slovosled a komplikované súvetia.

Jégého slovník a syntax sú predmetom doslova úporného zápasu autora o totožnosť výrazu a významu. Nevedel ich vždy organicky zlúčiť na jednotnej základni. Ján Smetana túto skladbu charakterizoval slovami: „všetko je to také: hrubou niťou pozošované“ (rkp. *Rovesník*, s. 40). Takouto niťou, zväzujúcou štylistický a kompozičný akt, je opäť len syntakticky nekorektný, aditívny a nepodstatný prvok, ktorým autor rozličnými vsuvkami a prístavkami rétoricky dopĺňa vecné jadro výpovede ďalšími vrstvami textových a kontextových súvislostí. Ide tu vlastne o štylistickú analógiu princípu, ktorým dodatočne zovšeobecňoval detail ako argument „holej“ pravdy tým, že ho rozvíjal z hľadiska jeho aditívnych („prídavných“, nie vedľajších) významov. Napríklad tvrdošijne zotrval na formulácii: „Góti boli vyobliekani s najkrajnejším bohatstvom“, ktorú recenzent odporúčal preštylizovať ako: „Góti boli vyobliekani najnákladnejšie – alebo: bohato“ (rkp. *Rovesník*, s. 12). Autor namiesto dostačujúceho prívlastkového určenia trval na determinatívnej syntagme, ktorá podľa jeho mienky práve reduplikáciou významu vrchovato vyjadruje samolúbu márnوترatnosť Gótov.

Podobne Jégé postupuje aj vo vetnej stavbe a pri konštrukcii súvetí. Vedľa seba, za sebou, následne i synchronne, vždy bez ohľadu na logickú prehľadnosť navrhuje vetné členy. Tieto majú z viacerých stránok významovo podčiarknuť a zosilniť jadro výpovede a napojiť ho na abstraktnú predstavu, ktorá jediná dodáva konečný zmysel povedanému. Napríklad v rukopise románu *S duchom času* (1937) je súvetie neobvyčajne typické pre Jégého chápanie súvislosti vetných členov a slovosledu. Odsek je syntakticky nečleneným súborom dôvodov pro et contra v majetkových záležitostiach zúčastnených literárnych postáv:

Aduš (Jozef) krem straty peňazí so svojím rozso-bášom len vyhrál, lebo penzia Ruženy takmer vy-stačila na zaplatenie vydržiavajúceho príspevku Mal-víne, ale prehrál jeho brat, lebo keď sa dosiaľ ne-prestal uchádzať o Irenu, to urobil teraz, keď mu celkom otvorene povedala, že po rozsobáši brata ma-jú Pruszkayovci toľko nedobrych bodov na svojom conduit liste, že by bolo pririskantné sa zaň vydať.

(S 4, 1980, s. 547)

V tomto významovo značne neprehľadnom súvetí autor akoby v rozpore s direktivami akejkolvek kauza-lity násilne zrovnoprávňoval rôznorodé členy súvetia a uvádzal ich do prúdu rétoricky vychýlenej „podobnos-ti a následnosti“ faktov. Bez podrobnejšieho výkladu syntakticko-logických a časových vzťahov možno po-vedať, že autor tu akoby jedným dychom hovorí o finančných stratách a ziskoch piatich postáv z hľa-diska ich špekulácií so sobášom. Jadrom literárnej vý-povede je motív sobáša, viacstranne rozvinutý z aspek-tu jeho zovšeobecňujúcich majetkových dôsledkov. Roz-porom medzi vecným detailom (skarikovaným ľúbost-ným vzťahom) a zištnými záujmami zainteresovaných postáv autor paroduje degradáciu spontánnych podne-tov lásky inštinktnými egoizmu a túžby po moci. De-formáciu súvetia zavinilo narušenie hierarchických vzťahov a časovej následnosti medzi podradenými a nadradenými členmi výpovede. Kauzalita vzťahov sa tu nerozvíja z hľadiska postojov epických postáv, ale z perspektívy „predmetnej situácie“, ako ju vidí, pozná a najmä hodnotí rozprávajúci subjekt. Predstavuje ju ako dokonale zauzlený a pritom aj významovo zovše-obecný fakt. V podobnom „rétorickom“ predimen-zovaní vzťahových relácií pramení aj neprimeraná „hus-tota deja“ Jégého poviedok a noviel. Autor si ju síce uvedomoval, ale nevedel sa jej ubrániť. Vo všeobec-nosti možno povedať, že výraz sa u Jégého nekryje s myšlienkou, ako napríklad u Kukučina, ale zaostáva za ňou a dodatočne ju hľadá.

Citovaný text upozorňuje, že Jégého syntax v tomto,

ale aj v menej extrémnych prípadoch deformuje rozprávačovo úsilie navodzovať hypertrofované viacsmerné vzťahy medzi vetnými členmi a časťami súvetí podľa princípu, akým spája vecné detaily so zovšeobecnenými kategóriami. Rozprávač pri tom zásadne stojí na stanovisku pozorovateľa, nie pozorovaného detailu. Preto jeho výklad zobrazených vzťahov je silne subjektívizovaný. Hoci autor bol presvedčený, že „každá veľká pravda je jasná a ľahko pochopiteľná“ a že je zbytočné hľadať v nej nejakú priamo nevyslovenú „hlbku a s ňou spojené temno“ (S 1, s. 112), predsa ťažko formuloval logicky priehľadné a významovo jednoznačné vety a súvetia. Vo väčšine prípadov ide — vedome či podvedome — o konglomerát komicko-karikatúrnych vulgarizmov, sentimentálnych banalít a moralít vedno s deskriptívnym suchopárom násilne vťahovaných do intelektuálne síce vypätého, ale „klebetnícky“ trhavého, nesústredeného a syntakticky rozbitého celku. Úsiliu o prienik k jadrú vecí v ňom bráni rétoricky extenzívne rozvádzanie aditívnych príznakov jednotlivých motívov mnohonásobnými kombináciami a vzťahmi. Preto aj Jégého veta a súvetie sú syntaktickými schémami, vyplňanými rôznorodým obsahom. Autor, prednostne sústredený na označovanie, svojvoľne s nimi experimentuje tým, že ich „rétoricky“ deformuje.

Voluntaristická štylizácia textu sa v motivickom a kompozičnom akte iba stupňuje. Prevláda v nich dôraz na plán postáv, ktorému sa podriaďujú hľadiská reality a deja. Súčinnosť motivických plánov sa v duchu princípov naturalizmu odohráva predovšetkým na rovine tzv. pozorovania a experimentu. Ich úlohu podčiarkuje vysunutá pozícia rozprávača, ktorý je ponajviac analyzujúcim subjektom situácií, menej ich aktívnym účastníkom alebo pasívnym svedkom.

Pozorovania a experimenty, uskutočňované v intenciách experimentálneho románu, sú aplikáciou princípov medicínskej fyziológie a patológie na oblasť umeleckých javov. Iniciátor tejto metódy Claude Bernard vymedzením pasívnej a aktívnej stránky prístupu ku

skúmaným javom stanovil kritériá, podľa ktorých možno odlišiť normálne procesy v živých organizmoch od patologických anomálií. Týmto vytýčil postoje, pri ktorých skúmajúci „načúva“ hlasom prírody alebo ju experimentálne „vypočúva“, aby svoje poznatky zhrnul v pojmoch „citu, rozumu a skúseností“ (C. Bernard, *Život a dílo*, Praha 1961, s. 116). Bernardova aplikácia pozitivistickej metodológie na oblasť biologicko-fyziologických procesov mala svojho času značný ohlas v literárnej teórii a praxi. G. Flaubert, bratia Goncourtovci, K. J. Huysmans, ale i H. Taine, E. Zola a mnohí iní využili tieto poznatky pri štúdiu človeka ako predmetu spoločensko-estetického záujmu.

Najsystematickejšie ich rozpracoval Emil Zola v cykle štúdií *Experimentálny román* (1880, český výber *O románu*, Praha 1911). Podľa neho literárny naturalizmus je „formulou, nie rétorikou“. To znamená, že je vedeckou metódou, použitou na skúmanie „prostredia a osobnosti“ (s. 83), a nie návodom, ako literárne štylizovať javy skutočnosti. Ako taký naturalizmus je analytickým a experimentálnym hnutím, ktoré len logicky usúšťavňuje fakty bez ich zámernejšieho prehodnocovania obraznosťou a fabulačným tvarovaním. Tradičný pojem románovej stavby a opisu nemá už v tomto kontexte nijaké oprávnenie. „My chceme len zhrňovať a určovať“, — píše E. Zola. Myslí tým literárnu rekonštrukciu „stavu prostredia, ktoré určuje a dotvára človeka“ (s. 40). Prozaikovo úsilie pozostáva preto najmä vo „vtlácaní obrazotvornosti pod skutočnosť“ (s. 12). Základným výstavbovým prvkom naturalistickej prózy ostáva síce dramatická kolízia, ale jej význam nie je v pozoruhodnosti deja. Práve naopak — „čím je všednejší a všeobecnejší, tým sa stáva typickejším“ (s. 13). Takýto „úlomok“ ľudského života a najmenší „ľudský doklad“ odokrýva podstatu skutočnosti výstižnejšie, ako to môžu urobiť „akékoľvek kombinácie“ (s. 55). Prozaik sa takto stáva kritikom, ktorého jedinou povinnosťou je len „zostaviť protokol“ o vzťahu prostredia ako „stavu vonkajšieho sveta“ k „vnútornému sta-

vu jednotlivých postáv“ (s. 40 a 83). Na rozdiel od zvyklostí minulých čias prozaik naturalizmu principiálne postupuje od „známeho k neznámemu“.

Tento exkurz bolo potrebné urobiť preto, aby sa ozrejmili Jégého konexie k základnej Zolovej téze, podľa ktorej naturalizmus spočíva jedine v experimentálnej metóde, v „pozorovaní a experimente, aplikovaných na literatúru“. Nástočivosť týchto hľadísk potvrdzujú už Grobove rané poviedky, ktoré možno rozčleniť na dve časti — na protokolárne pozorovania komických indiskrétností malomestskej spoločnosti (*Výhody spoločenského života*) a na humoristicky štylizované miniatúrne experimenty s rozličnými podobami lásky (*Žart, Vada, Kúra, Omyl, Nero*) alebo konvenciami života (*Pomsta*). Pozorovanie a experiment s ľudskými osudmi sa stáva „in natura“ východiskom deja jednotlivých kapitol alebo celých poviedok Jégého tvorby. Tak v črte *Cholera* (1919) sa humoristicky pertraktujú hygienické experimenty s ľuďmi v čase epidémie a v novele *Dáma v hoteli Bellevue* (1929) rozprávač z úkrytu sleduje ľudí, aby poznal ich intímne počiny. Postava z poviedky *Zbytočné trápenie* (1931) dokonca skúma súkromie svojich spolublížnych z diaľky ďalekohľadom. Na vzájomnom pozorovaní literárnych postáv a na psychologických experimentoch s nimi je založená aj výstavba Jégého románov, najmä *Cesty životom* (1930).

Postavy a figúry tohto prozaika sa sústavne vždy a všade pozorujú: pri spoločenských príležitostiach, v kaviarni, na železnici, v salónoch, v úradoch, v prírode, na ulici i v domácnosti. Autorova zaujatosť pozorovaním sa premietla aj do postojov Dr. Garviča (1922), posadnutého vášňou diagnostikovať pacientov natoľko, že po zistení príčin choroby sa o nich viac nestará. Nielen to:

Bol presvedčený, že maliar s rôznymi odtienkami vmaľúva svoju dušu do tváre odmaľovaného.

(S 5, s. 23)

Autor teda rozpoznal silné i slabé stránky svojho talentu, keď sa sebakriticky priznal, že „celá jeho veda pozostáva z toho, že vie ako-tak niekoho odmaľovať“ (Lit. archív 12/75, 1976, s. 271).

Vlastným priestorom rozprávačového vášnivého pozorovania a protokolárneho zaznamenávania pozorovaného je kontext literárnej deskripcie, kým doménou experimentovania s reakciami postáv na aktuálne situácie sú zasa dialogické pasáže konverzačného a konfliktového typu. Striedanie alebo zámena oboch hľadísk sa deje neraz celkom jednoduchým prenesením rozprávačovej pozornosti inam, v ranej tvorbe aj v sprievode antikvárne pôsobiacich komentárov rozprávača.

Súvzťažnosť plánov reality, postáv a deja, rozložená v pásmach pozorovania a experimentu, **nesmeruje však** iba k vecnému protokolu zolovského typu. U Jégého si podržiava črty autorovho karikatúrno-deformatívneho temperamentu. Ale bez ohľadu na tento subjektívny príznak autor zhodne s cieľmi experimentálneho románu organizuje a literárne sprostredkúva významové prechody medzi protokolárnymi záznamami vnútorného stavu „prirodne“ determinovaných postáv k situáciám vo vonkajšom svete. V skutočnosti až v nich sa dovršuje karikatúrna deformácia a komické prevracanie rozporných črt, objavujúcich sa na rozhraniach motívov spoločenskej adaptability a prírodných inštinktov človeka. Toto rozhranie autor významovo podčiarkuje tým, že parodicky zamieňa ich vzťah alebo ich podáva ako nedeliteľný celok, ako to ilustruje text z poviedky *Záhada* (1925):

O týždeň ich láska blčala neuhasiteľným plameňom. Gridovi sa vraj videl nielen kontúrovský majetok, ale ani Anica nebola na zahodenie.

(S 1, s. 239)

Súčinnosť motivických plánov je svojou významovou kapacitou prispôsobená princípu, ktorým Jégé rámcovo spájal determinizmus detailov s indeterminizmom celkov na základe ich aditívnych príznakov. Plán postáv

ako súbor typizovaných figúr, podmienených ľudskou „prírodou“ a reflexmi spoločenskej prispôsobivosti, kladie sa zoči-voči kontextu reality, ktorý svojimi nevypočítateľnými dôsledkami ovplyvňuje aj ľudskú činnosť. Medzi deterministicky typizovanou figúrou a indeterministicky premenlivou realitou sa rozvíja vlastný epický dej. Charakterizujú ho všedné situácie a skôr komické ako tragické kolízie. Autor, jeho rozprávač alebo samotný princíp rozprávania navodzujú a významovo odôvodňujú vzťahy medzi motivickými plánmi tým, že „zhrňujú a určujú“ (E. Zola) fakty a javy, získané cestou „načúvania“ prejavov prírodnej a spoločenskej podstaty človeka a jeho následného „vypočúvania“ v rozporných situáciách života. Pozorovanie (načúvanie) a experiment (vypočúvanie) priebežne zasahujú všetky významové vrstvy Jégého prózy. Na pláne reality prenikajú až do najhlbšej sentimentálno-moralistickej roviny prehodnocovania životných javov situačnou komikou. Na pláne postáv infiltrujú zvrtné relácie medzi prírodno-biologickou neprispôsobivosťou a spoločenskou prispôsobivosťou človeka, obracajúc oba princípy proti sebe. Na pláne deja vyvolávajú zasa individuálne reakcie literárnych postáv na oba predchádzajúce podnety. Výsledná podoba takto zaranžovaného protokolu o skutočnosti nie je objektivisticky nestraná. Poznatky získané „citom, rozumom a skúsenosťou“ autor sceľuje v intenciách svetonázorovej doktríny pesimistického realizmu. Kauzálnu súvislosť zobrazených faktov a javov znásilňuje princípom, ktorý beh života predstavuje ako súbor bezútešných detailov, iba dodatočne presvetľovaných niekoľkými sentimentálno-moralistickými exemplami. Preto nielen sféru výrazu, ale aj motiváciu epických plánov Jégého prózy ovplyvňuje karikatúrna deformácia reality, postáv a deja. Silou autorovej vôle sú vtlačané „pod skutočnosť“ (E. Zola), t. j. rétoricky podanú svetonázorovú doktrínu.

Princípy Jégého pozorovania a experimentu majú značný rozptyl. Zahŕňajú priestor od indiskrétnych intímností postáv až k analýze ich svetonázorových postojov. Detaily „holej“ skutočnosti sa pri tom aj náhle,

t. j. nemotivovane stretávajú s úvahami o zmysle života. V tomto prúde hierarchicky nečlenenej skutočnosti Jégého literárny text pozná len dva relatívne stále body: úvodnú časť a záver. Sú konvenčnými limitmi formy naplňanej rôznorodým obsahom. Vlastné rozprávanie, paralelné s pásmom deja, je reprodukovanim priebehu a výsledkov rozprávačovho pozorovania a vypočúvania literárnych postáv v ich vzájomných epicky rozvinutých interakciách a vo vzťahu k zobrazovanému prostrediu.

Rámcovacia úloha prológu a epilógu je u Jégého daná už samotnou nástoživosťou epicky interpretovaných svetonázorových téz. Z tohto hľadiska sú úvodné partie exponentom „známeho“, t. j. toho, z čoho autor vychádza, zatiaľ čo záverečná klauzula býva — všeobecne vzaté — zasa reflexom „neznámeho“, na ktoré analyzovaná situácia poukazuje. Tak napríklad novela *Záslady pani Gagačkovej* (1929) sa začína krátkou úvahou, predznamenávajúcou motív apriórnych predsavzatí, ktoré komplikujú život človeka:

Ľudia si spestrujú život, nastavajúc si prekážok na jeho dráhe ako na konských dostihoch.

(S 5, s. 155)

Záver poviedky *Soňa* (1930) — historiky o nevere, žiarlivosti a opätovnom zbližení — tvorí zasa zovšeobecňujúce konštatovanie o možných dôsledkoch predstavených udalostí:

Hovorí sa, že búrka vyčistí povetie. Ale to nie je isté, koľko škody môže narobiť. Isté je však, že jedno z najväčších trápení na svete je zavinené neopätovaním lásky.

(S 5, s. 368)

Rozdiel medzi známym východiskom a neznámymi výhľadmi záveru nebýva vždy veľký. Odlišné však bývajú ich motivácie. Napríklad historický román *Adam Šangala* (1924) vychádza z faktu popravy hrdi-

novho otca a končí sa výjavom synovej popravy, aby sa v jeho životnej ceste dolu Váhom, krivolakej ako tok tejto rieky, prejavil paralelizmus vzťahu medzi pojmi „zverskosti a humanity“ v 17. storočí. Ale či už autor vychádza z individualizovaného detailu alebo zo zovšeobecňujúceho motívu, východiskom a záverom Jégého literárnych textov býva pravidelne rovnaká téza, nazieraná z dvoch odlišných strán. Je tomu tak aj vtedy, keď úvodná alebo záverečná časť formálne chýba. Textologický výskum totiž potvrdil, že autor „často menil (najmä vynechával) úvodné alebo záverečné časti noviel... , obracal pozornosť práve na ne a najväčšmi do nich zasahoval“ (V. Petrik, S 5, s. 506). Dokonca nápadný kvalitatívny rozdiel medzi Jégého tvarovo ucelenejšou historickou prózou a formálne uvoľnenejšou prózou spoločenskou nepodmieňuje vlastná téma, ale len dôsledky exponovanej funkcie ich rámca. Vzťah deterministicky stálych a indeterministicky voľných zložiek stvárňovaného materiálu je v nich obrátený. V historickom žánri autor vyplňal relatívne uzavretý výsek dejín rekonštruovanými detailmi „ľudskej prírody“ a dobovými reáliami, kým v próze z aktuálneho spoločenského života mu prichodilo induktívnou cestou z prvkov zobrazovanej skutočnosti a zo sceľujúcich hľadísk sledovanej doktríny tento rámec dodatočne vytvárať.

Medzi úvodom a záverom ako najstabilnejšími bodmi sujetovo-kompozičnej výstavby sa rozprestiera plán deja. Je akčným poľom vlastných pozorovaní a experimentov rozprávajúceho subjektu. Nápadne krivolaké, trhané, epizodicky členené, v princípe však vždy iba lineárne rozvíjané dejové pásma spočívajú na parakticky priradovaných motívoch, ktoré svojou epickou názornosťou majú ilustrovať jednotlivé stupne sledovanej témy-tézy. Rozprávač pritom nápadne manipuluje s motívickým materiálom. Ľubovoľne ho rozširuje a redukuje bez ohľadu na ucelenosť sujetových línií a ich významové dôsledky. Autor sa v korešpondencii neraz priznal, ako ktorý text „po kúskoch pristavoval“ (*Adam Šangala*), ako z neho „či odstrihoval, či prišival“ (hra

Miraculín) a ako z ktorého ostal len rad „obrázkov, akousi myšlienkou, nie vlastným dejom spojených“ (hra *Prevrat*). Netajil sa tým, že mu robí starosti vytvoriť z deja a z figúr „uzol“, že mu namiesto „psychologického prehĺbenia“ motívov vychádzajú „samé rozhovory“ (Lit. archív 12/75, 1976, s. 271).

Z tohto všetkého vyplýva, že Jégého pozorovanie a experiment sú väčšmi dielom priamej činnosti rozprávača zastupujúceho autora ako konania literárnych postáv. Túto okolnosť nemožno však pripisovať na vrub metódy, ale iba návykom autora, predkladajúceho čitateľovi improvizované schémy epických situácií. Toto tvrdenie možno dokumentovať ukážkou z poviedky *Soňa* (1930). Ide o experimentálne štylizovanú situáciu, v ktorej sa žena, klamaná mužom, stretáva so sympatickým lekárom. Situáciu charakterizuje farbotlačovo expresívny výraz so sklonom k abstraktnému pomenovaniu uvádzaných faktov a javov. Tento výraz je celkovo zhodný s rétorickým schematizovaním okolností, sprevádzajúcich premenu predstieraného ľúbostného citu na neskrotnú vášeň:

Smiem ňu oblapiť?

Kývla hlavou.

Malora stratil rozum. Schytil ju, jej mäkká voňavá teplota ho pobláznila. Tvár mu sálala od rozčúlenia. Jeho páliace ruky behali po jej tele. Sprvu ich necítila, odrazu sa jej zdali byť čímsi cudzím, protivným. Vtom sa ich pohľady stretli; Malora ceril zuby, z očí mu šľahala neskrotná vášeň. Soni udrelo do hlavy: „Teraz budem cudzoložnica!“

Strhla sa... Chodte preč odtiaľto!...

(S 5, s. 362)

Úryvok v skratke rekapituluje schému experimentálne poňatej scény, v ktorej autor tak ako vždy chce cez erotický motív zobraziť premenu korektného človeka na agresívne individuum. Situáciu rámcuje konvenčná otázka a nekonvenčný rozkaz. Medzi nimi sa rozvíja prúd vzrušených gest, grimás, pocitov, dojmov

a opisov zmyslových reakcií postáv na prekvapujúce okolnosti stretnutia. Gradácia významového plánu, odvodená predovšetkým z povrchových dojmov rozprávača, smeruje krátkou cestou od deskripcie vecných detailov k evokácii abstraktných pojmov. Vrcholia v rétoricky moralizujúcom prikaze, ktorým žena razom anuluje chvíľkový ošiaľ a oboch vracia do triezvej skutočnosti. Jégého psychologický experiment nedosahuje intenzitu podania podobných situácií v próze Timravy alebo Jesenského. Pripomína skôr opis zovňajškových indícií ľudských reakcií na háklivú situáciu v štýle raného Vajanského, oproti ktorému je však Nádaši nepruderý, krajne otvorený, až brutálny. Jégé sa v uvedenom výjave sotva vedel citom, rozumom či skúsenosťou vhlbiť do zobrazovanej situácie. Ostal v zajatí sentimentalizujúcej obrazotvornosti, dôslednejšie nepodriadenej jej „prírodno-pudovej“ intímite. Detailný doklad spontánnych reakcií človeka podal deskriptívne ako karikatúru zovšeobecneného pojmu „vášeň“.

Uvedená ukážka potvrdzuje predpoklad, že motivácia situácií a línie sujetovej výstavby sa v Jégého próze nespájajú s dynamickými prvkami fabuly. Podnecuje ich rozprávač, ktorý vlastným pričinením, menej už akciami epických postáv, rozvíja epizódy šité na mieru inštrukcií sledovanej doktríny. Jej podnety sa prenášajú do lineárne následnej konfrontácie rozdielne psychicky determinovaných figúr, chápaných ako epické doklady k riešeniu rovnice vzťahov človeka k iracionálnemu pojmu „život“. Aj Jégého sujet pripomína šachovú partiu, v ktorej typizované figúrky vzájomne reagujú podľa vopred známych pravidiel, hoci hra môže mať celkovo nevypočítateľné dôsledky.

Východiskom takejto sujetovej osnovy je takmer vždy schéma pesimisticky prehodnotenej sentimentálnej poviedky. I. Kusý upozornil (*Dejiny slovenskej literatúry* 4, 1975, s. 134), že podobnú hru s alternatívami parodizuje už besednica Román v extrakte à la fin de siècle aj s morálkou (značka D. Š., NN 24, 1893, s. 13). V piatich miniatúrnych kapitolkách podáva humoristicky príbeh kandidáta ženby, ktorý sa zásluhou intríg

ocitá pred fiaskom svojich špekulácií. Táto schéma je blízka Nádašiho riešeniu tém zo spoločenského života, neskôr zhrnutých do súboru *Medzi nimi* (*Spisy* 5, 1981).

Uvedené výstavbové postupy Jégého prózy upozorňujú, že zdroje jej kompozície a v širšom zmysle aj kompozičného rámcovania naturalistickej prózy nemožno hľadať v tradícii „klasického“ rozvrhu dramatického deja, ako ho s obmenami využívala aj próza slovenského realizmu. Vzhľadom na explikatívnosť epického zobrazovania apriórnej tézy, kompozícia naturalistického typu nechce nič vedieť ani o zámernej fabulácii, ani o kombinovaní deja, pretože chce len „zhrňovať a určovať“ dáta o skutočnosti. Napriek Zolovým deklaráciám naturalizmus nie je však len „formulou“ výkladu javov, ale aj „rétorikou“, odôvodňujúcou ich vzťahy. Tzv. „logické triedenie“ empiricky získaného materiálu neprechádza však médiami „rozprávkárskej obrazotvornosti“, ale postupmi „dokazovania, ako u učencov“ (E. Zola, *O románu*, s. 32). Preto naturalizmus z nových hľadísk využíva dávne formuly rétoriky, prispôbené argumentácii pro et contra a diskurzívnej obhajobe racionálnych doktrín. Ťažisko „piatich častí reči“ archaicko-rétorického prejavu okrem prológu a epilógu spočíva na rozprávaní (narratio), dokazovaní (argumentatio) a na polemike (refutatio). Aj Jégé rámcovo využíva jednotlivé stupne tejto schémy. Variuje však ich poradie. Niekedy najprv s niečím polemizuje a až potom čosi dokazuje, inokedy zasa polemicky rozpráva (t. j. pozoruje) bez toho, že by niečo expressis verbis priamo dokazoval. Najčastejšie však obmieňa všetky uvedené hľadiská.

V tomto zmysle možno napríklad celkom vecne rekonštruovať podložie kompozičnej osnovy Jégého juvenílie *Výhody spoločenského života* (1889). Jej sedem častí sa člení na prológ (kap. 1 – maškarný bál a jeho dozvuky), rozprávanie (kap. 2–3 – klebety v ženskej a mužskej spoločnosti), dokazovanie (kap. 4–5 – intrigy okolo hrdinky a jej dvoch záujemcov), polemiku (kap. 6 – otcove poriadky s pytačmi) a záver (kap. 7 – hrdinku si berie celkom iný človek). V inom prípade

(*Radosti života*, 1927) ide o triptych anekdot, ktorého centrálnu časť vyplňa alternácia možností sobáša starého mládenca s dvoma dámami (dokazovanie), aby nakoniec podľahol argumentom vypočítavej slúžky (polemika). V Jégého literárnej praxi sa však „vedecké odôvodňovanie“ takmer vždy stotožňuje s karikatúrnou deformáciou motivických plánov, najmä deja, ktorý akoby sa nasilu vtlačal pod skutočnosť, t. j. nakláňal a krivil podľa formatívnych dispozícií nadradenej ideovej tézy.

Napriek vplyvom archaických vzorov je zviazanosť Jégého „rétoricky“ štylizovaných výstavbových postupov s prózou literárneho realizmu nesporná. Odôvodňuje a ospravedľňuje ju fakt, že aj v danej podobe spĺňajú podmienky kauzálnej následnosti kvalitatívne súmerateľných javov. Realistický ráz má aj epická kolízia sujetu („uzla“), založená na konfliktovom vzťahu muža a dvoch žien alebo ženy a dvoch mužov. Jej pesimisticko-naturalistický ráz autor odtieňuje tým, že významovo odlišuje opozície pudu a rozumu (pri mužských postavách) od spontánnych podnetov citu a vášne (pri ženských postavách). Nedarí sa mu však epickou motiváciou uspokojivo vyplňať nápadné medzery medzi výkladovo-rétorickým podložím narácie a mechanickým striedaním súčasných a následných sekvencií deja. V zrejmych trhlinách medzi nimi pramení aj spomínaná klebetnícko-trhavá dikcia prehovorov, križenie grimás a gest a dejovo predimenzovaná záměna významových kontextov.

Vlastný základ epickej kolízie má u Jégého pod vplyvom momentov rozprávania, dokazovania a polemiky obyčajne triadickú podobu. Podľa svedectva korešpondencie tento sklon k „trojdejsťvovému“ členeniu textov čiastočne súvisí aj s jeho tvorivými plánmi na poli dramatickej literatúry. Takúto trojčlennosť možno nájsť aj v elementárnych postupoch, akými autor zapája motivické plány do tematickej výstavby prózy. V prvom prípade podáva epický obraz reality a čias (moment prostredia), v druhom zobrazuje psychický habitus literárnych postáv (moment osobnosti) a v tre-

tom kombinuje oba predchádzajúce varianty (moment určovania a zhrňovania dát), pričom „dejovo prvý – vždy intímne štylizovaný – podľahne druhému, spoločenskému“ (V. Žemberová, SL 25, 1979, s. 332–340). Prvý a druhý prípad charakterizujú pomery na pláne pozorovania v krátkych žánroch prózy, tretí je modelom experimentálnych situácií v Jégého románoch.

Výsledná krivka sujetovo-kompozičnej výstavby Jégého prózy má vzdialenú obdobu aj v celkovom vývine jeho diela. Jeho monografista a editor V. Petřík zistil, že v neskoršej tvorbe sa gradácia významových kontextov opakuje v obrátenej podobe. Ťažisko jeho pesimistického realizmu sa v tridsiatych rokoch prenáša „od činorodého ku kontemplatívnemu, od aktívneho k pasívnemu“. To znamená, že v každom texte „sa bije mladý Nádaši so starým Jégém“ (*Človek v Jégého diele*, s. 135). Patológ anomálií ľudskej prírody a oponent literárnych koncepcií Vajanského a Kukučina sa „in spe“ stával diagnostikom svetonázorovej skepsy, ktorá sa v časti medzivojnovkej literatúry prejavovala nápadnou recidívou pesimizmu.

Jégého prózu charakterizuje uvoľnená kompozičná výstavba, izolované sujetové línie a nesústavnosť vzájomnej väzby motivických plánov. Zrejmý rozpor medzi „uzavretosťou detailu a neuzavretosťou celku“ (V. Petřík) je však vecným dôsledkom autorovho významového gesta, ktorým do jedného súboru spájal determinované jednotlivosti a indeterminované celky.

Na vymedzenom priestore krátkych prozaických žánrov Jégé nevyužil všetky možnosti experimentálnej prózy. Preto sú kvalitatívne značne nesúrodé. Postupy tzv. pozorovania a experimentu, zväzované „hrubou niťou“, nijako nezakrývajú, skôr obnažujú schémy sujetovo-kompozičnej výstavby. Možno tu všeličo namietť, ale platí – Jégé fecit. Mnohé stylistické nedôslednosti sa dajú ospravedlniť aj výrokom autority: „Môže sa písať zle, nesprávne, pod psa, a predsa prejaví pri tom skutočnú originalitu vo vyjadrovaní“ (E. Zola, *O románe*, s. 26). Táto okolnosť však dosvedčuje, že apriórna téza nebola Jégému iba predbežnou pracovnou

hypotézou, ale že bola doslova „fabulačným“ materiálom jeho diela, súčasťou repertoáru jeho tém, významotvorných zámerov a výstavbových postupov. Potvrdzujú to aj jeho romány, v ktorých dôslednejšie a v zložitejších konštruktívnych súvislostiach využíval podnety svojej svetonázorovej doktríny.

CESTA ŽIVOTOM A LUDSKÝ ÚDEL

Metóda vedy, postupy vedeckého pozorovania a experimentu neboli len vonkajším podnetom Jégého prózy. Stali sa aj integrálnou zložkou jeho literárnej témy a modelovými prvkami jej výstavby. Autor chcel podať čo najobjektívnejší obraz skutočnosti. Pozoroval a študoval svoje literárne postavy a experimentoval s nimi. Obrazotvornosť prozaika podriaďoval faktom reality. Siahol aj po krajnom prípade:

Narodil som sa roku 1873 v malom sídelnom meste jednej zo slovenských stolíc. Môj otec bol mužským krajirom a pochodil z neďalekej dediny. Jeho otec bol malým gazdíkom...

(S 4, 1980, s. 9)

Je to začiatok biografie, dotazníka, či vecných poznámok o živote? Nie, ide o úvodnú časť Jégého románu *Cesta životom* (1930), pôvodne nazvaného *Cestou života*. Je to „najpesimistickejšie románové dielo medzivojnovkej literatúry“ (A. Mráz), „surovo prísny mravný súd“ (Š. Krčméry) a dôsledná analýza „vplyvu prostredia na človeka“ (P. Bujnák). Už od prvých viet nenecháva autor čitateľa v pochybnostiach, že rámcom i jadrom obrazu pomerov v župnom mestečku na prechode storočí je svedčie ústrednej románovej postavy.

Dielo nie je však mechanickým odrazom objektívneho pozorovania reality a autorových osobných skúseností. Aj ono má svoje literárne tajomstvo. Bez zisťovania hlbších súvislostí poznávame v ňom mnohé autostylizačné črty. Román je vecným účtovaním Jégého s motívmi kariérizmu a lásky, s rozpormi spoločenskej

prispôsobivosti a „prírodných“ inštinktov ľudskej povahy. Je to román o príčinách a následkoch nevyspytateľných reakcií ľudí, ktorí „sto ráz dokázané sprostosti opakujú znova“ (S 1, s. 294). Do evidentného plánu deja autor vložil problém osobnej a kolektívnej viny človeka za patologické anomálie a karikatúrnu deformáciu medziludských vzťahov. Svoje názory na determináciu ľudských postojov a dôveru v evolučný princíp vývoja premietol do postáv dvoch antipódov — župného úradníka Svoreňa a lekára Búroša. Oba literárne typy vyjadrujú najprotikladnejšie a najrozpornejšie stránky autorovej osobnosti, jeho spoločenského bytia a individuálneho vedomia.

Tento dualizmus, uskutočnený na princípe rozdvojenia osobnosti, je súčasne zafaškavacou skúškou použitej literárnej metódy. Lekár Búroš ako neúnavný sujetový protihráč kompromisnícky poddajného Svoreňa je jeho zosobneným svedomím. Túto základnú polaritu pohľadu na človeka a spoločnosť nachádzame nielen v rozložení a vzťahoch motivických plánov, ale aj v kompozičných zložkách diela. Epický habitus tohto „maskovacieho“ manévru je taký presvedčivý, že ako súčasť autorovej literárnej stratégie ovplyvnil nielen staršie, ale aj novšie analýzy románu (V. Petrik, J. Števec a iní).

Hoci sa Jégé románom chcel radikálne vyrovnat s minulosťou v mene seba i svojho prostredia, nehovorí iba za svoju fyzickú osobu, ale sa literárne objektivizuje. Preto základným tónom jeho výpovede je monológ, forma rozprávačsky členitej spovede. Ak by však zostal len pri nej, jeho súd o skutočnosti by bol osobným a jeho vina jednostranná. Autor preto literárne zobrazuje nielen to, za čo chce prevziať zodpovednosť, ale aj to, čo je v človeku nekontrolovateľné. Chce epicky interpretovať aj to „záhadné X, čo za starodávna volali prozreteľnosťou božou a čo dnešní freudovci chcú vedecky objasniť a nazývajú to podvedomím“ (rkp. *Rovesník*, s. 36). Jégé hľadal spoločenský ekvivalent podvedomých reakcií človeka. Skúmal svoju druhú tvár, skrytú pred sebou samým. Do osnovy diela vložil polemiku svojej uvedomelej osobnosti s neznámymi strán-

kami vlastného ja. Preto proti monológovi bdelej a vedomej spomienky stavia polemický hlas, vyvierajúci z podvedomého žriedla. Dialóg, ktorý vzniká na rozhraní oboch podnetov, má formu sporu rozprávača s jeho dvojníkom. Zvláštnosťou vzťahu ega a alter ega však je inverzia ich zvyčajného pomeru. Dvojník — temná stránka minulosti — je v úlohe rozprávača v popredí epických situácií, zatiaľ čo štylizovaný portrét autora sa skrýva za ním a vystupuje v úlohe usvedčujúceho svedomia. Vzťah polemizujúcich strán sa preto obracia. Z ospravedlňujúceho sa stáva obvinený a z usvedčujúceho ospravedlňovateľ. Z týchto dôvodov hľadiská pozorovania a experimentu majú v románe špecifickú úlohu — nadobúdajú vzájomne diskurzívny vzťah. Monologický tón analytického sebaopozorovania (Svoreň) prechádza neraz do polemického dialógu, v ktorom hlas svedomia (Búroš) preberá na seba nielen úlohu subjektu stanovujúceho predmet polemiky, ale aj sudcu nastolenej kauzy. Pritom sa vlastný predmet účtovania mení na epicky objektívnu rekonštrukciu Búrošovej a Svoreňovej cesty životom. Ich spomienky, túžby a činy sa stávajú protokolárnymi dokladmi experimentálnej metódy, použitej na konkrétne „prostredie a osobnosti“ (E. Zola).

Treba opätovne podčiarknuť, že autorovi nešlo o ospravedlňovanie krokov, o ktorých dodatočne usúdil, že boli pochybené. Záležalo mu na analýze osobnostných črt a vnútorných motívov, ktoré ovládajú nepredvídané reakcie človeka na podnety prostredia. Preto vtlačil protikladné črty svojej autobiografie do rámca experimentálneho románu. V zhode s teóriami naturalizmu odmietol vytvárať „psychologickú abstrakciu“ a zobrazovať iba „zaujímavé úkazy mozgu alebo srdca“ (E. Zola, *O románu*, s. 38). Svoj problém premietol do spomienkových epizód, v ktorých nechal pred sebou defilovať rub i líce oboch tvárí svojho spoločenského bytia a vedomia. S biografiou „jednej osobnosti“ (E. Zola) experimentoval tým, že ju konfrontoval s prostredím pomocou dvoch epických subjektov. Nazdávame sa, že román *Cesta životom* je z tohto hľadiska pôvodným

prínosom autora k metóde experimentálnej prózy viac ako v meradle slovenskej literatúry. Svoreň je domestikovaná, degenerovaná a sociálne degradovaná analógia Luciena Sorela zo Stendhalovho románu *Červený a čierny*. Okrem Kukučínovho nedokončeného konceptu *Syn výtečníka* (1894–1896) námet románu nemá bezprostrednú obdobu v próze slovenského realizmu.

Literárnu transplantáciu autoportrétu neurobil Jégé v tomto diele po prvý raz. Vykonal ju už v hre *Mia* (J. Gregorec, *Dielo L. N. Jégého*, 1957, s. 69) a antitecky stavané dvojice postáv, stelesňujúce humanitný a animálny typ človeka (Tomajka-Julián z *Wieniawského legendy*, Šangala-Konôpka z *Adama Šangalu*, Čák-Donč z *Magistra rytiera Donča* a iní, porovnaj V. Petrik, c. d., s. 81), nie sú v jeho próze ničím zvláštnym. Nikde však nie je princíp dvojníctva nastolený v takej výraznej podobe ako v *Ceste životom*.

Na margo súvekých výkladov románu z aspektu jeho celkovo priehľadnej spoločenskopolitickej tendencie autor povedal: „V mojom románe je len pravda. Hádam nie všetci ju nájdu, čo ho budú čítať. No pre mňa to nič neznamená“ (NN 61, 1930, č. 93, in: *JKS*, s. 338–339). Táto pravda nie je však celá len v evidentnej téme diela a v epickom rozvrhu jeho postáv, ako ich objektívne analyzoval už P. Bujnáč (Elán 2, 1931, č. 6), ktorého názory autorizoval sám Jégé (*JKS*, s. 542). Románová panoráma kariérizmu a amoralít predprevratového župného úradníctva je epickým pozadím rozboru krízových okolností vlastného autorovho života, ako sa o nich hovorilo v úvodnej časti tejto štúdie. Ústredným problémom *Cesty životom* je motív faktického či potenciálneho oportunizmu a kariérizmu, okolo ktorého sa navršujú ďalšie motívy „deterministickej indeterminácie“ ľudských postojov k prostrediu a k súčasnosti.

Jégé z pochopiteľných ohľadov tajil autobiografický ráz románu. V užšom kruhu nepopieral však ani túto možnosť. Svoju dôverníkovu v rozhovore o literárnej práci povedal:

Taká negatívna figúra sa ti veľmi zide. Len ju ešte trochu vymodelovať. Spraviť z nej svojho alter ega, ako má Cervantes svojho Sancha Panzu alebo Puškin Eugena Onegina, Dostojevskij svojho Raskolnikova. Si to ty a nie si to ty... Musíš sa v budúcej svojej práci väčšmi odsubjektivizovať... Nemysli si, nie si prvý, ktorý pácha takú chybu. V Anne Kareninovej, v Levinovi – ľahko hneď spoznáš Tolstého. A ja, starý hriešnik?... V *Ceste životom*... už som sa len v Búrošovi chcel ukázať z tej lepšej stránky.

(rkp. *Rovesník*, s. 36–37)

Na inom mieste, v rozhovore o románe *S duchom času* (1937) sa priznal: „Kadečo robíš v živote tak: ukradomky pred samým sebou...“. Jégé nepriamo priznával možnosť viactvárných podôb svojej minulosti, aj keď z pochopiteľných dôvodov nehovoril otvorene o jej problematických stránkach. V románe *Cesta životom* túto svoju dvojtvárnu minulosť vtelil do epicky „odsubjektivizovaných“ postáv Svoreňa a Búroša, aby ich v zmysle princípov naturalizmu nechal vzájomne sa pozorovať a experimentálne preverovať zistené fakty. Nie je pritom zanedbateľné, že Búroš vidí pred sebou svoje alter ego vyrastať priam z kolísky, že môže krok za krokom sledovať všetky peripetie jeho cesty za kariérou. Identifikácia povahových črt oboch ústredných postáv románu s niektorými faktmi autorovej biografie nie je preto ani fiktívnym, ani nadbytočným činom, hoci nepochybujeme o principiálnej platnosti zásady, že epická súvislosť diela sa vyčerpáva sujetovo-kompozičnými vzťahmi motivických plánov. Autobiografické črty autora treba preto vidieť predovšetkým v typizácii literárnych postáv, menej v situáciách románového deja. Nemožno ich hľadať v detailoch, ale iba v zovšeobecnených okolnostiach, v ktorých sa človek poddáva nátlaku prostredia a spontánnym pudovým reakciám. Všetko ostatné v románe sú epicky nevyhnutné detaily reality, prehodnotené fabuláciou a literárnou metódou.

Jégého nedôvera k tradičnej forme románovej sebaanalýzy a jeho prvoradý záujem o rozbor mnohorakých

okolností zovšeobecnenej „ľudskej situácie“ vychádzajú z predpokladu ustavičného pôsobenia biologicko-sociálnych determinantov na osud človeka. Ich rozpornosť tvorí najvšeobecnejšie kulisy Svoreňovej cesty životom. Z nedýchateľnej atmosféry uhorského fin de sièclu logicky vyplýva aj životný postoj „panskej“ triedy, solipisticko-vulgárny materializmus bezohľadných korisníkov situácie. Problematický modus vivendi vyznavačov pôžitkárskeho hedonizmu sa stal ideálom aj hlavnej románovej postavy. Jeho zásady vysvetľuje podžupan Lipnický svojmu synovi, Svoreňovmu priateľovi:

Svet jestvuje len tak dlho, kým žijeme... Moje pohodlie je najvyšší cieľ môjho života, ostatok je všetko lož, humbug, klamstvo. V politike sledujem tie isté ciele.

(S 4, s. 128)

Aj Svoreň je očarený vidinou panského sveta. Jeho tragédia je však v tom, že sa k nemu prebíja ako slaboch — žije v ustavičných obavách — a zožiera sa pri tom povedomím viny. Odporoval však spôsoby mocných tohto sveta a vlastnú neistotu zakrýva vonkajškovým siláctvom:

Ja sám som cítil mocne vplyv strachu na účinkovanie ľudskej, a preto som bol presvedčený, že zastrašim podobnými násilnosťami i druhých.

(c. d., s. 184)

Vôľa k moci preniká zmýšľanie a činy jednotlivcov a stáva sa rozhodujúcim činiteľom postojov človeka k spoločnosti. V takomto prostredí karikatúrnej deformácie medziľudských vzťahov všestranným násilím žijú aj obaja predstavitelia Jégého literárnych cieľov — Svoreň a Búroš. Na dvojtvárnosť vládnucej morálky reagujú však rozdielne. Preto jej prejavy autor ukazuje v bizarných rozmeroch. Raz akoby svoje postavy pozoroval drobnohľadom, iný raz zasa ďalekohľadom. Napríklad Svoreňovu spomienku na umierajúcu matku po-

dáva ako bezútešný detail zo spovede vyznavača pesimistického realizmu:

Myslel som si, že by som jej mal bozkať ruku. Ale čo, taká tvrdá kostnatá ruka, ani nie veľmi čistá. Veď to sú všetko daromné parády, nemá to nijakého zmyslu.

(c. d., s. 42)

Bezcitný vzťah Svoreňa k agonizujúcej matke naznačuje, že tento človek je už pripravený prijať hocaký názorový obsah, hocakú morálku, akýkoľvek cudzí návod na životný program. Okrem pocitu holej existencie už nič nevlastní. Podobnú významovú hodnotu ako tieto jednotlivosti majú v románe aj zovšeobecnené prvky naturalisticky formulovaného svetonázoru. Autor nimi en bloc charakterizuje morálny profil zobrazovanej spoločnosti:

Ľudia si narobia o človečenstve vysoké predstavy, nepočítajúc s tým, že nie sú takí. Nech sa pokladajú za takých zverov, ako sú v skutočnosti, a nebudú toľko šomrať na seba.

(c. d., s. 129)

Striedanie pohľadu na detaily a všeobecné javy je späť predovšetkým s postojmi oboch hrdinov. Svoreň zosobňuje v pásme spomienok pohľad na veci zvnútra, Búroš zasa akoby zvonku hodnotí podnety dvojníkových postojov a činov. Prvý je v zajatí pesimistického determinizmu, druhý hodnotí situáciu z perspektívy skeptického evolucionistu. Búroš je demokratickým pokrokárom so sklonmi k socializmu, Svoreň je uhorským „panským“ liberálom, prispôsobujúcim sa duchu čias. Búroš je však nadovšetko jeho svedomím a kritikom pochybných životných rozhodnutí. Svoreň na viacerých miestach románu konštatuje: „drzo sa tisne do mojich vecí“ (s. 77), Búroš zasa o ňom hovorí: „s tým ja nikdy ničoho nevykážem“ (s. 77). Ich povahová polarita nie je však absolútna. Svoreň neraz pristi-

huje svoje stelesnené svedomie pri charakterovej slabosti. Naproti tomu Búrošove postoje ostávajú preňho vždy nepochopiteľné:

S Búrošom som nebol na čistom. Raz bol hotový divoch a iný raz citlivá dievka. Parom sa v ňom pozná!

(c. d., s. 97)

Svoreňa autor vždy predstavuje ako bezcharakterného kariéristu, ochotného na akékoľvek kompromisy so svojím zmrzačeným svedomím.

Polarita oboch ústredných postáv v plnej miere určuje aj pôdorys kompozičnej výstavby románu. Ich protikladný vzťah je pritom stálou veličinou organizácie sujetových plánov, hoci Búroš je aj vo svojej nevysspytateľnosti takmer nemenným typom, kým Svoreň prechádza pred jeho očami už od detstva viacerými premenami. Autor preto necháva rozprávať svoju premenlivú veličinu — Svoreňa. Jeho životnú púť predstavuje ako reťaz postupného rozchodu činov so svedomím. Dielo ako celok je rozmernou skicou pesimisticky nazeranej tragédie slabošstva, egoizmu a pasívneho podriaďovania sa tlakom agresívneho prostredia. Napriek mnohostranným vzťahom literárnych postáv abstrahovaný „dej“ románu je takmer lineárne jednosmerný. Autor voľne k sebe priraduje samostatné epizódy a priebežne ich spája literárnymi postavami do konfliktových situácií pásma spomienok. Románové epizódy a výjavy sú však plasticky odtienené. Výsledný dojem nie je priehľadný a neproblémovo evidentný. Za všetkým tušíme konštrukciu v próze realizmu neobvyčajnej, zato však dômyselne projektovanej, hoci nie do detailov literárne domyslenej stavby.

Na akých princípoch teda spočíva výstavba tohto románu? Aké podnety rozvíjajú jeho sujet ovplyvnený analýzou viacstrannej determinovanosti literárnych postáv?

Syntakticko-sujetový princíp „podobnosti a následnosti“ románových epizód a situácií, nesených prúdom

rozprávačových spomienok, vyplýva predovšetkým z pôsobnosti významovo kontrastných motívov. Jégé v tomto románe však pozmenil vzťah medzi detailmi a všeobecnosťami, zvyčajný v jeho novelistike. Vychádza zo všeobecnej tézy s úmyslom ilustrovať ju čiastkovými javmi a faktmi. Preto ju rozdeľuje, epicky objektivizuje. Tým umožňuje, aby sa jej časti stali kvalitatívne rovnocenným partnerom radu jednotlivostí. Dialektickú schému boja a jednoty protikladov dôsledne nahrádza postupmi pozitivistickej kauzality. Preto zovšeobecnené významové kontrasty ustavične delí na detailnejšie časti, „epizuje“ ich a kladie do kontextu „následnej podobnosti“ významovo zrovnoprávených jednotlivostí. Dáta o reálnom čase a priestore prefiltrúva rastrom pamäti. Preto výsledným tvarom týchto významotvorných procesov nie je súvislý románový dej, ale pásmo životných skúseností, odvíjajúce sa ako séria epizód a anekdotických situácií. Nie je preto zvláštne, že autor mnohé časovo rozsiahle úseky a dôležité okolnosti deja prechádza stručným referovaním, kým niektoré detaily podrobne epicky rekonštruje. Osou takto rozdrobeného kontextu je monologický rámec rozprávania, vychádzajúci z kontrastne rozčlenenej časovej následnosti epizód.

Z naznačených dôvodov najvlastnejším podloží sujetovo-kompozičnej stavby románu nie je viacpásmové rozvíjanie deja cez vzťahy v motivických plánoch, ako je to bežné v próze slovenského realizmu. Je ním špecifická „fabulácia“ románových epizód, situácií a výjavov. V nej sa ako prvotné kritérium významového segmentovania a predbežného literárneho formovania textu uplatňuje tradičná schéma „rétorického“ rozvíjania apriórne vytýčenej ideovej tézy. Logické „triedenie“ pozorovaní prozaika naturalizmu sa nepoddáva bez odporu obrazotvornosti románopisca, ale predovšetkým sa podrobuje kritériám „dokazovania, ako u učencov“ (E. Zola, *O románe*, s. 32). Aj Jégé prúd spomienok predbežne rozčlenil na významovo diferencované celky cez raster „rozprávania, dokazovania a polemiky“. V zmysle metodických direktív rétoriky

nerozvíja sujet zvyčajnými postupmi naratívnej epiky, ale prispôsobuje ho jednotlivým stupňom „dokazovania“ vytýčených téz. Až na takto vyčlenených významových segmentoch a motívoch dodatočne stavia situácie, výjavy a anekdoty, z ktorých sa skladá a formuje epický kontext románového deja.

Román sa kompozične delí na dve časti. Obe završuje motív volieb, signalizujúci vyvrcholenie dvoch etáp Svoreňovho života. Prvá časť v perspektíve spomienky zobrazuje jeho detstvo, roky dospievania, časy štúdií a prvé zisky jeho kariérizmu v župnom úrade. Určujúcimi motívmi prvého cyklu rozprávačového života sú okolnosti „školy lži a školy podlosti“. Druhá časť románu sa zaoberá vývinom Svoreňovej kariéry medzi vymenovaním za sirotského prisediaceho a snemovými voľbami, ktoré mali byť vrcholom jeho kolaborácie s vládnucim systémom. Tento druhý cyklus prináša rôzne konkrétne varianty motívov „kariérizmu a erotiky“ ako určujúcich činiteľov Svoreňovej životnej cesty. Záver románu je už len rekapituláciou Svoreňových osudov od jeho psychického zlomu počas snemových volieb cez udalosti prvej svetovej vojny až po jeho neslávnu adaptáciu v poprevratovej situácii.

Z hľadiska schémy rétorického dokazovania vytýčenej tézy každú z oboch románových častí uvádza moment tzv. „rozprávania“ (s. 6–11 a 100–113), ktoré vyplňa aj záverečnú partiu diela (s. 192–213). Medzi týmito sa v rozsahu oboch románových častí v šiestich kapitolách (s. 35–192) rozprestiera vlastný priestor „dokazovania a polemik“, komentujúcich jednotlivé stupne Svoreňovho kariérizmu. Tieto kapitoly autor nadpisuje (s výnimkou záverečnej kapitoly Voľba) menami žien, ktoré skrížili jeho cestu a zapísali sa do análov jeho života: Biri, Žofka, Ilona-Gabica, Hanuľa, Magda. Každá z nich formou čiastkových pozorovaní zhromažďuje dôkazový materiál, ktorý v experimentálne štylizovaných epizódach a situáciách hodnotia lekár Búroš, neskôr aj manželka Magda a advokát Lúčka. Týmto spôsobom autor „polemizuje“ so Svoreňovými postojmi, výrokmi a činmi, aby v dramatických kolí-

ziach „dokázal“ svoju tézu o ničivom vplyve prostredia na charakterovo nevyhranenú osobnosť.

Každá z týchto kapitol sa zásadne skladá z dvoch častí. V ich úvodných partiách sa protokolárnym pozorovaním dokumentuje daný stupeň Svoreňovho kariérizmu ľúbostnou aférou, aby sa následne cez polemicky vyhrotený experiment v epických situáciách potvrdila správnosť apriórneho predpokladu o určenosti človeka prostredím a pudovými sklonmi. Sujetová a kompozičná výstavba románu okrem spomienkového rámca rozprávania spočíva na šiestich opakujúcich sa cykloch „dokazovania a polemik“, pričom jej východiskovým podnetom sú čiastkové epizódy a situácie, nie globálne pásmo spomienok ako najvšeobecnejší rámec rozprávania.

Výstavbová štruktúra románu *Cesta životom* je analogická štruktúre šachového poľa. Kontrastné epizódy, vytvárané postojmi oponujúcich si postáv, súvisia spolu iba v takej miere, v akej sa stýkajú rovnaké polia na šachovnici. Moment „podobnosti a následnosti“ takto rozostavených situácií a výjavov, významovo zjednocovaných iba aditívnymi príznakmi determinizmu a indeterminizmu, je však v princípe zachovaný. Preto pri všetkej diskontinuite rozprávania štruktúra románového celku je relatívne pevná. Lineárne súradnice časového určenia dejov sledujú rovnobežné, kontrastne sa striedajúce pásy čierneho-bielych polí šachovnice. Súvislosť priestorových vzťahov, viazaná na literárne figúry a ich životné milieu, prebieha cez uhly týchto polí. Základné línie sujetovej stavby románu, prediktabilne vyznačené strohými zákonmi determinizmu, akoby však na šachovnici osudu sledovali tri simultánne partie: Svoreň a kariéra, Svoreň a ženy, Svoreň a Búroš. Posledná z nich nie je vždy korektná – obaja príležitostne používajú aj ťahy prípustné len v hre na „dámu“.

Na ilustráciu uvádzame nadväznosť situácií v prvej časti diela. Mladého Svoreňa prenasledujú v škole pre národnosť. Poddáva sa nátlaku učiteľov. K prvým zvodom kariérizmu sa súčasne pridružujú aj prvé erotické pokušenia. Do cesty sa mu vplieťa dievča z vyššieho

sveta — Biri. Mladík blúzni o láske, ale po prvom bozku ju opúšťa. Dodatočne spoznáva, že nie je pekná. Vytriezvenie z pubertálnych nálad je výzvou, ktorá však nemá odozvu vo Svoreňovom intelektuálnom živote. Slučka nátlakov prostredia ho sťahuje čoraz silnejšie. Otec sa definitívne rozchádza s maďarónskou spoločnosťou, kým syn sa s ňou čoraz väčšími zbližuje. V ďalších rokoch jeho cestu pretína jednoduché dievča Žofka, ktorá by ho mohla pripútať k rodnému prostrediu. Svoreň sa však rozhoduje inak. Opúšťa ju, keď si myslí, že čaká dieťa. Súčasne definitívne spretrháva zväzky so svojím prostredím a odchádza do štátnych služieb.

Nasledujúca kapitola (Ilona-Gabica) opakuje túto rámcovú situáciu v súvislosti s ďalším stupňom Svoreňovho spoločenského kariérizmu. Vzťahy medzi lákavými existenčnými vyhliadkami a svedomím prebiehajú uhlopriečkami pomyselného šachového poľa vo významovo kontrastných situáciách, reprezentovaných menami ďalších dievčat a žien, s ktorými sa náhodne či zámerne stretáva. Svoju vinu Svoreň vždy ospravedlňuje nevyhnutnosťou jednoznačnej voľby v „daných okolnostiach“. Jeho spoveď je preto iba jednostranne zaujatým sebahodnotením. Komplementárnu úlohu tu však zohráva jeho stelesnené svedomie — Búroš. On experimentálne hodnotí tieto „okolnosti“ a dešifruje Svoreňov podiel viny v nich.

Uvedené simultánne vzťahy medzi Svoreňom na jednej strane, jeho kariérou, ľúbostnými aférami a Búrošom na strane druhej nútia rozprávača striedať kontext pozorovania vlastnej pamäti s rovinou epicky členených situácií. Vedno s týmto rozprávač vystupuje z prúdu reprodukovania svojho vedomia a vstupuje do románového deja ako exponent svojho spoločenského bytia. Pribeh alternácie oboch významových pásem možno doložiť úryvkom z kapitoly Magda. Svoreň zapletený do úplatkárskej aféry prijíma nevďačnú a kompromitujúcu funkciu predsedu volebnej komisie. Týmto sa dostáva do konfliktu so svojím „náhradným“ svedomím, s manželkou Magdou:

Čakal som, že sa spýta, čo jej to chcem rozprávať, ale bola zamlkla a pretvárala sa, že ju to vôbec nezaujíma.

— Nuž čo, Magda, nie si zvedavá na moje noviny? —

— Nijakou novinou neodpracíš zo sveta tú pravdu, že robia s tebou, čo chcú. —

Vstala a odišla do salóna... Stal som si do druhého obloka a díval som sa von... Nevdojak mi prišlo rozmýšľať o tom, ktorý bol môj prvý rozhodný krok, čo ma zvedol na cestu, ktorou som teraz nútený kráčať ďalej.

(c. d., s. 170)

Prechod medzi pásmom spomienok a epicky štylizovanou situáciou býva dosť náhly. V kontexte spomienky sa vytvorí predpoklad vnútorného konfliktu medzi kariérizmom a svedomím. Motív prerazí rámec memoárového rozprávania, rozdelí sa do epicky objektivizovaných postáv — v tomto prípade Svoreňa a Magdy — rozšíri sa do objektívne zobrazenej situácie a prejaví sa vo forme dialógu. Po takejto konfrontácii rozporu v pásme postáv ho zasa ako celok pohltí prúd monologických úvah. Celý postup v mnohom pripomína delenie bunky. Ale významové jadro motívu, ktoré opúšťa živú plazmu spomienok, nemá predpoklady pre ďalšiu samostatnú existenciu. Preto delenie elementárneho významového jadra nebýva podnetom pre vznik nových a epicky súvislých významových kontextov. Po splnení svojej úlohy odumierajú a zapadajú v pamäti rozprávača. Epizodické konkretizácie takýchto situácií tvoria však orientačné stupne Svoreňových pamätí.

Neeviduje ich však výlučne sám. Protokolárne záznamy o nich príležitostne prehŕňa, logicky triedi a vypočúvaním preveruje Búroš. Svoje alter ego obyčajne hneď na mieste „činu“ aj nemilosrdne súdi:

— Možno viete, prečo som vás zavolať?

— Nemám ani tušenia.

— Nehovorili ste s Guzym?

— Ba áno.

- Tak necháte Ilonku a vezmete si Gabu?...
- A čo mám a môžem robiť? Môžem si vziať Ilonku bez postavenia? Veď by mi ju nedali.
- Zložte juridický doktorát, nájdete dosť miest u advokátov... a nemusíte pánmi odstaveným frajerkám dávať svoje poctivé meno.

(c. d., s. 76—77)

Takto sa doslova protokolárne zaznamenané fakty o Svoreňových intímnostiach, analyzované a prehodnotené jeho stelesneným svedomím (Búrošom alebo Magdou) vracajú do románového kontextu ako stavebné prvky viacstrannej rekonštrukcie jeho životnej cesty.

Prechody medzi významovými kontextmi nie sú v románe vždy náležite motivované, často bývajú nesprostredkované a neočakávané. Autor iba s ťažkosťami retušuje dôsledky svojho problematického predpokladu, že súčet deterministicky chápaných detailov dáva vo svojom súhrne indeterministicky štylizovaný celok. Tlak doktrín na konštrukciu sujetu neraz vyrovnáva množstvom argumentov faktovej povahy, ktorými rámcuje románové epizódy a situácie. Preto sa o Svoreňovi nevyslovuje len Búroš, ale aj ďalšie románové postavy. Svojimi komentármi prenášajú v tzv. vsunutých epizódach tlak nadradenej tézy na jednotlivé stupne sujetovo-kompozičnej stavby románu. Tieto epizódy majú však svoju epickú hodnotu iba pod záštitou ústrednej tézy, ktorú ilustruje celá románová skladba. Sú akýmisi negatívnymi formami, ktoré zmysluplným obsahom naplňa iba sledovaná doktrína. Sú to banky, v ktorých sa odohrávajú experimentálne reakcie medzi tézou a epicky stvárněným detailom.

Z hľadiska sujetovej výstavby je funkcia vsunutých epizód blízka úlohe typizovaných literárnych postáv — figúr, ktoré sa nevyvíjajú v epickom zmysle slova, ale iba stereotypne reagujú na podnety svojho prostredia. Možno ich charakterizovať výrokom, ktorý o Svoreňovi povedala manželka jeho priateľa.

Je vraj iba prázdne vrece, ktoré nemôže stať bez náplne. Stojím vraj tak dlho, ako dlho je vo mne cudzí obsah.

(c. d., s. 163)

Tento výrok má kľúčový význam pre pochopenie najvšeobecnejšieho princípu výstavby Jégého prózy. Necharakterizuje iba významovú kapacitu literárnych postáv, ale aj kapacitu sujetovej organizácie a vzťahov v motivických plánoch. Pohyb kontextov reality, postáv a deja možno vysvetliť premiestňovaním a preskupovaním obsahov, predikovaných nadradenou doktrínou. Motivácia a sujetová výstavba Jégého prózy spočíva v napĺňaní ich formálnych rámcov apriórny obsahom, odvodeným z polarít medzi determinizmom človeka ako jednotlivca a indeterminizmom evolučných perspektív ľudského rodu. V tejto súvislosti treba ešte zodpovedať otázku: aký hybný moment reguluje vzťah vsunutých epizód k sujetovej výstavbe románu?

Východiskom k odpovedi môže byť charakteristika funkčného využívania týchto epizód. Župan Guzy u Svoreňovcov rozpráva o nočnej návšteve panstva u advokáta Lichtmana, kde takmer pred očami hostiteľa zneuctili jeho manželku. Epizódu možno chápať ako náznak účelu Guzyho návštevy vo Svoreňovej domácnosti. Autor však nesleduje tento jej významový rozmer. Všetko ukazuje, že ju treba prednostne „čítať“ z hľadiska kontrastného významového členenia plánu postáv a s ním aj sujetovej stavby. Svoreň dobre vie, čo sa stane, ale nič proti tomu nepodniká:

Smial som sa na zbabelej podlosti advokáta Lichtmana, ale cítil som, že nie som ani o babku lepší. Čo vyčínali Gaba a župan, keď som opitý zaspal, to nebolo iste odchodnejšie od toho, čo robil Latróczy so svojimi pajtášmi s Flórou.

(c. d., s. 122)

Priamym dôsledkom uvedenej situácie je súboj. Nebije sa však Svoreň s Guzym, ale s Latróczym, ktorý sa

dozvedel, že odsúdil jeho počínanie u Lichtmanov. Po-
inta epizódy je založená na rozdzvojení a kontraste:
Svoreň sa bije za urážku, ktorá sa hodí rovnako naňho
ako na iných. Preto aj vsunuté epizódy majú iba po-
tvrdiť, že Svoreň neuplatňuje v živote svoju vlastnú
vôľu, ale že vždy koná v mene niekoho iného. Týmto
epizódami Jégé obyčajne vyjadruje objektívnu formu
vonkajšieho nátlaku na svojho hrdinu a zobrazuje aj
jeho reakcie na ňu. Preto nie sú významovo irelevant-
nými prvkami deja, ale najfrekventovanejším priesto-
rom experimentovania autora s osudmi literárnych po-
stáv, zmietaných determinizmom svojho „prírodného“
bytia a indeterminizmom „spoločenského“ vedomia.

Hybným podnetom sujetovej výstavby v románe
Cesta životom je princíp „podobnosti a následnosti“
protikladne (t. j. deterministicko-indeterministicky) šty-
lizovaných anekdotických faktov, ktoré dodatočne zjed-
nocujú iba ich podružné doplňujúce a skryté črty. V da-
ných súvislostiach sa však prejavujú ako rozhodujúce
faktory. Epický sujet diela nespočíva preto na konti-
nuite románových epizód, ale na ich dramaticky roz-
členených situačných detailoch. Nerovnomernosti ich
epického tvarovania má vyvažovať dokumentárny ma-
teriál, podávaný zväčša len v deskriptívnych opisoch.
Táto črta Jégého literárnej metódy vystupuje do popre-
dia najmä v kapitole Voľba.

Záverečná kapitola o snemových voľbách má okrem
rámcujúcej úlohy pripraviť vyvrcholenie celého romá-
nového deja. Má vyjasniť Svoreňove komplikované vzťa-
hy ku kariére, k manželke a k Búrošovi. Kulmináčnym
bodom povestných uhorských volieb je Svoreňov po-
kus zúčtovať so svojím svedomím — s Búrošom. Ako
vládny splnomocnenec ho zatýka pre nepovolenú agi-
táciu. Týmto chce sám seba presvedčiť, že nie je sla-
boch. Neočakávane však narazí na neústupnosť svojho
náhradného svedomia — manželky Magdy. Na jej ná-
tlak lekár oslobodzuje a vzdáva sa predsedníckej funk-
cie. Jeho kariéra, charakter a osud sú týmto dovŕšené.
Natrvalo je poznačený znamením slabošstva:

Zasa som bol slaboch. Pravda, tentoraz na spravodli-
vú stranu, ale jednako slaboch, na žiadosť ženinu.

(c. d., s. 189)

Pokus o násilnú konfrontáciu oboch antipódov vyznie-
va neočakávanými dôsledkami — iba Búrošovým pre-
pustením Svoreň odvrátil Magdu od definitívneho od-
chodu z domu. Vzťah Búroša a Svoreňa sa v ďalších
politických premenách vyjasňuje už iba vo sfére kon-
venčného spoločenského styku. Inak je naďalej napätý
— „zostáva medzi nami stále hrádza“ (s. 202). Ich ďal-
šie spolužitie umožňuje iba sprostredkujúci vplyv pro-
stredia. Hoci prvá svetová vojna zbližila ich stanoviská,
vzájomný značne rezervovaný postoj nezmenil ani štát-
ny prevrat roku 1918. Kontinuita kariérizmu sa pre-
niesla aj cez tento dejinný medzník, hoci sa čiastočne
pozmenili jeho symptómy. V tomto zmysle treba chá-
pať Svoreňom sformulovaný parodický záver románu:

Ono je len raz darmo. Česi nemajú panského spôso-
bu. Už akí sme boli, takí sme boli, ale sme boli páni!

(c. d., s. 213)

Nie náhodou sa motív ľudskej adaptability v románe
nerozlučne spája s významovo protikladným motívom
egoisticky neprispôsobivej lásky. Práve preto sú kapi-
toly Svoreňovho životopisu nadpísané ženskými mena-
mi. Ženy sú vo Svoreňovom živote výzvou i výstrahou.
Ich pričinením sa abstraktné tézy determinizmu epicky
prejavujú v nevyspytateľných zákrutách životnej cesty
amorálneho slabocha. Každá z jeho „lások“ provokuje
uňho zmyslový aspekt, zatievajúci všetko ostatné:

Robila so mnou, čo chcela. Bol som ako hypnotizova-
ný tou ženou. Keď ma oblapila a bozkávala, bol by
som za ňu zradil i pána boha.

(c. d., s. 102)

Žena v tomto románe preberá na seba časť Svore-
ňovej viny a presúva ju na obkľučujúce prostredie a

spoločnosť. Jej intervencia do hrdinového života robí z pásma spomienok špirálovité schodisko omylov a návratov v zmysle poznania:

Veď len kto sa popáli, pozná oheň. Kto ho nezná, myslí si, že len svieti a hreje.

(c. d., s. 178)

Toto je predbežný skúsenostný výsledok ešte nedokončeného experimentu s ospravedlnením viny a trpkých citových príučiek.

Osobitnú úlohu medzi postavami románových žien má Magda. Jej miesto po Svoreňovom boku neospravedľuje iba kompozičný, ale aj výrečný významový zreteľ. Reálnym prototypom tejto ženy s „dobrodružnou minulosťou“ vari bola do istej miery „krásna rusovláska“ z kubínskej vojenskej nemocnice, ktorú s Búrošom viaže „nie celkom platonické priateľstvo“ (s. 193). Magda ako epický exponent motívu „zakázanej lásky“ je druhým alter egom autorových znepokojujúcich spomienok. Jej sobášom so Svoreňom autor spojil oba významovo najexponovanejšie motívy románu — kariérizmus a zmyslovo jatrivú lásku. Týmto z nového uhla potvrdil ich autobiografický základ, experimentálne premietnutý do „odsubjektivizovaných“ literárnych postáv.

Román *Cesta životom* nie je však len účtovaním autora, so životnou skúsenosťou. Je aj zvažovaním možnosti experimentálnej metódy, ktorou Jégé už v mladosti hľadal kľúč k vyjadreniu novej miery pravdy literárneho diela. Preto neprekvapuje, že dielo je pesimisticky prehodnotenou verziou Vajanského témy „suchých ratolestí“. Jej skutočným epilógom je však až Jégého román *S duchom času* (1937). Ním chcel dopovedať všetko to, čo nevyjadril v *Ceste životom* a v *Aline Orságovej* (1934). Mal to byť záblesk nádeje na cintoríne ideálov, čosi, čo by „pozdvihlo dušu“. Rozprávanie o živote dedičky „suchých ratolestí“ poznačil však tiež dedičného hriechu a cudzej viny. Relativizmus nevypočítateľného života už nijako nedovolil fi-

lantropicky zanietenej hrdinke účinne zasahovať do biedy jej „ľudských spolutrpiteľov“.

Cesta životom je svojou ideovo-estetickou koncepciou ojedinelým dielom v slovenskej literatúre. Žiaľ, aj tento román je len monumentálnou skicou, náčrtom literárneho textu, vtlačeným do prokrustovského lôžka svetonázorových doktrín. Bol by si zaslúžil systematickejšiu štylistickú a kompozičnú inštrumentáciu. Priveľmi sú v ňom viditeľné stopy pomocných konštrukcií. Ale i tak sa na stránkach tohto protokolu pozorovaní a experimentov s vlastným osudom stretávame s typickým rukopisom prozaika pesimistického realizmu. Pri analýze románu väčšmi ako pri inej Jégého tvorbe sú aktuálne slová E. Zolu, že nie je možné oddeľovať autora od jeho diela, že musí byť „študovaný on sám, aby sa porozumelo jeho dielu“ (*O románu*, s. 31).

Slovenská literárna história z času na čas zapochybuje o naturalizme Jégého prózy a usiluje sa ju vtlačiť pod zovšeobecnený model tzv. kritického realizmu. Tieto rozpaky sú celkom zbytočné, pretože princípy experimentálneho románu sú u tohto prozaika hlboko zakorenené. Ale aj v danej podobe organicky zapadajú do významového rozpätia prózy slovenského realizmu. Nemá preto veľký význam odvolávať sa na autorove príležitostné vyhlásenia, že sa už zo „zolovčiny a materializmu dávno vystrábil“, ba že už aj „pesimizmus je mu sprostý“ (*JKS*, s. 563). „Krívajúci Hefaistos“ s obľubou rozdával šokujúce údery nielen tradícii a súčasníkom, ale aj sebe samému. Mnohé z uvedeného možno pripísať na účet jeho príležitostnej ochoty k literárnej adaptabilite. Trvalou črtou Jégého diela sú však determinanty, pripútavajúce ho k systematickému prieskumu prírodnej podstaty človeka. Ostával im verný i za cenu, že pri ňom celkom zákonite zavádzal aj o jej iracionálne polohy. Tieto však tiež chápal len ako vecný, hoci patologicky výnimočný doklad mnohotvárnej skutočnosti v tom zmysle, ako sa o nich

vyslovoval už jeho učiteľ: „Naturalizmus je príroda a človek v jeho všeobecnosti, so všetkým svojim známym a neznámym“ (E. Zola, c. d., s. 97). Enfant terrible slovenského realizmu žilo aj vo svojom stareckom veku v literárnom povedomí ako provokatér, ktorý popiera základné konvencie mravnosti. Mal preto neprijemnosti s predstaviteľmi oboch konfesií a v rokoch 1939–1945 jeho meno vypadlo zo zoznamu povinného čítania študujúcej mládeže.

Jégého pesimistický realizmus, svojho času polemicke vyhrotený najmä voči dielu Vajanského a Kukučína, predstavuje s tvorbou J. G. Tajovského krajné a čiastočne excentricky vysunuté krídlo spoločenského kriticismu v próze slovenského realizmu. Inšpiratívna úloha vedeckých teórií, doktríny naturalizmu a postupy experimentálneho románu boli mu vodidlom pri hľadaní novej miery pravdy literárneho diela. Najrozhodujúcejší krok v tomto smere urobil vtedy, keď inverzne prehodnotil vzťah medzi človekom a prírodou. Ak realizmus – bujňakovsky povedané – zobrazoval svoje literárne postavy v prírode a v spoločnosti, Jégé prednostne skúmal človeka osamote, v jemu vlastných prírodno-sociálnych väzbách. Vo väčšej miere a riskantnejšie ako iní prozaici realizmu stotožnil vedecké postupy so samým pojmom objektívnej skutočnosti.

Všetky morálne a spoločenské zábrany prekonával odvekou, nemennou a brutálne pravdivou skúsenosťou, vyjadrenou antickým poznatkom: „Inter faeces et urinas nascimur“ (S 4, s. 60). Svoju zhovievavosť k slabostiam človeka prekrýval „cynizmom“ vyplývajúcim z predstihu poznania fyziologických a psychologických zákonov ľudského bytia a vedomia. Umelecky však Jégého dielo vyzrelo najmä tam, kde vedel svoju pracovnú hypotézu skoordinovať so zákonitostami života a literárnych žánrov, predovšetkým vtedy, keď „ponad doktríny a hoci aj proti nim“ zobrazil brutálnu, cynickú a tragikomickú tvár svojich čias.

6/Tajovského skeptický sentiment

Záverečnú časť Tajovského poviedky *Dedinská hmla* (1905) uvádza rozprávačov komentár k zobrazeným udalostiam:

A veľa všeličoho dalo by sa o Dúžkovi takto povedať, ale je to všetko také všedné, suché. Nič sa nerobí strašného, ani veselého, len sa tak vlečie ten život. (Dielo 6, s. 274)

V samotnom závere rozprávač podrobnejšie charakterizuje zmysel zobrazených udalostí:

Toto moje rozprávanie bolo také bez deja, bez farby, šedé ako tá hmla —

a podáva aj svoj osobný názor o tom, čo sa stalo:

Všeobecne si myslíme, že dedinskí ľudia si spokojne, šťastne žijú, nemajú vyšších požiadaviek nad hmotu, nežijú duševne. Takto naoko sa to vidí. Ale vojdite dnu. Veľa lásky, radosti, spokojnosti vmestí sa do tých malých drevených chalúpok; ale ešte viac strádaní, tichého bólu i duševného, nekonečnej trpezlivosti a tej nádeje... že však to nebude naveky, že všetkému trápeniu príde raz koniec, zdvihne sa hmla a zasvieti aspoň napokon čo i len zimný lúč slnca. (1. c., s. 276)

Tieto texty rámcovo charakterizujú významové rozpätie celej Tajovského prózy, rezumujú životnú filozofiu rozprávača i postáv. Vymedzujú ju motívmi jedno-

tvárneho a stagnujúceho bytia, presilou strádania a malou nádejou na zmenu situácie. Všetko sú to charakteristické črty pochemúrneho realizmu autora *Smutných nôt, Trpok, Omrvíniek, Úhrabkov*, zbierky *Do konca*, dramatických skíc *Hriech, Tma, Blúznivci* a iných knižných súborov s rovnako nevýraznými titulmi. Pri ich zbežnom čítaní sa môže zdať, že tu ide iba o všednejší a tragickejší odtieň kukučínovskej dediny. Ale letmé zdanie klame. Zmena farebného koloritu prostredia ohlasuje aj značný rozdiel vo významovom tónovaní Tajovského prózy. Ide tu teda o pesimistický realizmus „našich dní – naturalizmus“, o ktorom sa začiatkom 90. rokov vzrušene debatovalo v pražskom Detvane? Ani toto nie je celkom pravda. Tohto autora nemožno totiž jednoznačne priradiť k ničomu, čo bolo v slovenskej próze predtým, akokoľvek ním zobrazená skutočnosť je všetkým povedomá a blízka.

Na pohľad jednoduché Tajovského dielo stavia pred interpreta neočakávané problémy. Kým u iných prozaikov slovenského realizmu sa analýza pomerne ľahko zachytáva nápadnejších konštrukčných prvkov, uňho je všetko naoko evidentné, jednoznačné a prosté. Zdá sa, že ide o čiru deskripciu videného a zažitého, umocnenú celkovo priezračnou sociálnou tendenciou – jednoducho že je to sociálny sentimentalizmus, zavše prekrytý drsnými faktmi života. Umelecky príznaková, ale aj utilitárno-dokumentárna časť Tajovského diela skrýva však v sebe mnohý problém v takej miere, ako zdanlivo jednoznačný psychofyzický portrét autora utajuje pred zrakom verejnosti nejednu tmavú stránku jeho osobných zážitkov.

Názory ľudí, ktorí ho poznali, zhodujú sa v jednom: bol to skromný a dobrý človek, vznešene jednoduchá osobnosť – „coeur simple“, „detsky čistá duša“ (H. Turcerová), „laskavé naivní“ (F. Götz), človek s „nevinným pohľadom na svet“ (G. Vámoš), dobrák „čistého srdca a čistých rúk“ (J. Hrušovský). Podobne sa vyslovili aj mnohí iní. Tento nenápadný a utiahnutý človek vedel však byť k sebe a k iným aj neočakávane tvrdý. Aby nekompromitoval svoje zásady, ak to uznal

za potrebné, neváhal viackrát riskovať svoju existenciu v zamestnaní, svoje postavenie v rodine i vo verejných funkciách.

Protiklady Tajovského osobnosti majú primeranú obdobu aj v rozpornom hodnotení jeho literárneho diela. V čase začiatkov ho kritika pokladala za celkovo bezproblémového tlmočníka hlasistického programu. V medzivojnovom období sa stal autorom provinciálnym – „predprevratovým prežitkom“. Po druhej svetovej vojne ho zasa unáhlene predstavovali ako programového kliesniteľa socialistickej prózy.

Niž z tohto nevystihuje plnú pravdu o ňom. Rozličné výklady Tajovského tvorby prežil iba privlastok, že je autor „tendenčný“. Ale aj táto tendenčnosť sa vyvodzovala iba z prevahy motívov mrzačenia medziľudských vzťahov majetkom, nevedomosťou a bezcitným vykorisťovaním. Je pravda, že polaritu medzi objektom zobrazenia a zobrazujúcim subjektom u Tajovského prikrýva výlučnosť sociálnej témy. Ale ak bol prvými rozprávkami „sprostredkovateľom počutého“, v ďalších sa stal „zobrazovateľom prežitého a videného“, píše editor jeho *Diela* K. Rosenbaum (*Dielo 1*, 1953, s. 10). Preto sú autobiografické motívy uňho zašifrovanejšie ako u jeho generačných druhov. Neoddeliteľnou súčasťou jeho „tendenčnosti“ je však aj skúsenostné, doslova intímne zázemie. Preto má hlbšie príčiny, než sú tie, ktoré sa jej obyčajne priznávali. Nepriamo o tom hovorí sám autor v liste manželke (12. marca 1920): „Tak si pripadám, že nemám hodnôt, ktoré by si u mňa chcela nájsť ... I tá moja literatúra je pred Tebou taká sirôtka, také chudátko, bez ideí, bez filozofie, bez problémov“ (D. Gregorová, *Ani čas nemení*, 1972, s. 57). Neškôr veci rozvádza ešte podrobnejšie: „Tebe sa zdá, že nie som psychológ, lebo nelúštim teoretické problémy. Problémy, o ktorých sa iní rozprávajú, lúštia ich, tie vo mne zhoria a ja vydávam až výsledky“ (1. c., s. 62).

Tajovského tvorivá metóda vylučovala apriórnu a neliterárnu analýzu medziľudských vzťahov. Autorovým cieľom bolo stotožniť sa cez realistické postupy so životnými postojmi svojich literárnych postáv. Priznal

sa k tomu nepatetickými slovami osobného vyznania: „Ja by som sa chcel cele pohrúžiť do dediny, do najhlbších tajov slovenskej duše“ (15. apríla 1926).

Preto tento autor nezobrazoval iba evidentné stránky deprimujúcej biedy. Rodák z Tajova ponáral sa do tajov duše dediny a spoznával ju už v inom svetle ako jeho predchodcovia a súčasníci. Na jej dne nachádzal aj stopy vlastných psychických tráum, odozvy konfliktov v rodičovskom dome, v štátnej službe, v manželstve i vo verejnom živote. Napriek vžitým názorom, že bol predovšetkým autorom „sveta okolo seba, nie autorom svojho sveta v sebe samom“ (K. Rosenbaum, *Literárny archív* 69, 1970, s. 318), aj v Tajovského diele sa svojským spôsobom prejavila polarita subjektu a objektu. Bez nej by bolo už zapadlo do zabudnutia ako historicky síce poučný, ale literárne málo zaujímavý dokument sociálne vyhrotenej publicistiky.

TRPNÝ OBJEKT SUBJEKTÍVNYCH ZÁMEROV ?

Vstup Jozefa Gregora-Tajovského (1874–1940) do literatúry bol skrz-naskrz konvenčný. Desať rokov po Kukučínovom debute a súčasne s Timravou uverejnil prvú prozaickú prácu *Na mylných cestách* (1893), poznačenú silnými moralisticko-ludovýchovnými zreteľmi. Na pole spisby vošiel zo skutočnej literárnej periferie. Potvrdzujú to aj jeho mladické veršiky — epigónske adaptácie motívov ľudovej ľúbostnej poézie. Napriek kritickému dohľadu Somolického, ktorý ho oboznamoval s prozódiov, čoskoro dostal z redakcie Národných novín rezolútny odkaz: „Poeta nascitur — v tom nepomôžu žiadne pravidlá“ (NN 24, 1893, č. 41). Po tejto príučke už prednostne písal dokumentárne črty, reportáže, folklórne anekdoty a pod osobným vplyvom F. Urbánka sa pokúšal aj o drámu. V porovnaní s Timravínymi básnickými extempore Tajovského študentské verše v máločom predznamenávajú jeho ďalšiu tvorbu. Iba téma „lásky s prekážkami“ sa v podobe neodvolateľného „ženského zákona“ stane základným motívom jeho neskoršej dramatickej tvorby.

Skutočnou školou života, svetonázoru a literatúry stal sa mu až pobyt v Prahe, štúdium na tamojšej obchodnej akadémii (1898–1900). Príchod perzekvovaného učiteľa do školy kritického myslenia v Detvane nevedol však k jeho bezvýhradnému príklonu k programu Hlasu. Citový prístup ku skutočnosti totiž nikdy neobeťoval kritériám rozumu, ani nástoječivosť nacionálnej problematiky nepodriadil ihneď záujmom tzv. sociálnej otázky. Preto mohol byť neskôr s dobrým svedomím prechodne aj tajomníkom Slovenskej národnej strany (1912–1914). Premennivý vzťah k hlasistickému

progresivizmu a národnáriškemu konzervativizmu bol ustavičným sprievodcom jeho umelecky najproduktívnejších rokov (1900–1914).

Tajovského príslušnosť k „literárnemu hlasizmu“ nie je však celkom fiktívna záležitosť. S istými výhradami treba práve jeho dielo pokladať za reprezentatívny literárny produkt ideovo-estetického programu Hlasu. Dôrazne – a nie neoprávnene – sa to tvrdilo v okruhu martinskej kritiky. Jozef Škultéty v glose o *Smutných notách* napísal: „Otrávený pred rokmi v tej škole pražskej... Jozef Gregor dosiaľ videl všetko len čierne a nemal k nemu teplého citu. Teraz, s takým lúčom v duši, už i pravdivejšie predstavuje svojich ľudí“ (SP 27, 1907, č. 10). Tomuto vcelku už zmierlivému tónu predchádzali však vážnejšie výhrady. V posudku súboru *Rozprávky* tenže kritik použil aj rozhodnejšie slová: „*Mátohe*, a najmä za ňou nasledujúcej rozprávke (*Čo ho zabilo?*) vadí akýsi naturalizmus. Zo života previesť na papier každú surovosť nemôžeme, jestli nám ide o umenie. Takéto protokolové podanie surovosti... je na papieri hnusnejšie, odvrátiteľnejšie, nežli v skutočnosti“ (SP 21, 1901, s. 94–95).

Tajovský bol naďalej „strateným synom“ a na jeho návrat bolo treba ešte dosť dlho čakať. Stalo sa tak až po otvorenej konfrontácii s Vajanským, ktorý ostro odsúdil jeho stať *Z Čadce do mesta* (1904), zaoberajúcu sa príčinami zaostalosti kysuckého ľudu. K celkovo problematickému zmiereniu prišlo až po vydaní *Smutných nôt* (1907). Oficiálna kritika mu však nepremlčala jeho príležitostné repliky na dávnejšie invetivy. Vajanského mentorské slová o „pustokvete“, ktorý sa ťažko vymaňuje z okruhu „nihilistických dekadentných chudáčikov“ (NN 38, 1907, č. 134), svedčia o tom, že zrušenie jeho literárnej exkomunikácie bolo len podmienečné. Je charakteristické, že do povedomia literárnej verejnosti Tajovský vošiel najmä cez ideovo-estetické konflikty, v ktorých bol väčšmi trpným objektom ako aktívnym subjektom.

Naproti tomu hlasisti, predovšetkým F. Votruba, prijímali jeho tvorbu priaznivo a s porozumením. Ale

i v tomto okruhu sa Tajovského dielo nehodnotilo jednoznačne. Z Votrubovho listu (12. augusta 1909) sa dozvedáme, že v zákulisí hnutia vládla značná odlišnosť v základných hľadiskách na jeho literárne dielo. „Že z posudzovateľov Tvojich každý iné chváli a iné haní, tomu sa nedivme. — Pasívnym povahám, ako je Makovický a Škarvan, páčia sa pravda najviac *Tajní boháči*. Hálek v nich iste nemá rád práve tú pasívnosť hrdinov, podobne Hodža chcel by mať od Teba „revolučnú literatúru“, tendenčnú ako úvodníky *Týždenníka*“ (Literárny archív 70, 1971, s. 300–301). Tajovský sa však nestal poslušným nástrojom literárnej stratégie ani potom, keď sa na čelo vnútrogeneračnej opozície voči jeho tvorbe časom dostali mladší kritici – „prúdisti“: P. Bujnák a J. Slávik-Neresnický. Už v preprievratovom období sa jeho dielo vo vedomí kritiky a verejnosti konkretizovalo v troch rozdielnych podobách: ako naturalistická deformácia skutočnosti, ako objektivistické zrkadlo temných stránok života dediny alebo ako tendenčný pamflet. Preto dôsledne nespĺňalo „literárne túžby“ ani jednej z jestvujúcich frakcií slovenskej kritiky.

Tajovského typologická nekonformnosť má hlbšie osobnostné príčiny. Totiž už dávnejšie ho opanovali nálady skeptického kriticizmu. Svoje pochybnosti však skrýval pred verejnosťou a v literárnej tvorbe ich maskoval konvenčnými témami. O pozadí jeho svetonázorovej krízy sa dozvedáme z listu J. Škultétymu (z 21. mája 1905, Literárny archív 69, 1970, str. 313–322), v ktorom účtovník nadlackej banky predložil kritikovi vyznanie o príčinách svojej vtedajšej skepsy a agnosticizmu. Toto vyznanie sa už v úvode stáva akýmisi bezpodmienečným priznaním: „Vaše tvrdenie, že som dobrý Slováč, ale naštepený čímsi cudzím – podpisujem. Ale čo je to „to cudzie“, neviem sám. Ja sa nazdám, že naštepilo ma tak nešťastie národa a sčiasťky aj vlastné neúspechy na poli účinkovania verejného i literárneho“. Opis zúfalého stavu, v ktorom žije už pár rokov, je rovnako depresívny ako „tá hmľa“ nad bezútešnou realitou jeho prózy: „Vo mne vymretý je

cit, zhovievavosť tak voči ľudu ako inteligencii...". Po vzopätí hnevu voči ich nedvižnosti Tajovský píše o svojej rezignácii na akúkoľvek pozitívnu činnosť: „Ja si zúfam, stírpam; mne zmeravelo už srdce, vymrel cit, horlivosť z neho pobádajúca k činnosti. Vidím, že je všetko márne, a som tupý, hluchý, drevený“. Úvahy o mizérii vlastného ducha vrcholia v odhalení najvlastnejších príčin straty životných istôt, v prejavoch ideového agnosticizmu: „Možno, že k tomuto stavu dohnal ma aj môj náboženský názor bez Krista-boha, čakajúci (dosiaľ márne) blaho a šťastie jedine tu na zemi“. Človek „detsky čistého srdca“ mal teda chvíle, keď sa brodil suterénom oficiálnych názorov svojej spoločnosti, „bojac sa jedine smrti“. Prežívajúc krízu vzťahov medzi ideológiou Martina a Hlasu prišiel až k jej krajným dôsledkom. Pretože rezignoval na poslanie ľudu a inteligencie, ostávalo mu iba jediné: uzavrieť sa do seba, „žiť aspoň tak, aby druhému nezavadzal“ (1. c., s. 321).

Odras týchto nálad nachádzame v primeranej podobe aj vo vtedajšej Tajovského tvorbe. Životom ubitý Maco Mlieč, mamka Pôstková, Apoliena, pastierča, sluhovia, slúžky a iní stroskotanci života sa tiež správajú tak, aby iným nezavadzali. Sú „tupí, hluchí, drevení“, plniaci si iba minimálne existenčné povinnosti, ako im to prikazuje psychológia biedy. V defilé jednotvárných osudov týchto fatalistov sa iba sporadicky mihne motív človeka akoby „otráveného“ neznámym nepokojom. Napríklad vo štvrtej časti poviedky *Pomník* (1907) sa z kruhu mládeže náhle vyčlení „pustokvet“, ktorý sa v ničom nepodobá svojim spolurodákom:

Len jedno z týchto detí, Miško, a to richtárových, sa vylúčilo z ostatných... Je robotníkom vo fabrike v meste... Vracia o ňom, že je voľáky socialista a že stojí za slovenčinu. Otca, ako richtára, hneď by karhal, že vraj proti chudobe s pánmi drží. Kňaz že len brucho pasie, učiteľ že je trúp, lebo deti neučí v materinskej reči. A celú dedinu znevažuje, že na židov šomre, a jednak po všetko k nim letí.

(*Dielo 2*, s. 93)

Autoštylizážna povaha tejto vari prvej charakteristiky socialistického rebelanta v slovenskej próze je nediskutabilná. Poviedka je venovaná pamiatke starých rodičov, ktorých domácnosť Tajovskému už od mladosti nahrádzala rodinné prostredie. Životopisci i autorove vlastné doznania totiž nezatajujú, že detstvo i neskoršie roky mu zakalil vážny rozpor s otcom, ktorý v záujme kariéry richtára poprel svoj pôvod. Týmto sa stal Tajovskému prototypom renegátstva a rodinná situácia modelom všetkých ideových rozporov.

Odcudzenie sebe i svetu, o ktorom písal Tajovský v intímnom vyznaní z Nadlaku, nemalo teda výlučne vonkajšie príčiny. Ideová kríza iba zvýraznila labilné psychické dispozície človeka, ktorý už od detstva ťažko prežíval rozpory medzi bezohľadnosťou otca a oddanosťou matky. Stopy nedorozumení medzi nimi sa v motívoch rezignácie a odporu vinú celým jeho dielom. Aj motív „ženského zákona“ – vynúteného sobáša proti vlastnej vôli – je odozvou matkinho vydaja. Napríklad v citovanej poviedke *Pomník* popri štylizovanom autoportréte autora z čias mladosti nachádzame aj skupinovú obrázok rodiny, v ktorej žil. Popri hmlistých kontúrach starého otca Grešku (Ďurček) spoznávame tu aj podobu otca (richtára), strýka a starej matky – strojkyně „ženského zákona“:

Ďurčekových jedna dcéra bola za pánom, remeselníkom-debnárom, druhá za gazdom. Prvý bol Ďurčekovi vždy podozrivý, že bol „pán“ a nerád pil pálenku, ale radšej víno; druhý nepáčil sa zas preto, že šiel za úradom a dosiahnuc prísahníctva-richtárstva drží sa úradu, popúšťa robotu a kdekoho voľky-nevoľky hostí...

(*Dielo 2*, s. 91)

Parodicko-humoristický tón rozprávania úmyselne zastiera vecné obrysy ľudí a vzťahov, voľne kombinujúc ich skutočné i fiktívne postoje.

Obráz tyranského otca a trpiacej matky ako prameň latentných „oidipovsko-hamletovských“ motívov Tajov-

ského diela má nepochybný biografický základ. Autor ho s neobyčajnou otvorenosťou rekonštruoval v spomienkovej črte *Moja matka* (1936, *Dielo* 6, s. 594–601; ďalej ako D). Naproti tomu prototypom ideálu stálosti, ľudskej dôstojnosti a nekonečnej trpezlivosti bol mu starý otec Štefan Greško, u ktorého vyrastal a ku ktorému sa vždy rád vracal. Strata bezprostredného kontaktu so starootcovským domom znamenala preňho vždy tvorivú krízu a ideovú dezorientáciu.

Manželstvo s nádejnou spisovateľkou Hanou Gregorovou (1907) nielenže nevyriešilo, ale skôr v nových súvislostiach zopakovalo Tajovského dávnejšie názorové rozpory. Už vstup do tohto zväzku poznačila skepsa a blúdenie v zákutiach svojskej „materialistickej metafyziky“. Napríklad Tajovský snúbenici predkladal takéto deprimujúce úvahy: „Celú mladosť ňu učili, čo je večný život, a ty prídeš na to, že predsa ho niet a v smrti vidíš koniec všetkého. Ja hľadám spôsob, ... ako sa teda zariadiť v živote, aby bol keď nie na radosť, aspoň znesiteľný“. V tomže liste (z 22. januára 1907, porovnaj D. Gregorová, *Ani čas nemení*, 1972, s. 134) nesľubuje jej nič viac a nič menej ako komplikácie, konflikty a nežiadúce kompromisy. Predpoklady sa časom takmer doslova splnili. Vinu na tomto stave vecí majú obaja. Realista s bohémскими sklonmi infikoval mladé dievča intelektuálskou skepsou a neodpustil mu, keď si neskôr za životný cieľ zvolilo program emancipácie ženy a bratislavskú domácnosť pretvorilo na rušný literárny salón. Problémovo obsažný vzťah ich časom postavil na protichodné strany: „My sme, mamička, dva svety: Ty ten kultúrny, ja ten primitívny. Ty tam nachodíš dobrých ľudí, ja tu“ (1. c., s. 38).

Aj táto situácia sa v rozličných obmenách premietla do podtextu i textu mnohých stránok Tajovského diela. Podľa autorovho priznania dramatický obraz *Hriech* (1911) inšpiroval predovšetkým „cit žiarlivosti“ (*Ani čas nemení*, s. 148). Častý motív váhania medzi mestom a dedinou na pozadí odcudzovania sa manželov pramení tiež v rodinných okolnostiach. Tak napríklad v memoá-

rovej črte *Rodný dom* (1913) zámer úradníka vrátiť sa z mesta do rodiska naráža na rozhodný odpor popánštenej manželky:

„On je náš,“ šepkali si sedliaci, „ale ona ... Škoda, že sa bol oženil, keď za štyridsať rokov mládenčil ... Uvidíte, že sa nevráti.“

Jej nevoľno bolo, keď mala pomyslieť, že to všetko o pár rokov bude musieť zameniť za Ondrišovú zablatenú dedinu.

(D 2, s. 240–241)

V najvýraznejšej, ale aj groteskne skarikovanej podobe sa s témou manželského neporozumenia stretávame v komédii *Jej prvý román* (1930). Všetko ukazuje, že Tajovský aj v manželstve nachádzal obdobu hamletovských problémov z čias svojich intelektuálnych kríz. (porovnaj H. Gregorová, *Spomienky*, 1979, s. 133–135 a inde).

Ani národné oslobodenie roku 1918 nesplnilo jeho nádeje. Po návrate zo svetovej vojny sa ako legionársky dôstojník obetoval ideálom zahraničného odboja a „veľkej československej Bratislavy“. Zhodou rozličných okolností stával sa však aj outsiderom spoločenských stykov. O jeho tvorbe sa písalo ako o „dokonávajúcom realizme“ (A. Mráz). Poznanie, že jeho ideál „nekonečného a veľkého zmierenia“ je nedostupný, naučilo ho hrať v súkromí i vo verejnosti úlohu, „akú práve kto od neho čakal“. K protestu ho vyburcovalo iba krikľavé porušovanie ľudských práv (Košúty 1931) a ohrozenie štátu nacizmom (1939). Človek čistého srdca a čistých rúk dožil sa totálneho zániku posledných zvyškov svojich ideálov. Jeho charakter však vydržal všetky skúšky čias. Nestal sa trpným objektom rozličných subjektívnych zámerov.

Na rozdiel od experimentátorských ambícií Jégého prózy možno pri Tajovskom hovoriť o zámernom dokumentarizme, ktorý má aj svoju sociologickú hodnotu.

Preto spomedzi prozaikov prvej fázy literárneho realizmu má tento autor k životu najbližšie a k literárnej štylizácii skutočnosti najďalej. Jeho záujem o „pravdu reality“ však sprvu zatieňovalo napodobovanie problematických vzorov a jeho autokritickosť potláčali improvizátorské metódy tvorby. „Čo neskončím za hodinu-dve, to už neskončím nikdy“ — povedal roku 1903 a platilo to vari, s výnimkou práce na drámach, i v budúcnosti. Sú svedectvá, že teória literárnej tvorby ho mimoriadne nezaujímala a že sa v nej ani priveľmi nevyznal. Pečať opravdivosti jeho dielu dodávali neobyčajné sympatie k predmetu umeleckého zobrazovania. Je však faktom, že popri nevelkom počte originálnych čísel, jeho súborné dielo obsahuje aj veci umelecky celkom nevydarené.

Hoci Tajovský nepopieral svoje začiatocnícke vzťahy k literárnej periférii, čoskoro sa dosť vehementne, hoci len súkromne, dištancoval od vedúceho prúdu slovenskej poézie a prózy. Svojmu kritikovi F. Votrubovi s istou dávkou nadsádzky napísal: „Ja vôbec... neučil som sa od slovenských spisovateľov, ani som ich nečítal. Ja Tolstého ľudové poviedky nedám za celú slovenskú literatúru. V tých mám večný vzor a v slovenskej literatúre koho?“ (1. septembra 1909, zborník *J. G. Tajovský v kritike a spomienkach*, 1956, s. 171 — ďalej ako *JGTKS*). Za provokatívnu otázkou nasleduje výpočet jeho literárnych sklamaní: „Vyzdvihujete *Reštavráciu* a mne je to zbierka porekadiel. Z Vajanského nič nezanechalo vo mne hlbší dojem. Z Kukučina páčil sa mi *Neprebudený*... Ostatné, čo som čítal, ma iba smieši“. O nič lepšie nepochodila ani poézia. Pri čítaní básní, okrem Macharových, vraj zaspáva. Hviezdoslavovej reči ani jeho myšlienkam „nerozumie“. Do *Gáboru Vlkolinského* pustil sa vraj už sedemkrát, ale dočítať ho „nie je v stave“ (*JGTKS*, s. 171). Uvedené výroky sú síce pre autora príznačné, ale nie sú celkom vecné. Tajovský svojším spôsobom predsa len reagoval na situáciu v slovenskej literatúre, osobitne na dielo Vajanského a Kukučina. Nemôže nás však udiviť, že

vtedy, keď nevedel dočítať Hviezdoslava, horlivo študoval Zolov román *Germinál*.

Odvolávanie sa na Tolstého ľudové poviedky má celkovo vecný podklad. Už v diskusii v pražskom Detvane o poviedke *Dvaja bratia* V. Šrobár poznamenal: „Tri vplyvy vidieť na prácičke tejto: spôsob rozprávania Tolstoja, to ľudové a jeho vlastný spôsob vypravovania“ (Zápisnica Detvana z 13. mája 1899, odpis v LVÚ SAV). V Tolstého diele zaujímali Tajovského predovšetkým autorove ideovo-estetické názory. Konkrétny výskum však zistil, že napriek niekoľkým tematickým filiáciám nepreberal jeho učenie mechanicky a že náboženskú tendenciu nahrádzal ľudovým svetonázorom. Preto treba hovoriť skôr o možnej Tajovského príbuznosti s Čechovom než s Tolstým (S. Lesňáková, *Cesty k realizmu*, 1971, s. 69 a 95). Hoci Čechovovo dielo ho neobyčajne priťahovalo — učil sa z neho umeniu konštruovať konflikt v krátkych žánroch a analyzovať dispozície postavy — generácii druhovia z Hlasu chceli mať z neho „slovenského Gorkého“. Ale ani v tomto prípade Tajovský nebol ochotný disciplinované spĺňať literárne túžby svojich priateľov.

Jeho záujem sa opätovne vracal k Tolstému. Medzi Tajovským a Jasnou Poľanou prišlo dokonca aj k sprostredkovanému styku. V októbri roku 1910 prečítal Dušan Makovický svojmu učiteľovi a majstrovi preklad poviedky *Tajní boháči*. Jeho mienka znela: „Sliškom mnoho podrobností; smrť jeho lučše a rasskaz chuže.“ Ujo Dušan vysvetľuje to tak, že smrť drotára je lepšie opísaná, ostatok slabšie“ (A. Bejblík, *JGTKS*, s. 834). Tolstého ľudovýchovná poviedka svojou významovou dikciou a žánrovou formou nepochybne pomáhala nájsť Tajovskému vlastnú cestu. Umožňovala mu zbaviť sa folklórnych schém a postromantického sentimentalizmu, ktoré napriek Kukučinovmu príkladu zotrvačne ovplyvňovali prózu s ľudovýchovným zameraním. Dekórum tradície a zvykoslovie Tajovský spočiatku rozrušoval iba schémami drsnej realistickej frašky. Až časom, keď si pod vplyvom Tolstého tvorby hlbšie ozrej-

mil princípy ľudového svetonázoru, vedel cez ich významovú perspektívu prerozprávať dedinskú anekdotu ako skutočný príbeh zo života. Postupoval zásadne dvoma smermi, pričom protichodne vymieňal „akčné“ príznaky oboch východiskových foriem svojej ranej prózy: folklórnu črtu „dokumentoval“ prvkami nacionálnej ideológie a dokumentárnu reportáž zasa fabulačne dotváral „folklórne“ štylizovanou sociálnou tendenciou.

Pôvodným Tajovského cieľom bolo dosiahnuť primeranú syntézu sociálneho a nacionálneho momentu. Čoskoro však poznal, že vzhľadom na zobrazované dedinské prostredie a jeho postavy tlmočnikom významových obsahov témy a ich literárnym sprostredkovateľom môže byť len rozprávač, ktorý má odstup od zobrazovaných javov. Pri prechode od prostej reprodukcie anekdotického príbehu zo života ľudu alebo od reportážového podania faktov k sociálnej a nacionálnej pointovanej poviedke Tajovský tvorivo využil viaceré podnety z domácej literárnej tradície. Jeho prvé pokusy v tomto smere boli skromnejšou reprízou riešení podaných Vajanským a Kukučinom.

Do Kukučinom objaveného prostredia slovenskej dediny Tajovský sprvu vnášal netlmený pátos Vajanského ideovej tendenčnosti. Ukázalo sa však, že mechanické zrovnoprávnenie oboch hľadísk je v danej podobe umelecky neproduktívne alebo priamo konfúzne. K svoj-skému riešeniu dospel až vtedy, keď sa dištancoval od ideového obsahu prevzatých postupov, keď spoznal, že program národnostného boja je dedinskej realite neprimeraný. Schodnú cestu mu otvorilo až pritlmenie intelektuálnych obsahov nacionálnej tendencie a ich prispôsobenie mentálnym návykom dedinského človeka. Tajovský našiel svoju tému a svoj žáner až vtedy, keď poprel Vajanského literárnu metódu uplatňovania národnej ideológie, keď ju nahradil sociálnymi obsahmi a nimi prekryl apolitický objektívizmus Kukučinovho obrazu dediny. Preto treba oprávnene pochybovať o jeho odmietavom vzťahu k tradíciám slovenskej prózy. Bola preňho nepopierateľným sprievodcom pri hľadaní

primeranejšieho vzťahu medzi ľudovou témou a jej spoločensky angažovanou interpretáciou.

Tajovského rané, ale aj neskoršie pokusy o integráciu nacionálnych a sociálnych motívov sú len zriedkavo literárne dotvorené. Súčasný pohľad na rozdielne problémy si ťažko nachádzal spoločnú významovú optiku. Tak napríklad v črte *Prvý máj* (1919), v ktorej spomína na oslavy sviatku práce v rozličných obdobiach svojho života, je paralelizmus oboch nespojitelných programov doslova hybným podnetom rozprávania:

Ozýva sa maďarský spev: „Föl honfiak!“ ... Prední
znajú, ale ostatní slabo. Sú to robotníci slovenskí ...
Necelý tam môj program. Aspoň nie v Uhorsku.

(D 5, s. 151–153)

Rozprávač sa cíti stiesneno v prostredí, ktoré ho láka a s ktorým sympatizuje. Predstavy o nedeliteľnej súvislosti sociálneho a nacionálneho programu boli Tajovskému pred i po roku 1918 prekážkou pri dôslednejšom rozvíjaní predpokladov vlastnej tvorivej metódy.

V predchádzajúcich kapitolách sme už uviedli, že kým Kukučín hľadal harmonický vzťah medzi človekom, jeho prostredím, tradíciou a prírodou, Vajanský uvádzal svoje postavy do krízových situácií. V nich mal náhly katastrofický zvrät razom preskupiť pomer kontrastných stanovísk a navodiť pre jednu z nich výhodnejšie existenčné podmienky. Tajovský naproti tomu vytváral okolnosti, v ktorých sa kontrasty ani nevyrovnávali, ani jednostranne nepopierali. Faktory princípu „podobnosti a následnosti“ chápal ako vopred dané a kvalitatívne zásadne odlišné javy. Ich hierarchia, vzťahy a existenciálne určenie boli preňho v danej situácii neprekročiteľné. Spomedzi prozaikov slovenského literárneho realizmu Tajovský doviedol princíp nezameniteľnosti tzv. pozitívnych vzťahov do jeho krajných polôh. Z ich priveľmi tesnej súvislosti vyplynula aj paradoxná podoba foriem pohybu významových plá-

nov jeho prózy. Nielenže nesmerujú k otvorenej zrážke a k. dialektickému vyrovnaníu, ale neponecháva ich ani v stave nestabilnej rovnováhy. Vyúsťujú do významovo inverznej situácie, ktorú možno nazvať „stabilitou nerovnováhy“. Tento pojem označuje špecificky bezvýchodiskové okolnosti, v ktorých životné postoje Tajovského literárnych postáv natoľko podmieniajú ich nemenné charakterové črty, že ich nemôžu podvrátiť nijaké, najmä nie celkovo matné pochybnosti o legalite jestvujúcich sociálnych vzťahov a morálnych príkazov.

V tomto významotvornom princípe pramení fatalizmus nerezignatívnej skepsy Tajovského postáv. Nebúria sa proti krivdám, ale v trpnej odovzdanosti do rúk osudu znášajú svoj nezmeniteľný životný údel: „Ži, trp, tráp sa a myslí, že ti je dobre“ (D 6, s. 270). V duchu ľudových aforizmov veria, že „všetko len do konca...“. Ich život je farchou, ktorú nesú zo zotrvačnosti, odovzdane, bez lásky i bez hnevu tak, ako to robia v krajnom prípade manželia z poviedky *Pavúkovci* (1911):

Žili spolu ako dvaja áreštanti v jednej izbe dľa svojej hlavy a srdca. Rozišli by sa, ale sa nemôžu a nevediac sa zbaviť takého života, vliekli ho ako kým-si silou na nich naviazané bremeno.

(D 2, s. 166)

Akokoľvek je postulát „stabilnej nerovnováhy“ medziľudských vzťahov blízky Čechovovmu otvorenému riešeniu zložitých situácií v prostredí intelektuálnych postáv, nepramení iba v jednostranných literárnych sugesciách. Je sumou autorových životných skúseností z prostredia slovenskej dediny. Preto východiskom Tajovského poviedok a súčasne ich významovým kritériom je motív „počiatku konca“ potvrdzujúci neodvolateľnú nemennosť situácií, vzťahov a postojov, ktorých logickým riešením je iba fyzická smrť.

Akordy „pochmúrneho realizmu“ Tajovského obrázkov zo života ľudu oprávnene oživujú otázku autenticity naturalistických prvkov v jeho tvorbe. Problém

lém má v podstate dve stránky. Týkajú sa jednak povahy dokumentarizmu v epickom zábere skutočnosti, jednak úlohy rozprávača ako tlmočníka ideových zámerov autora, t. j. jeho tendencie.

Princíp „stabilnej nerovnováhy“ vzťahov v zásade neprotirečí naturalistickej interpretácii skutočnosti, ale ju ani osobitne nezdôrazňuje. Tzv. „protokolové podanie surovosti“ (J. Škultéty) je u Tajovského dôsledkom prenesenia faktov bezprostrednej reality do literárneho kontextu. Jej rudimentárna povaha však ešte sama osebe nie je príznakom programového naturalizmu. Oveľa bližšie má však k nemu sústredenie sa autora na jedinú postavu, obvyčajne predstavenú iba v jednej-dvoch životných situáciách. Táto okolnosť do značnej miery zbližuje Tajovského s ideovo-estetickými cieľmi naturalizmu, pretože ambíciou tohto smeru bolo podať sociologicky experimentálnu analýzu biografie „jednej osobnosti“, prostú štúdiu „bez dramatického deja a zauzlenia“ v podobe „poznámok, urobených o živote a logicky roztriedených“ (E. Zola, *O románu*, 1911, s. 55).

Analýzu neľudských podmienok života svojich postáv Tajovský však nepodriadil doktrínam experimentálneho románu ani v takej miere, ako to urobil L. Nádaši-Jégé. Biologicko-fyziologické pohnútky ľudských činov ho zaujali iba ojedinele, napríklad v scénických obrazoch *Tma* (1906) a *Hriech* (1911). Ich iracionálne podnety však využíval ako argumenty na obžalobu príčin „trpiacej ľudskosti“, ubíjanej spoločenskými priehradami a nacionálnym šovinizmom. Preto neprekročil hranice medzi determinizmom a indeterminizmom ľudských činov, ktoré sú v tomto prípade aj delimitačnou čiarou medzi realizmom a naturalizmom. Mieru a funkcie naturalistických prvkov v Tajovského diele koriguje a usmerňuje úloha rozprávača. Keby on nevnašal do zobrazených situácií prvky „nádeje“, mohlo by sa u Tajovského hovoriť o naturalizme, prispôbenom determinizmu spoločenského bytia dedinského človeka. Záseh rozprávača však vychýľuje pohyb významových plánov smerom k morálnej rehabilitácii ponižovanej ľudskosti.

Vnáša do nich prvok viery v zmenu situácie a vedno s postavami vyznáva, že všetko „nebude na veky“. Proti faktom beznádejného biologického determinizmu autor stavia morálne princípy ľudskej solidarity. Preto jeho „naturalizmus“ je tlmený, je len čiastkový a podmienený.

Hoci Tajovský hlboko vošiel do pomedzného priestoru medzi prieskumom sociologických faktov a umením, jeho analýza ľudských osudov obsahuje aj značnú dávku prvkov metafyzického idealizmu. Rozhodujúcim arbitrom medzi „ľahostajným zrkadlením sa“ (P. Bujnák) či „protokolovým podaním surovosti“ života (J. Škultéty), jeho „telesných i mravných kalík“ (L. Podjavorinská) a pochmúrnym realizmom ich nádeje je rozprávač ako tlmočník zovšeobecnených perspektív autorovej tendencie.

Tajovského voľba medzi jestvujúcimi ideovými a estetickými alternatívami bola zložitejšia, ako to bolo v prípade jeho generačných druhov. V jeho diele sa svári sociologický dokumentarizmus s romantizujúcim sentimentalizmom, pochmúrny realizmus s naturalistickým detailom, objektívne rozprávanie s neskrývanou tendenciou. Autorovo riešenie jestvujúcich možností má však znaky cieľavedomej komplexnosti, hoci nie je vždy jednoznačné a dôsledné. S rizikom umeleckého neúspechu premiestil „kalendárové“ témy, žánre a rozprávačské postupy z literárnej periférie na plán cieľavedomej tvorby, pričom významovým aktualizovaním „nízkych“ námetov zrovnoprávnil sociálnu tendenciu s inými tendenciami vtedajšej slovenskej prózy. V tomto zmysle v nových historickospoločenských súvislostiach akoby zopakoval cestu Jonáša Záborského. Ale tak ako on, ani Tajovský sa nestal trpným subjektom objektívnych direktív literárneho vývoja, hoci nemožno zamlčať, že ako Záborského, ani Tajovského dielo nespĺňa vždy kritériá umeleckej náročnosti.

Celkový posun „nízkych“ tém a žánrov do sféry „vyšších“ literárnych ambícií spontánne nepreklenul kvalitatívne rázdelia medzi „tmavými“ a „svetlými“ stránkami Tajovského prózy. V tých vyšších a svetlejších

„vykrojuje a vyrezáva niečo ako drevoryt, vytvára slovesný tvar, kde sa nedá pohnúť slovom, — povedal A. Matuška, — kde je natoľko ‚pri veci‘, s toľkou citovou náložou, že jej treba hľadať rovnú“ (zborník J. G. Tajovský — J. Jesenský, 1974, s. 9).

TRI FUNKCIE ROZPRÁVAČA

Improvizovaný spôsob práce neposilňoval u Tajovského dôveru vo vlastné stylistické schopnosti. „Našla sa veta, odstavec, ktorá mi vystihla dušu, — napísal roku 1907, — ale vždy som bojoval so slovom, výrazom“. Jozef Škultéty v posudku zbierky *Do konca* vyzdvihol síce autorovu rýdzu reč, ale vyčítal jej priveľkú elipsovitosť a nesprávnu interpunkciu — veci, ktoré zatemňujú zrozumiteľnosť: „nedopovie, zamlčí, preskočí a spojuje i nespojiteľné“ (SP 21, 1901, s. 97). Aj v glose o *Smutných notách* pochválil samorastlé zvraty a frazeológiu, no odsúdil ich „nedbanlivé“ využívanie (SP 27, 1907, s. 632). Tohto prozaika však nikto nikdy nepokladal za autoritatívneho učiteľa stylistickej dôslednosti. Jeho tvar, kde nemožno „pohnúť slovom“ (A. Matuska) spočíva v čomsi inom.

Tajovského cieľom bolo využiť slovo ako bezprostredný ekvivalent zobrazovanej sociálnej skutočnosti. V tomto smere prekonal časom aj Kukučina a všetky súveké literárne konvencie. Už v jeho prvých poviedkach nachádzame medzi sentimentálnoromantickými klišé (napríklad: „slzami skropené prosby“, „poklad srdca svojho“ a iné) prvky nevyberanej hovorovej spontánnosti:

„Nože mu zapchaj pysk! Čože gävčí? Hneď mu tú papuľu do tyla obrátim,“ reval na nešťastnú ženu, ak sa dieťa len ohlásilo.

(1898, D 6, s. 162)

Aj vo sfére jazyka sa konfrontujú prvky základnej skladbovej opozície Tajovského prózy: literárna štylizácia a dokumentárna reprodukcia skutočnosti. Priro-

dzená hovorovosť ako pôvodný príznak významového kontrastu sa časom stala určujúcim kritériom výstavby textových, kontextových a do istej miery aj kompozičných postupov. Najmä hovorová syntax ako model „spájania nespojiteľného“ pomohla autorovi rekonštruovať autentický obraz dediny, rozloženej sociálnymi nerovnosťami.

Hovorovosť Tajovského literárnych postáv je výrečným dôkazom platnosti princípu „stabilnej nerovnováhy“ na rovine výrazových prvkov jeho prózy. V oblasti jazyka má tento princíp podobu paradoxnej „explicitnej implicitnosti“. Týmto termínom treba rozumieť situáciu, v ktorej sa implicitná (medzerovitá) autentickosť prehovorov postáv stáva z nadradeného významového hľadiska inkluzívnou súčasťou explicitného (priameho a kompletného) zámeru, predkladaného čitateľovi rozprávačom. V tomto zmysle sa všetky lexikálne a syntaktické príznaky ľudovej reči v jej ústnej štylizácii stávajú súčasťou autorovho úsilia pravdivo, realisticky vypovedať o životnej situácii svojich hrdinov.

Slovo Tajovského prózy ako literárny ekvivalent zobrazovanej skutočnosti podlieha tlaku požiadaviek tzv. vecného pomenovania a je výrazom autorovho synonymického vzťahu ku skutočnosti. Na rozdiel od Vajanského redukovaného metaforizmu a v zhode s Kukučínovými postupmi Tajovský aj v prípade obrazného pomenovania volí výraz, ktorý čo najtesnejšie prilieha na prirovnávaný jav. Napríklad umieranie starého lakomca pripodobuje „borcovaniu sa so smrťou za tri dni, horšie ako s klátom v hore“ (D 6, s. 275). Na rozdiel od Kukučina Tajovský však nevyberá príklady z hľadiska stotožňovania postavy s prírodným dianím. Volí ich spod zorného uhla jej zápasu s prírodou cez životný údel človeka — prácu. Podobný ráz majú aj časté rustikálne prirovnania, ktorými aj bez zjavného humoristického zámeru pripodobuje postavu k najbližším pomocníkom dedinského človeka — k domácim zvieratám: „Takí sme ako ten statok... My, ženy... Ale takáto, ako statok, keď mu čas príde na jar na pašu, či mladé, či staré“ (D 3, s. 314). Autor podobne

stotožňuje postavu, situáciu či iné fakty s nadindividuálnymi zvyklosťami prostredia cez ustálené frazeologické spojenia, ľudové porekadlá a príslovia. Niekedy to robí aj cez analógiu s ľudovo-ornamentálnou štylizáciou skutočnosti:

Vyjdeš na vrštek a pod úvalom v tmavej zeleni, ako dobre skryté jablčko vo vetvách, tak ukáže sa v nej zlatá makovica chrámu ... (D 5, s. 109)

Najnápadnejším znakom Tajovského ústne štylizovanej hovorovosti je však syntax. Už jeho prví kritici postrehli, že ju charakterizuje zámerné narúšanie zvyčajného poriadku slov, úsečnosť, zámlky a nápadná neúplnosť prehovoru. Súčasný výskum plne potvrdil, že exponovanými členmi tejto hovorovosti sú najmä elipsa (vynechávanie), apoziopéza (odmlčovanie sa) a interpunkčný voluntarizmus, ktorý zvyšuje celkovo neregulovanú spontánnosť reči. Elipsa, apoziopéza, spätná väzba prehovoru na samostatné texty, menné, neslovesné vety, familiárny tón reči, súvetia bez podradovacích spojok, parentetickosť a iné prostriedky významového segmentovania skladby majú spoločného menovateľa v pojme implicitnosti vyjadrenia (J. Oravec, *Štylistické rozbor*y, 1964, s. 223). Jeho neúplnosť však vyvažuje ustavičný ohľad na situačný kontext, na tzv. predmetnú situáciu. Ona v čitateľovom vedomí dodatočne dopĺňa všetky medzery v kauzálnych väzbách povedaného. Tajovského „zámerné lámanie syntaktickej perspektívy“ (F. Miko, SP 86, 1970, č. 3) pozná popri textových aj široký repertoár kontextových postupov tzv. ľudového rozprávania. Patria doňho prostriedky navodzovania nesúdržnosti vetnej skladby, diskontinuity kontextovej syntaxe, striedania pohľadu na detail i na celok a subjektívne motivovaného premiesťovania epickej perspektívy (V. Marčok, *O ľudovej próze*, 1978, s. 184–190). Všetky tieto prostriedky a postupy chcú čo najtesnejšie priblížiť slovo a prehovor k myšlienkovému obzoru zobrazených postáv a k ich životnému prostrediu.

Implicitno-dokumentárny ráz reči nie je však dôsledkom iba pasívnej reprodukcie autorových empirických pozorovaní a skúseností. Sú doklady, že jeho značne improvizovaná práca na texte sa nevyhýbala ani zámerným štylisticko-kompozičným úpravám. Dodatočným skracovaním a zhusťovaním výrazu prehľboval realistickú bezprostrednosť charakterotvornej funkcie postáv a ich prehovorov. Takáto redukcia a preskupovanie celých úsekov textu sú bežné najmä v Tajovského dramatickej tvorbe. Robil to však aj v próze. Porovnanie autorských zásahov do textu prvej verzie poviedky *Dcéra* (neskôr *Nevinné ruky*, Dennica 1910) s textom prevzatým z 13. zväzku *Spisov* do piateho zväzku *Diela* (1956, s. 368) bližšie ozrejmi povahu a zmysel Tajovského zásahov do textovej a kontextovej roviny:

(Koncept:)

„Chúďa, teda vám zomrelo“, povedala účtovníčka, omáľajúc knižku a nemysliac na to, čo vraví, obzerala knižku, či je celá, zachovaná. Bola, ale predsa nie nová. Od druhého by ju neprijala, ale túto čo robiť?

(Text:)

„Chúďa, teda umrelo“, povedala účtovníčka, obzerala knižku, či je celá, zachovaná. Bola, ale predsa ...

„Mali by ste si ju kúpiť na pamiatku, keď jej bola taká milá a ste ju radi videli,“ navrhovala materi.

„Rada, bože môj, že som sa v žiali nevedela premôcť. Už mi, že sa bohu rúham, keď sa tak nemôžem utíšiť...“, zaplakala žena, „zadržala by si knižočku, ale akože vám za-

„Mali by ste si ju nechať na pamiatku...“, z úprimného súcitu mienila mladá pani.

platí? Veď vám to tiež
darmo nedali...“

„No, veď ja ju predám.

Tu máte i osemdesiat kraj-
ciarov!“

„Tie si nechajte, zafú-
ľali ju predsa deti, zafú-
ľali...“

„No, len si vezmite pe-
niaze. Načím sú vám.“

Žena vzala a chcela jej
bozkať ruku. „Nechajte,
nechajte,“ zmäkla účtov-
níčka. „A čože jej už bo-
lo? Ako sa volala?“ ...

Porovnanie oboch variantov textu (prvý je v LAMS Martin, sig. 42 YY 14) ukazuje, že Tajovský dodatočnými úpravami posilňoval hovorovo-implicitný (medzerovitý a zámlkový) ráz prehovorov, čím narúšal jednotnú významovú perspektívu rozprávania v prospech bezprostrednejšej zrážky dialogických kontextov. Rozdielne hľadiská spájala predmetná situácia – v konkrétnom prípade vrátenie vypožičanej knihy matke dievčatka, ktoré podľahlo tuberkulóze. Autorove zásahy tu predovšetkým redukujú nedialogickú reč v prospech dialogického prejavu. Súčasne nahrádzajú deskripciu psychických reakcií postáv ich priamo zobrazenými vonkajšími gestami, pričom zbližujú intelektuálne vyznievanie reči „panej“ s hovorovým tónom žialiacej „matky“. Veďľa tohto autor zvýrazňuje členenie prehovorov do samostatných odsekov, dopĺňa text novými zámlka-

„Ale ako
vám zaplatí? Vám to tiež
darmo nedali...“

„Netrápte sa... Tu má-
te i osemdesiat grajciarov,
čo ste...“

„Tie si nechajte, zafú-
ľali ju predsa deti, zafú-
ľali...“

„No len si vezmite pe-
niaze. Načím sú vám sko-
rej, ako mne. Ja detí ne-
mám...“, vypadli panej
slzy.

Žena vzala a chcela jej
bozkať ruku. „Nechajte,
nechajte,“ bránila pani.
„A čože jej už bolo? Ako
sa volala?“ ...

mi a dôslednejšie strieda vecné a zovšeobecňujúce označenie zhováraajúcich sa postáv (účtovníčka-pani a matka-žena). Téma ich rozhovoru konkrétne zrkadlí aj ich rozdielne postavenie v spoločenskej hierarchii, iba za-
vše tlmené spoločným žiaľom.

Uvedené črty hovorovosti zreteľne poukazujú na zvýšenú úlohu rozprávania v Tajovského próze a ohlasujú aj prítomnosť jeho koordinátora – rozprávača. Najvlastnejšou funkciou tejto neštylizovanej hovorovosti je vnášať do textu autentický dokument. Proti Vajanského metaforicky motivovanému homonymizmu a Timravinnej rovnako homonymickej inotaji Tajovský vedno s Kukučinom, ale radikálnejšie ako on, stavia princíp synonymickosti slova. Je poverené nielen zastupovať, ale priamo epicky sugerovať zobrazovanú skutočnosť. Z týchto dôvodov sa rozprávanie a rozprávač popri objektivizovaní podania nevyhýbajú ani úlohe individualizovať ho. Oba spôsoby rovnako, hoci odlišnou cestou, jednak produkujú (evokujú), jednak reprodukujú realitu. Funkcia reprodukcie je tu však natoľko zvýraznená, že podľa F. Miku hlavným problémom Tajovského epiky je väčšmi ako u ktoréhokoľvek iného prozaika realizmu udržanie „tónusu literárnosti“, timbru narácie, ktorá by si i napriek dokumentárnosti zachovala „integrálny estetický štatút rozprávaného“ (zborník J. G. Tajovský – J. Jesenský, 1974, s. 75).

Uviedli sme už, že princíp rozprávania u Tajovského okrem iného riadi aj striedanie kontextov dokumentárnej deskripcie a literárnej evokácie skutočnosti. Objektivizuje a individualizuje ich tým, že organizuje alternáciu dialogických a monologických prehovorov postáv v protiklade s plánom reči rozprávača, ktorý – ako sa ukáže – neraz aj sám vstupuje do situácie ako rovnoprávna epická postava. Dialogické úseky sú pritom priestorom expanzie implicitnej hovorovosti výrazu, kým prejav rozprávača vyrovnáva, objasňuje a dopĺňa významové medzery v kontexte a usmerňuje ho v zmysle žiadúceho ideového vyznenia. Rozprávanie u Tajovského sa preto neobmedzuje – ako sa neraz tvrdí – iba na protiklad medzi epicky „plnokrvnými“

dialógmi a rozprávačovou „suchopárnou“ tendenčnosťou. Jeho špecifický dôraz spočíva na motivácii striedania významovo zámerne odtienených pásiem kontextu, inklinujúcich raz k pólu vecnej komunikácie, druhý raz ku komplexnému zobrazeniu skutočnosti.

Štylistické a významové dôsledky takéhoto striedania rozprávačských segmentov pomôže objasniť niekoľko štatistických údajov. Soňa Lesňáková pri rozbere Tajovského prózy napísanej do roku 1914 zistila, že z celkového počtu 103 poviedok a črt formu priameho rozprávania má 53 čísel, rozprávania v tretej osobe 37 a oba typy kombinuje 13 poviedok (*Cesty k realizmu*, 1971, s. 126). Na zvýšenie účasti rozprávača ako tlmočníka autorových zámerov pri výstavbe témy upozorňuje aj jej zistenie, že z 53 poviedok, v ktorých sa rozprávač štylizuje do prvej osoby, je 19 poviedok výslovne autobiografických a v 24 prípadoch hovorí o svojich zážitkoch, pričom iba v 10 poviedkach sa predstavuje ako objektivizovaná postava (1. c., s. 126).

Z inej stránky prevahu rozprávačového subjektu, ktorý sa príležitostne projektuje do epickej faktúry textu, potvrdzujú naše údaje o rozložení reči rozprávača a postáv v niekoľkých Tajovského charakteristických poviedkach (pozri tabuľku na str. 337).

Aj nevelký rozsah analyzovaných poviedok (v priemere 280 riadkov, t. j. 9–10 strán okrem poviedky *Mišo*, ktorá má 22 strán) dokladá úplnú prevahu rozprávačovej reči (61–86 %) s výnimkou poviedky *Tajní boháči*, v ktorej je obrátený štandardný pomer medzi prejavom rozprávača a postáv v dôsledku špecifickej funkcie rozprávania (39–61 %). V rámci rozprávačového prejavu vidno zasa ustavičnú prevahu jeho „subjektívneho“ vyjadrovania (v tabuľke ako *passim*). Pritom však jeho vystupovanie v priamej reči (hoci neprevyšuje 7 % frekvenciu) svedčí o možnosti jeho potenciálneho zásahu do deja ako epicky objektivizovanej postavy. Detailný rozpis jednotlivých údajov v rámci uzavretých poviedok by navyše umožnil inštruktívne identifikovať aj potenciálne sujetovo-kompozičné dôsledky princípu rozprávania.

	Reč rozprávača %			Reč postáv %
	celkovo	passim	priama	celkovo
Do konca (1900)	80,75	79,71	1,04	19,25
Maco Mlieč (1903)	70,86	66,86	4,00	29,14
Tajní boháči (1904)	39,07	39,07	—	60,93
Mamka Pôstková (1909)	77,64	70,50	7,14	22,36
Na chlieb (1909)	61,22	60,20	1,02	38,78
Vypadli z hniezda (1912)	67,69	61,54	6,15	32,31
Mišo (1915)	86,74	81,83	4,91	13,26

Údaje celkovo potvrdzujú predchádzajúce konštatovania o vzťahu a významových dôsledkoch základných štylisticko-kompozičných kategórií Tajovského prózy. V prvom rade dokumentujú platnosť princípu „stabilnej nerovnováhy“ medzi rečou rozprávača a postáv, čím potvrdzujú prioritu jeho zorného uhla pri konštrukcii a explikácii témy. Z tohto vyplýva, že neúplnosť autentickej reči postáv je súčasťou explicitného zámeru rozprávača dodať zobrazeným faktom štatút významovej komplexnosti. Táto „explicitná implicitnosť“ je plnoprávnym štylistickým ekvivalentom princípu „stabilnej nerovnováhy“ medzi priamou reprodukciou dokumentárnych faktov a ideovo-estetickou štylizáciou zobrazovanej skutočnosti. Tieto prvotné stimuly Tajovského realizmu navodzujú aj viacnásobnú komunikačnú si-

tuáciu tohto rozprávača: jednak podnecuje celkovo nevravné postavy, aby hovorili o sebe a jednak priamo alebo náznakovo ich situáciu reinterpretuje predpokladanému čitateľovi. Potvrdzuje sa, že ak je literárna postava Tajovského prózy exponentom trvácnosti načrtnutej situácie, rozprávač je obyčajne jej „spochybňovateľom“.

Zámenu orientácie rozprávača na postavy alebo na poslucháča (čitateľa) riadi v podstate celkom jednoduchý princíp. Rozprávač ako objektivizovaná epická postava skončí rozhovor s inou postavou a po vhodnom motivovaní ukončenia „predmetnej situácie“ alebo aj bez neho prejde z dialógu do monologického rozprávania, adresovaného predpokladanému partnerovi — čitateľovi. V ňom zrekapituluje spoločenskokritický zmysel predchádzajúceho výjavu, inokedy potvrdí jej vierohodnosť alebo naznačí významový rámec nasledujúcej epizódy. Takýto rozprávač je teda nielen garantom autenticity a komentátorom faktov, ale aj ich „evokátorom“. Preto sa v pásme vlastných prehovorov, ale aj v okruhu reči postáv i v tzv. zmiešanej reči, striedavo prejavuje ako rozprávač autorského a personálneho typu, ako exponent komunikatívnej operatívnej a zobrazovacej ikonickosti výrazu. Tento vzťah býva natoľko tesný, že v jednotlivých prípadoch ťažko odlišiť jeho vlastnú a reprodukovánú reč. On totiž skutočne „spája i nespojiteľné“ tým, že sa neočakávane obracia na čitateľa, dôrazne sa ohlasuje svojím temperamentom alebo sa náhle vynára z prúdu reprodukovanej reči postáv.

V zhode s aktuálnym kontextom bezprostredne predstavenej, fiktívnej alebo rekonštruovanej skutočnosti rozprávač vystupuje raz ako priamy účastník situácie (gramatické osoby: ja-my), iný raz ako jej pasívny svedok (ty-vy) alebo jej dodatočný analytik (on-oni). Striedanie týchto funkcií ako určujúci moment rozčleňovania a významového odtieňovania výrazu je analógiou lámania syntaktickej perspektívy vo vyšších kontextových súvislostiach. Dochádza k tomu často, niekedy aj v rámci jednej situácie. Základné typy postupov, ktorými sa rozprávač zapája do aktuálnej situácie

v rámci troch kategoriálnych modelov literárnej skutočnosti, vyberáme z prvej a piatej kapitoly poviedky *Mišo* (1915).

V rámci bezprostredne zobrazenej situácie (gramatické osoby: ja-my) rozprávač obyčajne vystupuje ako priamy účastník predmetného dialógu:

„A otec? Máš otca?“

„Mám, ale tí nebývajú s nami.“

„A kde?“ začala ma páliť zvedavosť.

„Už celú zimu u tej rúry ...“

„U koho?“

„U kraviarky. Ani nejedávajú s nami.“

„Prečo?“

„Lebo mati ležia, a moju váru že oni nebudú žrať ...“
(D 2, s. 299)

Na pláne fiktívne predstavenej skutočnosti rozprávač vystupuje ako svedok istej situácie, ktorý čitateľovi a predstierané aj dotýčnej postave (ty-vy) adresuje výsledky svojho predbežného pozorovania alebo možné dôsledky zobrazenej situácie:

Sekne robota — prepustia ňu; povieš slovo faktorovi — choď si po knižku; zarobíš lepšie, strhnú ti. Nazlostíš sa ..., že veď roboty aj inde dosť, a horkýže, nenazdáš sa, kedy máš „vakácie“, a ješť sa chce ...
(1. c., s. 314)

Konečne na rovine rekonštruovanej skutočnosti sa Tajovského rozprávač stáva objektívnym analytikom situácie. Obyčajne ex post, v doslovoch jednotlivých kapitol alebo v sumárnom epilógu súhrnne rozoberá situáciu a udalosti, hovorí o tom, čo sa vlastne stalo (gramatické osoby: on-oni):

Taký bol život môjho Miša a jeho Rózy, len to rozpísať na dni. Načo však? Niet v tom už ani „lásky“, ani „šťastia“ a „bohatstvo“ i pripomenúť — posmech. Sklamala planéta ...
(1. c., s. 316)

V jednotlivých prípadoch jestvujú však aj zmiešané formy vstupov rozprávača do kontextových súvislostí.

Tri varianty zapájania sa rozprávača do konkrétnej, fiktívnej alebo rekonštruovanej skutočnosti vplývajú aj na rozvrh sujetových plánov zobrazeného príbehu. Významnú úlohu má pri tom aj preštylizovaná „katechetická“ forma dialógu, prevzatá z archaických typov tzv. populárnej literatúry. Striedanie otázok a odpovedí v rozhovore rozprávača a postáv nie je však spontánne. Iniciatívny je rozprávač, ktorý kladie otázky s istým zámerom. Opytujúci sa zastáva pritom stanovisko „následnosti všeobecných faktov“, kým postava obyčajne reprezentuje hľadisko „nemennej podobnosti javov“ vo sfére životných „jednotlivostí“. Rozprávačova interpretácia zobrazených situácií sa uskutočňuje teda na ostrom rozhraní evidentných stránok reality a ich skrytého zmyslu.

V rozpore so všeobecnou tendenciou realizmu zastierať rozhrania medzi zobrazovanou skutočnosťou a subjektom autora Tajovského rozprávač túto medzu sústavne prekračuje, a to až viacerými smermi. Netají, že práve on tlmočí zmysel udalostí a že to robí s istým cieľom. Pretože chce poodhaliť skryté stránky reality, vystupuje ako účastník, svedok a analytik zobrazených situácií, výjavov a dejov. Vo všetkých prípadoch však svoj zástož v akčnom poli postáv prispôsobuje samotnej téme, predovšetkým jej spoločenskokritickému vyzneniu. Touto cestou aj značne subjektivizované rozprávania splýva s objektívnym habitom témy alebo sa k nemu značne približuje.

Princíp epickej objektívnosti je u Tajovského závislý aj od ideového aktivizovania sa rozprávača. Nie je „vševediacom“ organizátorom deja a ľudských osudov, ale je strojom aspoň čiastkovej „autoanalýzy“ postáv tým, že v medziach svojich troch premenlivých funkcií podvracia v ich nerozvinutom spoločenskom vedomí nehybné podložie „stabilnej nerovnováhy“ ich životného fatalizmu. V týchto súvislostiach sa podrobnejšie ozrejmuje ďalšie dôsledky východiskového princípu Tajovského diela na vymedzenie foriem pohybu

sujetovo-kompozičných plánov. Tento pohyb je v podstate iluzórny, pretože sa prednostne obmedzuje iba na pomery v oblasti tzv. vnútornej skutočnosti rozprávača a postáv. Postava sa realizuje predovšetkým cez psychické a etické reakcie na provokatívne otázky rozprávača, kým uňho tiež ide iba o zmeny uhla pohľadu na objekt analýzy.

Z týchto dôvodov zovšeobecnená schéma rozprávania v Tajovského próze má principiálne trojstupňovú podobu. Obyčajne sa začína bezprostredným načrtnutím situácie rozhovorom medzi rozprávačom a ústrednou postavou. Rozprávač pritom striedavo vystupuje ako pasívny svedok alebo aktívny účastník životných kolízií hrdinu. V strednej časti vchádzajú do situačného kontextu niekoľké ďalšie postavy, ktoré ho z nových stránok objasňujú alebo vecne rekonštruujú. Hrdina si však v rozhovoroch s nimi iba čiastočne uvedomuje bezvýchodiskovosť svojho polozenia. V záverečnej časti sa objavuje nová situácia, ktorá v dialógu medzi rozprávačom a hlavnou postavou (niekedy aj za účasti ďalších postáv) potvrdzuje status quo analyzovanej situácie, t. j. jej protosujetové (alebo protonaratívne) východiská. Po tomto pravidelne nasleduje rozprávačov stručný záver, zovšeobecňujúci zobrazené kolízie. V iných variantoch autor vypúšťa prvú alebo poslednú časť rozprávania alebo ich premiestňuje do strednej časti.

Schéma ako celok má cyklický ráz: prvá časť nastoľuje tézu, druhá stavia voči nej novú alternatívu ako potenciálnu možnosť zmeny situácie, ale tretia časť pôvodnú tézu de facto potvrdzuje. V tomto kolobehu spočívajú celkovo skromné možnosti sujetového rozvíjania foriem rozprávania v rámci princípu „stabilnej nerovnováhy“ životných faktov a javov. V jeho pozadí pôsobí platnosť univerzálneho imperatívu pozitivistického svetonázoru a neprekročiteľnosti hraníc medzi „podobnosťou a následnosťou“ kvalitatívne odlišných významových radov. Je charakteristické, že v Tajovského schéme rozprávania zriedkakedy ide o „dej“ v konvenčnom zmysle slova. Jeho úlohu prime-

ranejšie nahrádza pojem „situácia“ ako priliehavý rámec „stabilnej nerovnováhy“ zobrazených kolízií a osudov. Sujet u Tajovského je vlastne len analyticky rozvinutou protosujetovou (protonaratívnou) situáciou fabulačne skromného príbehu.

Rozprávač ako sprostredkovateľ medzi konkrétnymi postojmi a zovšeobecneným osudom literárnych postáv je formulovateľom a hlásateľom tzv. tendencie, ktorá je jedným z najnápadnejších a najkonštantnejších znakov Tajovského diela. Štúdie Eugena Paulinyho (Slovo a tvar 2, 1948, č. 1), Františka Miku (*Štýlové konfrontácie*, 1976, s. 111–147) a iných autorov už osvetlili jej povahu. Spočíva v tom, že autor cez rozprávača zámerne, hoci nenápadne, riadi „citové a rozumové reakcie čitateľov“, že vzbudzuje súcit, „hoci nenarieka, vyvoláva pobúrenie, hoci neštve“. Robí to takým spôsobom, že záver „plynie nevyhnutne sám sebou zo samotného faktu“ (E. Pauliny). Podľa slov Tajovského jeho hodnotiaci zámer vyviera z vernej reprodukcie pozorovaného, ku ktorej pridáva „vlastný názor“ (*JGTS*, s. 853). Záznam bezprostredného zážitku či spomienky, doplnený „názorom“ o možných východiskách z biedy, nie je však iba čírym dokumentom, prispôbeným ľudovému svetonázoru. Pod zdaním objektívneho rozprávania tája Tajovského tendenčnosť aj skúsenostný tragický podtext. A práve z neho pramení citové spolumnenie rozprávača s postavami. Nie sú mu „jednoduchým predmetom umeleckým“, voči ktorému by mohol byť „úplne ľahostajný“, ako vec charakterizoval P. Bujnáč (SP 29, 1909, s. 86).

Tendencia ako sui generis významový svorník „spájania nespojiteľného“ má u Tajovského v podstate dve základné podoby: implicitnú a explicitnú. V prvom prípade je vyjadrená in continuo v texte. Vyplýva už zo samotného výberu motívov, z ich významového zaťaženia a cieľavedomého usporiadania. V prípade druhom ju na viacerých miestach textu, pravidelne v závere poviedky, formuluje sám rozprávač. Robí to ako účastník, svedok i analytik udalostí. Neraz mu pritom stačí vysloviť dve–tri vety, významovo protikladné

zobrazenej situácii. Napríklad v črte *Na chlieb* (1909) po veľkých prosbách požičiava riaditeľ banky robotníkovi na nekrytú zmenku peniaze, ktoré žiadateľa zachráni od žobroty. Úradník a súčasne rozprávač príbehu formuluje v triezvom záverečnom konštatovaní (môžbyť aj na návod redaktora F. Votrubu) svoj súd ako ironicky mienené, ale nevtieravé oxymoron („Ľudová banka – „ľudomilný“ skutok):

A direktori si až do vyplatenia budú myslieť, že oni vykonali vtedy – ľudomilný skutok.

(D 2, s. 78)

Ideová aktivizácia rozprávača pri jeho neskrývanom hodnotení zobrazených vzťahov sa prednostne zameriava na nesprostredkované, t. j. priame dešifrovanie životných okolností postavy. Rozprávač ako účastník situácie, jej svedok a analytik sa bráni tomu, aby vo svojom hodnotiacom súde uplatňoval zrejmé autoštylizáčne momenty. Videli sme však, že autor ich neváhal vložiť do tematického plánu svojej prózy. Ako teda Tajovský vsúval do explicitného hodnotenia zobrazených situácií črty svojej osobnej skúsenosti? Odpoveď je len jedna – do rozprávačovho hodnotenia inkluzívne zahrňal špecifický citový prízvuk, ktorý je neoddeliteľnou súčasťou osobných postojov samotného autora.

Dôraz na priamy význam rozprávačovej výpovede a potlačanie prenesených významov je v úmernom vzťahu s autorovým úsilím stabilizovať nerovnováhu medzi východiskovou nekompletnosťou a záverečnou komplexnosťou rozprávania. Vzťahy medzi individualizovanými prehovormi postáv a zovšeobecňujúcim gestom rozprávača podmieňuje, riadi a vysvetľuje mechanizmus tzv. ikonizácie operatívnej (F. Miko – A. Popovič, *Tvorba a recepcia*, 1978, s. 175–177). V jej intenciách sa všetky operatívne, t. j. komunikatívne zacielené elementy rozprávania, zamerané na predmetnú situáciu, dodatočne včleňujú do roviny ikonizácie výrazu, zviazanej so zobrazovacími a umelecky zovšeobecňujúcimi zámermi autora. Týmto významotvorným

postupom sa dokumentárny fakt Tajovského prózy cez viacnásobnú, najmenej však dvojitú rozprávačovú interpretáciu stáva aj estetickým faktom. Podobným spôsobom sa aj osobné zážitky a intímne spomienky autora prenášajú do objektívne predstavených epických faktov, kde všetko individuálne nadobúda zovšeobecnené znaky sociálneho. Nie je bez zaujímavosti, že tieto postupy a s nimi aj transpozícia citového prízvuku do hodnotenia majú svoje domovské právo predovšetkým v lyrike. Najmä tu sa tzv. operatívny lyrický subjekt, vypovedajúci o skutočnosti, stáva súčasne aj „hrdinom“ – ikonickým obsahom výpovede (c. d., s. 193). Tajovský tento špecifický postup lyriky preniesol do svojej zavesenej epiky až pritvrdo členenej prózy. Urobil to tým, že dokumentárno-komunikatívny ráz ústneho rozprávania zapojil cez tlmené motívy citovo podfarbenej spomienky a rozprávačove postoje do esteticky štylizovanej výpovede o skutočnosti. Vedno s tým zosúladiť epickú verziu tzv. „neriešiteľného konfliktu“ s potenciálnymi úbežníkmi jej „citovo-lyrického“ výkladu.

Autentickosť prehovorov Tajovského literárnych postáv a rozprávača nemožno teda vidieť iba v lokálnom kolorite ich reči. Ako sa už konštatovalo, je to autentickosť v „sociálnom, životnom, priamo transcendentnom zmysle“ (F. Miko, *Štýlové konfrontácie*, 1976, s. 131). Podobne hovorí o veci aj sám autor. V poviedke *Deďinská hmla* je pasáž, v ktorej rozprávač na otázku „Ako žili?“ dostáva od starej ženy odpoveď, že veď vraj videl, „čo má teda viac rozprávať?“. K jadrú otázky preniká nasledujúci rozprávačov komentár:

Ona by to vlastne ani nebola vedela rozpovedať. Deďinskí ľudia to iba cítia, rozprávajú len úryvkovite. Keď sa naskytne dáky prípad, povedia: „a u nás že je ako“, alebo „že to ako bolo“. A tu čuješ také veci, že by si zaplakal nad stavom tohto človeka, radil mu razom zvrtnúť, prelomiť tak alebo tak. A on? Vyžaluje sa a ďalej nesie bremeno dňa.

(D 6, s. 275)

Napriek štylistickým improvizáciám a oprávneným výčitkám, že „nedopovie, zamlčí, preskočí a spojuje i nespojiteľné“ (J. Škultéty), Tajovský v optimálnych prípadoch aj s nevelkým počtom výrazových prostriedkov vytvoril tvar, kde sa nedá alebo takmer nedá „pohnúť slovom“ (A. Matuška).

Najzávažnejším argumentom kritiky voči Tajovského dielu bola výčitka, že je v ňom priveľmi zjavný nepomer medzi sústredeným pohľadom na postavu, zbežným zobrazením reality a celkovo skromným dejom. Ostáva faktom, že obmedzená pôsobnosť sujetovo-kompozičných postupov a pomerne úzky repertoár žánrových foriem sú len logickým dôsledkom nevelkých možností „syntaktického“ rozvinutia súboru stroho odstupňovaných členov motivických plánov. Nerovnoprávny vzťah medzi realitou, postavami a dejom spôsobuje dominantná úloha postavy. Jej výnimočné postavenie vplýva na sujetové a kompozičné zretele a prenáša sa i na konštrukciu žánru.

Môže byť nápadné, že pri analýze Tajovského prózy pričasto používame termín „situácia“. Nie je to ľubovoľná licencia. Ide o analógiu pojmu „plán deja“, ktorá primerane vystihuje jeho obmedzené možnosti epicky extenzívne sa náležite rozvinúť. Situácia Tajovského postáv je vertikálnym priemerom tradične horizontálnych funkcií deja do akčného priestoru jednej ústrednej postavy. Javí sa ako jej nezmeniteľne stála kolízia s inými premenlivými faktormi rozprávania. Dôsledky tejto redukcie sa zračia aj v minimálne úzkom rámci deja Tajovského krátkych prozaických žánrov. Je iba nepatrne rozvinutou východiskovou, t. j. protosujetovou situáciou zobrazovaného príbehu.

Tolstého slová o poviedke *Tajní boháči* (sliškom mnoho podrobností, smrť jeho ľuďa a rasskaz chuže) naznačujú, kde treba hľadať medzery v Tajovského tvorivej metóde. Poznámka o mnohých podrobnostiach

týka sa vari zámeru predstaviť jednoduchú situáciu z viacerých stránok. Slová o zdarenom zobrazení smrti drotára vystihujú zrejme presvedčivejšie exponovanie ústrednej postavy na rozdiel od deja, ktorý vzhľadom na svoj skromný rozsah obsahuje rad detailov, iba rámcovo spojených s ústrednou kolíziou. Z hľadiska estetických cieľov realizmu vzťah medzi motivickými plánmi Tajovského prózy skutočne nie je vyvážený. Všetky odchýlky od žiadúceho ideálu sú však preňho neobvyčajne príznačné a ako také vymedzujú aj určujúce črty jeho literárnej osobnosti.

Pojem „disproporcie“ vo vzťahoch motivických plánov týka sa hierarchie ich členov, nie ich vnútornej zviazanosti. Spod zorného uhla koncepcie exponovanej postavy vládne tu dvojsmerne recipročná inkluzivita — pohlcovanie všeobecnejších javov faktmi konkrétnejšími a naopak. V nej postava reprezentuje modelový typ, ktorému je podriadený dej (situácia) a deju zasa realita. Striedanie zostupnej alebo vzostupnej následnosti určuje hľadisko rozprávača, ktorý rozhoduje, kedy sa uplatní ten alebo onen aspekt reálnej, fiktívnej alebo rekonštruovanej skutočnosti. Celkovú konšteláciu vzťahov v motivických plánoch charakterizuje nápadný minimalizmus: autor obyčajne zobrazuje jednu ústrednú postavu v jedinej životnej situácii, výnimočne vo dvoch — v troch doplnkových okolnostiach.

Túto redukciu však komplementárne vyvažuje uvedená modelová úloha postavy. Nezasahuje iba do akčného priestoru motivických plánov, ale podriaďuje si aj kompetenciu sujetovo-kompozičných postupov a žánrotvorné kritériá. Celá Tajovského próza akoby spĺňala smernice nastolené dominantnou protosujetovou i sujetovou úlohou literárnej postavy. Na pohľad sa môže zdať, že autor v nej iba petrifikoval zvyklosti kresby statickej „figúry“, ktorá v ranom diele prozaikov literárneho realizmu bola prvým náznakom pokusov ovládnuť novú spoločenskú skutočnosť, a preto sa dočasne zaobišla bez celostnejších sujetovonosných funkcií. Tajovský však z výnimky urobil pravidlo. Túto figúru obdaril aj prediktabilnými „syntaktickonosnými“ schop-

nostami, čím jej umožnil náležite sa uplatniť aj v zúženom epickom priestore.

Významová prediktabilita tejto postavy spočíva v tom, že pasívne, iba „charakteronosné“ vlastnosti figúry ako reprezentantky určitého sociálneho typu a životného prostredia autor dotvoril a prehĺbil „charakterotvornými“ črtami. Tieto jej potom dovolili viacsmerne sa zapájať do plánu reality, čím sa psychofyzicky statická figúra zmenila na modelovo-portrétový typ. Ako taká bola už schopná reagovať aj na tie podnety skutočnosti, voči ktorým je osihotená figúra obyčajne indiferentná. Premena figúry na postavu-portrét sa však uskutočnila iba zásahom rozprávača, ktorý sa tiež stal rovnocennou zložkou plánu postáv. Uviedli sme už, že kým postava reprezentuje princíp „stability“ vzťahov, rozprávač vďaka svojim premenlivým funkciám navodzuje ich „nerovnováhu“. V súhre oboch postojov a ich nositeľov sa plošná figúra stáva viacrozmerovým portrétom, zlučujúcim v sebe fyzické, psychické a spoločenské črty konkrétneho človeka v konkrétnom prostredí. Významová prediktabilita portrétovo stvárnenej postavy spočíva na sociálne zovšeobecnenom základe, z ktorého vyplývajú jej individuálne črty. Iba v týchto súvislostiach je schopná vystupovať súčasne ako dokumentárny i ako umelecký štylizovaný typ. Človek v Tajovského próze nevyjadruje teda iba úzko osobné reakcie na anekdotickú situáciu života, ale zastupuje celostný ľudský osud. Niet pochyb, že aj v tejto autorovej hodnotiacej perspektíve sa moment empirickej skúsenosti spája s intímnu spomienkou.

Spojenie oboch týchto hľadísk nie je mechanické, ale uskutočňuje sa špecifickými umeleckými postupmi. Až ony robia z rudimentárnych faktov života cez ich viacnásobnú rozprávačovú interpretáciu zovšeobecnený umelecký jav. I v tomto konkrétnom prípade sprostredkujúcim článkom sú postupy tzv. ikonizácie operatívnej (F. Miko, c. d., s. 175–177), svojím pôvodom zakotvené v oblasti jazyka, výrazu a tzv. mikrotémy. Ich mechanizmus však načrtáva schodnú cestu, ktorou sa empiricky získavané detaily reality prenášajú aj do

sféry vyšších výstavbových jednotiek, aby sa cez prediktabilitu postavy, predstavenej ako celostný portrét, zapojili do súhry motivických plánov.

Tajovského postup možno objasniť na úvodných odsekoch poviedky *Mamka Pôstková* (1909).

Do banky pomaly otvárali sa ťažké dvere, ako keby sa dieťa bolo borilo s nimi. Podobne ťažko, dva razy sa v nich otočiac, vošla plachtickou prihodená žena. V ruke šatôčka, okrutná okolo čohosi na spôsob, ako okrucajú naše ženičky modlitebné knižky.

„Dobrý deň vinšujem“, povedala tichým, bojazlivým hlasom; zarazene pozrela po veľkej učtárni a neisto poberala sa k môjmu účtovníckemu stolíku.

(D 2, s. 9)

Už tento miniatúrny úvodný výjav autor načrtol z hľadiska svojho hlavného zámeru – podať realistický obraz mentálnych vlastností chudobnej starency, ktorá sa uchádza v banke o predĺženie zmenky na párkor novú pôžičku. Jej neistotu poznávame cez opis výrečných gest. Vo vchode sa rozpačito „otáča“, pozdravuje „bojazlivým“ hlasom, „zarazene“ sa obzerá a „neisto“ ide k úradníkovi. „Čosi“ v jej rukách je vlastná príčina starosti – zmenka.

Už úvodná situácia predznačuje i potvrdzuje obavy bezmocnej dlžníčky pred všemocnou inštitúciou, čím plasticky zvýrazňuje „stabilnú nerovnováhu“ protosujetového vzťahu oboch partnerov. Primeranú významovú atmosféru autor vytvára paralelizovaním „hmotných“ faktov s psychickým nepokojom rozpačitej osoby. Protiklad medzi konkrétnymi vlastnosťami prostredia (ťažké dvere, veľká miestnosť) a subtilnou nepatrnosťou prirovnávaného (starenka-dieťa, tichý hlas, neistá chôdza) predznačuje všetky ďalšie reakcie postavy na aktuálne okolnosti. Súčasne predznamenáva aj nerovnoprávnosť sociálneho pozadia tejto situácie (plán reality) a naznačuje aj nepatrné vyhliadky na jej zmenu (plán deja). Úvodný výjav modeluje aj celkovú významovú tonalitu poviedky tým, že ju rámcuje stálym kontrastom

tom medzi obeťou sociálnej biedy a mocnou inštitúciou. Tento rozpor neprekonávajú ani priateľské gestá rozprávača-úradníka, ktorý starenke chce pomôcť. Uvedený text konfrontuje prediktabilne pochopenú postavu s rovnako stabilnými obrysmi reality zosobnenej bankou.

V celkom odlišnej významovej rovine sa zoznamujeme s neskoršie uvedeným psychofyzickým portrétom tejže starenky, podaným z hľadiska vecného opisu jej výzoru. Implicitne štylizované črty skromnosti a bojazlivosti v odosobnenom podaní rozprávača nadobúdajú explicitne podobu groteskného protokolu o podobe človeka ubitého životom:

Predo mnou sedí okolo šesťdesiatpäťročná, neobyčajne zoschnutá maličká žena. Sedí na stoličke, visia jej nohy obuté vo veľikých, na jej nohu neprikrojených starých čižmách. Spod plachtičky vykúka čierna, zmraštená, chudá tvár, zapadnuté bezzubé ústa a trčia detsky malé ruky...

(1. c., s. 10)

Podobný postup využíva Tajovský aj v iných, koncepcne vyhranených poviedkach. V našom prípade sa cez obrátenú inkluzivitu medzi všeobecným a konkrétnym portrét ženičky stáva vecnou súčasťou inventára bezútešnej reality. Všetky neosobné vlastnosti pripisované v predchádzajúcom texte prostrediu, priliehajú tentoraz skoro bezo zvyšku na „prirovnávané“. Dodatočné stotožnenie postavy s faktmi reality chce potvrdiť bezmocnosť starenky, jej mizivé vyhliadky zbaviť sa bremena „večného dlžníctva“.

Ani jeden z citovaných textov však nič nehovorí o tom, ako túto poľutovaniahodnú situáciu hodnotí rozprávač. Ale už samotný titul poviedky obsahuje familiárne označenie hlavnej postavy – mamka. Takto ju rozprávač skutočne viackrát oslovuje a ponúka ju sadnúť si dokonca ako „vlastnú mať“. Častý výskyt označenia „mamka“ nás nenecháva v pochybnostiach, že za rozprávačovými sympatiami nie je len neosobný súcit autora

(svojho času tiež bankového úradníka), ale vari aj spomienka na vlastnú starú mať, u ktorej vyrastal a ktorá možbyť bola prototypom zovšeobecnených vlastností zobrazenej starenky. Preto uvedený dokumentárny opis životom zdeformovanej stvory je vecnou kulisou, za ktorou úradník rozmýšľa, ako jej pomôcť. Medzery medzi autentickým podaním postavy a zmenou rozprávačovho uhla pohľadu vyplňa rekonštrukcia situácií, v ktorých sa literárna postava sama pokúša zaujať stanoviská k nastolenému problému. Vtedy sa výraznejšie prejavuje v motivickom pláne deja.

Je už známe, že tento plán nedáva v Tajovského próze dostatočný priestor postave, aby sa náležite prejavila v akcii. Mozaikovito zobrazené dejové kolízie iba potvrdzujú trvalé dispozície, obsiahnuté v protosujetovej situácii a v psychofyzickom portréte postavy. Preto rozprávač len heslovito rekapituluje fiktívne a rekonštruované osudy starenky, vyplnené oddanou prácou, biedou a sklamaním zo strany najbližších. Nakoniec ju necháva vrátiť sa do banky, aby ju predstavil v typickej situácii, keď z posledného imania chce splatiť nepatrný dlh, ktorý ju nesmierne ťaží:

„Čo chcete?“

„Prišla som si tú dlžôbku zaplatiť“, a vykrúca peniažky.

„Nuž veď ste ešte neboli v repe...“

„Ej, čo si tam zarobím, tie by som si chcela odložiť na pohreb. Na túto dlžôbku predala som tú perinku, čo ste mi boli v jeseni ponechali... Veľa som zameškala...“

(1. c., s. 18)

Postava aj z hľadiska plánu deja reaguje jednostranne a stereotypne. Iba z nových stránok odokrýva nemenné črty svojho životného postoja, naznačené už v úvodnom obraze. Šírku možných dejových súvislostí nahrádza rozprávačova intenzívna analýza starenkiných citových a morálnych reakcií na situáciu. Vrcholia tým, že predáva perinu, aby sa vyrovnala s bankou, aby umrela

s vedomím, že splnila všetky svoje povinnosti. Vlastným zmyslom poviedky *Mamka Pôstková* je skúška hrdinkinho charakteru v náznakových konfrontáciách plánu reality, postáv a deja, v ktorých sa objasňujú morálne príčiny jeho nepodkupiteľnej húževnatosti. Tajovského zámer získa na plastickejšť, ak si čitateľ týchto riadkov príležitostne sám porovná opis mamky Pôstkovej so sebavedomým, robustným a prefikaným sedliakom z Jesenského humoresky *Šťastie v nešťastí, nešťastie v šťastí*, zobrazeným v podobnej situácii (*Spisy* 3, 1957, s. 35–36).

Výsledky charakteristiky postupov ikonicko-umeleckého zovšeobecňovania dokumentárnych prvkov v okruhu motivických plánov Tajovského prózy možno rámcovo zhrnúť do šiestich bodov. Autor spája „nespojiteľné“ tým, že dokumentárny fakt včleňuje do literárne štylizovaného obrazu skutočnosti. Robí to tak, že implicitný (útržkový) kontext reality a deja (situácie) podriaďuje explicitnej prediktabilite postavy s pevnými charakterovými vlastnosťami. Zrejmu medzeru medzi pôsobnosťou oboch plánov vyplňa aktivita rozprávača, ktorý sa stáva garantom „nerovnováhy“ v rámci zobrazenej situácie. On organizuje aj podmienky, aby sa dokumentárna autentickejšť hrdinu mohla uviesť na spoločného menovateľa s autentickejšťou rozprávačovej perspektívy — uskutočňuje sa to tzv. „autoanalýzou“ postavy. Zovšeobecňujúce gesto rozprávača viacnásobne interpretuje zobrazené fakty, javy a udalosti na pozadí citovo štylizovanej spomienky a skúsenosti tým, že všetko individuálne konkrétne predstavuje ako esteticky zovšeobecnené v zmysle sociálnych determinácií ľudských osudov.

V interakcii medzi postavami a rozprávačom sa cez medzistupeň „explicitovania implicitnosti“ dovŕšuje proces „ikonizácie operatívnej“. Rozprávač cez svoje citové spoluznenie s témou dopovedáva a esteticky dotvára dokumentárne štylizovanú biografii postáv. Ako účastník, svedok a analytik situácií alternuje rudimentárne úlohy tzv. lyrického i epického subjektu.

V nich sa spájajú a prehodnocujú funkcie tzv. neosobného rozprávača (epického svedka udalostí), objektivizovanej postavy (účastníka) a citovo zaujatého pamätníka osudov „iných“ postáv („lyricky“ naladeného analytika ľudských životov všeobecne). Z uvedených dôvodov aj Tajovského tendencia je viacvrstvová: zlučuje v sebe výklad sociálneho dokumentu, epickej súvislosti príbehov a spomienok, ktorá má aj autobiografický základ.

Akokoľvek je koncepcia literárnej postavy u Tajovského svojrázna, nie je v próze slovenského realizmu celkom ojedinelá. Najbližšie vzťahy má k Timravinmu chápaniu funkcie postáv, hoci rozdiely medzi oboma prozaikmi sú zásadné a týkajú sa najmä odlišnej povahy vzťahov v motivických plánoch. Obom je však spoločné nápadné nadradžovanie postavy nad realitu a dej. Podobne chápu aj jej vnútornú stabilitu, hoci u každého má ona iný pôvod a iné funkcie. Obaja namiesto dejovo motivovaných konfliktov predstavujú zrážky protikladných významových kontextov. Preto ich postavy namiesto na činy reagujú predovšetkým na reči. Kým sa však Timravini ľudia konfrontujú skoro výlučne na epicky objektivizovanom pláne a reagujú na pláne subjektívnom, Tajovského iniciátor akcie — rozprávač sa iba občas stáva personálnou postavou. Tajovského postavy sa identifikujú iba dodatočne, cez rozprávačom zovšeobecnený zmysel ich sociálnych postojov, zatiaľ čo u Timravy sa dostávajú do konfliktu najmä zo stránky svojich individuálno-osobných dispozícií, najčastejšie vo vzťahu: žena—muž. Preto kým prediktabilita postavy u Tajovského predurčuje analýzu jej spoločensko-triednych väzieb, Timravina postava sleduje realizáciu subjektívnych záujmov človeka.

Sujet, kompozícia a žánrová forma Tajovského prózy rozvíjajú na vyšších skladbových rovinách obmedzené možnosti, predurčené strohou hierarchiou medzi členmi motivických plánov. Rozsah a obsah pojmu sujet sa viac-menej kryje s epickou kapacitou tzv. protosujetovej (protonaratívnej) situácie a jeho hybnou

silou sú aj v tomto prípade premenlivé funkcie rozprávača. Hlavnou úlohou sujetu je preto vhodne rozvinúť statické dispozície zobrazovaného portréту a jeho „situácie“ do časovo-priestorových súvislostí. Pri rozbere sujetových postupov prichádzajú do úvahy opäť paradigmatické prvky, formované v okruhu motivických plánov. V oblasti tzv. makrotémy sa však už v ich časovo-priestorovej projekcii z novej stránky aktivizuje základný protiklad Tajovského prózy: stabilita portréту a dynamika funkcií rozprávania. Sujet v týchto súvislostiach chápeme ako rozprávačom podnecované rozvinutie „syntaktickej“ kapacity východiskovej konštelácie motivických plánov, ako aktivizovanie ich „nestabilných“ črt. Pojem kompozícia reprezentuje zasa to, čo cez konečnú koordináciu vzťahov medzi sujetom a žánrovým rámcom „stabilizuje“ jestvujúce disproporcie a formuje ich do výsledného tvaru.

Východiskom našej rekonštrukcie Tajovského sujetových a kompozičných postupov je schéma rozprávačskej situácie, uvedená v predchádzajúcej kapitole. Jej trojstupňovosť je dedičstvom autorových literárnych začiatkov, jeho príklonu k moralisticko-didaktickej ľudovýchovnej poviedke. Časom stlmil explicitnosť jej tendencie ako mimoliterárneho „exempla“ a preniesol ho z vonkajších vrstiev témy do jej vnútornej štruktúry. Úmernejšie ho rozložil na motivické plány bez toho, že by celkom anuloval úlohu svojej tendencie. Zo sujetovo-kompozičného hľadiska je rozhodujúce, že postava – teraz už ako hlavný argument autorových literárnych zámerov – stáva sa aj „paradigmatickým“ rezervoárom extenzívneho rozpätia tejto tendencie, kým rozprávač je „syntagmatickým“ distributérom jej hlbokých obsahov, viazaných s prediktabilitou portrétovej postavy.

Z týchto dôvodov úvodná časť Tajovského poviedky a črty zobrazuje postavu prednostne z hľadiska jej vzťahov k realite. Expozícia sa začína zväčša otvorenou, celkom náhodnou situáciou – stretnutím rozprávača a postavy:

Navštívil som priateľa lekára na Čadci. Zavolali ho k nemocnému. Šiel som aj ja s ním.

(*Tajní boháči*, D 6, s. 261)

alebo

„Mliečnik, a koľkože ste vy to už u richtárov?“ vše zastavil som sa pri starom richtárovi kraviarovi, keď pásol pod cestou kravy.

(*Maco Mlieč*, D 1, s. 129)

Prvá časť poviedky v dialógoch medzi rozprávačom a postavou diagnostikuje predovšetkým jej zviaanosť so sociálnou realitou. To znamená, že rozprávač sa ako aktívny účastník situácie alebo jej pasívny svedok dozvedá od nej alebo od najbližšieho okolia podrobnosti o jej živote, najmä detaily o existenčných problémoch. Je charakteristické, že na pohľad nebývajú nijako nápadne dramatické. „Nič sa nerobí strašného, ani veselého“, ako sa hovorí v poviedke *Dedinská hmla*. Vlastnou kolíziou, ktorá je otvorená, pretože nemá výrazný počiatok, je konflikt medzi bezútešným sociálnym bytím literárnej postavy a jej spoločnostotriednym „nevedomím“. Pretože aj náš autor zámerne či nezámerne píše „štúdiu bez dramatického deja a zauzlenia“ (E. Zola), skutočným, predbežne iba matne naznačeným motívom prvej časti poviedky je takmer vždy motív „počiatku konca“ ako expozícia obrazu permanentne trpiacej ľudskosti. Pasívne postavy jednoducho žijú tak, aby „nikomu nezavadzali“. Rozprávačovým cieľom je poodhaliť skryté príčiny ich bezperspektívneho fatalizmu. Preto v úvodnej časti ako svedok i účastník situácie vedie rozhovor tak, aby mimovoľnými otázkami konfrontoval nezdieru postavu s jej existenčnou realitou. Robí to dvojakým spôsobom. Najčastejšie vystupuje ako priamy účastník rozhovoru:

„A plácu že akú máte?“

„Peňazí?“

„Hej.“

„A len tak, čo potrebujem, na dohán, švíbalky a ...
A načože sú mi už teraz? Aj tak by som ich užil ne-
mohol. Ženy, detí nemám ...

(*Maco Mlieč*, D 1, s. 130)

V iných prípadoch rozprávač postupuje zložitejšie. Napríklad v črte *Tajní boháči* postavu umierajúceho opisuje na epickom pláne rozprávania pohonič, ktorý vezie lekára a jeho sprievodcu (vlastného rozprávača) k chorému drotárovi. Pohoničov subjektívne zaujatý monológ najprv navodzuje ovzdušie bezvýchodiskovosti situácie tým, že medzi rečou hojne cituje ľudové príslovia vyjadrujúce fatalistickú filozofiu života a smrti (Božej moci sa nič nenaprotivíš, — Smrť istá, ale hodina neistá a podobne). Popritom však akoby mimovoľne oboznamuje cestujúcich so životom umierajúceho. Opisuje prostredie, v ktorom drotár dožíva svoj život, rekapituluje bližšie príčiny pochybného „altruizmu“ jeho opatrovnícky a napokon vyslovuje vlastný komentár o celkových životných okolnostiach chorého. Vlastný rozprávač — lekárov sprievodca — sa dostáva k slovu oveľa neskôr, až po príchode na dotyčné miesto. Potom mu však už stačí konštatovať iba niekoľko vecných faktov, aby jeho výpoveď o situácii bola úplná.

Rozvíjanie prediktabilných črt portrétovanej postavy vychádza obyčajne z rozhrania, na ktorom sa stýkajú materiálne podmienky hrdinovho života s morálnymi princípmi ľudskej solidarity, ako ich sám vidí a ako ich tlmočí rozprávač. Napríklad v poviedke *Maco Mlieč* jeho dobiedzanie o tom, koľko vlastne v celožitvotnej službe stratil, končí sa kraviarovou replikou:

„A čože budem rátať... Veď ma zase choval za meru rokov..., odieval... a pálenku a dohán..., to tiež voľačo do roka koštuje aj toho gazdu.

Ale ešte predtým uvádza svoj najpádnejší argument:

„A čože viacej človek zgazduje za mladi, ako keď fa na starosť má kto opatriť a po smrti zahrabať. To

je najväčšia pláca, čo ja mám slúbenú od môjho gazdu...

(D 1, s. 130)

Sujetovo-kompozičné rozvinutie sporu medzi materiálnym bytím a sociálnou neuvedomelosťou postáv naráža však na bariéru morálnych zásad ľudového svetonázoru, podľa ktorého ideálom života je „poriadne robiť a statočne zomrieť“ (1. c., s. 136). Z hľadiska filozofie tohto životného minimalizmu nie je rozhodujúce, či niekto „robí sebe, či cudziemu“. Preto prvá časť a prvý relatívne uzavretý cyklus Tajovského poviedky končí sa rezignáciou rozprávača na ďalšie otázky nechapavému partnerovi. Tak je to aj v rozhovore s Macom Mliečom:

Zadivený vstával som.

„Zdravý si choďte,“ rozišli sme sa.

(1. c., s. 131)

Úvodná časť Tajovského poviedky je „tézou“ v rovnici vzťahov postavy k realite, ktorá ju obkolesuje.

Pretože prvá konfrontácia s rozprávačom a s realitou nebýva uspokojujúca, autor sa na druhom stupni kompozičnej výstavby príbehu sústreďuje na zhrňanie ďalších faktov, potrebných na objasnenie situácie. Sujetový kontext organizuje tentoraz z hľadiska plánu deja tým, že hrdinu konfrontuje s realitou cez účasť ďalších postáv. Tieto z rozličných hľadísk dopĺňajú jeho životný príbeh. Ak sa v prvej časti všetko sústreďovalo na situovanie stabilnej postavy v nestabilnom prostredí (realita a rozprávač), v druhom štádiu sa veci predstavujú obrátene, ako nestabilné javy (rozprávač a dej) v relatívne stabilnom (postava a realita) kontexte.

Vlastné ťažisko sujetovej interpretácie epických motívov situácie (deja) však brzdí okolnosť, že v tejto časti sa rozprávač ako personálna postava anonymizuje v tzv. autorskej reči, kým úvodný výjav vyplňajú živé dialógy. Do popredia sa dostáva dokumentárno-referu-

júce rozprávania, ktoré čitateľovi predkladá diskontinuitnú „podobnosť a následnosť“ epizód hrdinovho života. Jeho úlohou je rekapitulovať príčiny a následky individuálnych postojov hrdinu ku skutočnosti. Druhý stupeň sujetovo-kompozičnej výstavby je preto doménou motivovaných alebo nemotivovaných retrospektív a digresíí, predstavených cez mnohoraké kontextové postupy tzv. ľudového rozprávania. Najmä tu sa v plnej miere prejavuje lámanie sujetovej perspektívy rozprávaním a rozprávačom. Jeho aktivita však iba náznakovo predstiera akú-takú dynamiku „deja“, pretože situáciu predstavuje len ako striedavú inkluzivitu konkrétnych faktov a všeobecných javov. Ideová tendencia sa pri tom prejavuje v implicitnej podobe in continuo a viaže sa na dvojitú komunikatívnu funkciu rozprávača ako svedka a analytika situácií.

Druhú etapu sujetovej výstavby Tajovského prózy z hľadiska retrospektívy dejových prvkov neraz uvádza odôvodňovanie rozprávača, prečo poviedku uviedol tak, ako ju začal, napríklad rozhovorom s postavou:

Ja vlastne nemusel som sa pustiť ani do reči so starým Macom, len sucho rozpovedať jeho históriu, nakoľko ju znám. Ale aby ste nepovedali, že vymýšľam, radšej som sa zastavil minulej jesene pri ňom na medzi, aby ste z jeho vlastných úst počuli, ako sa má.

(Maco Mlieč, D 1, s. 131)

V inom prípade sa na tomto mieste zopakuje hlavný motív rozprávania:

Nuž, myslím, že dostatočne vidíte i z toho, čo som povedal, že práca a len práca bola celý jeho život až do konca.

(Do konca, D 1, s. 41)

alebo jednoducho sa odôvodní spretrhaný tón ďalšieho rozprávania:

Dopytoval som sa na celý život tejto neobyčajnej ženy, ale nikto mi to nevedel poriadkom rozpovedať.
(Mamka Pôstková, D 2, s. 13)

Vstup druhej časti chce v každom prípade podporiť vierohodnosť povedaného a uviesť ďalšie okolnosti, ktoré ostali z predchádzajúceho výjavu nevysvetlené. Po tomto nasleduje rozprávačovo stručné podanie biografie hlavnej postavy, niekedy sa uvádzajú aj doplňujúce svedectvá ďalších účastníkov deja:

Starý Mliečnik ako osemnásťročný prišiel k majetnému sedliakovi za paholka ku koňom.

(Maco Mlieč)

alebo:

Muža mala onakvého. Bohvie, aký bol čudák. Nerád robil. Trocha popaprať motykou, kosou, vidlami, a dosť.

(Mamka Pôstková)

V takýchto okolnostiach nemusí vždy ísť o podrobnú biografiiu postavy alebo o uvedenie spretrhaných epizód z jej života. Rozprávač svoje podanie štylisticky a sujetovo diferencuje podľa toho, nakoľko mu fabula dáva možnosti na jej zložitejšie rozvinutie. Ak ide o jednoduchý príbeh s oslabenými predpokladmi sujetového rozvinutia, postoje hrdinu sa predstavujú ako jeden uzavretý situačný cyklus, analyzovaný jedným (Maco Mlieč) alebo dvoma rozprávačmi (Tajní boháči). V inom prípade môže ísť aj o dva situačné cykly, podané jedným rozprávačom (Mamka Pôstková). Napríklad strednú časť poviedky Maco Mlieč tvorí mozaikovitá retrospektíva starcovho života od osemnásteho roku až do osudných Vianoc, keď sa priblížil jeho skon. V Tajných boháčoch zasa jednu situáciu (umieranie drotára) podávajú dvaja následní rozprávači (pohonič a lekárov sprievodca). Táto okolnosť sa zraží aj v obrátenom pomere medzi konštantným zastúpením reči roz-

právača a postáv (39 % : 61 %), pretože „konvenčný“ rozprávač tu vystupuje len ako pasívny svedok udalostí. Toto zdvojenie pohľadu (pohonič a intelektuál) však neobyčajne zintenzívňuje analýzu faktu smrti, ktorá jediná vyrovnáva významové oxymoron medzi fatalizmom biedy (hľadisko pohoniča) a imperatívom morálnej sily opustených (hľadisko lekárneho priateľa). V *Mamke Pôstkovej* zasa dve životné situácie sprítomňuje jeden rozprávač, ktorý predstavuje život starency ako dva rady nešťastí, oddelených od seba jej dvoma odchodmi z domova. Podobnú konštrukciu má aj poviedka *Vypadli z hniezda* a viaceré iné.

So zložitejšou sujetovo-kompozičnou stavbou sa stretávame vo fabulačne rozvinutejšej poviedke *Mišo*. Jej téma, blízka námetovému okruhu Gorkého prózy, predstavuje človeka „na dne“, ktorý však s novou nádejou prežíva kritické situácie svojho groteskno-tragického života. Osud tohto „prebudenejšieho“ príbuzného Kukučínovho „Neprebudeného“ ako možná nepriama polemika s *Mišom* a *Mišom II.* tohože autora sa zračí vo dvoch cykloch „nádeji a pádov“. Šesť kapitol jeho biografie predstavuje v skratke šesť aktov hrdinovej drámy „doma“ (prvý cyklus) a vo „svete“ (druhý cyklus). Prvé tri kapitoly predstavujú vonkajší (expozícia) a vnútorný (kolízia) portrét hrdinu ako syna a sluhu, ktorý sa po smrti matky (kríza), zavrhnutý otcem, prvý raz ocitá na konci svojich životných vyhliadok. Sekvencia ďalších troch kapitol ho ukazuje ako paholka a robotníka v meste už v úlohe manžela (peripetia). Jeho nové plány sa však rúcajú (ďalšia kríza), až končí ako žobrák „s nádejou“ (katastrofa) pod oblokom rozprávačovho bytu.

Citovaný príklad ukazuje, že aj fabulačne a sujetovo širšie koncipovaná Tajovského poviedka sa skladá vlastne len z nemnohých, obyčajne len z dvoch uzavretých príbehov, skĺbených rozprávačovým rámcovaním situácie v prológu a v epilógu. Rozdiel je však v tom, že druhá časť cyklu už neuvádza štandardný dialóg rozprávača a postavy, ale že je ako celok vložená do „explikatívneho“ stupňa rekonštrukcie deja.

Rozprávač v ňom však vystupuje ako epicky objektivizovaná postava len príležitostne. Šesť situácií poviedky *Mišo*, združených do dvoch cyklov, fakticky zobrazuje drámu človeka, ktorý sa po rozličných peripetiách ocitá pred jedinou možnosťou — krachom svojej existencie s výnimkou nádeje, že to „nie je naveky“.

Ani konfrontácia reálnych, fiktívnych či rekonštruovaných okolností deja nevedie k tomu, aby si literárna postava definitívne uvedomila bezvýchodiskovosť svojej situácie. Aj nevelké vyhliadky na jej zmenu sa ukazujú iluzórne, hoci ich sprevádza tlmený lúč nádeje:

Róza pospevovala, Mišo hral na ústnej harmonike... Na jarmoku dali si papagájovi i bielej myške vo tri vrhy fahať planéty a Mišo čítal, že im tie iba o láske, šťastí a bohatstve predpovedajú.

(*Mišo*, D 2, s. 312)

V prípade *Maca Mlieča* ide o tragickejšie účtovanie so životom. Sluha, ktorý celé roky pracoval pre gazdu, na prahu smrti myslí podobne ako mamka Pôstková a iné Tajovského postavy iba na svoju iluzórnu podľnosť:

„Gazda...“, zakašlal i zapišťalo mu na prsiach a stiahlo hlas, „ja sa už ďaleko nepovlečiem... prišiel som sa porátať..., ak som vám dlžen, koľko by som vám to teda ešte mal dosluhovať?“

(D 1, s. 136)

Nebudeme ďalej uvádzať mnohé príklady, môžeme zhrnúť, že rozprávačovo úsilie postaviť voči postave cez plán deja ako antitézu jej vlastný osud, nevyúsťuje do epicky rozvinutejších kolízií. Táto z hľadiska výstavby sujetu rozhodujúca situácia smeruje k iluzórnym pokusom vyrovnáť sa s „nerovnovážnymi“ podmienkami života tým, že postava opätovne aktivizuje „nemenné“ zásady svojho postoja k svetu. Stálosť svojej sociálnej nerovnoprávnosti chce narušiť iba jednostranne — od-

volávaním sa na morálne princípy v zmysle dočasnosti všetkého zla. Ale ani týmto smerom autor nemohol zrušiť neprekročiteľnosť bariér medzi kvalitatívne rozdielnymi radmi, konkretizovanými triednymi vzťahmi.

Preto v záverečnej časti sujetovo-kompozičnej schémy Tajovského prózy sa osud ústrednej postavy predstavuje vzhľadom na prvú časť v obrátenej podobe: jej zovšeobecnená životná situácia sa tu vykladá z hľadiska sociálnych determinantov plánu reality. I keď sa tu ešte neraz objavuje motív nádeje, osud hrdinu je aj tu už vopred rozhodnutý, hoci fatalizmus postáv tu nadobúda najextrémnejšie podoby. Napríklad Maco Mlieč sa ešte z posledných síl dvíha a vlečie pod gazdov oblok:

„Chová ma, šatí ma... a ja roboty žiadnej. Akože to ešte odslúžim, ak ma toto nepopustí...? Veď by som ani nezhnul,“ prišla mu na myseľ jeho celoživotná filozofia: poriadne robiť... a statočne zomrieť.
(D 1, s. 136)

Podobne starý otec z poviedky *Do konca* sa z posledných síl poberá za svojimi na pole. Kým však jeho verná opatrovníčka na chvíľu odišla, priblížil sa jeho koniec:

Keď sa behom vrátila do izby, našla už starého otca v posledných fahoch naprostred izby upadnutého, len v spodných šatách, ale s kapsou na pleci a pri ňom sekerka.

(D 1, s. 48)

Na tomto mieste sujetovo-kompozičnej výstavby sa však už príbeh ako „počiatok konca“ schyľuje k záveru. Východisková otvorenosť plánu reality sa z pozície ex post javí ako explicitné a rozhodné potvrdenie neodkladného finále zobrazenej situácie. Preto téza o trápení, ktorému „príde raz koniec“, uskutočňuje sa v závere často doslovne. „Stabilnú nerovnováhu“ života Tajovského literárnych postáv ruší iba ich fyzic-

ká smrť, v osobitných prípadoch aj smrť „duchovná“ v podobe inej analogickej situácie, ako je napríklad rozchod partnerov, rozvrat rodiny, emigrácia alebo odnárodenie. V tomto zmysle sú incipity, ale aj závery Tajovského poviedok takmer stereotypné. Sú definítnym rámom portrétu postavy, ktorý sa okrem sporadického časového alebo miestneho určenia situácie obmedzuje iba na jednoduché konštatovanie faktu smrti:

Už bol zomrel, ani som nepostihol kedy (*Tajní boháci*)

Dôjde zvesť, že Zuzka zomrela (*Pastierča*)

Bol už dokonal (*Stratená statočnosť*)

Maca našli ráno studeného v telienci (*Maco Mlieč*)

A brat... píše telegram: mama umrelí (*Moja matka*)

Bodka za príbehom, ktorý sa začal otvorenou a celkovo náhodnou situáciou, býva dôrazne vecná. Predtým však autor často vkladá do textu pasáž, v ktorej sa rozprávač v rozhovore s hlavnou postavou presviedča, že zobrazené okolnosti jej života sú nezmeniteľné. Nezvratnosť princípu „stabilnej nerovnováhy“ osudov ruší iba smrť. Iba ona jediná vnáša v zmysle ľudového svetonázoru do konfliktu sociálneho bytia a ľudského nevedomia iluzórny „zimný lúč slnca“. V tomto riešení spočíva heroizmus Tajovského zobrazenia osudov prostých ľudí. Jeho tragické črty potvrdzuje fakt, že ich fyzická smrť znamená vo väčšine prípadov morálne víťazstvo alebo dodatočnú rehabilitáciu princípov, ktoré v živote vždy zastávali.

Autor takýmto záverom nepreniesol motív rozporu medzi bohatstvom a chudobou na mediatívne oslabený protiklad „duchovného a telesného“ živlu, ako veci kedysi vysvetľoval P. Bujnák (*Sborník J. G. Tajovský*, 1925, s. 75–76). Tajovský v skutočnosti urobil pravý opak: morálne princípy života spojil s osudom dedinskej chudoby. Najmä zovšeobecňujúce závery rozprávača nikoho nenechávajú v pochybnostiach, kam mieri osten jeho tendencie. Epicky konkrétnym dokla-

dom jej vyznenia je epilóg poviedky *Maco Mlieč*. Po dôstojnom pohrebe biedneho kraviara celá dedina gazdu chváli, iba sluhovia si povrávajú, „že však ho mal za čo pochovať“ (*D 1*, s. 137). Iným prípadom spoločensky kritického vyznenia Tajovského tendencie, ktorá je nielen kľúčom k explicitnému gestu autora, ale aj jeho potvrdením, je polemická konfrontácia názorov hrdinu a rozprávača. Tak v závere poviedky *Mišo nádej* žobráka doslova diskvalifikuje rozprávačov zdržanlivý sentimentalizmus:

Mne sa, zbadajúc ho, veľmi zažiadalo zaplakať s ním, so všetkými hladnými, smutnými, s ľuďmi nešťastnými, zúfalými, ničoho nečakajúcimi od sveta, od života... Vydýchne si, dávam mu žobrácku almužnu a zbieram si nádej z jeho slov.

(*D 2*, s. 318)

Uvedené postupy ukazujú, že prostá sujetovo-kompozičná výstavba Tajovského prózy má v podstate len tri pevné body. Schéma vyznačuje cyklickosť sujetovej stavby v zmysle formuly: otvorená téza – skrytá antitéza – potvrdenie východiskovej tézy. Takýto obraz kolobehu života medzi beznádejným „počiatkom konca“, iluzórnou nádejou trpiacich a ich neodvratným zánikom je príkladom dôslednosti autorových ideovo-estetických postojov. Literárnym pokoleniam dal ním náležitú lekcii o východiskách, možnostiach a hraniciach „kritického“ prístupu ku skutočnosti. Robiť z analyzovaných faktov a javov iné závery zabraňovala mu práve tendencia, v ktorej zhrnul aj skúsenosti vlastného života. Iba takto sa mohol bezvýhradne stotožniť so svojimi postavami tak ako nikto iný z jeho súcontníkov.

Cyklickosť stavby sujetu u Tajovského vyplýva z konfrontácie dvoch protikladných síl: z generovania významovo nestabilných črt zobrazovanej situácie rozprávačom a z ustavičného vyrovnávania tejto nerovnováhy charakterovými konštantami postavy. Hoci „nepovedal, zamlčal, preskakoval a spájal i nespojiteľ-

né“ (J. Škultéty), akokoľvek lámal perspektívu sujetu, nikdy dôsledne neprekonal gravitačné pole prediktabilnej pôsobnosti ústrednej postavy, ktorá si podriadila realitu i dej.

Protiklad medzi konštruktívnymi dispozíciami rozprávača (sujetu) a postavy (portrétu) naznačuje, že významové afinity Tajovského prózy smerujú k dráme. V tomto žánri mohol produktívnejšie využiť potenciálne črty portrétu, obmedzované v próze zvoleným rámcom rozprávania. Ale odhliadnuc od iniciatívneho činu – Tajovský je totiž zakladateľom slovenskej realisticko-dramatickej drámy – autor na tomto poli výraznejšie nedotiahol predpoklady svojich tvorivých princípov. S preformulovaním výrazových vrstiev svojej prózy do súvislého dialogického prúdu reči mechanicky preniesol do drámy aj prvky epické výkladovej dikcie. Táto aj napriek absencii rozprávača značne ovplyvnila dispozície žánru primeraného iba analýze postáv v ich životných kolíziách. Preto Tajovský o premiérach svojich hier sebaironicky hovoril ako o „siedmich fiaskách – siedmich hlavných hriechoch“ (*Elán 1*, 1930, č. 3). Koncíznejšie sú stavané iba jeho krátke scénické obrazy (*Matka*, 1906; *Tma*, 1906; *Hriech*, *V službe*, 1911). V nich vedel zladíť minimalistický princíp „stabilnej nerovnováhy“ s vnútornými krízami postáv, doslova živoriacich na pomedzí svojho zakríknutého spoločenského bytia a iracionálne chaotického vedomia. Spomínaný „naturalizmus detailu“ sa v nich organicky drží s „indeterminizmom“ medziľudských vzťahov už podľa modelu, v jednotlivostiach blízkeho symbolistickým zámerom Slovenskej moderny.

Žánre Tajovského prózy – pridlhé na anekdotu a prikrátke na poviedku – majú svoj pôvod v literárnej periférii. Prozaik sa však už vo svojich začiatkoch usiloval predstaviť tzv. kalendárovú beletristiku z jej menej evidentných stránok. Demystifikoval jej mýtické témy, desentimentalizoval „citné“ námety a dehumorizoval všetko vulgárne – komické. Jeho ambíciou bolo preniesť tieto žánre do okruhu oficiálnej literatúry a naplniť ich novým obsahom. Zdedenú pseudoľudovosť

časom diskvalifikoval tým, že svoje žánrové Popolušky preobliekol do nového sociálneho šatu. Cez beletrizované úvodníky a zvecnené besednice, ktorými sa cvičil v umení zaznamenávania autentických zážitkov, približoval sa krok za krokom k žánrom primeranejším jeho literárnym postupom a téme.

Vzhľadom na povahu tejto témy F. Miko konštatoval, že Tajovský najradšej pracuje „s maximálne otvoreným útvaram, s črtou, ktorú môže kdekoľvek začať a kdekoľvek skončiť a na ktorú mu stačí často ozaj námetové minimum“, pričom pri voľbe medzi „atypickosťou života a typizovanosťou formy dá prednosť radšej tomu druhému“ (zborník *J. G. Tajovský – J. Jesenský*, 1974, s. 73). Domnievame sa, že Tajovského štandardné žánre (anekdotická črta, ale aj spomienkový obrázok – poviedka a biograficky štylizovaná rozprávka) a ich témy sa vzájomne podmieňujú. Ako žánrové formy sú síce otvorené „amorfnému“ prúdu monotónnych životných príbehov, ale súčasne limitujú ich typizované epizódy, rámcované „počiatkom“ a „završením“ ľudského osudu. Tajovského na pohľad kompozične nedotvorené žánre, otvorené vzhľadom na minulosť človeka a determinované jeho smrťou, sú posledným stupňom literárneho formovania situácií „stabilnej nerovnováhy“ postáv vymykajúcich sa epicky extenzívnejším sujetovým schémam a zložitejším fabulačným kolíziám. Ako také sú akoby predbežným súborom zovšeobecnených situácií figúrok a postáv spoločenského románu, ktorý autor nikdy nenapísal.

Spomenuli sme už, že axióma poznania v období literárneho realizmu – princíp „podobnosti a následnosti“ rovnorodých javov života – má u Tajovského krajnú podobu. Z hľadiska významovej kapacity krátkych žánrov sa jeho pôsobnosť obmedzuje na najužší priestor epickej situácie, kým jeho druhá stránka – rozdiel medzi protikladmi – sa javí ako absolútny. Hoci kvalitatívne rozdiely sú najvlastnejšou príčinou zobrazovaných spoločenských protikladov, jestvujú akoby mimo konkrétnych situácií. Preto sa svojimi významovými dôsledkami prejavujú aj akoby mimo typizovaného

rámca žánrov. Je to však viac-menej optický klam. Situácia, sujet, postava a žánr sú zakotvené v jeho neohraničenom poli pôsobnosti. Preto aj epizodické fakty majú v Tajovského próze ambíciu zastupovať typické okolnosti celostného ľudského osudu. Vzhľadom na jej ľudové determinanty a na autorovo hodnotenie triednych vzťahov – „kalendárovosť jeho poviedok nie je daňou, ale emblémom a demonštráciou novej literárnosti“ (F. Miko, *Hodnoty a literárny proces*, 1982, s. 291).

Do určujúcich motívov svojho diela autor vložil aj integrálne črty svojej osobnej skúsenosti. Ak môžeme parafrázovať jeho slová, na epickom pláne však „nelúšti teoreticky“ ani svoje vlastné dilemy, ani problémy iných. Necháva ich v sebe „zhoriť“, aby vydal svedectvo už iba o ich výsledkoch. Urobil to bez veľkých literárnych ambícií, ale tak, ako si to vyžadovali zákonitosti realizmu a krátkych prozaických žánrov.

Tajovského prozaické dielo je vo svojich umelecky presvedčivých častiach analógiou „poézie bez metafor“. Je to próza bez rozvinutých sujetov a bez zložitejšej fabulácie. Prednostne využíva vlastnosti rozprávania, zacielené na rekonštrukciu literárnej postavy. Autorom „sveta okolo seba“ bol Tajovský však len natoľko, nakoľko bol autorom „svojho sveta v sebe samom“. Je preňho neobyčajne príznačné, že osobné problémy ukrýval v osudoch iných. Elementárnou monumentalizáciou všedného života aj na nepatrnej rozlohe črty a poviedky zobrazil heroizmus prostoty všetkých ubitých a ponížených. V minimálnych prejavoch ľudskosti našiel „horký chlieb“ humanizmu svojich čias. Jeho nevybojný oznam o danom stave vecí je však aj v medziach nerezignatívnej skepsy jednak protestom proti vtedajšej sociálnej nespravodlivosti, ale aj proti literatúre, ktorá si túto stránku života dostatočne nevšímala. Tajovský dovŕšil to, čo začal Kukučín. Rozhranie medzi „svojím“ a „cudzím“ definitívne stotožnil s triednymi kritériami. Týmto demýtizoval pojem lu-

du, oficiálne predstavovaného ako „dekórum“ národnosti.

Tajovského realizmus sa formoval v protiklade dvoch podnetov. Jedným je objektívnosť spoločenskej reality slovenskej dediny v jej „mlkvych“ protirečivostiach, druhým subjektívne, ale pritom vecné komentovanie tohto stavu rozprávačom. Polemika subjektu a objektu nie je tu však striktne viazaná iba na dialóg rozprávača a postáv. Preniká všetkými motivickými plánmi jeho prózy, teda aj obrazom vonkajšej reality a rovinou deja. Jej neoddeliteľnou súčasťou je motív primárneho odporu človeka voči viactvárnym podobám autority, či už ide o rodinu, verejné inštitúcie alebo o vládnú moc. Za konvenciami „ženského zákona“ pôsobí zvrchovaný imperatív autoritárskeho „mužského zákona“, ktorý mal pre autora vari vážnejšie dôsledky ako zákon prvý.

„Tie drahé belasé oči, ktoré hľadia na každého s bezmedznou dôverou. Tá tvár, ktorá sa nevie zamračíť. Myseľ, ktorá nezná, čo je náladovosť. Ten nevyčerpatelný prameň optimizmu, ktorý nepozná pojem nepriateľstvo...“ (G. Vámoš, *Liber amicorum*, 1934, s. 8) — toto je oficiálny portrét literárneho Popolvára slovenského realizmu, ktorý bol aj v krpcoch a v halene vzdialeným príbuzným Oidipa a Hamleta. Ako oni, aj on — hoci na samej hranici beletrie a dokumentu — uvažoval o neriešiteľných rozporoch medzi bytím a nebytím, konkrétne medzi sociálnym bytím a ubitým mentálnym vedomím svojich literárnych postáv.

7 / Jesenského satirický paradox

V porovnaní s Tajovského „malými tragédiami“ z dedinskej periférie Jesenský prozaik sa čitateľskej verejnosti predstavil „malými komédiami“ z prostredia malmesta. Po Jégého epizodickom hostovaní v predprevratovej literatúre nimi už sústavne polemizoval so životným štýlom slovenského filisterstva a so sentimentalizmom, živeným najmä tzv. „ženskou“ beletriou (Šoltésová, Vansová, Podjavorinská) a niektorými polohami Vajanského prózy. Týmto potvrdil, že stagnujúce epochy vývinu spoločnosti a literatúry sa lúčia so svojou minulosťou smiechom (K. Marx).

Ak Vajanský začal stavať slovenskú „vec“ odspodu, od základov, JUDr. Ján Jesenský (1874–1945) ju už cieľavedome narúšal odvrchu. Komickým zobrazovaním spoločenských javov spochybňoval najmä poslednú oporu národného života na prelome storočí – rodinu. Nešlo mu pritom o nič takpovediac svetoborné. Veršom i prózou marginálne pranieroval filisterskú pretvárku, pokrytecké intrigánstvo, banálny flirt a iné neduhy ľudského naturelu. Život predstavoval ako javisko, na ktorom sa hrá dohovorená komédia či skôr tragikomédia. Sám sa cítil jej spoluhercom, neraz však bol aj jej režisérom.

Dávnejšie výklady zužovali predmet Jesenského výsmechu takmer výlučne na objektívnu skutočnosť. Jeho dielo je však aj osobitnou formou sebakritiky autora ako súkromnej osoby, prostriedkom vyrovnávania sa s vlastnými mylnými krokmi. Iba tak sa jeho privatissimá stali zrkadlom „odrážajúcim realitu vonkajšieho sveta a hodnotiacim ju“ (S. Šmatlák, *Dve storočia slovenskej lyriky*, 1979, s. 242).

Polarita subjektu a objektu sa u Jesenského odráža v medziach špecifických postupov humoru, komiky, irónie a paródie. Práve ony mu umožňovali stierať ostré hrany medzi reprodukciou reality a literárnou fikciou, medzi osobným postojom a objektívnou skutočnosťou. Vhodne maskovaný autorský subjekt sa stal neoddeliteľným článkom súboru postáv Jesenského diela a ich protirečivých situácií. Namiesto viacerých možno tu uviesť dve dostatočne výrečné svedectvá. Zásadový kritik všetkých zištných motivácií ľúbosti a sobáša opustil svoju „osudovú“ lásku, aby sa prispelím vena bohatej nevesty zbavil dávnych finančných záväzkov. Tento nelichotivý fakt sám otvorene komentuje v poéme *Náš hrdina* (SP 30, 1910), kde do meditácií o „špinavých vlnách živobytia“ vložil nie celkom inotajný motív splatenia „starobylého úpisu zo študentských čias“ (*Spisy* 2, 1958, s. 256, ďalej ako S). Nemožno prehliadnuť ani okolnosť, že kritik groteskného byrokratizmu v románe *Demokrati* bol sám ako župan a krajinský viceprezident jedným z najvyšších predstaviteľov štátneho aparátu na Slovensku.

Vari aj z týchto dôvodov najprirodzenejšou formou reakcií Janka Jesenského na osobnú a spoločenskú skúsenosť bol satiricko-ironický paradox. Napriek deklarativnému vyznávaniu pozitívnych hodnôt nikdy sa netajil presvedčením, že najbežnejšou formou styku ľudí je pretváрка, podvod a lož. V jednom z listov Olge Kraftovej z roku 1905 bez akýchkoľvek škrupúl napísal: „Klamať, klamať, klamať sa musí v živote. Nikomu neveriť! Všetko okolo nás je nestále, neverné, cigánske, falošné, fráza a klam“ (*Listy slečne Olge*, 1970, s. 108). Predstieranie istých postojov a pretváрка ako forma spoločenskej „hry a masky“ (V. Turčány, Jesenského metafora, SL 5, 1958, č. 1, s. 16) sa s osudovou nevyhnutnosťou stali súčasťami životného štýlu mladého autora. Predpoklady na to dával čiastočne jeho zemiansky pôvod, väčšmi však štúdium práv, advokátske povolanie a celková atmosféra džentricko-liberálneho uhorského fin de siècle. V inom zo sebaanalyzujúcich listov roku 1906 napísal: „Som v istom ohľade hoch-

štapler, väčším pánom chcem byť, ako som skutočne“ (c. d., s. 191). Ale ešte predtým celkom adresne odkryl osobnostné príčiny svojej povahovej nestálosti a nonšalantnej ažurity: „Som akýmsi fatalistom, či veľkým deckom, čo podlieha okolnostiam, impulzom, chŕkam a nemá viery vo vlastnú silu“ (c. d., s. 71).

Podobný portrét mladého Jesenského podávajú aj svedectvá priateľov, známych a kritiky. Veršovaná poviedka L. Podjavorinskej *Na bále* (SP 29, 1909) načrtáva jeho morálny profil v podobizni dr. Jeseňa, ktorý ako „Don Juan a Tartuffe k tomu“ sa provokatívne honosí lahtikárstvom v láske. Jesenský nikdy nepopieral takéto povahopisy svojej problematickej osobnosti. V reflexívnych *Rozpomienkach* (1904), v *Našom hrdinovi* (1910), ale aj v iných súboroch poézie a prózy potvrdzoval všetko to, čo sa o ňom vo verejnosti hovorilo. A neboli to len lichotivé veci. Je známe, že vo svojom rodisku, v Martine, nebol obzvlášť „sympaticky vitaný“, pretože mal svoju „vlastnú hlavu“ (E. Šoltésová). Vedelo sa, že nikdy neskrýval „cynické zmýšľanie voči dievčencom a ženám vôbec“ (T. Vansová). Podľa J. Hallu-Galla bol „blazeovaný a cynický“. Ž. Duchajová-Švehlová ho charakterizovala ako človeka „nekonečne vtipného, ale vždy ironického“, ktorý očaril, „koho chcel a ktorú chcel“.

Podobne to bolo aj s hodnotením Jesenského literárnej tvorby. Popri slovách neočakávaného uznania vtedajšia kritika neváhala vyčítať jeho debutu (*Verše*, 1905) ľahkomyselné znevažovanie ideálov spoločnosti. Vajanský mu neodpúšťal občasné „ľahunké hranie na citových strunách“ a nudné, „často opakujúce sa flirty“ (NN 36, 1905, č. 66–67). Milkinovi prekážal ich „heineovský tón a pochybnosti v svätosť lásky“ (Lit. listy 15, 1905, č. 9). F. Votruba viac ráz písal o jeho zemianskom naturele, ktorého dôsledkom je „ľahký názor na život so snahou preniesť sa cez jeho neprijemnosti“ (*Sborník slovenskej mládeže*, 1909).

Čitateľsky príťažlivé dielo tohto salónneho obnovovateľa „poézie mladých duší“ (F. Votruba), tvorcu „modernej slovenskej novely“ (B. Haluzický) a „slo-

venského Maupassanta“ (B. Pavlů) si získalo ohlas najmä nekonvenčným zobrazovaním tém zo spoločenského života. Jesenský dôsledne preladiť programový kreativizmus tvorby typu S. H. Vajanského do humor-no-ironických polôh. Jeho smelá erotika s nádychom galantného imoralizmu sa provokatívne vrývala do súkromia ľudí slovenského malomesta. Sprievodcami jeho prvých exkurzov na literárnom poli boli Byron, Puškin, Lermontov, neskôr Heine, najmä však Vajanský. Vyrastajúc medzi defenzívnymi náladami martinského nacionalizmu a agresívnymi vplyvmi uhorského šovinizmu Jesenský sa nestal stúpencom hlasistického hnutia, hoci s jeho predstaviteľmi mal živé styky. Ako generačný príslušník Slovenskej moderny si zasa bezvýhradne neosvojil ani estetiku symbolizmu, ani naturalizmu.

Aj bez ambícií skupinovo sa angažovať Jesenského literárna tvorba je programovo vyhranená. Proti metafyzicky hlbavým aspiráciám symbolizmu ako básnik vyšiel s programom paradoxne vyostrených situácií všedného dňa a rovnako všednej noci. Nelákali ho hádanky života a smrti, ale problémy človeka, ľahkomyseľne sa oddávajúceho vírom spoločenského života.

Ako prozaik Jesenský zastreť, okľukou a bez zámernej konfrontácie podvracal ideové a estetické koncepcie Vajanského. Robil to v takej miere, v akej jeho neskorší priateľ Tajovský v tom istom čase spochybňoval optimistický obraz kukučínovskej dediny. Proti Vajanského predstavám o oslobodzujúcom katastrofickým čine postavil moment totálneho rozčarovania, komického fiaska a bankrotu ľudí zakladajúcich svoju existenciu na pokryteckých pseudoideáloch. S Timravou ho zbližoval, ale i rozdeľoval záujem o spoločenské postavenie ženy, ktorej však odopieral priznať hĺbku a stálosť citov. Ako typický intelektuál nemal už s rudimentárnym prostredím dediny nič spoločné. Hybné sily pokryteckej morálky nehľadal ako Jégé v animálnych pudoch človeka, ale v tlaku malomeštiackych konvencií, v egoistickej túžbe filistra za akúkoľvek cenu čosi mať a kýmsi byť.

KOMICKÉ PROTI SENTIMENTÁLNEMU

Jesenský je popri Vajanskom druhý významný básnik medzi reprezentatívnymi prozaikmi zakladateľskej generácie literárneho realizmu. Už táto okolnosť naznačuje, že slovo v jeho próze má inú špecifickú váhu ako v poézii. Rozdiel medzi nimi skutočne pociťoval aj autor a už roku 1904 ho vymedzil slovami: „Vo verši sa môže vypovedať všetko to, čo je v próze pricitlivé a prisladké“ (*Listy slečne Olge*, s. 67). Vyhradenie širšieho priestoru motívom citových poryvov v poézii vyplýva z jeho bezprostredného vzťahu k niektorým významovým afinitám Slovenskej moderny. Ich potláčanie v próze naznačuje zasa jeho živé konexie k programu literárneho realizmu.

Všetky charakteristiky civilno-triezveho jazyka Jesenského prózy zhodne uvádzajú, že jeho pôvodca je spolutvorcom modernej hovorovej slovenčiny. Na podklade diskurzívnej reči martinskej society rozvinul literárne postupy, ktoré mu cez emocionálne podfarbený tón rozprávania otvorili cestu k jazykovej komike. Sklon k humoristickej štylizácii prejavu ho nikdy neopúšťal, takže ešte roku 1939 sa priznal: „Keď nemám v pere blchu — už skoro ani písať neviem“ (*Janko Jesenský v kritike a spomienkach*, 1955, s. 288, ďalej ako JJKS).

Jesenského komika, prejavujúca sa v odstupňovanom kontexte humoru, satiry a paródie má v zásade troch adresátov: spoločenské konvencie zobrazovaného prostredia, tradíciu literárneho sentimentalizmu a metafyzické polohy symbolizmu. V ranej próze je najnápadnejší jeho odstup od manier vypätého sentimentalizmu. Viaceré hrdinky Jesenského humoresiek rojčia

pri mesiačiku s Vajanského alebo Šoltésovej románom v rukách o „náruživej ľúbosti“, kým ich spoločníci uvažujú nad učebnicami o dokončení štúdií (*Olga*, 1900 a iné). Odpor voči prežitkom sentimentalizmu podnecuje aj „timravovsky“ dôrazné reakcie emancipovaných žien, ktoré neznášajú prehnané lichôtky svojich nemilovaných čitateľov (*Otroci*, 1905 a iné).

Zreteľný odstup si Jesenský zachovával aj od citovo vypätej obraznosti poézie Slovenskej moderny. Ako básnik a prozaik bezprostredných zážitkov popieral všetko náznakovo neurčité, čo malo človeka spájať s pulzom imaginárnych priestorov. Preto ho Š. Krémery označil za priameho Kraskovho antipóda: „Nie ‚bledá luna‘, ale elektrická lampa, nie ‚šire pole‘, ale parket, nie ‚vôňa rezedy‘, ale parfum... je jeho svet, kontrastujúci so svetom Kraskovým“ (NN 50, 1919, č. 56). Na rozdiel od Timravy, ktorá sa aj v medziach tvrdšieho rukopisu svojej prózy vedela stotožniť s dramatickým údelom Kraskovho lyrického hrdinu, Jesenský svojmu rozprávačovi zabráňoval, aby čo len v náznakoch podliehal nátlakom metafory súmravného lunatizmu, zvädzajúcej na scestie lyrického hrdinu jeho poézie. Životným programom oboch mal byť dôrazný výrok z poémy *Náš hrdina*:

Hrnce masné
sú krajšie sťa kmit hviezd a lún! (S 2, s. 277)

Tieto polemické náznaky majú jedného spoločného menovateľa: Jesenský-prozaik kriticky sledoval kolísavé postoje Jesenského-básnika tak, ako tento zasa nikdy na dlhší čas nespúšťal z očí svojho literárneho partnera. Obaja prehodnocovali nielen svoje občasnú ústupky voči všetkému „pricítlivému a prisládkému“, ale aj „neprirodzenému a nezrozumiteľnému“.

Dvojnásobný kriticko-sebakritický zreteľ Jesenského tvorby sa zraží aj v paralelnom spracovaní niektorých motívov v poézii a v próze. F. Votruba už roku 1909 upozornil na námetovú príbuznosť novely *Koniec lásky* (1902) s básňou *Išiel som ja* (1904). Podobné polemické

reakcie básnika na motívy z vlastnej prózy možno nájsť aj v reflexívnych *Rozpomienkach* (1904), v *Našom hrdinovi* (1910) a v iných číslach jeho poézie. Rovnako časté sú však aj opačné prípady adaptácie motívov z vlastnej poézie prozaikom. Z viacerých upozorňujeme na zhodu prototypu ženy z básne *Už vklzol* (1901) a hrdinky novely *Bozk* (1902).

Analogické motívy v Jesenského poézii a próze odlišuje rozdielny citový prízvuk, ktorý býva v poézii oveľa výraznejší ako v prozaickom variante. Lyrický a epický hrdina medzi sebou skryte i zjavne polemizujú, usvedčujú sa z nedôslednosti a z predstierania falošných postojov. Toto diskusné napätie sa prenáša aj na významové kontexty celých knižných súborov. Tak rozprávač *Malomestských rozprávok* (1913) a zbierky *Zo starých časov* (1935) neváha prehodnocovať sentimentálnu dikciu lyrického subjektu oboch zväzkov *Veršov* (1905, 1922) a autor memoárov *Cestou k slobode* (1933) polemizuje s oficiálnym tónom legionárskej zbierky *Zo zajatia* (1918). To isté možno povedať aj o vzťahu básnických zbierok *Po búrkach* (1932) a *Proti noci* (1945) k románu *Demokrati* (1934 a 1938). Vo všetkých týchto súvislostiach sa básnik a prozaik neraz dostávajú až do paradoxne zvrtných situácií. Ich konfrontácia nevyplýva však z eklectickej nedôslednosti autorových ideovo-estetických postojov. Je dôsledkom programovej „dvojitvárnosti“ jeho literárnej metódy, poetiky a tvorivých postupov.

Diskusné stretnutia medzi básnikom a prozaikom sa neodohrávajú iba vo finálnych významových rovinách tvorby. Zároveň zasahujú aj výber výstavbových prostriedkov a ich výrazovú štylizáciu na všetkých úrovniach jazykovej a motivickej inštrumentácie textu. Už samotná voľba lexikálnych jednotiek sa u Jesenského prispôsobuje cieľom komického zobrazovania skutočnosti. Takto sa do bezprostredného susedstva dostávajú výrazy z intelektuálne vyspelého prejavu i slová z hovorovej reči. Preto už T. Milkin mladému básnikovi vyčítal, že popri mnohých cudzích a honosných slovách používa aj celkom nemiestne prozaizmy. „Popri

kvetnej záhrade (ruže, klinčky) musela byť hneď aj kuchynská — hrášok, dyňka“ (Lit. listy 15, 1905, č. 9). Kritik sa nemýlil, iba ak v tom, že pochyboval o funkčnosti autorových zámerov. Napríklad v poviedke *Moja domáca pani* (1902) Jesenského rozprávač podobne zľahčuje „blahé pocity“ zaľúbencov tým, že ich rámcuje kontrastom rekvizít sentimentálno-romantickej obrazovosti a rýdzo úžitkových reálií:

Rúčka v pazuche. V pazuche ľubostné fluidum. Plný mesiac. Biela cesta. Zemiaky zľava, raž sprava. Cvrčky. Krása, cit, láska. Znamenitý majáles to bol.

(S 3, s. 71)

Väčšmi komicky ako logicky odôvodnená súvislosť uvádzaných faktov je dôsledkom zámerne aranžovaného dehonestujúceho susedstva abstraktných a konkrétnych, živých a neživých, poetických a prozaických pojmov.

Vo všeobecnosti možno povedať, že základňou expanzie komického živlu v Jesenského próze je opozícia dvoch rozdielnych lexikálno-významových vrstiev. Z nich druhá, obvyčajne uzemnená v sociálnej sfére človeka, významovo degraduje vrstvu prvú, zakotvenú v jeho poeticko-citovej sfére. Kauzálna súvislosť oboch kontextov je pritom oslabená alebo celkovo potlačená v prospech komického vyznenia ich neobvyčajného susedstva. Neočakávanosť takejto konfrontácie je základným činiteľom komického prehodnocovania skutočnosti. Jej dôsledkom je Jesenského paradox. Jeho postup sa už v máločom ponáša na Kukučínove retuše, ktorými v záujme harmonického spolužitia prírody, tradície a dedinskej spoločnosti humorom zastieral všetky ostrejšie hrany dotyku rozporných javov a konfliktových situácií. Jesenský už na rovine pomenovania a syntaxe vytvára predpoklady významového rozrušovania kauzálnych súvislostí medzi logickými schémami myslenia človeka a jeho konvenčnými návykmi.

Nie je celkom oprávnený názor, že Jesenský uvoľnil svoju reč jednoducho tým, že ju oslobodil od „vajanskovskej presýtenosti prívlastkami a prirovnaniami“

(A. Kostolný, *JJKS*, s. 495). Nóvum jeho jazyka, založeného na tzv. ústnom (skazovom) type prejavu, nie je ani v prostých oznamovacích vetách, ani v ich príležitostnom oživovaní viacrečovou makarónčinou. Jeho novátorský prínos je v tom, že striedom využívaným básnickým prívlastkom a prirovnaniam dodal iný významový timbre, ako ho kedysi kanonizoval Vajanský. Urobil s nimi v podstate to isté, čo s lyrickým a epickým hrdinom svojej tvorby — sproblematizoval a skompromitoval ich. Jeho prirovnania nestabilizujú preto sentimentálno-romanticky vypätú metaforu na úrovni bežnej hovorovej frázy, ako to urobil Vajanský. Jesenský túto frázu — medzičasom už inovovanú slovníkom Moderny — opätovne prehodnotil tým, že do nej vložil novú a zdanlivo neobyčajnú alebo až „nezmyselnú“ predstavu. Týmto prevrátil jej doslovný význam „z nohy na hlavu“ a vrátil ho do kontextu komického rozprávania (H. Bergson, *Smiech*, 1966, s. 77). Základňou tejto transpozície je ustálenie metaforickej frázy na jazykovej základni intelektuálne vypätého hovoru alebo aj žargónu malomestskej spoločnosti. Napríklad v *Demokratoch* sa takýmto slovníkom hovorí o „belasých mláčkach veľkých vlažných očí“, o „tečúcom sladkom masle smiechu“ alebo o láske, ktorá ju „okručala ako fúzatá fazuľa liesku“. Podobný ráz majú aj Jesenského prirovnania prírodných motívov s intelektuálskymi realitami („Večernica nad tenulinkým kosáckom mesiaca vyzerala ako bodkočiarka“, S 3, s. 346), alebo ich intimizovanie v duchu súvekeho secesného vkusu („V čipkovanom ráme nad hlavou tiahol sa hviezdnatý pás neba“, 1. c., s. 231). V týchto a v podobných prípadoch sa už frazeologizovaná metafora stáva metonymizovaným prirovnaním, ktorého významový efekt spočíva na komickom spolužití javov, zblížených iba na základe ich vecných, časových, priestorových a iných súvislostí.

Sklon k lexikálnemu podfarbovaniu textu sa u Jesenského časom len stupňoval. Napríklad v románe *Demokrati* autor zvyšuje komický účinok jednotlivých situácií opakujúcimi sa „lexikalizovanými motívmi“.

Tak v 18. kapitole druhého zväzku, nazvanej Prasiatko, koloruje obedňajšiu rodinnú debatu o dcériných flirtoch obmenami substantív „prasiatko, sviňa, prasacina“. V inej kapitole (24, zv. 2), nazvanej Slávnostný výkop, reprodukuje rozhovor o zmysle lásky v terminológii futbalovej hry. V ďalších častiach románu v zhode s rozvíjanou témou podobne využíva aj politický, právnický, administratívny slovník a im primeranú dikciu.

Popri priamych konfrontáciách významovo rozdielnych jazykových vrstiev Jesenský pozná aj zložitejšie spôsoby navodzovania komických súvislostí medzi vecnou a sentimentálne nadnesenou stránkou pomenovanej skutočnosti. Na úrovni motivácie a epického rozvíjania situácií prepracúva jazykový základ komického efektu na tzv. obrátenú perspektívu, t. j. na spätnú závislosť zobrazovaných faktov, javov a vzťahov. Týmto spôsobom analyticky rozkladá významy slov, syntagiem a motivických pásiem na ich elementárne rozporné, hoci na prvý pohľad nie vždy celkom zrejmé súvislosti. Napríklad v humoreske *Večera* sa takouto perifrastickou okľukou dosahuje komický vzťah medzi motívmi „večere a sobáša“. Otec, obávajúci sa o vydaj dcéry, vysvetľuje advokátovi rafinovanú taktiku pytačov slovami:

Dievčatá na ulici budú sa vám jagať, trblietať ako motýle... Ale pytač, tvor múdry, chce nazrieť hlbšie. Ide do hniezda, odkiaľ motýlik vylietol.

(S 2, s. 57)

V ďalšom texte znepokojený otec demaskuje básnické prirovnanie „dievča – motýl“ tým, že ho analogicky so vzťahom „spoločnosť – súkromie“ zoblieka zo zvyčajných atribútov a motýľa predstavuje ako neforemný hmyz – kuklu:

Každý motýlik bol húsenicou a stáva sa pupou. I húsenica i pupa je nepekná...

V závere výjavu sa rozprávajúci vracia k východiskovému vzťahu „večere a sobáša“, ktorý – ako predpokladá – jeho manželka nie je schopná zorganizovať. Preto sa s ňou chce rozviesť:

A už sme doma. Čímže sa pytačovi zavďačíte? Dobrou večerou. A takáto večera je u mňa nemožná.

(c. d., s. 57)

Text naznačuje, že Jesenského humor a komika sú stylisticky i významovo príznakovou „hrou“ s vyčlenenými segmentmi reality. Jej pričinením rozprávač cieľavedome mení proporcie, vzťahy a významy vecí, javov, literárnych postáv a ich vzťahov. Citovaný text objasňuje postupné analytické demaskovanie metaforicky rámcovanej súvislosti oboch motívov cestou spätne sa odvíjajúcej kauzality. V rámci tohto procesu rozprávajúci metonymicky „zhmotňuje“ vzletné frázy tým, že zostupnou cestou porovnáva ich obrazný význam s nezvratnou spoločenskou nevyhnutnosťou. Týmto sa poetická fráza mení na banalitu primeranú pochybnej úrovni obmedzeného zmýšľania malomeštiaka.

Mimoriadnu úlohu v Jesenského jazykovej, situačnej a charakterovej komike majú tzv. intonačné frázy. Ich pôsobnosť sa prejavuje vo všetkých využívaných humoristických postupoch, či už ide o doslovné chápanie bežného výroku, o jeho spájanie s logicky nezmyselnými predstavami alebo o jeho preladovanie do odlišnej významovej tóniny. Pojmom intonačná fráza rozumieme významové prehodnocovanie nepríznakovo konštatujúcej dikcie gramaticky inak korektnej vety zmenou intonačno-melodického akcentu pri jej prednese. Tak napríklad veta zo záveru humoresky *Výborník*: „Svetlo, páni moji, je nám potrebné...“ (S 3, s. 53), vyslovená starostom na zasadnutí obecného výboru, má v zmysle príslušnej intonácie dva významy: „treba zlepšiť osvetlenie ulíc“ alebo „treba osvietiť rozum prítomných“. Takéto intonačné frázovanie podporuje zrejmý autorov trend k podvojnému významovému členeniu komicky štylizovaného prehovoru.

Podobný dosah má aj kalambúrové narábanie so slovom. Jesenský ho využíva najmä v gnómicky vyhradených oxymoroch typu: „Vec komisára Landíka na krajinskom úrade celkom dobre stála: ležala“ (S 5, s. 151). Pretože však jeho cieľom bol celostnejší obraz, oxymorovo-kalambúrovým postupom dodával schopnosť vytvárať zložitejšie významové súvislosti. Raz nimi navodzoval komické vyhocovanie doslovného chápania bežnej frázy, inokedy parodické deformovanie prehovoru nezmyselnými predstavami. Oba varianty účinne zapájal aj do výstavby motivických a sujetovokompozičných konštrukcií. Jesenského stylisticko-kompozičná výstavba rozsiahlejších úsekov textu „lexikálne“ príznakovými motívmi alebo tzv. kľúčovými slovami využíva epicky preformovanú kalambúrovo-oxymorovú figúru a dopĺňa ju významotvornou pôsobnosťou čo aj zvukovo nerealizovaného intonačného zdôrazňovania istých exponovaných slov, syntagiem alebo celých viet.

Napríklad už v ranej poviedke *Rezervisti* (1897) autor skúša komické dôsledky tohto postupu tým, že v rámci jednej situácie obmieňa slová vyjadrujúce zvukové efekty reprodukovania hudobnej melódie. Týmto chce komicky konfrontovať sentimentálno-lyrický a vecne epický kontext ľúbostnej scény:

Tóny sa ticho rinuli jeden za druhým, spájali sa v akordy a niekde nad klavirom zvučali už ako smutná, mäkká melódia. Ivan zrazu sklonil hlavu a bozkal Elu na líce... V salóne odznelo ešte pár bozkov...

(S 3, s. 18)

Aj v tomto prípade komické završenie citovo nadnesenej scény perifrastickým opisom kalambúrovo-oxymorovej situácie (tichá a mäkká melódia — výrazné „zvuky“ bozkov) mieri k významovej degradácii sentimentálneho zážitku náhlým obratom k vecno-komickému pomenovaniu prejavu citových sympatií (odznelo).

Uvedené príklady naznačujú, že funkcie jazyka v Jesenského próze sú stylisticky i významovo diferencované, hoci rozpätie zobrazovaného prostredia je celkovo úzke. V prejave rozprávača i v reči postáv sa stretávajú úryvky kvetnatého jazyka salónov s kuchynským žargónom, konverzačný štýl „nóbl“ spoločnosti sa zráža so strohým jazykom kancelárskych byrokratov. Autor necháva s komickým dôrazom na seba doliehať rozličné vrstvy sentimentálne exponovaného a vecne úsečného prejavu, aby aj týmto podporil epicky názorné svedectvo o problematike intelektuálnej úrovni zobrazovanej spoločnosti.

Výber lexiky i jej skladbu ovplyvňuje Jesenského polemicko-parodický postoj k nadosobnej direktíve estetiky literárneho realizmu, k poučke pozitivizmu o prednostnej spätosti kvalitatívne rovnorodých javov (A. Comte). Verný požiadavkám antitetického a hyperbolického skresľovania pseudokonkrétností života využíva ju — tak ako všeličo iné — v paradoxne obrátenej podobe: do fiktívne kauzálnych alebo doslova komicky akauzálnych vzťahov zaraďuje slová, syntagmy a prehovory, prislúchajúce do významovo rozdielnych kontextov.

Jednoduché i zložitejšie postupy Jesenského slovnej, situačnej a charakterovej komiky zjednocuje reč rozprávača a rozprávania všeobecne. Zárukou obnovovania vzťahu medzi pólom obrazotvornosti a vlastných významov jazyka je funkčná opozícia medzi emocionálnym a vecným tónom prejavu. Preto silokrivky polemického napätia medzi sentimentálnym rojkom a satirickým kritikom sa sústreďujú v kľúčových funkciách rozprávania. Tento rozprávač je súčasťou epického plánu postáv, ale je aj jeho nadriadeným organizátorom. Raz vystupuje ako analytik interpretovaných situácií, inokedy ako ich prehodnocovateľ. Jeho mnohostranné funkcie usmerňuje však odstupňovaná hierarchia konštruktívnych prostriedkov a postupov komického výrazu. V Jesenského próze totiž podmienene platí, že jazykovú sféru formujú postupy humoru, súvislosť moti-

vických plánov ovplyvňujú mechanizmy satiricko-ironického obrazu a rámec kompozície vytyčujú parodické zámery autora.

Fakultatívna inkluzivita jednotlivých úrovní aktu stylizácie a kompozície prehodnocuje a formuje aj organizujúcu úlohu rozprávača a rozprávania. Kým na pláne slova a syntagmy Jesenský v zhode so svojou básnickou praxou uprednostňuje predovšetkým humoristické prehodnocovanie metaforického princípu, prechodom rozprávania na vyššie etáže kompozičnej výstavby sa čoraz väčšmi dostáva do popredia významotvorná pôsobnosť tzv. metonymického rázdelia. Metonymia ako trópus podmienennej súvislosti vecí a javov už svojou dvojznačnou povahou doslova nadbieha autorovým zámerom – znižovať poetické významy slov na úroveň faktov banálnej reality. Preto metonymické rozhranie prirovnávacieho aktu je na úrovni motivácie vzťahov aj činnou súčasťou aktu kompozičného. V jeho priestoroch sa totiž odohráva rozhodujúca fáza polemiky rozprávača so zobrazovanou realitou. Na pomedzí metonymicky ohraničených kontextov sa vydeľujú aj priame a druhotné významy motivických súborov, aby sa po prechode cez raster komického videnia skutočnosti stali povoleným nástrojom satiricko-ironického identifikovania problematických okolností života.

Kritérium metonymického rázdelia sa v Jesenského próze najproduktívnejšie uplatňuje v tzv. rozvinutom prirovnaní. V ňom sa priamy i prenesený význam slových a motivických skladov prehodnocuje komickým hyperbolizovaním ich zmyslu. K takémuto dôsledku vedú napríklad aj prvé vety humoresky *Papuča* (1902):

Všetci ste pod papučou, páni. Darmo tajíte. I vypili by ste si, i podiškurovali. Tak znamenite sa to sedí, pije a diškuruje, ale ručička na hodinách sa hýbe, straší, hrozí ako ženské rameno.

(S 3, s. 99)

Obavy manžela z neskorého návratu domov vtipkujúci rozprávač rozvíja vo dvoch paralelných plánoch pria-

mych významov (hrozba času a manželkinej ruky). Spája ich metonymické prirovnanie na základe vecnej podobnosti (ručička – rameno). Komiku prirovnania stupňujú výstražné znamenia (hýbu sa, strašia, hrozia), ktoré proti sebe stavajú vecne logický a komický význam oboch motívov. Humoristická dikcia rozprávania je dôsledkom podania problematologickej situácie akoby ideálneho stavu, iba z pozadia ohrozovaného vážnymi dôsledkami prekročenia noriem manželského spolužitia.

Citovaný text potvrdzuje, že Jesenského rozprávač na funkčne zaťaženom metonymickom rázdeli tvárne obmieňa významy slov, syntagiem, prehovorov, ba i celých motivických segmentov. Hyperbolizuje a prevracia ich, čím deformuje ich pôvodné proporcie a vzťahy. Na takejto humorno-komickej iniciative rozprávača a princípu rozprávania všeobecne spočíva aj kľúčový stylisticko-kompozičný postup Jesenského prózy – paradoxné zamieňanie obsahu a formy epicky predstavovaných faktov, javov a situácií. Jeho literárnym pozadím sú premeny spoločensky nezáväznej „hry“ literárnych postáv na ich programovú „dvojtvárnosť“.

Významové funkcie tohto motívu v Jesenského poézii literárna veda už viac ráz podrobnejšie osvetlila (V. Turčány, S. Šmatlák). V próze sa prezrádzajú epicky motivovaným rozčleňovaním metonymicky prirovnávaných javov na základe komického stotožnenia podstatných a javových črt života. Tak Karolovi Ketzerovi z rovnomennej poviedky je život hazardnou hrou v karty, iným napríklad štvorylkou s jej viacvýznamovým povelom: „Páni, meníť dámy!“. Osobitosťou Jesenského rozprávača je, že tieto vonkajšie príbuznosti nachádza na dotyku komického degradovania obsahu satirickým zveličovaním formálnych obrysov zobrazovaných motívov. Možno predpokladať, že zámerna vnútorných pohnútok ich vonkajšími dôsledkami je odozvou parodicky preštylizovaného rozporu „dvoch duší“ lyrického hrdinu Slovenskej moderny, ako ho v básni *Jak kebych dvoje duši mal* neskôr sformuloval Vladimír Roy (Prúdy 1909). V Jesenského próze sa táto dvojtvárnosť javí ako ná-

sledok trvalého sporu novoromantickej formy s realistickými obsahmi životných postojov literárnych postáv. Alternatívnosť takejto konštelácie obsahu a formy smeruje do významových paradoxov, ktoré sú logickým dôsledkom rozporných javov života, vyšinutého z koľají svojho organického vývinu.

Jesenského rozprávač však rozličné paradoxné situácie medzi obsahom a formou jednoducho nekonštatuje. V pásmach živej narácie podáva ich vznik a priebeh ako epicky členitý proces formovania, motivácií, vrcholenia a významového prehodnotenia antiteticky si oponujúcich stanovísk. Dôležitú úlohu v ňom má rekonštrukcia tzv. zvratu významových plánov. Práve v ňom sa plne prejavuje alternatívna úloha rozprávača ako účastníka, svedka i analytika konfliktových situácií z hľadiska plánov reality, postáv a deja. Takýto rozprávač je sprostredkovateľom, strojom i hodnotiteľom okolností, v ktorých sa pôvodne metaforicky nádejný vzťah rozpadáva na metonymicky podmienenú opozíciu zúčastnených členov relácie. Jej bezvýhľadovosť iba podčiarkuje neudržateľnosť ďalšieho spolujestvovania oboch kvalitatívne rozdielnych účastníkov nezmeniteľne rozporného vzťahu. Predpokladom epicky príznakového zobrazenia tejto významovej operácie je predbežné „vyčistenie“ terénu od záťaže minulosti. Autor to robí tým, že analytickou cestou pripravuje pôdu náležite motivovanému „kritickému“ bodu spolujestvovania kontradiktických obsahov a foriem.

Pre názornosť výkladu uvádzame podobnú situáciu z novely *Koniec lásky* (1902). Rozprávač v nej práve na základni „nulového“ bodu vzťahov odhaľuje pozadie paradoxnej zámeny obsahu a formy. Témou novely je rozpad „dvojtvárnej hry“, zvrat rozprávačového pomeru k dievčaťu v dôsledku náhleho spoznania rozdielov medzi predstavami a skutočnosťou. Príčiny dezilúzie muž nachádza v strate istôt svojej lásky, ktorá – akoby vytrhnutá z „vecnej“ formy prirodzeného jestvovania (srdce) – nevyhnutne odumiera:

Ani čoby bol niekto chytil moje srdce a prevrátil ho,

že sa z neho všetko muselo vysypať. Ale to sa nestalo odrazu.

(S 3, s. 206)

Sledujúc spätnú závislosť významových kontextov rozprávač krok za krokom hľadá v minulosti počiatok citovo formálnej hry, ktorá časom strácala všetok zmysel,

až s prázdny srdcom dlho chodil som popri nej, chcúť si nanútiť niečo, čo sa nanútiť nedá: lásku. Dost neskoro som to zbadal. Ďalej sa pretvarovať nesmiem.

Ako účastník, svedok i analytik situácie rozprávač paralelným obnažovaním tvorivej metódy i svojej osobnej záležitosti poukazuje na príčiny zvratu metaforicky nádejného vzťahu na jeho metonymicky podmienenú pomedznosť. Zhodne s týmto prekrýva vyprázdňujúcu sa formu problematického módu vivendi maskou konvenčnej hry, ktorá sa stáva novým „obsahom“ rozprávačového postoja k partnerke. Morálne hodnotiace stanovisko autora ohlasujú pochybnosti o jeho charakterovej stálosti. Nezatajuje sa, že dôvody jednostranného rozchodu sú viac-menej fiktívne:

Premenila sa? Veď predtým bola tá istá, lenže tichšia, bojazlivejšia... A ja som si ju predstavoval, aká bola predtým.

(s. 206)

Priestor vyprázdnený od zvyškov sentimentálnych predstáv zaplňa v plnom rozsahu paradoxná situácia „neláskavej lásky“ a jej skorého konca.

Významový paradox v Jesenského próze nie je teda len dôsledkom zániku predpokladanej metaforickej jednoty, ale aj rozpadu metonymickej pomedznosti členov epicky rozvinutého prirovnania. Uvoľnenú významovú energiu autor potom odvádza do riečiska irónie, pa-

ródie alebo sebakaródie, čím využíva jej potenciál v celkom nových súvislostiach.

Hra dvojtvárných masiek na rozmedzí dotyku sentimentálneho, komického a tragikomického je dôsledkom paradoxného prevrátenia vzťahov medzi určujúcim a určeným. Na metonymickom rázdeli parodického prehodnocovania priamych a prenesených významov je Jesenského rozprávač strojcom dvojakého intonačného aktualizovania lexiky, podvojného členenia vzťahov v motivických plánoch a paradoxne zvrtných princípov sujetovo-kompozičnej stavby. „Heineovskou“ metódou štylizovaný parodicko-ironický alebo ironicko-sebakarodický záver posledného aktu hry dvojtvárných masiek je v konečných dôsledkoch vari len „zápornou“ alternatívou básnikovho sentimentu, zatláčaného do úzadia epickým analytikom komických stránok života. Autor sám naznačuje túto možnosť, keď v memoárovej knihe *Cestou k slobode* hovorí o posmechu ako o „maske zakrytého smútku“ (S 9, 1968, s. 38). Z týchto dôvodov smiech i súcit sú primárnymi reakciami Jesenského rozprávača na sociálnu skutočnosť. Sú základným predpokladom všetkých ďalších podôb alternatívnosti ako najvšeobecnejšieho „skrytého i zjavného princípu Jesenského prózy“ (J. Števček, *Estetika a literatúra*, 1977, s. 302).

Aj významový paradox, ktorého jazykovým modelom je ironicky zacielené oxymoron, okľukou potvrdzuje fakultatívnu platnosť tézy o nemožnosti logicky uviesť na spoločného menovateľa vnútorne rozporné javy. Obraz behu sveta ako komického kolobehu disparátnych faktov rezumuje životom sklamaná hrdinka poviedky *Otroci* (1905), keď s povzdychom konštatuje:

Život je mrzký, poriadok zlý a čo by dobrým chcelo byť, vykorbáčujú zo sveta.

(S 3, s. 235)

Nielen parodické prehodnocovanie protikladných kontextov, ale aj ďalšie formovo príznakové postupy or-

ganizuje zovšeobecňujúce gesto, ktorým Jesenský zjednocuje významové i výrazové interferencie svojej prózy. Je výsledkom dispozícií obsiahnutých v pomenovanom, štylizáčnom i kompozičnom akte. Možno ho sformulovať nasledovne: autor epickými prostriedkami analyzuje hypertrofiu predstieranej rovnováhy medzi kvalitatívne rozpornými javmi života, demaskujúc pritom iluzivnosť ľudských postojov. Ak Tajovský budoval ponurý obraz dedinských vydedencov na princípe „stabilnej nerovnováhy“ ich spoločenského údely, Jesenského parodický princíp vyrastá z obráteného podnetu, z podvracania základov „pseudostabilnej rovnováhy“ komicky rozpornej reality malomestského života.

Pri literárnej konkretizácii tohto princípu sa básnik Slovenskej moderny v mnohom odchyľil od ideovo-estetických postulátov symbolizmu. Vzťah medzi pôlom obrazovosti a vlastných významov obnovoval vo svojej próze v zhode s programom realizmu. Metonymické rázdelie medzi básnikom a prozaikom však definitívne neprekročil. Jeho rozprávač neopustil priestory javiska, ktorého pozadie tvorili lyricky pricitlivé a popredie zasa komicky pritrpké motívy estetiky paradoxných kontrastov.

TRAGIKOMICKÝ SPOR DUŠE A TELA

V jazykovej sfére pomenovacieho a štylizáčného aktu, najmä v princípe paradoxnej zámeny významových plánov, sú už obsiahnuté rozhodujúce podnety pre motivačné postupy a sujetovo-kompozičnú výstavbu Jesenského prózy. V humoreske *Kukuk* je pasáž, ktorá naznačuje, že jedným z ich impulzov je tragikomický rozpor medzi vnútornými pohnútkami a vonkajšími dôsledkami ľudských činov:

Ľudia súdia spolublížnych podľa ich vonkajších skutkov... Treba hľadiť nie na vrchný oblek, ale na spodné prádlo... Každý čin má svoje telo a dušu. Ľudia hľadia na telo.

(S 3, s. 399)

Z tohto hľadiska, možbyť len mimovoľne profanujúceho Vajanského protiklad medzi svojským „jadrom“ a jeho cudzorodou „škrupinou“, možno Jesenského ranú prózu rámcovo rozčleniť na dva celky. V prvom a treťom období (1897–1902 a 1911–1912) si autor všímal predovšetkým zovňajšiu stránku ľudských postojov. Túto tvorbu zhrnul v knižnom výbere *Malomestské rozprávky* (1913). Poviedky a novely z rokov 1902–1906 svedčia, že ho vo zvýšenej miere zaujali intímne pohnútky reagovania človeka na skutočnosť. Vydal ich až v 3. zväzku *Sobraných prác* (1921). Už tieto edičné okolnosti upozorňujú, že odlíšenie „vrchného a spodného“ odevu, zmýšľania a činov literárnych postáv Jesenský pokladal za dôležitý významotvorný činiteľ.

Už v jednej z raných poviedok (*Mladé opice*, 1897) autor rozvádza kľúčový motív svojej novelistiky:

Aký krásny cit je láska! Cítiš, akoby si bol rozpoltený na dve čiastky: telo a dušu. Telo na jednej, duša na druhej vážke. Rovnováha rozkolembaná. Duša akási ťažká a telo by skákalo dovysoka...

(S 3, s. 346)

Hľadisko „pseudostabilnej rovnováhy“ nevyjadruje však v terminológii humoristu iba protiklad „duše a tela“, ale najmä rozpory „srdca a rozumu“. Až ony vymedzujú oba základné typy ranej Jesenského prózy. V prvom autor prostriedkami humoru a satíry zobrazil komické úkazy v objektívnej skutočnosti, v druhom zväčša postupmi paródie analyzoval rozporné stránky subjektívnych postojov samotného rozprávača. Jesenského epické postavy hľadia predovšetkým na „telo“ svojich spolublížnych, kým jeho rozprávač, najmä keď hovorí o sebe, skúma hĺbkové končiny vlastného sentimentu.

Striedanie extra- a introvertného hľadiska nemá za následok jednostranný dôraz na obsah alebo formu zobrazovaných javov. Autor vkladá do hry vždy oba faktory, zakaždým však s iným dôrazom. Toto odlíšenie v jednotlivostiach pripomína pôsobnosť kritérií, spomínaných už v kapitole o Jégém. Nepochybujeme, že aj Jesenský poznal poučky naturalizmu o dokumentárnosti a o experimentovaní s motívmi životných situácií, ale z nich nevyvodil koncepčné dôsledky. Kým však v objektívne štylizovaných poviedkach má autorov ironický pohľad na komické reakcie literárnych postáv do istej miery črty „dokumentárnosti“, v subjektívne motivovanej próze sa cielavedome rozvíja rozprávačov „psychologický experiment“ s vlastným osudom ako osobitná forma skrytej alebo zjavnej sebaíronie. Rozsah pôsobnosti oboch hľadísk vymedzuje zásada autrovej poetiky, podľa ktorej lyrický subjekt i epický rozprávač sú dvojdomým výrazom celostného princípu antitetickkej kontradiktickosti životných postojov:

Ach, túžiť v chvíľach roztúženia;

byť triezvym v čase vytriezvenia!

(S 2, s. 26)

Novoromantická opozícia duše a tela alebo citu a rozumu sa však u Jesenského-prozaika rozvíja a rieši prostriedkami literárneho realizmu. To znamená, že sa ich výlučnosť zmierňuje na sprostredkujúcej rovine komického výkladu spoločenských javov. Prostriedky jazykovej komiky a humoru, doplnené postupmi ironicko-satirickej výstavby literárneho obrazu, sú aj základnými hybnými faktormi najvšeobecnejších foriem pohybu motivačných a sujetovo-kompozičných línií, ohraňujúcich „pseudostabilnú rovnováhu“ komických javov v prostredí malomestského filisterstva.

Na týchto zásadách spočíva aj výstavba „epizody z malého mesta“ *Štvorylka* (1902), ktorá reprezentuje objektivizujúci typ Jesenského humoresky. Jej námetom je ples — spoločenská udalosť, ktorú značná časť dobovej prózy využívala ako zámienku aktivizovania národného ducha. Jesenského cieľ je však celkom iný. Prostredníctvom nezainteresovaného, ale informovaného rozprávača podáva dokumentárne svedectvo o komickom kolapse spoločenského života, vyvolanom neočakávaným príchodom vojska do idylického mestečka. Napätie zvyšuje okolnosť, že mužský element honorácie vidí v spojitosti plesu s prítomnosťou vojska v meste vážne nebezpečenstvo dobrej povesti miestnych dám.

Humoreska má výraznú dvojdielnu stavbu a stručný epilóg. Tento rámec podčiarkuje kontrast medzi podmienečnou rovnováhou vzťahov v zobrazovanom prostredí a jej rozpadom pod náporom nových faktov. Jej osobitosťou je aplikovanie významového paradoxu na pôde kompozičného aktu. Spočíva v tom, že progresívny vzostup jednotlivých stupňov tragikomickej „minidrámy“ od expozície po katastrofu nesleduje obdobný, ale protikladný smer motivácie plánov reality a postáv. Medzery v tomto kompozičnom „kontrapunkte“ zaplňa

regresívne sa rozvíjajúca motivácia reakcií postáv na vyhrcojúcu sa situáciu.

Prvá časť humoresky predstavuje mestečko v očakávaní bálu. V rade scén rozprávač rekonštruuje náznaky komickej pseudostability vzťahov medzi literárnymi postavami. Evokujú ju už prvé vety rozprávania, ktoré vo funkcii expozície podčiarkujú neobyčajnosť vpádu nového prvku do života spútaného konvenciami:

Do nášho mesta prišli vojaci. Kto by si to bol pomyslel? K nám prídu...

(S 3, s. 212)

Príchod vojska in medias res vzrušuje malomestskú spoločnosť a vykoľajuje ju zo zvyčajného životného rytmu. Honorácia, ale aj služobníctvo žijú vo vzrušenom očakávaní. Napätie zvyšuje fakt, že o tri dni sa má konať dávno pripravovaný bál. Sú obavy, aby sa mesto — „údolie lásky a poézie“ — nezmenilo na cintorín „srdc zaľúbených gavalierov“. Pokusy mužov o odročenie plesu znemožňuje ženský svet, ktorý určite počíta so zvýšením svojej spoločenskej prestíže.

Zrýchlený sled čiastkových kolízií narúšajú viaceré pokusy o odklad možnej konfrontácie. Aj peripetiu vzťahov vyplňa alternácia „popredia“ a „pozadia“, t. j. zámena javovej formy zobrazovaných faktov skutočným alebo predpokladaným obsahom jestvujúcich vzťahov. Striedanie významových kontextov využíva najmä kontrast medzi istotou a neistotou gavalierov pokiaľ ide o vernosť dám, zaistovanú navyše aj zápsmi v „carnet de bal“. Fiktívnu stabilitu situácie intimizuje vsunutá epizóda, ktorá motívom idylického vzťahu aranžéra plesu a jeho Olinky potvrdzuje zdanie neotrastelnosti ľúbostných zväzkov. „Šťastný gavalier, ktorý má zabezpečenú tanečnicu podľa svojho srdca“ — uisťuje čitateľa rozprávač.

Množiac sa narážky na nebezpečnú „náтуру“ oficerov naznačujú, že agresívne vojsko už medzitým

hralo prvú úlohu v salónoch a kuchyniach, na hlavnej promenáde a v každom sádke.

(s. 219).

Druhá časť humoresky sa sústreďuje na vlastný priebeh bálu. Východisková konštelácia „popredia“ a „pozadia“ sa mení a s ňou aj problematická rovnováha nastolených situácií. Motivácia vzťahov a pohyb sujetu sa čoraz intenzívnejšie podriaďujú požiadavkám poetiky komického, najmä narúšaniu podstaty všetkého živého bezduchým zmechanizovaním jeho prirodzených funkcií (H. Bergson, c. d., s. 63–71). V stavbe humoresky sa tento trend prejavuje rozpormi medzi logickou líniou deja a jeho komicky alogickými motiváciami, vnášanými do kontextu najmä „ženským“ hodnotením situácií. Z hľadiska deja sa kolízia prejavuje návratným opakovaním situácií v rozdielnych významových súvislostiach. Na rovine postáv sa ukazuje v inverznej zámene pôvodných postojov. V priestore plánu reality sa zraží v rozdielnom motivovaní očakávania vzrušujúcich chvíľ.

Počiatok krízového stupňa zastiera opis slávnostnej nálady, hýrivých dekorácií a dámskych toaliet. Dokumentarizujúci tón rozprávania oživuje scéna, v ktorej aranžér plesu prekára svoju Olinku, že je „akási divná“. Jeho pochybnosti zastierané žartmi v opojnom čardášu dovŕšuje náhle zvolanie, že prišli oficieri. Utažovaná a oddaľovaná kríza sa vzápätí prejavuje v plnej miere:

Súzvuk v dušiach sa rozptýlil ako dym. Nové túžby skrsli v srdciach. Smútok zavládol srdcami gavalierov...

(s. 223)

Osmi vyparadení dôstojníci si vybrali najkrajšie dámy. Ich spoločníci sa utiahli k pohárom a ignorovali výzvy k zadávaniu štvorylky. Hlavného aranžéra odmietla nielen jeho Olinka, ale aj iné dámy, medzičasom slú-

bené do tanca dôstojníkom, ktorí suverénne ovládli parket.

Ich triumf však neočakávane podľal disonančný zvuk poľnice. Ako signál vyvrcholenia katastrofickej situácie zavreskla pod samými oknami, Cigáni prestali hrať. V sále utíchlo všetko, načúvajúc:

„Alarma!“ — zvolal oficier-aranžér... a behom sa pustil z dvorany.

(s. 225)

Za ním sa vytratili všetci ôsmi. Katastrofa potom doznieva v rýchлом slede. V epilógu rozprávač už konštatuje iba holé fakty, vyčnievajúce nad všeobecnou pohromou:

Osmi oficieri zmizli.

Osem tanečníc zostalo stáť.

Hanba!

Osem krásavíc zostalo bez tanečníkov...

— — — — —

Osem tanečníc sadlo si na miesta.

Osem tanečníc sedelo.

Do rána.

(s. 226)

Náhodná okolnosť schladila nadšenie dám a stala sa trpkou satisfakciou ponížených ctiteľov. Neočakávaný motív in medias res už po druhý raz v tomto príbehu dokonale rozbil ilúzie o trvácnosti vzťahov v spoločnosti, ktorá si väčšmi cení „telo a vrchný odev“ ako „srdce a dušu“ človeka.

Sujetová výstavba humoresky *Štvorylka* akoby sama osebe stelesňovala spor „duše a tela“ epickej prózy humoristického typu. Pohyb jej významových plánov sleduje lineárny smer kompozičnej výstavby (vzostup a pád ilúzií o bále), ktorý všemožne brzdí prípravu konfliktových situácií (spochybňovanie významu plesu vzhľadom na prítomnosť vojska v meste). Opozícia medzi sujetovou stavbou a jej motiváciami je zosno-

vaná podľa modelu metonymického prirovnania (sú-zvuk-nesúzvuk, melódia hudby-vresk trúbky a iné). Na hraniciach významových kontextov iniciatívny rozprávač prenáša slovný a situačný humor na rovinu ironicko-satirického formovania vzťahov medzi motívickými plánmi. Komika rozprávania sa stáva epickým faktom v refazi antitéz, v ktorých sa jednotlivé akty na „ruby“ obracanej drámy „spätnou závislosťou“ stávajú dejstvami banálnej frašky.

V prúde významových zmien a zvrátov sa expozícia tejto mikrokomédie stáva odrazovým mostikom všetkej ďalšej protikladnosti medzi motívmi konvenčného a neobyčajného (mestečko – vojaci). Kolízia (vo význame členenia klasickej drámy) dostáva formu pseudoprestížneho sporu mužov a žien (odložiť alebo neodložiť ples). Peripetiu vyplňa epizóda naznačujúca kontrast medzi niekdajšou idylou a súčasným vzruchom (aranžér – Olinka). Krízový moment sa javí v zložitejšej podobe. Ohlasuje ho vzrastajúce napätie medzi optimizmom dám a depresívnymi náladami mužov. Jeho vyvrcholením je príchod oficierov na bál a odchod gavalierov z dvorany (tanec jedných – posedávanie druhých). Konečný zvrát situácie signalizuje paradox zvuku poľnice a výrečného ticha po vyhlásení poplachu (odchod oficierov – bojkot zradených tanečník).

Záverečný oxymorovo štylizovaný kontrast medzi melódiou štvorylky a zvukom trúbky ako významová paralela „rytmu“ a „chaosu“ je analógiou mechaniky procesu, v ktorom sa komicky „frázované“ slovo stáva faktom satiricko-ironickej situácie. V tragikomickom finále humoresky túto zmenu predznamenávajú zvukové efekty, ťažko doliehajúce do zronenej mysle opovrhnutých partnerov. Zahlušujú ich predstieraním neviazanej veselosti:

Eh, všetko uletí ako ten tón a my sa trápime, že uletí. — Vína, vína. Nazdar! Prosit!

V protikladnom kontexte sa zasa povely nového aranžéra štvorylky zlievajú s vojenskou terminológiou:

Dva razy vpred! — dámy été!

Do víru tanca a hudby však náhle vpadá „ostrý vresk“ trúbky, ktorá neúprosne preniká harmóniami cigánskej hudby:

„Alarma!“ zvolal oficier-aranžér... „Alarma!“ opätovoľoval... a behom sa pustil z dvorany.

(S 3, s. 225)

Jazykový humor, pôvodne udomácnенý vo sfére pomenovania, preniesol autor aj do foriem situačnej komiky, aby sa i táto inkluzívnym včlenením do tzv. predmetnej situácie stala súčasťou ironicko-satirického kontextu rozprávania. Záverečná scéna metonymicko-oxymorovým rázdelím chaotického hluku a výrečného ticha signalizuje „kolaps“ všetkých významových plánov rozprávania. Trápne očakávania sa splnili. Forma spoločenskej zábavy sa u Jesenského nestala manifestáciou ducha národnej jednoty, ale obsahom tragikomicky banálnej situácie. Jej zmysel vystihuje posledný povel nového aranžéra štvorylky po odchode dôstojníkov:

Tour des dames!

Výzva k zámene, ale aj k výmene partneriek sa však už netýka iba inkriminovaných dám. Je satiricko-parodickým výsledkom rozprávačových skúseností o nestálej povahe všetkých ženských i mužských srdiec.

Pohyb sujetovo-kompozičných plánov v objektivizujúcom type Jesenského poviedok napomáha priama intervencia rozprávača. Organizuje rozklad komických obsahov života mechanickým narastaním ich formálnych stránok až do takej miery, že sa nárazom na brehy reality rozpadávajú a menia vo svoj paradoxný opak. Pohyb sujetu je analogický s nezmyselným kolobehom komicky hyperbolizovaných javov, vyšitých z prirodzených hraníc ich „podobnosti a následnosti“. Vychodiskom z tohto chaosu je iba náhodný krach celého spontánne fungujúceho mechanizmu. Až on ako zovše-

obecnená záverečná inverzia odkazuje „metastazovanú“ skutočnosť do jej logických medzí. Autor týmto názorom demonštruje spoločenskú bezúčelnosť všetkého, čo prekračuje hranice organického rozvoja svojbytnej individuálnosti, nezameniteľnosti a kontinuity javov života.

Väčšinu z toho, čo Jesenský videl na vrchnom šate malomestskej spoločnosti, nachádzal aj v jej súkromí. Komické nezrovnalosti medzi všetkým javovým a podstatným sa v poviedkach štylizovaných ako osobné vyznanie rozprávača sústreďujú do opozície motívov skutočnej lásky a strojeného flirtu. Polemické napätia medzi predpokladanou stálosťou mužských citov a ženskou márnomyseľnosťou ovplyvňujú aj žánrovú podobu týchto poviedok a noviel. Hoci Jesenský naďalej využíva najmä tzv. krátke formy prózy (skicu, črtu, epizódu, besednicu, siluetu a anekdotu), rozpracúva ich do analytických útvarov. V nich sa anekdotické videnie skutočnosti „vnútorným podaním“ rozširuje na akýsi miniatúrny románový príbeh. Pri tom dokumentárny zreteľ vystriedava psychologický experiment rozprávača s najhlbšími pohnútkami citového života literárnych postáv.

V poviedkach takéhoto subjektívizujúceho typu sa predovšetkým reviduje pôvodný vzťah „popredia“ a „pozadia“ motivických a vyšších významových plánov. Obrazne povedané: čistenie vrchného odevu vystriedava pranie spodnej bielizne. Preto humoristický epik tu v nejednom ohľade podlieha aspiráciám lyrického básnika a ironik spoločenských neduhov sa stáva sudcom rozporov vlastného „srdca a rozumu“. Tento významový posun kladie do popredia plán postáv analyzujúcich vnútorné podnety svojho individuálneho bytia a vedomia.

Zámienkou psychologického experimentu s citovými vzťahmi mladého muža a ženy sa stal motív rozporných podob lásky, dominujúci v Jesenského poézii. Osobné pohnútky tohto záujmu sú nepochybné. Koncipista si chcel otvoriť vlastnú advokátsku kanceláriu (1906) a pomýšľal aj na vlastnú domácnosť (1909). Preto nečudo,

že ho na istý čas zaujali problémy „srdca a rozumu“. Literárne ich spracoval v próze, časopisecky odtlačenej v rokoch 1902–1906 (*Olga, Bozk, Koniec lásky, Otroci a Slovo lásky*). Ich autobiografickosť potvrdzuje aj autorova intímna korešpondencia z „troch rokov veľkej lásky“ (1904–1907) k Olge Kraftovej, odtlačená neskôr v *Listoch slečne Olge* (1970).

Spoločným znakom subjektívizujúceho typu Jesenského prózy, ktorý je „epickým pendantom k lyrike jeho *Veršov*“ (S. Šmatlák, *Dejiny slovenskej literatúry* 4, 1975, s. 492), je desentimentalizácia intímnych vzťahov muža a ženy. Z hľadiska novelistického rozvinutia životných alternatív osobitné miesto v nej má novela *Koniec lásky* (Almanach Živeny, 1902). Námetom tohto pozoruhodného literárneho a psychologického experimentu je sebaanalýza rozprávača, ktorý skúma príčiny zániku jednej svojej lásky.

Nepateticky pochopená dráma „srdca a rozumu“ sa odohráva na pozadí spoločenských hier a tanca mládeže na súkromnom „žúre“. V tomto konvenčnom rámci sa formou „niečoho v niečom“ odvíja posledný akt rozprávačovej riskantnej hry s dozvukmi lásky k žene, ktorá naňho nechce a nemôže zabudnúť. Psychologický experiment sa rozvíja vo dvoch paralelných rovinách. Jednu tvoria spomienky na minulosť, druhú rozprávačove pokusy zastierať trápnosť prítomnej chvíle strojeným flirtom s hostiteľkou. Cieľom literárneho experimentu autora je vyskúšať možnosti nahradenia vyprázdňujúceho sa obsahu vzťahov medzi postavami skonvencionalizovanými formami spoločenského styku.

Týmto zámerom autor prispôbil aj výstavbovú schému novely. Už jej názov naznačuje, že rozprávanie sa obmedzuje na doznievanie istého vzťahu. Jeho zostupný ráz podporuje aj spretáhaná línia narácie, prerušovaná úryvkami dialógov a častými reflexiami rozprávača. Významovú členitosť tohto rozprávania, jeho odtienené crescendá a decrescendá garantuje princíp využitý napríklad aj vo *Štvorylke*. Ide o asymetrické rozmiestenie významových kolízií na rovine popredia a pozadia vlastného deja. Kým ťažisko kon-

fliktových situácií je najmä v rozprávačových reflexiách a retrospektívach, celkovo nepatrný pohyb deja na rovine aktuálnej situácie ich iba náznakovito potvrdzuje, správnejšie povedané, iba epicky rámcuje.

Ako väčšina Jesenského raných poviedok aj novela *Koniec lásky* sa kompozične člení na dve časti. Na rozdiel od iných prípadov cieľom tohto rozvrhu je vytvoriť priestor pre „retrospektívu v retrospektíve“. Ňou sa dvojnásobne ohraničuje enkláva rozprávačových meditácií v „tretej izbe“, ďaleko od rušnej spoločnosti, zabávajúcej sa v salóne. Obe časti novely uvádza i rámcuje impresionisticky štylizovaný obraz deprimujúceho „stavu duše“. Raz ho vyjadruje súmravné zimné nebo, iný raz tmavá daždivá noc. Expozíciu deja uvádza rozprávačovo stretnutie sa s Elenou, ktorej sa už istý čas vyhýba. Zo salóna odchádza do ústrania, kde spomína na všetko, čo bolo kedysi a čo je teraz. Kontrapunkt minulého a prítomného zosilňuje rozprávačovo nadbiehanie domácej slečne — hostiteľke, čím chce zastrieť nielen dozvuky trápnej minulosti, ale aj svoje súčasné rozpaky. Z tejto situácie vyplýva aj prípravná fáza kolízie. Uhýbajúc pred Elenou rozprávač flirtuje s domácou slečnou. Medziiným chce od nej vedieť,

ako prestať byť gavalierom bez toho, že by neurazil jej (Eleninu) márnomyseľnosť.

(S 3, s. 203)

Na vnútornom pláne deja kolíziu završuje úvaha, v ktorej rozprávač skúma príčiny svojho nadbiehania hostiteľke, presviedčajúc sa, že ide o úprimný vzťah.

Peripetiu ohlasuje spoločenská hra na „mená“. Ňou sa prítomní usilujú nadviazať medzi Elenou a rozprávačom bezprostredný styk. Vlastným prejavom zápletky sú však jeho reflexie o zbytočnosti klamných nádejí. Vyúsťujú do rezolútneho rozhodnutia:

Musím sa rozhodnúť, tak alebo tak. Jej na každý spôsob treba oči otvoriť...

Krátku retrospektívu do minulosti ich lásky prerušuje rozruch, ktorý názorne ilustruje ostrý dotyk kontextov predmetnej situácie a rozprávačových potuliek po minulosti:

... toľká naivnosť, toľko citu a slabosti!

„Elena!“ zakričal niekto.

Jej hlas to bol, a bežne, nedbalo pozrel som na jej stranu.

„Záloh, záloh!“ zakričali... Len teraz mi prišlo na um, že veď ja som mal dvíhať.

(s. 204)

Zamyslený rozprávač sa iba na opätovné zvolanie preberá z ťaživých dúm a sotva reaguje na Eleninu výzvu v hre o „mená“. Peripetia predmetnej situácie doznieva v opakovaných pokusoch rozprávajúceho subjektu nadviazať prerušené rozhovory s hostiteľkou. Odchodom rozprávača do „tretej izby“ sa narácia vracia do východiskovej situácie.

Stavba sujetu spätnou závislosťou významových plánov vyrastá z troch konštruktívnych momentov. Ide o predmetnú situáciu (tzv. žúr), v ktorej rozprávač vystupuje ponajviac ako pasívny svedok. Druhým stavebným prvkom sú reflexívne úvahy na tému ľúbosti k nemilovanej žene — rozprávač v nich vystupuje ako analytik. Tretím sú retrospektívne predstavené situácie, ktorých bol priamym účastníkom. Takéto významové odlišenie rozprávačových postojov v rade: fakt — zdanie — predstava koordinuje línie sujetu a rozprávania, spretŕhané na kontexty deskripcie, dialógov, retrospektív a reflexií.

Druhú časť novely tvoria dve rozsiahlejšie retrospektívy a dve reflexie. Spájajú ich už len akési útržky epického plánu predmetnej situácie. Toto členenie iba potvrdzuje, že moment krízy a katastrofy (v konvenčne dramatickom zmysle slova) sa celkom preniesol do podložia roviny objektívneho deja, do hĺbkových vrstiev rozprávačových spomienok.

V poradí už piata reflexia ako úvod krízového stupňa zobrazovaných vzťahov rekonštruje proces „vyprázdňovania sa“ obsahov rozprávačovho srdca. Jeho priebeh sme rekapitulovali v predchádzajúcej kapitole. Preto tu už iba konštatujeme, že kulmináčnym bodom krízy je rozhodnutie rozprávača skoncovať s neudržateľným stavom vecí:

Dost neskoro som sa zbadal. Ďalej pretvarovať sa nesmiem, kvôli nej a kvôli sebe.

(s. 206)

Na racionálnu analýzu rozkladu „blahých citov lásky“ nadväzuje rozprávačova epicky podávaná retrospektíva prvých nesmelých krokov ich známosti. Ďalšia retrospektíva hľadá príčiny krízy ich vzťahu ešte hlbšie – v nezmieriteľnosti citových podnetov a príkazov rozumu. Rozprávač svoju tézu dokladá spomienkou na dávnu schôdzku spevokolu, počas ktorej predkladal priateľke Želke silácke teórie o láske ako o bezduchej hre a čímom dráždení zmyslov – mysliac však pritom ustavične na Elenu a na chvíle strávené po jej boku:

O láske hovoriť a ukazovať sa zaľúbeným v dobrej spoločnosti je práve tak, ako hovoriť o špatnej veci a ukazovať sa v opilom stave.

(s. 209)

Toto retrospektívne ex tempore však iba čiastočne odhaľuje pozadie autorovho psychologického experimentovania s motívom lásky. V iných novelách subjektívneho typu obyčajne zaberá širší priestor ako v texte *Konca lásky*. Jeho autobiografickosť je doložená svedectvom z Jesenského korešpondencie (*Listy slečne Olge – Tri roky veľkej lásky*, 1970). Autorove intímne priznania hovoria, že podnetom „mylného životného kroku“ boli jeho vážne pochybnosti o schopnostiach ženy bezvýhradne sa oddávať citovému vzrušeniu. Bol totiž presvedčený, že v zajatí spoločenských konvencií

iba pasívne čaká na vonkajší impulz. Preto „nešťastné šťastie“ jej lásky nepramení v tom, že nenachádza vhodného partnera, ale iba v jeho dodatočnej strate. Jesenský v zhode s princípom rozpadu metonymických vzťahov argumentuje: „Otázka je v tom, že dievča sa len vtedy počne zaujímať, keď vidí záujem... Niet lásky, ktorá by bola nešťastlivou preto, lebo nenašla záujem u muža, ale preto, lebo ten záujem bol – prezradil sa i vlastný záujem – a potom ten nevlastný zmizol“ (c. d., s. 30 a inde). Na inom mieste korešpondencie autor hľadá potvrdenie takýchto názorov napríklad v postojoch Tolstého Anny Kareninovej a hrdinky Zeyerovho románu *Jan Maria Plojhar* (c. d., s. 119–120 a 127). V novele *Slovo lásky*, ktorá je „tematickým kontrastom“ *Konca lásky* (S. Šmatlák), zhŕňa rozpor mužského „srdca“ a ženskej „vypočítavosti“ v aforizme: „Vy preto milujete, že vás milujú“ (S 3, s. 162).

Uviedli sme už, že psychologický experiment sa v novele *Koniec lásky* odohráva iba v jednostranne doznievajúcim vzťahu rozprávača k žene. Preto hoci sú naporúdzi všetky predpoklady, katastrofický moment sa na pláne epického deja v plnej miere nerealizuje. Do rozprávačovej samoty prichádza Elena a s potláčaním ženskej hrdosti kladie mu vecnú otázku:

„Ja sa nerada hrám,“ povedala, „povedzte rovno! Všetci zbadali, že sa ma stránite. Čo som vám urobila?“

(s. 211)

„Dvojtvárna hra“ sa chýli k záveru. Rozprávač sa s pocitom viny vyhýba priamej odpovedi a reaguje v zmysle jej pravidiel:

„Neberte ma vážne,“ riekol som ticho a vrátil sa k peci.

Skutočný stav vecí sa však konštatuje v zatajenej časti repliky:

— Teraz je koniec všetkému, — myslel som si.

Novela sa končí stručným oznamom, že dievča odišlo s tlmeným plačom. Nasledujúca reflexia evokuje na pozadí paralelizmu smutnej noci a smutnej duše pocity prázdneho „sveta, bez radosti“.

Nie je preto nič mimoriadne, že v dôsledku epicky náležite nerozvinutého stupňa konfrontácie oboch stanovísk autor zamlčuje aj sebaironický epilóg, zvyčajný v poviedkach tohto typu. Typicky „heineovskú“ techniku náhleho zlomu emocionálneho napätia ironickou pointou (J. B. Borev, *Základní estetické kategorie*, Praha 1963, s. 317) inverzne preniesol na motív „prázdneho a neradostného sveta“. Definitívny zánik ilúzie ohlasuje aj posledná veta rozprávania:

S tebou sa viacej nestretnem. (S. 3, s. 211)

Psychologický a kompozičný experiment s osudom jednej lásky sa skončil prehrou oboch partnerov asi v tom zmysle, ako sa to experimentátorovi v živote vari viac-krát skutočne prihodilo. Ospravedlnenie týchto a podobných mylných krokov anticipoval už predom v jednej z prvých humoresiek, keď objektívne prekážky skutočnej lásky pripísal na účet nezmeniteľného paradoxu: „Keď človek vie ľúbiť, nemôže sa ešte ženiť, keď sa môže ženiť, nevie už ľúbiť“ (*Bez diplomu a s diplomom*, S 3, s. 26).

Zámerná či nezámerná zhoda životných faktov a literárnych motívov nevyplýva však iba z osobnostných predpokladov autora týchto noviel. Má svoje zázemie aj vo vtedajšom umeleckom kontexte. Záverečný motív novely *Koniec lásky* — motív sveta „bez radosti“ je polemickým pendantom mužského princípu k ťažkému položeniu Timravinej ženy, ktorá „bez hrdosti“ v rovnomennej a rovnčasnej novele (*Bez hrdosti*, 1905) píše príbeh sklamanej lásky k nehodnému kariéristovi. Významové konexie Jesenského prózy tohto typu vedú aj k poézii Slovenskej moderny. Nápadná je tu najmä zhoda so sebaobraným reflexom, ktorý Krasko sformu-

loval v motíve ľahostajného odstupu a sebaparodického „úškrnu tomu, čo najviac bolí“ (básne *Stará romanca*, 1906, *Balada*, 1909 a iné). Preto napríklad na rozdiel od *Stvorylky* námetom novely *Koniec lásky* je analýza jednej z royovských „dvoch duší“ vtedajšieho básnika — duše kainovsky zradnej — ktorá citovú prázdnotu zastiera predstieranou ľahostajnosťou.

Sujetová výstavba novely *Koniec lásky* využíva kolobeh motivických sekvencií, v ktorých rozprávač ako objekt i subjekt vlastnej spornej záležitosti preveruje, zľahčuje a ospravedlňuje jeden z problematických životných krokov autora. Odôvodňuje ho názormi na lásku ako výlučnú záležitosť mužskej iniciatívy. Epický rámec spoločenskej hry je iba vzdialeným echom hazardného zahrávania sa rozprávača príbehu s osudom, šťastím a s vlastnou budúcnosťou. Jeho analytický rozbor faktov, zdania a predstáv z čias „roztúženia“ i následného „vytriezvenia“ má primeranú analógiu vo dvoch aspektoch časovej perspektívy zobrazovanej situácie. Opakované pohlcovanie popredia pozadím a naopak rozkladá minimálny epický dej na mozaiku scén, zloženú zo zlomkov predmetnej situácie a kontinuitných reflexií. Sujetová a kompozičná gradácia príbehu raz len nenápadne podnecuje, inokedy zasa iba zastreto potvrdzuje rozprávačove úvahy o neodvratnom rozchode toho, čo k sebe nepatrí.

Skúška priority srdca alebo rozumu (lásky alebo kariéry) sa v konečných dôsledkoch končí inverziou reality a predstáv, a tým aj zámenou ich epických zosobňovateľov. Veď stálosť srdca a citu prejavila žena, nie charakterovo nestály muž. Vari aj tento objektívny výsledok literárno-psychologického experimentu zabránil autorovi, aby príbeh zakončil výraznejším sebaaparodickým zvratom. Zato však osten paródie nepriamo zasahuje z vulgarizované názory, v ktorých sa základné princípy darwinovského evolucionizmu (pud sebazáchovy individua a pud zachovania rodu) stotožňovali s motívmi bezohľadného kariérizmu a nezáväznej erotiky.

Výstavba sujetovo-kompozičných úrovní krátkych žán-

rov Jesenského prózy dôsledne využíva konštruktívne predpoklady pomenovacieho a štylizáčného aktu. Jej hybným činiteľom je rozprávanie tzv. ústneho (skazového) typu, zakotvené v živej jazykovej komike alebo v konverzačnom hovore intelektuálneho rázu. Toto rozprávanie a takýto rozprávač nepodnecujú iba motivácie plánov reality, postáv a deja, ale aj sujetové a kompozičné tvarovanie rozličných výstavbových etáží Jesenského prózy. Vďaka jeho ústrednému postaveniu a sprostredkujúcej úlohe všetky úrovne štruktúrnej organizácie epického textu nesú pečať elementárnych modelov rozprávačovho „tvaroslovía“ a „vetoslovía“, rozšírených na celý súbor významotvorných a významonosných súvislostí.

Tvorivé spolunažívanie stylistických a kompozičných postupov vyrastá u Jesenského z rozprávačovho zovšeobecňujúceho gesta, ktorým komicky alebo parodicky prehodnocuje opozície významovo rozdielnych vrstiev. Degradácia sentimentálno-romantickej **frázy, oživenej** slovníkom Moderny, dostáva všeobecnejší zmysel až pri motivickej a sujetovej výstavbe textu. Až v nej sa rozpory medzi sentimentálno-poetickým a realisticky vecným hľadiskom stávajú neoddeliteľnou súčasťou komicky ironickej alebo parodicko-sebaironickej situácie. Najmä tento diskrétny významový rozdiel delí Jesenského ranú prózu na dva typy – na objektívne ladené epizódy zo spoločenského života a na subjektívne pohľady do intímneho zákulisia literárnych postáv.

Oba varianty odlišuje aj alternácia epicky výraznej a lyricky zastretej motivácie významových hľadísk. Striedanie popredia a pozadia zobrazovaných situácií podľa kritérií odlišujúcich „dušu a telo“ alebo „cit a rozum“ sa uskutočňuje na metonymickom rázdelí porovnávaných motívov alebo väčších motivických súborov. Ukazuje sa, že nielen v objektivizujúcom, ale aj v subjektivizujúcom type Jesenského prózy cieľom tejto alternácie je paradoxná zámena obsahov a foriem interpretovaných javov, faktov a situácií. Uskutočňuje sa spätnou perspektívou ich hodnotenia rozprávačom alebo literárnymi postavami. Na ich labilnom rozhraní

sa láme pseudostabilná rovnováha vzťahov, čím sa východisková tragikomická situácia nakláňa raz ku komicko-parodickému, druhý raz zasa k tragicko-sebaparodickému vyzneniu.

Na platforme tohto všeobecného princípu motivácia plánov reality, postáv a deja sa v Jesenského krátkej próze riadi poetikou paradoxných kontrastov. V dôsledku ich pôsobnosti sa kontext reality javí ako pestrý kaleidoskop rôznostvárných kolízií skutočnosti a iluzórnych predstáv. Plán postáv sa stáva javiskom hry dvojtvárných masiek a dej arénou márných pokusov zabrániť rozpadu „pseudostabilnej rovnováhy“ komickou zámenou foriem a obsahov životných vzťahov.

Jesenského paradoxy a oxymorá sú aj konštruktívnym predobrazom celkovo paradoxnej sujetovej výstavby jeho novelistiky. Jej návratnosť je odrazom alternatívnosti vnútorných pohnútok a vonkajších dôsledkov v reakciách literárnych postáv na podnety popredia a pozadia narácie a deja. V rovnakej miere ich však podmieňuje aj zámerný posun medzi aktom štylizácie, motivácie a kompozície. V bodoch ich kolízií sa lineárny smer sujetu lomí a prispôsobuje premenlivým hľadiskám rozprávača.

Výstavba sujetu spätnou závislosťou významových kontextov má dosah aj na kompozičné tvarovanie krátkych žánrov Jesenského prózy. Ich zvyčajná dvojdielnosť je dôsledkom epického zvýraznenia metonymických hraníc medzi zdanlivou stabilitou zobrazených situácií a jej rozpadom. Dvojčlennosť kompozičného rámca je však aj dôsledkom principiálnej dvojtvárnosti literárnych postáv a dejových situácií, opozície medzi „dokumentárnym“ a „experimentálnym“ hľadiskom ich epickej analýzy. Až cez ňu rozprávač parodickým alebo sebaparodickým gestom redukuje rozptýl významov a vracia ho do inverzne štylizovanej východiskovej polohy, naznačenej už protosujetovou konšteláciou motivických plánov.

Až touto poslednou spätnou závislosťou rozprávač dokumentuje expressis verbis nevyslovený názor autora, že tragikomický rozpor medzi podnetmi a dôsledka-

mi ľudských postojov je vlastne pseudoprobém a že mechanické rozlišovanie „duše a tela“ alebo „citu a rozumu“ je samo osebe tragikomickým nedorozumením. Zmeniť tieto veci, vykynožiť všetky formy pretvárinky a klamstva nebolo však ani v moci autora, ani jeho literárnych postáv. Preto ešte aj po rokoch Jesenský rezignovane konštatoval:

Že noví ľudia? Nie. Staré typy.

(S 9, s. 178)

PARADOXY LITERY A DUCHA ZÁKONOV

Prínos Jesenského prózy pred rokom 1918 bol v spoločenskej satire, ktorá si málo všímala aktuálne politické problémy. Autorova účasť v prvej svetovej vojne, pobyt v revolučnom Rusku a podiel na konsolidovaní nového štátu však značne pozmenili jeho literárnu optiku. Pôvodne politicky indiferentný človek začal sa živo zaujímať o verejné záležitosti. Hoci októbrovú revolúciu prijal iba ako prejav prírodného živlu, čosi ako petrohradskú bielu noc, v ktorej náhle prebudený človek „nevie, či svitá a či mrká“ (*Spisy* 9, s. 130), už v sibírskych novinách sa strožil rozhýbať podtatranskú mlkvosť: „Keď nie domáci, tak my, ovanutí vetrom revolúcie, tú tíšinu roztočíme, keď sa domov vrátíme“ (*Slovenské hlasy* 1918, č. 22). Nuž, nepohol ňou ani ako župan, ani ako krajinský viceprezident. Zato však s nevôľou zisťoval, že v nových pomeroch sa naďalej uplatňujú ľudia starej éry, že litera zákona ide šikanovať ducha demokratických princípov a že formy byrokratizmu získavajú prevahu nad obsahom zásad občianskej rovnosti.

Kompromitujúceho materiálu časom pribúdalo a v rokoch 1933–1937 sa rutinovany novelista podujal literárne spracovať všetko, čo ho ako občana a štátneho úradníka znepokojovalo. Jesenského korešpondencia s redaktorom A. Mrázom objasňuje čo-to z jeho zámerov. Spočiatku písal o svojom projekte ako o „novele, možno románe“, neskôr ako o „románe či kronike“ (P. Petrus, *Vzájomná korešpondencia J. Jesenského s A. Mrázom*, 1981, s. 39 a 46). Jeho neistoty o žánrovej forme budúceho diela vyplývali z improvi-

zovaného spôsobu práce, zo „zmäkčovania, skracovania, preskupovania a zaokrúhľovania“ motívov, situácií a celých kapitol. Prvá časť diela sa mala pôvodne nazývať Pán komisár alebo Demokrati, druhá Starosti pána Petroviča alebo Diktátori. Vo veci titulu sa autor spoliehal väčšmi na redaktora ako na seba. V ničom však nechcel ublížiť skutočnej demokracii, hoci „sú to tam všetko pseudodemokrati, až na malé výnimky“ (c. d., s. 46). Starosti mu robilo najmä neočakávané rozrastanie práce v „neforemné telo, ktoré nemá ani hlavy ani päty“. Popri tomto nevdojak mu spod pera vychádzala politická groteska, hoci nemienil „kydať hnoj pred vlastné obloky“ (s. 67). Zaumieňoval si prepracovať osnovu diela „v mäkšom tóne, skôr humoristicky ako satiricky“ (s. 81). Pri práci na druhej časti románu ho zaskočili Šándorovi *Zákonodarc*i (1936), čím sa mu „prekotil celý plán“, takže sa rozhodol „stavať na inom sužete“ (s. 69).

Najviac starostí mal Jesenský s druhou časťou románu. Nebol s ňou spokojný ani po odovzdaní rukopisu. Svojmu redaktorovi písal: „Škoda, že ste ju už dali do tlače. Bol bych knihu skrátil, niektoré veci vynechal, niečo kvôli plastičnosti vedúcej myšlienky pridal. Takto sa mi vidí, že som nedokázal, že je u nás diktatúra, v ktorej Slováci zožierajú jeden druhého“ (s. 87). Ešte predtým mu oznámil, že skráti najmä „pesimistické časti románu“, pretože „nechce byť defetistický“. Zaumienil si pranierovať iba javy svedčiace, že v politických stranách vládne „diktátorstvo a aktívni politici sú de facto nie slobodní ľudia“. **Nadovšetko však opakoval, že jeho práca je zaujatá „za slobodu a za demokratické práva“** (*Vzájomná korešpondencia...*, s. 85). Všetko podstatné z toho, čo písal A. Mrázovi, zopakoval aj pre verejnosť v Slovách autora o *Demokratoch* (Slovensko 4, 1937 — 1938, s. 200—201). Prvú časť románu dokončil v septembri 1934 (vyšla tohože roku), druhú o tri roky neskôr, v novembri 1937 (vyšla nasledujúceho roku).

Románom *Demokrati* Jesenský rozšíril žáner svojich malomestských príhod na oblasť veľkomestských po-

merov. Tento zdanlivo nevelký krok mal však vážne koncepcné dôsledky. Novelista sa na pôde románu necítil byť celkom doma. Jeho neistoty potvrdzuje aj výsledný tvar. Už na pohľad je zrejmé, že nemá typicky románovú stavbu, ako ju kanonizoval literárny realizmus. Nekonštatujú to iba početné literárne rozbor, (A. Mráz, Š. Janšák, M. Chorváth, A. Matuška, S. Šmatlák a iní), ale aj dobové ohlasy v literárnom zákulisí. Tak napríklad Jégé písal A. Mrázovi o prvom zväzku *Demokratov* ako o „Jesenského kreténoch“, ako o kresbe „absolútnej sprostosti“, ktorú napriek vzoru v Gogolovom *Revízorovi* „zo svojho zásadného stanoviska popiera“ (4. a 10. apríla 1934).

Literárna veda, zameriavajúca sa prevažne na spoločenskokritické ostrie románu, charakterizovala ho prívlastkami, že ide o dielo „moralistické“ (Š. Janšák), „rozmarne kritické“ (A. Matuška), „historickodokumentárne“ (M. Chorváth), alebo „encyklopedické“ (S. Šmatlák). Termínom **román treba tu predovšetkým rozumieť** súbor epizód pospájaných ústrednou literárnou postavou ako epickým činiteľom neľahkej voľby medzi alternatívami života v časoch tzv. prvej republiky. Cieľom autora, v mnohom blízkym komédiám I. Stodolu, bolo z viacerých strán preveriť súdržnosť obsahu a foriem demokratickej rovnosti, ktorú si nový štát vpísal do svojho znaku. Výsledkom je parodický obraz spoločenského systému, uprednostňujúceho mŕtvu literu zákona o rovnosti všetkých pred jeho oživujúcim duchom. V tomto rámci humoristicky štylizovaný príbeh o láske doktora a kuchárky prerastá do groteskno-satirického pamfletu na nezákonné manželstvo pseudodemokracie s pseudodiktátorstvom.

Tieto dispozície potvrdzuje aj motivická, sujetovo-kompozičná a žánrová výstavba románovej „kroniky“ *Demokrati*. Autor v nej využíva konštruktívne princípy, charakterizované v predchádzajúcich kapitolách: dvojčlennosť kompozičného rámca, paradoxné vyhocovanie významových antitéz, dvojtvárnosť ľudských postojov a asymetrickú zviazanosť situačných kolízií na „popredí“ a „pozadí“ deja. Cieľom tejto kapitoly je

ukázať, ako sa všetky tieto typické postupy krátkej prózy osvedčujú vo výstavbe románového útvaru.

Prvých päť kapitol, ktoré tvoria uzavretý motivický celok, uvádza čitateľa priamo do centra problematiky naznačenej titulom diela. Komisár okresného úradu v Starom Meste dr. Landík zakladá v hostinci s mäsiarom Tolkošom spolok na podporu demokracie Rovnosť:

Jediným štrngnutím dvoch pohárikov pochovali molocha rozdielnosti...

(S 5, 1961, s. 11)

Skúškou jednoty slov a činov sa má stať Tolkošova „srdcová“ záležitosť. Preto obaja diskutéri „po potýkaní prešli aj na dôvernejšie veci“. Ideu ľudskej rovnosti má preveriť motív mäsiarovej lásky ku kuchárke bankového riaditeľa Hane. Obáva sa totiž, že by soľbášom s ňou mohol stratiť živnostnícky honor.

Expozíciou konfliktu „srdca a rozumu“ sa už v prvej kapitole prediktabilne nastoľuje najvšeobecnejšia téma románu: skúška demokratickej rovnosti ľudí v praxi. Autor ju rozvádza v 49 kapitolách, ktoré možno zhrnúť do 11 (6+5) motivických celkov. Tieto kombinovanými postupmi tzv. prstencovitej a paralelnej stavby rozvíjajú cyklus paradoxných stretnutí významových plánov „politiky a lásky“.

Ďalšie kapitoly úvodnej časti v intenciách zvyčajného autorovho postupu striedavo ukazujú „rub“ a „líc“ východiskového motívu. Na Tolkošovú nedôveru a rozpaky (kap. 2.) odpovedá dr. Landík osobným príkladom: zo stávky bude po celý týždeň dennodenne verejne odprevádzať Hanu, a tým

demonštrovať za rovnosť, proti tým múrom, ktoré ľudia medzi sebou nastavali.

(s. 19)

Landíkovo „dobýjanie“ Haninho srdca (kap. 3.) sa predstavuje ako boj za princípy ľudskej rovnosti, hoci ko-

misár si opätovne uvedomuje silu spoločenských konvencií. Počnúc 4. kapitolou sa situácia začína komplikovať. Zhodne s Landíkovým prekonávaním predsudkov vzrastá Tolkošova žiarlivosť, ktorá z nich čoskoro urobí zarytých nepriateľov. Mäsiarove intrigy a anonymné listy rozličným inštanciam dovŕšujú aj verejné neprijemnosti. Landík sa dostáva do reči ulice a do nemilosti svojho šéfa (kap. 5.). Po viacerých konfliktoch sa natrvalo rozchádza s Tolkošom, ale utvrdzujú sa jeho sympatie k Hane.

Tak sa rozbil spolok Rovnosť, ktorý nedávno spolu zakladali dvaja priatelia kvôli zjednoteniu všetkých spoločenských vrstiev a tried.

(s. 40)

Jedna ilúzia o demokracii sa končí tragikomickým fiaskom, ale vyvoláva k životu novú nádej. Vzťah medzi Landikom a Hanou prerastá do náznakov skutočnej lásky. Princíp rovnosti nie je teda odsúdený na úplný zánik. Prvý motivický celok je vo funkcii tzv. protosujetovej situácie a tzv. rámcovej novely podkladom všetkých ďalších variácií a permutácií ústrednej románovej témy.

Nasledujúci súbor kapitol (6.–10.) dopĺňa motívy prekážok lásky motívmi kariéry s prekážkami. Landíkova ľúbostná záležitosť (kap. 6.) sa dostáva do prechodnej krízy a Tolkošov anonymný list ohrozuje jeho služobné postavenie (kap. 7.–9.). Okresný náčelník nemá pochopenie pre Landíkovu demonštráciu za rovnosť ľudí. Hrozí mu disciplinárnym vyšetrovaním a preradením na iné pracovisko. Posledná kapitola tohto motivického súboru (kap. 10. – príznačne nazvaná Minulosť) zvažuje dôsledky Landíkovej aféry z hľadiska jeho rodiny. Týmto sa do deja uvádza prvý z mnohých ďalších tzv. voľných, s fabulou iba nepriamo zviazaných motívov. Úloha týchto „digresii“ nie je však zanedbateľná. Z nových stránok objasňujú a dotvárajú funkcie tzv. viazaných, s fabulou dôsledne integrovaných motívov (B. Tomaševskij, *Poetika – Teória literatúry*, 1971, s. 198).

Tak aj Landíkove úvahy o nerovnosti ľudí vyúsťujú do autobiografického exkurzu, ktorým sa cez spomienku na otcovu tragickú skúsenosť s nevďakom „národnej verejnosti“ dokresľujú charakteristické črty hrdinovej povahy. „Nie je hodno byť čestným, nevypláca sa“ (s. 72) — konštatuje životom skúšaný úradník a odovzdane očakáva ďalší vývin situácie.

Druhý motivický celok (kap. 6.—10.) síce rozširuje kontúry zobrazovanej reality, ale súčasne zužuje obsah princípu rovnosti na ilúziu o osobnom šťastí. Týmto sa definitívne dotvára okruh významovo prediktabilnej tzv. rámcovej situácie (rámcovej novely), ktorá sa prstencovitou výstavbou prvej časti románu rozvíja, komplikuje a dotvára novými motívmi. Landíkova kauza sa predbežne končí hrozbou disciplinárneho konania na „vyššej úrovni“.

Tretí motivický okruh (kap. 11.—13.) zaberajú dopĺňajúce, s fabulou zatiaľ len voľne spojené retrospektívy, reflexie a vsunuté epizódy. Nimi sa Landíkova situácia ozrejmuje z hľadiska postojov vlastnej rodiny, alarmovanej anonymným listom (kap. 11.). Rodinná rada ho posielala na dovolenku k bohatej príbuznej (kap. 12.—13.), kde má prísť na iné myšlienky. Landík sa tu skutočne zoznamuje s koketnou dcérou bratislavského advokáta Želou Petrovičovou, ktorá tak ako vplyvný statkár Dubec zohrá v jeho živote ešte významnú úlohu. Zámer rodiny vyraziť klin klinom sa nevydaril. Landík znechutený flirtom so Želou sa vracia na svoje pôsobisko.

Štvrtý motivický celok prvej románovej časti (kap. 14.—16.) nadväzuje na prerušenú situáciu. Po mesačnej prestávke Landík nachádza v úrade

hŕbu nevybavených aktov... a nevybavenú „záležitosť“ s Hanou.

(s. 101)

Obnovuje svoje ľúbostné schôdzky (kap. 14.) a pokúša sa vyhnúť hroziacej konfrontácii s úradnou vrchnosťou. Záchranu vidí v legitimácii vládnej agrárno-sedliackej

strany (kap. 15.), čím prenáša svoju súkromnú záležitosť na verejné fórum. Rozhovor s tajomníkom strany (kap. 16.) však len zvyšuje jeho podozrenie, že členstvo v politickej strane mu veľmi nepomôže.

Tieto obavy v plnom rozsahu potvrdzuje aj piaty motivický celok (kap. 17.—20.). Zhodne s poklesom Landíkovej osobnej prestíže sa jeho kauza dostáva čoraz vyššie, až končí u prezidenta Krajinského úradu v Bratislave. Anekdotické scény z nového prostredia (kap. 17.—18.) dopĺňajú celkový obraz komicky hyperbolizovanými detailmi mašinérie vrcholnej inštitúcie byrokratického aparátu a groteskne zmechanizovaného myslenia jej reprezentantov. Kauzálné väzby prstencovitej stavby aktivizujú v deji aj nové štádium Landíkovho vzťahu k Hane. Jej zamestnávateľ, upozornený anonymným listom, zastihuje ju v jeho byte. Ešte predtým mu však stihla vyrozprávať svoj životný príbeh — históriu o sirote, dcére artistky a neznámeho otca. Podľa nepatrných náznakov (prsteň) Landík tuší, že ním môže byť statkár Dubec. Záverečná kapitola predposledného motivického súboru (kap. 20.), výrečne nazvaná Katastrofa, rekapituluje paradoxné dôsledky dramaticky vyhrotenej situácie. Hanu zamestnávateľ vyhodil zo služby. Landíka na všeobecné počudovanie za trest prekladajú na významnejšie miesto — na Krajinský úrad. Pri odchode do Bratislavy si recituje verše:

Kde rôzne cesty, ťažko zísť sa tam,
sľa brehom, ktoré prudká rieka pili.

Týmto sa však iba zastiera dočasné rozdelenie osudov spätých putami rozumu (idea rovnosti) a srdca (city lásky).

Počiatky koncepčných rozpakov autora — zavrieť príbeh prstencovitým dotvorením rámcovej novely alebo v ňom pokračovať — signalizuje fakt, že nie všetko z uvedeného predznamenaáva posledný motivický súbor prvej časti románu (kap. 21.—23.). Autor sa však rozhodol, že motív rozdielných „trestov“ za rovnaký priestupok urobí východiskovou témou ďalšieho rozvíjania

románového deja. Preto šiesty celok zobrazuje prvé Landíkove kroky na novom pôsobisku. Jeho ďalší osud predurčuje najmä známosť so spriaznenou rodinou advokáta Petroviča, ktorý mu otvára dvere do „lepšej“ spoločnosti v krajinskej metropole. Jeho disciplinárny trest sa obratom mení na vyhliadky neočakávanej kariéry. Dodatočným a viac-menej už len formálnym záverom prvej časti je krátka kapitola (24.), zhrňujúca v lyrickej reflexii osudy Hanky. Zamestnávateľ ju omilostil, vrátila sa do Starého Mesta a smúti za „milým pánom doktorom“.

Tragikomická verzia Jesenského experimentu so spoločensky nerovnou láskou má pokračovanie v druhej časti románu, v ktorej sa psychologický experiment mení na experiment politický. Nebude preto nenáležité zrekapitulovať na tomto mieste Jesenského literárne postupy, ktorými preformúval „neforemné telo – bez hlavy a päty“ do tvaru, v ktorom možno pri dobrej vôli vidieť pokus o literárny experiment, pri pochybnostiach však aj beletristický nepodarok.

Motivická výstavba prvej časti *Demokratov* sa končí paradoxnou situáciou. Definitívne sa v nej proti sebe obracia sentimentálne prízvukovaný kontext súkromného (príbeh o doktorovi a kuchárke) a satiricky vyhrocovaný kontext verejného (Landíkova kariéra). Táto epicky rozvinutá analógia rozporov obsahu a foriem vtedajšieho spoločenského systému sa na pláne reality konkretizuje v opozícii popredia a pozadia životných úkazov. Cez paradoxy „srdca a rozumu“ (plán postáv) sa však prenáša až do sujetovo najúnosnejšieho paradoxu „lásky a politiky“, ktorý je najvlastnejším poľom zafažkávacej skúšky ideálov spoločenskej rovnosti.

Komicko-paradoxný ráz motivickej výstavby ako dôsledok satiricky zveličenej zrážky veľkých ideálov spoločnosti a malých možností človeka má primeranú obdobu aj v sujetovo-kompozičnej stavbe diela. Podobne ako v krátkych prozaických žánroch Jesenský aj pri konštrukcii románového útvaru s istým rizikom využíva metonymický princíp nadväznosti epizodicky za-

okráhlených anekdot, pospájaných súvzťažnosťou vecných, časových, priestorových, príčinných a iných javov. Jeho modelom je asociatívny postup nadväzovania súvislostí vecí na základe ich sekundárnych znakov bez sprostredkujúcich medzičlánkov. V elementárnej podobe ho autor využíva najmä pri opise prírodných scenérií:

Človečika nebolo vidno. Pravý breh rieky sa zliat s čiernou vodou a voda s nocou.

(*Demokrati* 2, kap. 11., s. 308)

Mechанизmus takéhoto väčšmi asociatívne uvoľneného ako dôsledne kauzálneho spájania významových prvkov Jesenský využíval vo svojej novelistike iba pri štylistickom rozvíjaní mikrokontextov. Pri práci na *Demokratoch* ho však zafažil aj kompozičnými úlohami. Urobil z neho koordinujúceho činiteľa, ktorý má aspoň náhradne integrovať rozdrobené epické mikro a makrokontexty do jednotnej významovej perspektívy rozprávania. Výjav z 3. kapitoly prvej časti *Demokratov* ukazuje, akým spôsobom autor využíva motivačnú a sujetotvornú schopnosť tohto asociatívneho princípu:

Cigareta mu dohárala... Zmliaždil oheň prstami a hodil ju k peci, oblizujúc si popálené prsty.

„A ak sa popálím,“ snoval svoje myšlienky, „nech, Hana je pekné dievča...“

(s. 24)

Podobne ako sa v tomto výjave nadväzuje dotyk medzi tzv. predmetnou situáciou, reflexiami a určujúcim motívom deja, aj v románovej stavbe sa sujetové línie striedavo opierajú o konštantné a voľné motívy fabuly, pričom sa využíva ich epicky kauzálna a „lyricky“ asociatívna súvzťažnosť. Najmä z týchto dôvodov je sujetovo-kompozičná konštrukcia románu podriadená vlastnostiam rozprávania ako paradoxného vyhrocovania vzťahov medzi fabulačne integrovanými a voľnými motívmi. Línie takéhoto sujetu sú lomené, spretfňané,

dodatočne sa vracajú k prerušeným súvislostiam, aby ich opätovne napojili na progresívne postupujúci dej. Alternácia kauzálna, záväznej a asociatívne uvoľnenej súvislosti medzi „popredím“ a „pozadím“ dejovo viazaných a voľných motívov je najcharakteristickejšou črtou sujetovo-kompozičnej stavby románu.

Alternatívnosť, asociatívnosť a inkluzivita sa teda plnoprávne uplatňujú aj pri výstavbe *Demokratov*. Ich pričinením sa sujetové plány prvej časti diela v šiestich motivických sekvenciách prstencovitým rozvíjaním rámcového motívu preplietajú „rubom“ a „lícem“ konfliktov „srdca a rozumu“, aby týmto dokumentovali paradoxy „lásky a politiky“. Preto sujetová stavba prvej časti logicky vrcholí už v 20. kapitole, v motíve rozdielného trestu Landíka a Hany za rovnaký „prečin“.

V druhej časti románu sa ťažisko deja prenáša do okruhu verejných záležitostí. Tento významový posun vyvoláva zmeny aj v hierarchii motivických antitéz: malomestské intrigánstvo vystriedajú politické konflikty a ruch metropoly, lásku zasa mondénny flirt. Preto aj intímne rozpory „srdca a rozumu“ sa rozširujú na komicky globálnejšiu opozíciu „duše a tela“. Zovšeobecnená téma prvej časti – „voľba srdca“ – sa už iba kaleidoskopicky zrkadlí v groteskne hyperbolizovaných okolnostiach hlučných „politických volieb“. Určujúcou črtou organizácie epického deja sa v druhej časti románu stáva antitetický paralelizmus, rozložený do piatich motivických celkov.

Prvý z nich (kap. 1.–6.) situuje dr. Landíka do rodiny advokáta, politika a funkcionárskeho mnohoobročníka dr. Petroviča. Jeho pomocou sa má dostať do kráľov vysokej politiky. Čoskoro sa však presvedčia, že aj v nej platia len zásady malicherného čachrovania: „Podporujeme sa navzájom, vždy a všade“ (s. 219). Táto zásada vládne aj v osobnom živote ľudí veľkého sveta. Exkurz do súkromia Petrovičovcov ukazuje, že životný štýl rodiny udávajú emancipované názory manželky a dcéry Žely (kap. 2.). Hoci Landíka berú iba ako chudobného príbuzného, stáva sa vítaným terčom „gym-

nastiky lásky“ – flirtu Želky, typickej predstaviteľky tzv. zlatej mládeže (kap. 4.–5.).

Je príznačné, že v súvislosti s novými výhľadmi Landíkovej kariéry, ale aj vzhľadom na nedoriešenú koncepciu druhej časti románu, autor v závere prvého motivického celku mimovoľne rekapituluje výhľady svojej tvorivej metódy. Zvažuje najmä výsledky doterajšej kolízie motivických plánov. V podtexte rozhovoru Landíka a Želky o bozkoch, flirte a „chladnej hlave“ sa z pochybností o ďalšom vývine ich „ľúbostného románu“ vynárajú obavy, ktoré možno chápať aj ako alúzie na celkový stav rozvíjanej „románovej situácie“:

Dej prestáva. Nedajbože ním hnúť. Nemôžeme, nesmieme ním hnúť, zakázané je, a tak sa ani nepúšťame do nového deja.

(s. 252–253)

Akoby si autor náhle spomenul na medze, ktoré sa v živote neopláca prekračovať. Preto pokračuje:

Žije len to, čo sa môže rozvinúť, vzrást, čo nemôže, zakrpatie a mrie.

Tento motív, pripomínajúci reflexie neskorého Kukučina, má nepochybne viacero priamych i nepriamych podnetov. Popri alúziách na metodologické zásady literárneho realizmu moment „zaseknutého deja“ zrejme súvisí aj s autorovými pochybnosťami o perspektívnosti výstavby celého románového príbehu. Spochybňuje sa tu aj asociatívny princíp motivácie paralelných dejových pásiem, nahrádzajúcich prstencovitú výstavbu. Naznačuje to nadväzujúca humorne podávaná úvaha o flirte so Želou ako zábavnej „hre na lásku“. V nej totiž je

z bozku zasa len bozk... Tieto bozky nezapália, nechytia sa duše plameňom, a keď sa duše nechytia, nechytia sa ani tela.

(s. 253)

Alúzie na kolíziu prstencovitej a paralelnej výstavby sujetu sú tu nepochybné. Autor akoby vždy znovu hľadal „hlavu a päť“ svojej románovej formy a zisťoval možnosti, ako pohnúť „zaseknutým dejom“. Tieto i podobné narážky upozorňujú, že tzv. voľné motívy u Jesenského nie sú iba bezvýznamnými odbočkami od hlavnej línie rozprávania, ale že neraz núkajú kľúč k porozumeniu skrytých komplikácií deja.

Napriek autorovmu chvíľkovému zaváhaniu sa asociatívny princíp paralelnej výstavby stal v druhej časti románu prvoradým pomocníkom jeho pamfleticko-publicistických zámerov. Cez početné retrospektívy, reflexie a dialogické kontexty sa jeho prostredníctvom dostáva do diela množstvo epicky nemotivovaného a kompozične nezvládnutého materiálu o postojoch, mravoch, ideách, umení a politických cieľoch zobrazovanej spoločnosti. Stojí za povšimnutie, že autor do románu obdobne prenáša aj celé kapitoly zo svojej staršej novelistiky. Tak napríklad 13. kapitola prvej časti je adaptáciou novely *Bez diplomu a s diplomom* (1897) a v 5. kapitole druhej časti sa námetovo využíva poviedka *Rezervisti* (1897).

Týmto paralelizmom sa v druhom motivickom celku druhej časti (kap. 7.–10.) cez postavu dr. Petroviča zapájajú do románovej situácie aj viaceré osobnosti tzv. veľkej politiky. Autor osobitne predstavuje predsedu sedliackej strany a čachrára celoštátneho formátu Farnatého (kap. 7.), jeho politické nástroje Radláka a Petroviča (kap. 8.) a ďalších záujemcov o poslanecké kreslá. V scéne prípravnej volebnej schôdzky (kap. 9.–10.) už nielen ironizuje, ale až karikatúrne persifluje podvodný ráz ich politikárstva. V prejavoch Farnatého a jeho stúpencov odhaľuje pred čitateľom perfidne zámery pseudodemokratických politikov:

V mocenskej politike — hovoril predseda... — je každá sentimentalita vylúčená a každá kresťanská morálka dávno odparentovaná... Naším bohom je predovšetkým moc,

(s. 266)

hoci tenže funkcionár často opakuje aj pravý opak povedaného:

Náš základ je sedliak... my sa musíme držať hruď.

(s. 300)

Výsledkom takejto sofistiky je dvojtvárnosť politických hazardérov, ktorých slová o ľudovláde sa nezrovnávajú s ich diktátorskými aspiráciami. Preto v užšom kruhu ignorujú najvlastnejší obsah princípu rovnosti.

Tretí motivický celok (kap. 11.–15.) paralelizuje obchod s politickými heslami s vývinom predvolebnej agitácie. Cez všestranné Petrovičove konexie (kap. 11., 13.–14.) sa do bezcharakternej hry záujmov dostáva aj dr. Landík, ktorý v Želiných kráľoch medzitým celkom zabudol na epizódu s Hankou (kap. 12.). Vodidlom jeho politickej agitácie na poslanecký mandát sa má stať Petrovičov perfidný návod, ako naplniť prázdne heslá o ľudovláde eklektickým pseudoobsahom:

Berieme z každého programu to, čo sa národu najlepšie páči.

(s. 372)

Predposledný motivický súbor (kap. 16.–19.) prenáša pochybnú spriaznenosť ľudí „voľbami“ opäť na rovinu súkromných vzťahov. Hlavným problémom tohto dejového úseku je komický paralelizmus dvoch Landikových volieb: ako kandidáta poslaneckého kresla a kandidáta ženby. Musí sa však konečne rozhodnúť medzi Hankou alebo Želou, medzi hlasom „srdca“ a „rozumu“. Cez retrospektívu finančnej aféry kuchárkinho zamestnávateľa — bankového riaditeľa Rozvalida — (kap. 16. — inak analogickej s úpadkom autorovho otca) a Petrovičovej predvolebnej cesty na vidiek sa v deji reprízuje kauza Hankinho otca, statkára Dubca. Najavo vychádza aj Landikova „stará známosť“, čím sa Želka dostáva do neočakávanej úlohy „náhradníčky“ jeho sobáša (kap. 18.). Posledná kapitola tohto motivického celku privá-

dza Landíka po poldruha roku do miesta jeho niekdajšieho pôsobiska. Ako politický agitátor tu síce zlyháva, ale vyhráva svoju „užšiu voľbu“ — Hanka naňho nezabudla.

Po tejto kulminácii vzťahov piaty a posledný motívický celok (kap. 20.—24.) už iba doťahuje nedovršené konexie a situácie. Volebné víťazstvo roľníckej strany (kap. 20.) vyvoláva refazovú reakciu ďalších rozhodovaní. Dubec sa začína vážne zaujímať o Želu (kap. 20.), Petrovič o svoju „chránenkyňu“ vdovu Esteru (kap. 21.). Nové alternatívy sa ukazujú aj na oficiálnom fóre života: Petrovič sa náhodne zaplieta do demonštrácie mládeže (kap. 22.), čo závistlivci chcú využiť na podkopanie jeho kariéry (kap. 23.). Po tomto náznaku „falošného riešenia“ nasleduje formálne vyvrcholenie paralelno-antiparalelných trendov románového deja. V kapitole nazvanej Slávnostný výkop (kap. 24.) Želka „čestným výkopom“ na futbalovom zápase dovršuje sériu ďalších „výkopov“, ktoré sprostredkujú medzi literárnymi postavami nové vzťahy. Nie náhodou sa na troskách „pseudostabilnej rovnováhy“ rozpriestraných vzťahov Petrovičovi zazdalo, že razom vidí viac zápasov a že každý je preňho už vopred stratený. V rámci všeobecnej zámeny úloh sa Želka rozchádza s Landíkom, Landík s Petrovičom, Petrovič a Dubec so svojou minulosťou... Dr. Landík — ako v rozprávke — nachádza svoju Hanku, tentoraz už ako budúcu bohatú dedičku, a Želka nádejnú partiu s Dubcom. V zrýchlennom rytme záverečných udalostí situačné paradoxy strácajú krok za krokom svoj komicko-satirický dôraz. Ich schematicky uvoľnená forma pôsobí však naďalej ako samoučelná výplň stroho lineárneho paralelizmu rozprávania a epického deja.

Dôkladnejšia motivácia extenzívne rozpriestraných vzťahov sa v závere diela autorovi doslova vymkla z rúk. Už skôr narušená totalita motívických plánov vyradovala z pôsobnosti aj asociatívnu väzbu významových kontextov. Ich funkciu prebralo na seba rozprávkové podanie folklórneho typu. Schematicky zo-všeobecný konflikt boja dobra a zla s celým ensem-

blom „pomocníkov, škodcov, darcov, skutočných či falošných hrdinov“ (V. J. Propp) potlačil aj humorno-satirický tón rozprávania a otvoril pole imanentnej pôsobnosti situačných paradoxov. „Koleso šťastia sa predsa len vrtí — hovorí sa trochu aj sebaironicky už v 12. kapitole — raz je všetko hore, raz dolu“ (s. 332). Jazyková komika a humor padli za obeť postupom frašky, ktorá nie je primeraným rámcom rozprávkového štylizovaného záveru.

Vlastný epilóg románu (kap. 25.) „po roku“ — ako v rozprávke — dopovedáva už len zvyšky nedopovedaného — „čo bolo potom“. Landík a Hanka žijú ako spokojní manželia v Bratislave, dr. Petrovič je skromný vo svojich kariéristických ambíciách. Želka sa sobášom s Dubcom ide stať Hankinou — macochou. Tento formálne vari „najparadoxnejší paradox“ románového paralelizmu však už stráca účinok. Hlavní nositelia deja sa totiž zavčasu vyčlenili z rámca parodovanej životnej praxe a prstencovitú stavbu „svojho románu“ zavŕšili svadobnými prstienkami. Inak sa všetko vrátilo do vychodených koľají. Rozličné omyly, zákruty a víry života časom vyrovnala trpká skúsenosť. Vlastný záver románu tvorí úvaha dr. Landíka o „dvojakej sladkosti“, prameniacej v hrde neodvislosti skromných ľudí:

V nepýtani je dvojaká sladkosť... trochu sladkosti z chudákovej pomsty a trochu pomsty z chudákovho šťastia: nemusieť prosiť...

(s. 469)

Týmto nenápadným paradoxom sa autor vrátil k autobiografickému motívu svojho detstva, keď po otcovom bankrote chudobou urazené chlapča vtravalo matke: „Nepýtaj od nich, mamička, ja nechcem“ (s. 469). Zavŕšenie parodických situácií clivým motívom detského vzdoru naznačuje, že román nie je iba hyperbolickým zrkadlom komických rozporov medzivojnového života, ale že utajuje v sebe aj hodnotenie autorových nepremyslených krokov a omylov. Ide tu v podstate o dva sebakritické motívy: o parodickú rekapituláciu jeho

podielu na manželstve „pseudodemokracie s pseudodiktátorstvom“ a o motív nezvyčajnej lásky a manželstva „doktora a kuchárky“. V oboch prípadoch sa hrdina románu dištancuje od zvodov „veľkého sveta“, od otrockej závislosti na „moci a majetku“. Prvý motív je evidentný, hoci sa neviaže len na jednu literárnu postavu. Druhý ako východisko rámcovej novely románovej výstavby je ukrytý v podloží prvého. Jeho zmyslom je dodatočná rehabilitácia „osudovej lásky“, stratenej v „špinavých vlnách živobytia“ (*Náš hrdina*, S 2, s. 256). Voľba „kuchárky“ pred dievčaťom z „veľkého sveta“ to dostatočne potvrdzuje. Preto morálnym mementom diela je nevyslovená alternatíva Landíkovoho názoru, že sa neopláca byť čestným: „Hodno byť čestným, vypláca sa“.

Jesenského verzia témy o „cestě životom“ je postavená na princípe viacnásobne rozvedeného paradoxu. Paradoxná je však aj jeho motivická, sujetová a kompozičná výstavba. Hrdina ako jediný spoľahlivý indikátor dejových kolízií sa doslova v poslednej chvíli vyhne literárnej smrti v mlyne rozporov agresívneho životného prostredia. Vzostup jeho ambícií nemá však primeranú odozvu v záverečných scénach románu. Stal sa pasívnym nositeľom morálnych princípov, ktorými autor chcel aspoň dodatočne retušovať „pesimistické a defetistické“ perspektívy deja. Preto sa v čomsi skutočne ponáša na voltairovského *Candida* (Š. Janšák), ktorý zoči-voči všeobecnému neporiadku odhaľuje ukryvané zázemie oficiálneho optimizmu. Nie je bez zaujímavosti, že jeho spojencom je „ženský živel“, ktorý sa stáva sprostredkujúcim článkom medzi rozpornými hľadiskami súkromnej i verejnej sféry života.

Paradoxnú podobu má aj rozpor medzi prevažne kauzálnym reťazením kapitol a motivických celkov v prvej časti diela a ich asociatívnou súvislosťou v druhej časti. Rutinovaný novelista sa obratom ruky nestal rovnako zručným románopiscem. Dielo ako „konštrukčný variant výchovného románu“ (S. Šmatlák) je montážovitým spojením dvoch žánrovo nerovnorodých častí. V prvej sa prstencovitým spôsobom rozvíja tzv.

rámcová epizóda spoločensky nerovnej lásky (Landík — Hana), v druhej sa paralelnou výstavbou buduje parodický obraz politického kariérizmu (Landík — Petrovič). Obe časti spája repríza rámcového motívu, ktorý nie celkom organicky preklenuje spontánny prúd antiteticky vyhrotených paralel. Metóda otvoreného seriálu s niekoľkými konštantnými postavami je v próze literárneho realizmu neobyčajná. Autorovi dovoľovala rozviesť iba horizontálne členený obraz „doby, prostredia a ľudí“. Jeho hĺbkové motivácie mu prevažne unikali. Preto sa počas práce redaktorovi sťažoval na „neforemné telo“, ktorému treba nájsť „hlavu a päť“. Našiel ju, ale len v zamieňaní pohľadu na „vrchný odev“ a „spodné prádlo“ literárnych postáv, t. j. v rozpornosti ich spoločenských konexií.

Významový paradox ako univerzálna metóda Jesenského literárneho stvárňovania skutočnosti ovplyvnila aj žánrovú podobu tohto románu. Jeho východiskovou jednotkou je formálne uzavretá humoristická anekdota. V znásobenej podobe sa združuje do významovo integrovaných motivických celkov. V románovej forme Jesenský kauzálnym i asociatívnym spôsobom rozvíjal i zamieňal fabulačno príznakové a dejovo irelevantné prvky týchto celkov. Náhradným svorníkom celkovo oslabenej žánrovej totality takéhoto prozaického útvaru je rozprávačova hra s dvoma podobami reality. Nad všetkým týmto stojí ešte sociálne gesto smiešneho, ktoré z roztrieštených epizód skladá mozaiku či „kroniku“ komického súboja obsahu a foriem princípov ľudskej rovnosti. Žánrotvornou analógiou Jesenského komického prehodnocovania dvoch lexikálnych vrstiev na pláne rozprávania a zámeny kauzálnych väzieb sujetovej stavby asociatívnymi súvislosťami či „spätnou závislosťou“ je spojenie prstencovitej stavby so stavbou paralelnou. Nemožno jednoznačne rozhodnúť, či je tento žánrotvorný paradox dôsledkom vedomého parodického úmyslu. V každom prípade je však legálnym dovŕšením všetkých čiastkových paradoxov, rozložených v celej epickej osnove románu.

Jesenský inou cestou a odlišnými postupmi prišiel

k rovnakému výsledku ako jeho literárni druhovia z realistickej školy. Vajanský, Kukučín, Timrava, Jégé a Tajovský hľadali východisko z komplikujúcich sa spoločenských vzťahov v návrate k elementárnym zdrojom organického rastu. Jesenský ani svojou románovou kronikou paradoxných zámen obsahu a foriem života nepodvrátil platnosť dobových názorov o odolnosti hraníc medzi rozpornými javmi skutočnosti. Hrdinu jeho románu pred skazou zachránil vlastne tiež len kategorický imperatív pozitívnej metódy, keď ho napriek logike sujetovej stavby v závere preniesol do kontextu prirodzeného rastu. Toto sa však už odohralo v iných okolnostiach, než boli tie, pred akými stáli Jesenského literárni predchodcovia. Charakterizuje ich sám hrdina, keď už v úvode románových situácií namiesto predpokladaných celkov nachádza len ich spretfňané jednotlivosti:

Doktor si predstavil samé ohnivá, osobitne stojace, jedno do druhého nezapadajúce a chvastajúce sa vo svojej izolovanosti, bojujúce so sebou, namiesto aby sa pospájali a skovali v mohutnú reťaz.

(S 5, s. 19)

Toto nie je satirická hyperbolizácia reality, ale konštatovanie skutočného stavu vecí, ako by ho vyjadril napríklad aj Kukučín z čias románu *Mať volá*. Rovnováha v takomto systéme mohla byť naozaj len zdanlivá. Jesenského *Demokrati* sú preto tak ako celá jeho próza svedectvom o hľadaní zmyslu v nezmyselnom, stálosti v chaotickom a formy v neforemnom. Dosiahnuť tento cieľ nebolo však v možnostiach autorovho zobrazovacieho aparátu ani literárneho realizmu tých čias. Kritik tienistých stránok buržoáznej demokracie bol však jej vášnivým obhajcom v „časoch pre hyeny“ (D 4, s. 130), ako v zdravici J. G. Tajovskému prezieravo pomenoval nástup deštruktívnych síl, ktoré umožnili expanziu nacizmu a viedli k druhej svetovej vojne.

Jesenským vstúpila próza slovenského realizmu po druhý raz na pôdu komického živlu. Ale na rozdiel od Kukučínovho harmonizujúceho humoru je komično tohto autora neskrývane disharmonizujúce. Jeho cieľom bolo podvrátiť zdanlivú stálosť problematických ideálov slovenského malomeštiactva. Ako humorista, satirik a parodik, t. j. ako človek, ktorý si máločo váži a vedome sa vyčleňuje z pseudopričinných súvislostí čias, Jesenský sa dištancoval od všetkého, čo nemalo v sebe črty organického rastu a čo odumieralo. Odstup od tohto nevedol ho však do nejakej asketickej klauzúry. Ako novodobý Don Juan alebo Pečorin, aj „náš hrdina“ sa vedel oddávať dráždivým zvodom chvíľ sebazabudnutia. Vyznavač zásady „carpe diem“ nemyslel na to, aby „v čistote a v mrave celý život strávil“, pretože

ten nič nevie o živote,
čo sa s ním nikdy nepobavil.

(S 2, s. 244)

Zatrpknutý lyrik aj tentoraz povedal o sebe viac ako epik, ktorý nechcel byť ani pricitlivý, ani priosobný.

Jesenského satirické paradoxy ako neodvolateľné dementi vtedajšej spoločenskej reality neodkrývali však iba karnevalové dekorácie života. Keď po maškarnom plese prišiel rad na strhávanie masiek, nevynechal ani seba. Jeho grandseigneurská duchaplnosť, noblesa a šarm mali svoj zápor v sebakritickej ironii a v ironickom sebakarodovaní. Jesenského epická analýza „dvoch duší“ Slovenskej moderny ukázala, že tieto duše sú vlastne tri. Tou treťou je čisté svedomie ako najhlbšie zázemie ironizujúceho výsmechu a sentimentalizujúceho súcitu. Preto literárna tvorba bola preňho aj svojskou formou spytovania svedomia. Jesenského antiasketizmus a občasná literátska hravosť nemali však ďaleko k tragickým polohám, ako vždy zahaleným všetko zľahčujúcou sebaíroniou. Dostali sa dokonca aj na predposledné stránky jeho *Knihy života*:

A neviem ešte ani dneska,
do konca koľko chybí strán.
Len viem, že vyšla humoreska
z nábehov pyšných na román,
moc prózy z veľa poézie,
moc hlúpych frašiek z tragédie,
z nebeských veľa zemských scén . . .

Posledná stránka tejto životnej súvahy je skutočným
epitaфом paradoxnej protikladnosti posledných vecí
človeka:

A čítam, hoci koniec viem;
hrdina chcel vyjsť na nebesá
a z duba spadne čochvíľa.
Na malom kopci zachechce sa
smrť — žitia nášho satira.

(S 4, s. 208)

Jesenský sa aj bez zámerných reformátorských úsilií
stal dovŕšiteľom alternatív, spontánne vyplývajúcich
z modelových typov ranej fázy literárneho realizmu.
Do poézie uviedol typ vnútorne sproblematizovaného
lyrického hrdinu, do prózy zasa charakterovo nestáleho
a morálne skompromitovaného rozprávača. V oboch
literárnych radoch iniciatívne kanonizoval „besednico-
vé“ formy banálnych tém všedného dňa s jeho mali-
cherno-grotesknými postavami. Jesenského próza do-
vŕšila jednu etapu rozvoja literárneho realizmu tým,
že už parodovala jeho hrdinov, ich prostredie, literárne
motívy, sujetové a kompozičné postupy.

8/Jednota v mnohosti

V slovenskom romantizme bol dominantným motívom let orla, sokola. Na rozličných úrovniach textovej výstavby sa obmieňali spojenia ako „orli z Tatry“, „let orličí“, „deti sokolie“, „dvanásť sokoli“ a iné. Neraz boli súčasťou titulov periodík a programových básní. Podobnú úlohu mali aj ďalšie motívy, ako chmáry na končiaroch Tatier, kľukatý tok Váhu, Hrona a búrlivé vlny Dunaja. Všetky chceli vyjadrovať pohyb, premenlivosť vecí, ich dynamický vzťah k časovému a priestorovému kontínuu. Boli poetickým transparentom spoločenských a politických cieľov romantickej generácie.

Ešte v časoch ich ničím nehatenej popularity odznili slová, ktoré tieto motívy označili za etikety bez vecného obsahu. „V skutkoch, v živote, v duši, nie viac v krútnavách, Váhoch, Hronoch, sokoloch, orloch, Tatrách, Kriváňoch, ako predtým v móde bolo, má sa duch slovenský hľadať“. Tieto Kalinčiakove slová (Sokol 1, 1862) narádzajú, aby sa kľúč k poznaniu súčasného života nehľadal v básnických alegóriách a symboloch, ale v činoch, v živote, v samom sebe, najmä však v „dobrom géniovi vlastnom – v ľude“ (*O literatúre a ľuďoch*, 1965, s. 158). Kalinčiakove, Kubániho, Záborského a Laskomerského odkazy na realitu, život, rozum a nepredstieraný cit odznievali však do prázdna. Zapadali bez príslušnej odozvy v okolnostiach, nespôsobilých prijať konkrétny obsah týchto výziev, postulatívnych neraz vari aj pre ich samotných autorov.

V próze literárneho realizmu sa stal kanonizovaným motívom obraz stromu, kôpeňov a výhonkov, suchých ratolestí, podrostov, letorostov, pústopkvetu, jalie, jedle, hája a boru. Rovnako častý je aj motív domu, dediny,

chalúp a chyžiek, ale aj strání, brázd, prielohov a mezdí. Všetky majú značne statický a významovo defenzívny ráz. Viažu sa na stálosť javov a vzťahov, nevylučujú však ani možnosť svojho odumierania alebo regenerácie. Po romantickom vzlete a zániku spoločensko-politických nádejí jedinou istotou sa stala bezprostredná skutočnosť, prítomnosť, vecné fakty, záštita tradície, domova a prostá tvár „pravdy“. Metaforický model romantickej literatúry nahradil v plnom rozsahu metonymický princíp realizmu (porovnaj O. Čepan, *Litteraria* 7, 1964, s. 116–131). Práve on je vysvetľovacou bázou typológie realistickej „podobnosti“, odlišnej od romantickej „totožnosti“ zobrazovaných javov.

Nie je jednoduché analyzovať texty realistickej povahy. Príčiny sú zrejmé. Odrazová zhoda literárneho diela a skutočnosti, zastieranie rozhrania medzi autorským subjektom a textom potláčajú všetky nápadnejšie črty individuálneho rukopisu, takže rozbor sa ťažko zachytáva niektorých nápadnejších prvkov. Zámerné zahĺdanie dotykových hrán reality a literárnej fikcie je však základnou črtou taktiky realistického autora. Preto typologické príznaky realistickej prózy sú tmenejšie a diskretnejšie ako v iných prípadoch. Metaforická poetika romantizmu, konfrontujúca autorov subjekt s „totalizovanou“ skutočnosťou je obyčajne poddajnejšia literárnej analýze ako metonymická poetika realizmu, umiestňujúca anonymizovaného autora priamo do zobrazovanej skutočnosti.

Prozaici východiskovej etapy slovenského realizmu zaujímali voči realite svojich čias aktívne stanovisko. Neprenášali pasívne jej dáta do svojich literárnych textov, ale pretvárali ich podľa zákonitostí umeleckej tvorby. Cez kritický pohľad na život a vecné spoločenské perspektívy vytvorili ideovo-estetickú koncepciu literatúry, ktorou nahradili vývojom prekonané formy romantizmu. Aktívny humanizmus ich postojov sa plne zrači v sociálnej dominante tejto prózy. Nedospeli k nej razom, ale etapovito. Predovšetkým pozmenili romantický vzťah subjektu a objektu tým, že ho v zmysle životnej praxe a poznatkov dobovej vedy uzemnili na

základni objektívnej reality. Svoju reformu dovърšili prestavbou poetologických postupov epickej prózy. Pri nej sa obrátila aj hierarchia častí a celku. Ak romantici zvyčajne vkladali intímne štylizované situácie do rámca substanciálnych ideí, realisti robili už čosi iné. Časti nepodriaďovali celku priamo, ale poukazovali naň cez primerané významové medzistupne. Preto aj pri zhrnutí typologických črt prózy realizmu možno odlišiť moment „podobnosti“ výstavbových postupov (integračný zreteľ metódy) od kritérií „následnosti“ významotvorných cieľov, realizovaných v tvorbe jednotlivých autorov (diferenciačné hľadiská metódy).

Zhodné črty metódy a štýlu autorov tejto prózy vyplývajú z fakultatívnej jednoty jej výstavbového aparátu. Prozaici vyberali z neho vhodné konštrukčné prvky a koordinovali ich s cieľmi, ktoré chceli dosiahnuť. Tieto ciele možno zhrnúť v najvšeobecnejšej téme generačného nástupu. Je ňou predstava organického rastu, idea procesuálneho rozvoja perspektívnych javov života z ich vlastných predpokladov. Preto kauzálné tézy pozitivizmu o „podobnosti a následnosti“ rovnorodých javov skutočnosti (A. Comte) ako pracovná hypotéza nedeformovali, ale podnecovali dotváranie ideovo-estetickéj koncepcie slovenského realizmu. Z týchto dôvodov sa nestotožňujeme s názorom, že pozitivistická filozofia „neblaze ovlivnila celou literaturu druhej poloviny 19. stoley a prispela k rozložení realistických tendencií tak ríkjajíc zevnitř“ (Kolektív, *Francouzská literatura*, Praha 1960, s. 133). V slovenskom prostredí nepochybne zohrala pozitivnú úlohu. Jej problematické stránky (antiaxiologizmus, objektivizmus, protokolárnosť, neangažovanosť, biologizmus a iné) neoslabovali aktívny humanizmus, sociálnu dominantu a národný charakter tvorby slovenských prozaikov, z inej strany inšpirovaných aj morálno-ludským posolstvom ruského realizmu.

Prózu analyzovaného typu charakterizuje jednota v mnohosti. Nepochybujeme, že ju podmienila situácia národnej literatúry, jej úloha v slovenskom spoločenstve, ale i odpor voči represívnej štátnej moci. Kritický vzťah k domácejmu životu a obranný postoj voči politickej realite uhorského štátu vytvorili predpoklady, aby sa táto próza sformovala ako ucelený jav. V tomto

najširšom kultúrno-politickom rámci sa konštituovali aj jej tvárne postupy. Spájali ich základné zobrazovacie ciele a odlišovala variabilita riešených problémov. Ako celok túto prózu charakterizujú objektívna interpretácia spoločenských procesov, ich realistická typizácia a homologická zhoda života a umenia.

Z uvedeného rámca treba vyčleniť špecifické črty analyzovaného typu prózy. Ich určovanie sa začína hneď za hranicou oddeľujúcou romanticko-metaforickú „totožnosť“ zobrazovaného a zobrazeného od ich metonymickej „podobnosti“ v realizme. Kritérium tejto „podobnosti“ je vlastným predpokladom formovania sa špecifických črt prózy slovenského realizmu. Ich existenčnou postavou sú zasa refazce protikladov, odvodených z idey organického rastu: svoje — cudzie, rozvíjajúce sa — odumierajúce, nacionálne — sociálne. Osobitné miesto medzi nimi má rozpor „podstatné-javové“, epicky stelesnený v motíve nesúladu „svojského jadra“ s jeho neprimeraným „obalom“ (Vajanský). Idea organického rastu a jej varianty sa už literárne nepresadzovali romanticky nátlakovým gestom autora voči „svetu“, ale poväčšine objektívne motivovanou totalitou „čiastkového“. Až cez ňu prozaik slovenského realizmu prispôboval svoje ciele všeobecným úlohám národnej literatúry, najmä jej obranným reflexom.

Integračné zretele typologickej „podobnosti“ tejto prózy sa súborne prejavujú už v jej štýlových postupoch. Zhrňame ich v poradí, v akom sme sa nimi zaoberali v predchádzajúcich kapitolách. Za štylizáčnym aktom prozaika realizmu vidieť vôľu inovovať štatút „literárnosti“ jazyka v zhode s témou. Neblahé dedičstvo postromantizmu — „nevyplnený priestor medzi myšlienkou a výrazom“ (M. Kukučín) — nezaplnil už pátosom alegorizovaných „silných slov“, ani deminutívnym „intimizmom“ sentimentalizmu. V prvej etape sa však využívali obe tendencie predchádzajúceho vývoja — výrazovo nadnesená a výkladovo vecná dikcia prózy neskorého romantizmu. Obe svojím spôsobom prehodnotila už raná próza Vajanského a Kukučina.

Vajanský tieto línie paralelne rozvinul v pateticky

„vozvýšenom“ a polemicky „uzemnenom“ štýle svojej literárnej a publicistickej tvorby. Jazyk literatúry v jeho chápaní nadobudol exponovanú reprezentatívnu funkciu. V danej situácii nebol totiž len jediným prejavom národnej existencie, ale aj jediným prostriedkom jej obrany. Vajanský vo svojom reformačnom úsilí riskoval, že pri nahrádzaní cudzorodého „obalu“ výrazu „svojskými“ prvkami nevyhne sa istej miere „literátskosti“. Súvisela s jeho subjektívnou vôľou uvádzať do významového kontrastu „vysoké“ i „nízke“ polohy pomenovacieho, prirovnávacieho a vetotvorného aktu. Touto cestou chcel normalizovať obe línie jazykového vývoja na podloží konverzačného štýlu slovenskej inteligencie.

Kukučínova reforma literárneho jazyka bola radikálnejšia a spoločensky jednoznačnejšia. Nadväzujúc na rozprávačskú povahu tzv. krátkych žánrov postavil svoju prózu výlučne na základ dialogickej reči dedinských postáv. Jeho voľba sledovala jednotu výrazu a témy, podmienenú totožnosťou myslenia a reči ľudí, determinovaných zvykoslovnou tradíciou archaického prostredia. Zlúčením evokatívno-zobrazovacích a naratívno-deskriptívnych zložiek výrazu, aplikovaných neskôr aj na intelektuálnejšie témy, vytvoril normu literárneho jazyka, ktorá si čoskoro získala všeobecné uznanie.

Vajanského a Kukučínova reforma jazyka prózy vytvorila podklady pre vznik rozličných variantov intelektuálskej konverzačnosti a ľudovej hovorovosti. Syntetizujúce aspekty oboch základných typov rozviedli ďalší prozaici zväčša analytickým spôsobom. Jazyk Timraviných literárnych postáv využíva už intelektuálny konverzačný štýl Vajanského ako nástroj „hovorovosti“ polemického typu. Súčasne však prehodnocuje Kukučínov dialogický prejav „tvrdou“ dikciou osobne podfarbeného rozprávačského akcentu. Jégé v nadväznosti na viaceré zložky Vajanského štýlu „znižuje“ jeho konverzačnú nadnesenosť tým, že „veristické“ segmenty reči postáv spája s analyticko-výkladovým kontextom doktrinárskeho rozprávača. Tajovský, zameraný výlučne na ľudové vrstvy, dopĺňa „mlkvu“ a syntakticky

prerývanú hovorovosť postáv analyticko-tendenčným hľadiskom rozprávača, nevťieravo hodnotiaceho osud dedinskej chudoby.

Reč literárnych postáv Timravy, Jégého a Tajovského obsahuje už črty jazykového „verizmu“ (naturalizmu), ktoré sa stávali predmetom kritických výhrad J. Škul-tétyho, S. H. Vajanského a T. Milkina. Ich energické normotvorné zásahy vychádzali z predpokladu, že „zvlášte novátori a hlasisti strašne fušujú do jazyka“ (Vajanský in: NN 36, 1905, č. 66). S týmito regulatívnymi tendenciami súvisí aj jazyk Jesenského prózy. Tento autor ponad analytické tendencie vývoja v rámci „druhej vlny“ realizmu presadzoval nové syntetizujúce zretele. Konverzačný úzus malomestskej inteligencie usústavňoval už na základni jej neviazanej („kuchynskej“) hovorovosti, parodizujúc pritom jej komicky „vozvýšené“ i do banálnosti „poklesnuté“ polohy.

Zhrňujúc možno povedať, že prozaici realizmu v zhode so svojimi literárnymi cieľmi tvorivo prehodnocovali normy intelektuálskej konverzačnosti a ľudovej hovorovosti, nastolené prózou Vajanského a Kukučina. V zásade kontaminovali ich funkcie z hľadiska polemiky (Timrava) a analyticky (Jégé) vyhrotenej „hovorovej“ konverzačnosti, ale aj ľudového prejavu syntetizujúco-typizačnej povahy (Tajovský) a parodického prehodnocovania oboch základných typov literárneho jazyka (Jesenský). Všetky tieto zmeny boli sprievodným znakom súperenia fabulatívno-sujetovej a naratívno-anekdotickej prózy. V jej žánroch sa ustálili aj základné opozície oboch variantov aktu štylizácie výrazových prostriedkov: vysoké – nízke, konverzačné – hovorové, monologické – dialogické, ikonické – operatívne, syntetizujúce – analytizujúce. Ony a ich významové odvodeniny sú produktom metonymicky podmienenej oscilácie subjektu a objektu. Napätia medzi týmito opozíciami sa stali aj hybným podnetom pre dotváranie jazyka tejto prózy. Až v nej sa dovŕšil vývoj opisného a analytického štýlu, čím sa definitívne prekonal unifikovaný jazyk romantickej prózy, v ktorom ešte splývali funkcie náukovej a umeleckej lite-

ratúry. Preto až v realizme dosiahol výraz naratívnej epiky úroveň tvárneho a esteticky modulovaného jazyka poézie.

Idea organického rastu sa ešte výraznejšie prejavila v kompozičnom akte. Živnou pôdou jej „svojských“ zdrojov sa stala prestavba vzťahov v motivických plánoch reality, postáv a deja, prispôsobujúcich sa estetike realistickej „podobnosti“. Aj na rovine kompozičnej výstavby vývoj nadviazal na fabulatívne a naratívne rozvíjanie tém a motívov, ako sa sformovalo v próze Vajanského a Kukučina. U Vajanského sa aktivizoval predovšetkým plán deja, u Kukučina zasa nadobudli prevahu epické dispozície literárnej postavy. Toto rozdelenie úloh svojim spôsobom zasiahlo aj plán reality. V prvom prípade sa stal súčasťou dejotvorných cieľov ako totum pro parte, v druhom sa literárna postava stávala hlásateľom záujmov reality ako pars pro toto. Miera objektívneho zobrazovania reality bola preto citlivým indikátorom významonosných možností a sujetotvorných schopností všetkých troch motivických plánov. Ich súvislosť si podržiavala metonymický charakter. Tieto funkčne „podobné“ fakty sa mohli prejavovať aj ako samostatné, a tým aj „následné“ veličiny.

Iniciatíva Vajanského a kanonické gesto Kukučina pôsobili aj v tejto oblasti normatívne. Vo fabulatívnom type Vajanského prózy sa motivické plány podriadili dualistickému členeniu skutočnosti na „svojské“ a „cudzorodé“ javy. Nacionálny zreteľ podčiarkol uňho predovšetkým aspekt deja. Vrcholil v katastrofických akciách, v ktorých sa „našskí“ hrdinovia zbavovali závislosti od vonkajšej politickej reality. Sujetovo prediktabilnú (tzv. protosujetovú) konšteláciu motivických plánov organizoval nátlak ideových a morálnych hľadísk rozprávača na epickú faktúru deja. V ňom sa realita a plán postáv konfrontovali v opozícii ich vonkajškových (najmä senzuálno-reálnych) a vnútorných (abstraktno-ideologických) dispozícií, pričom sa v katastrofickom konflikte cudzorodé formy života rozpa-

dávali spontánnou alebo zaranžovanou „sebadeštrukciou“.

Motivické plány v naratívnom type Kukučinovej prózy organizuje hľadisko postáv predstavovaných ako charakterovo vyhranené figúry. Sú logickým produktom kolektívnej tradície, ktorá ovplyvnila aj ich dejotvorné funkcie. Preto sa obsah, rozsah a úlohy motivických plánov v zásade zhodujú s autorovou rovnicou epickej harmónie medzi človekom, prostredím, prírodou a tradíciou. Tento model spoluvytvára aj protosujetovú, správnejšie povedané, protonaratívnu situáciu Kukučinovej prózy. Je východiskom procesu, v ktorom sa preveruje organická spätosť a harmonický vzťah reality, postáv a deja. Objektívny determinizmus typizácie Kukučinových literárnych postáv podstatne spoluutváral samoregulatívny tlak kolektívnej tradície. Esteticky ho sprvu aktualizovalo humoristické prehodnocovanie vecí a vzťahov, neskôr ich meditatívne spochybňovanie.

Priestor medzi protosujetovou a protonaratívnou konšteláciou motivických plánov časom vyplnili ďalšie autorské riešenia. Ich variabilitu určovala rozličná intenzita sociálnej typizácie alebo osobnostnej individualizácie javov života. Povahu motivických plánov v Timravinej próze prednostne poznačil významovo príznakový dualizmus autorkinho extrémne objektívneho a rovnako extrémne subjektívneho pohľadu na skutočnosť. Odzrkadlil sa v postojoch, ktorými silne typizovaná postava zaujímala polemický vzťah voči epicky evidentným i diskretným prejavom svojho životného milieua. Protosujetová situácia, nastrojená ako bezvýchodiskové, „ťažké položenie“ ženy, rieši sa ironickým gestom, ktoré dodatočne potvrdzuje zbytočnosť jej odporu voči objektívnym nátlakom prostredia. Mechanizmus vzťahov v motivických plánoch Jégého prózy ovláda už strohý dualizmus biologických a racionálnych postojov človeka. Prejavil sa ako rozpor sociálnej adaptability a individuálnej neprispôsobivosti literárnych postáv daným okolnostiam života. Plán deja je pritom iba neutrálnym priestorom konfliktov, ktoré rozprávač experimentálne

navodzuje a pozoruje. Typizácia javov u Jégého obsahuje mnohé črty „naturalistickej“ skepsy voči osudu jednotlivca, hoci autor dôveroval vývinovým perspektívam ľudstva.

V motivických plánoch Tajovského prózy sa dualistické kritérium rozporných stránok skutočnosti prenieslo na vzťah morálnych a sociálnych okolností života dedinskej chudoby. Súvislosť motivických plánov ovplyvnila protosujetová (vlastne protonaratívna) „stabilná nerovnováha“ jej existenčných výhľadov, ktorá sa zároveň potvrdzuje na rovine bezútešne predstavenej reality a deja ako „začiatku konca“ ľudských súžení. Súhru motivických plánov v Tajovského próze garantuje rozprávač, ktorý je striedavo účastníkom, svedkom i analytikom predstavených situácií. Oproti tomuto štruktúrnu väzbu v motivických plánoch Jenesského prózy vytvára podvojnoscť zdania a reality. Autor analyzuje dvojtvárnoscť postojov k životnému prostrediu ako komický paradox obsahu a formy medziľudských vzťahov, predznačený už v základnej významovej konštelácii plánov reality, postáv a deja.

Štruktúrnu súvislosť motivických plánov v próze slovenského realizmu celkovo vymedzuje variabilita postupov typizácie a individualizácie literárnych postáv, dokumentárna súbornosť alebo fragmentárnosť zobrazovanej reality a rozličný dôraz na epickú fabuláciu či naratívnu reprodukciu deja. Ich spoločnou črtou je výrazná podvojnoscť, významovo príznakové rozčlenenie každej zložky na vonkajšiu a vnútornú stránku, na subjektívne alebo objektívne podmienený vid ich epických funkcií. Autori zdôrazňovaním jedného momentu a potláčaním druhého vyjadrovali svoj príklon k analyticko-diferenciačnému alebo synteticko-integračnému typu protosujetovej a protonaratívnej konštelácie motivických plánov.

„Svojské“ korene idey organického rastu, včlenené do motivických plánov kompozičného aktu, prejavujú sa navonok v realistickej typizácii zobrazovaných javov. Sústreďujú sa v poli pôsobnosti literárnej postavy. V próze realizmu sa statická, hoci aj súborne podaná

figúra stáva tzv. charakterom. Ako taká už žije samostatným životom a je schopná prejavovať sa v epickej totalite svojich subjektívnych i objektívnych predpokladov. Preto je iniciátorom „vzbury“ motivických plánov proti zotrvačným literárnym schémam. Typické charaktery sú pritom závislé od typických okolností, ktoré epicky zosobňujú. Pretože tieto okolnosti nepodávajú všetci autori rovnako, aj typizácia má v próze realizmu svoje významové rozpätie. Rozdiel medzi obooma krajinosťami – „charakteristickými typmi“ a „typickými charaktermi“ – podmieňuje fabulatívno-sujetový a naratívno-epizodický rámec použitého žánru. Ako sa ukázalo v konkrétnych prípadoch, v ich formotvornom okruhu sa paradigma typizácie literárnej postavy ako produktu zobrazovaného prostredia stáva cez syntagmatickú kapacitu protosujetovej (a protonaratívnej) situácie prediktabilným činiteľom deja a s ním aj sujetovej výstavby.

Ak postupy štylizácie jazyka a formovanie motivických plánov možno obrazne stotožniť s prvou signálnou sústavou realizmu, v ktorej sa utvára jeho „realistický“ štatút, sujetovo-kompozičná výstavba je jeho druhou signálnou sústavou. V jej okruhu sa dotvárajú všetky literárne „epické“ príznaky realizmu. Hoci vzťahy medzi fabuláciou, štylizáciou a kompozíciou, medzi povrchovou a hĺbkovou štruktúrou textu sú mnohostranné a vzájomne podmienené, aj sujetovo-kompozičnú výstavbu prózy realizmu ovplyvňuje modelovosť motívu organického rozvoja. Predznamenáva ho už epická konštelácia motivických plánov. Základná opozícia medzi „svojím“ a „cudzím“ a jej odvođeniny, rozvádzané v zmysle „podobnosti a následnosti“ rovnorodých javov, prejavujú sa aj v priestoroch sujetu a kompozície vo svojej „dvojdomnej“ podobe. Ich celkovo neantagonistický vzťah vymedzuje alternatíva medzi hľadiskom deja alebo postavy.

Akt kompozície vo Vajanského próze charakterizuje slabá sujetotvorná konštelácia motivických plánov. Ako konflikt dvoch radov „podobnosti a následnosti“, včlenených opozíciou javov na „svoje“ a „cudzie“, stáva

sa jeho hybnou silou rozprávačom navodený dejový kontrast. Autor ho rieši ako konflikt dvoch nacionálnych entít, kombinujúc pritom postupy realistickej kauzality a romantickej dialektiky. Významový kontext „svojského jadra“ rozvíja princípom paralelizmu, kým záujmy „cudzieho obalu“ predstavuje ako romanticky rozporné javy. Konflikt medzi nimi prekonáva len katastrofickou situáciou. Dejotvorné hľadiská Vajanského prózy koordinuje explicitnosť rozprávača, ktorý štvorstupňovú zrážku kontrastných celkov predstavuje ako proces deštrukcie, a najmä sebadeštrukcie „cudzorodého obalu“, znemožňujúceho „svojskému jadrú“ organický rozvoj. Dôraz na plán deja priviedol autora k románovým formám kombinovaného rodinného a politického žánru, v ktorých sa stal zakladateľskou osobnosťou.

Sujetovo-kompozičná výstavba Kukučínovej prózy dôsledne rozvíja dynamické momenty plánu literárnych postáv, skordinovaných s danosťami prostredia, prírody a tradície. Jej hybným princípom je „samoregulácia“ vzťahov, potvrdzovaných aj dvojnásobnou rámcovacou funkciou protosujetovej (protonaratívnej) situácie. Preto línie sujetu sledujú prejavy harmonického „diania“, nie vyhrotenej konfliktovosti. Trojčlenná stavba Kukučínových krátkych žánrov pozná len situačné zápletky, ktoré sa riešia prostriedkami groteskného humoru a komiky. Idea organických súvislostí života má v jeho románoch však už zložitejšiu podobu. Ich výstavbu dynamizuje opozícia rovnováhy a evolúcie. Prítom tzv. otvorený a zatvorený typ románu (hrdina prekračuje alebo neprekračuje svoje významové pole) spočíva na trojstupňovom rozvíjaní motivických plánov, na vyrovnávaní kolízií samoregulatívnou silou tradície a na rámcovaní deja protosujetovou (protonaratívnou) situáciou. Práve ona potvrdzuje významové perspektívy momentom „zvratnej podobnosti všetkého následného“. Rozdiely medzi Kukučínovými krátkymi a románovými žánrami vymedzuje významové rozpätie medzi synekdochickým obrazom „kusu života“ a procesuálnym hľadaním jeho „zmyslu“ v časových kate-

góriách prítomnosti, neskôr aj minulosti a budúcnosti.

Alternatívu medzi sujetotvorným hľadiskom epického deja a dispozíciami literárnej postavy sa podujala riešiť Timrava. V sujetových postupoch jej prózy akoby sa svárili oba princípy. Ťažisko ich sporu preniesla však na konflikty vnútorného „diania“ a vonkajšieho „deja“, štylizovaných z pozície hrdinkinho „prežívania“ rozporných situácií. Reakcie hypertrofovanej literárnej postavy vrcholia v ironickom geste, ktoré spätnou závislosťou významov v deziluzívnej negácii preklenuje oba nezmieriteľné rady „podobnosti a následnosti“. Aj fragmentárne žánre Timravinej prózy formálne rámcuje iba presila typizačných črt literárnej postavy, ktorej sujetotvorná potencia prekonáva priehradu medzi intenzívne prežívanými hĺbkovými a náznakovými povrchovými indíciami celkovo skromného epického deja. Jégého próza aktualizuje plán postáv iným spôsobom. Sujet je uňho priestorom explikácie apriórnych téz o vzťahu prostredia a človeka. Je poľom, kde prírodno-biologická neprispôsobivosť ľudí súperí s ich spoločenskou adaptabilitou. Určujúcu úlohu tu má rozprávač, ktorý v intenciách naturalistickej „rétoriky“ „pozoruje“ svoje postavy a „experimentuje“ s nimi, čím sujetovo preskupuje významové segmenty z hľadiska sledovanej doktríny. Jégého žánre sú zásadne dvojčlenné. Týmto len dokumentujú dualistický názor autora na priamu súvislosť medzi protokolárnym záznamom javov života a ich experimentálnym preverovaním.

Vzťah medzi sujetotvornými schopnosťami literárnej postavy a deja má v Tajovského próze zasa inú podobu. Autorovým cieľom bolo rozvinúť statické črty postáv (figúr) do uceleného epického portrétu. V zhode so svojou sociálnou tendenciou a anekdotickým rámcem rozprávania predstavil osud človeka ako počiatok jeho „konca“, pričom ho podnecoval hovoriť o okolnostiach jeho bezútešného života. Hybnou silou tohto sujetu je konfrontácia nezmeniteľnej situácie dedinského vydedenca so stanoviskom rozprávača, ktorý odhaľuje a kriticky hodnotí sociálne determinanty jeho ľudskej „nedvižnosti“. Svojimi poviedkami Tajovský preniesol témy

tzv. kalendárovo-didaktickej literatúry do žánru, ktorý má všetky črty tzv. pesimistického realizmu. Naproti tomuto sujet Jesenského prózy poznačila v plnej miere poetika paradoxných kontrastov. Jeho chrbticou je parodický výsmech komických nezrovnalostí v živote slovenského malomesta. Autor ich zobrazuje ako kolobeh hyperbolizovaných pseudostabilných „podobností a následností“, vyšunutých z ich prirodzených koľají. Sujetová výstavba má obyčajne dve časti: chaotický vír pseudostabilných situácií vyúsťuje do ich tragikomického rozpadu. Spája ich rozprávačova retrospektíva a jeho reflexie, ktoré v románovej skladbe motivujú kauzálnu zrefazovanie paralelných epizód s ich asociatívne navodzovanou súvislosťou.

Prehľad autorských postupov v štylizáčnom a kompozičnom akte ukazuje, že typológia „podobností“, charakteristická pre prózu literárneho realizmu, iniciatívne využíva variabilné možnosti, ktoré sa jej núkajú. Ich rozptyl obmedzujú však integračné črty metódy, ktorá spája individuálne riešenia do uceleného systému v rámci jednej poetiky. Autori si v tomto smere dobrovoľne ukladali isté obmedzenia, ktoré im však ponechávali relatívne rozsiahle tvorivé možnosti. Všetko poukazuje, že aj konštruktívne zretele realizmu spoluformoval moment „typizačného“ zovšeobecňovania jednotlivostí v rámci prijatých ideovo-estetických kritérií.

Súhrn základných postupov štylizácie a kompozície ukázal, že typológiu „podobností“ v próze realizmu charakterizuje nápadné zdvojovanie výstavbových alternatív. Vo sfére jazyka sa prejavilo rozpätím medzi intelektuálskou konverzačnosťou a ľudovou hovorovosťou. V motivických plánoch sa ustálilo v dualizme významotvornej pôsobnosti plánu postáv a deja. V sujetovo-kompozičnej stavbe sa sformovalo v opozícii dvoch rozdielnych radov „podobností a následností“, dopĺňanej aj alternáciou „vnútorných“ a „vonkajších“ vidov sujetových línií. Toto zdvojovanie výstavbových postupov (konverzačnosť — hovorovosť, individualizácia — typizácia, fabulácia — anekdotizácia) predstavuje procesuálne striedanie hľadísk subjektu a objektu ako pre-

jav organického fungovania oboch „signálnych sústav“ literárneho realizmu.

Vynára sa tu otázka: exponentom čoho, akého princípu je táto trvalá podvojnosť?

Odpoveď sčasti naznačili už predchádzajúce odseky. Je štylotvorným dôsledkom metonymického princípu, jeho schopnosti organizovať podvojnosť významov na základe ich hraničnej reverzibilnosti. V okruhu pôsobnosti tohto princípu sa na základe rozličných (vecných, príčinných a iných) súvislostí „zdvojujú“ kritériá výstavby jazykového výrazu, konštelácie motivických plánov i línií sujetovo-kompozičnej výstavby. Touto cestou integračné princípy realizmu, podmienené objektívnym determinizmom, typizáciou a kauzálnou procesualnosťou zobrazovaných javov našli vecnú základňu svojej pôsobnosti aj bez apriórne normatívnych dôrazov. Na konkrétne prípady sa poukázalo v predchádzajúcich monografických kapitolách. Vo významonosnej pružnosti metonymického princípu má konečne svoj pôvod aj častejšie uvádzané „metonymizovanie metafor“ a „metaforizovanie metonymie“. Je sprievodným znakom manipulovania prozaika realizmu s významovým kontrastom, ktorý je síce nevyhnutným, ale neraz značne „nesystémovým“ prvkom jeho zobrazovacieho aparátu. Mohol ho využívať len v jeho mediatívnom oslabení ako súčasť „totality čiastkového“, navodzovanej sprostredkujúcimi epickými postupmi.

Metonymický princíp usúvzťažňovania javov a procesov na hraniciach ich takej či onakej pomedznosti má svoju úlohu aj v žánrovom dotváraní sujetovo-kompozičnej výstavby textu. Cieľ zobrazovať objektívnu skutočnosť v jej pôvodných formách, epicky vyjadrený motívom organického rastu vecí a javov, uplatnil sa aj v kompozičných schémach prózy realizmu. Princípálne tu možno stanoviť dva základné modely, závislé od naratívno-anekdotického a fabulatívne-sujetového typu prózy. Oba vychádzajú zo zovšeobecneného rámca výstavby epicko-mimetických žánrov, vymedzeného triádou: počiatok—vrcholenie—záver. Významonosný ob-
lúk tejto archetypovej triády je však priveľmi nekon-

krétny. Slovenskí prozaici jeho vzostupno-zostupný ráz prispôbili svojim ideovo-estetickým cieľom. Interpretovali ho ako vzor rastu javov vydeľujúcich sa z obkľúčenia cudzorodými elementmi. Preto uvedená krivka dostáva cyklickú podobu. Formuje ju metonymické zblíženie a odlišenie javov, ktoré k sebe patria alebo nepatria.

V anekdoticko-naratívnom type, bežnom najmä v krátkych žánroch prózy, uplatňovali sa fakultatívne dva typy kompozičného rozvádzania a rámcovania témy (motívov). Ide o dvojčlennú schému A——B (A) charakterizujúcu epizodický príbeh, ktorý kladie proti sebe dva motívy ako nerozvinutý metonymický „holý fakt“. Tento prípad možno sporadicky nájsť v próze autorov z okruhu tzv. pesimistického realizmu a naturalizmu. Ostrou konfrontáciou tézy a antitézy a s vylúčením tretieho (syntetizujúceho) člena dokumentovali týmto spôsobom epicky neriešiteľné situácie medzi kvalitatívne rozdielnymi javmi života (Jégé, Tajovský, čiastočne aj Timrava). Druhým variantom v anekdoticko-naratívnom type prózy je trojčlenná cyklická schéma: A—— B —— Á. Vytvára ju dvojnásobná úloha protosujetovej (a protonaratívnej) situácie, ktorá rámcuje a rieši konfliktné momenty návratom k východiskám. Táto schéma je častá v ranom diele Kukučina, ale nachádzame ju aj u Timravy a Jesenského. Jej poslaním je nastoliť, rozvinúť a riešiť vzťahy podľa modelu procesuálne pochopenej „metonymickej“ situácie tým, že sa spor alebo konflikt po dosiahnutí istej miery konfrontácie vracia do pôvodnej polohy.

Vo fabulatívno-sujetovom type prózy, využívanom najmä v románových formách, má kompozično-žánrová schéma sujetových vzťahov zložitejšiu podobu. Je pritom nápadné, že možný typ: A—— B—— C, ktorý stavia do lineárneho kontrastu tézu, antitézu a ich syntézu, sa v próze slovenského realizmu nevyužíval. Zrejme nevyhovoval kritériám organického rastu z vlastných zdrojov a zásadne sa vymykal aj možnostiam metonymickej „priľahlosti“ zobrazovaných javov a procesov. Zato však kombinovaný typ: A —— B —— C

—— Á je svojou výrazne cyklickou podobou častým prípadom riešenia sujetovo-kompozičných vzťahov. Jeho osobitosťou je spojenie momentu katastrofickej zrážky významových kontrastov (C — deštrukcia a samodeštrukcia) s motívom regenerácie toho prvku, ktorý kritickú situáciu prežil. Preto je zvyčajným typom kompozično-žánrového rámcovania Vajanského prózy a jeho literárnych nasledovníkov. Svoje uplatnenie s istými úpravami našiel aj v Kukučínových románoch, pričom uňho moment katastrofy (C) nahrádza definitívny nástup pôsobnosti samoregulatívnych síl zobrazovaného prostredia.

Zdvojenie výrazotvorných a významotvorných hľadísk na rozličných konštrukčných úrovniach prózy slovenského realizmu je dôsledkom modelotvorného vplyvu idey organického rastu, epicky interpretovanej na metonymickom rázdelí ich typologickej „podobnosti“. Táto bilaterálnosť potvrdzuje pôsobnosť integračných tendencií metódy, prejavujúcich sa v pestrej variabilite autorských koncepcií, v ktorej sa poddávali zobrazovaniu vždy novšie stránky reality. Zdvojenie a alternatívnosť významových plánov, metonymizovanie metafory a metaforizovanie metonýmie ohlasujú však aj blízkosť čohosi, čo sa paralelne formovalo: ide o „dve duše“ poézie Slovenskej moderny, v ktorej má tento postup základný význam.

Odlišovací dosah významotvorných zásad tvorivej metódy prozaikov slovenského realizmu ako nevyhnutného sprievodcu jej integračných črt možno najinštruktívnejšie sledovať v externých konexiách tejto prózy. Ide o vonkajšie podnety, ktoré rozličným spôsobom pomáhali dotvárať jej ideovo-estetickú podobu. Špecifické črty tejto prózy nie sú preto len dielom zámerného využívania istých štýlových postupov, ale aj okolností, v ktorých sa utvárali. Aj tu sa svojím spôsobom uplatňuje metonymický princíp ako trópus vydeľovania vecí na základe ich užitočnosti alebo neužitočnosti, ich adaptability či neprispôsobivosti vytýčeným cieľom. Rozpätie javov, ktoré tu prichádzajú do úvahy, je veľké. Začína sa vzťahmi slovenskej prózy k inonárodným literatúram a končí sa metodologickými podnetmi, ktoré prispeli k jej literárnemu sebauvedomeniu. Pretože však cieľom tejto práce sú najmä interné súvislosti skúmaného typu prózy, niektoré z týchto externých konexií registrujeme len heslovite.

Je nápadné, že hoci slovenská poézia osemdesiatych rokov získavala veľa formálnych i obsahových podnetov z českého prostredia, sotva to možno jednoznačne povedať o vzťahu prózy českého a slovenského realizmu. Uviedlo sa už, že vzájomné kontakty sa vyčerpávali najmä preberaním ideovo-estetických inštrukcií svetonázorovej a metodologickej povahy. Slovenská próza ich však využívala z hľadiska vlastných potrieb. Konštatovalo sa už (V. Forst, *M. Kukučín a čeští realisté na přelomu století*, Praha 1969), že v českom realizme zastupuje jednotlivé typy tvorby síce väčší okruh autorov (K. V. Rais, A. Stašek, T. Nováková, M. A. Šimáček,

I. Hermann, J. Holeček, J. Herben, A. a V. Mrštíkovi, G. Preissová, A. Jirásek a iní), ale ich dielo — okrem Jiráskovho — nedosahovalo ani spoločenský, ani literárny význam slovenských prozaikov. „I v době největšího rozmachu české realistické prózy... nemá tato ani ústřední, natož pak převládající postavení“ (V. Forst, c. d., s. 56). Oproti absencii historickej prózy v prvej fáze slovenského realizmu v českom prostredí už začal prevládať historizmus, ktorý potlačil vývinové prvenstvo tzv. dedinskej a spoločenskej poviedky. Do medzi regionalizmu ich odsunul rýchly nástup novej generácie, zrastenej už s problematikou diferencovanejšej spoločnosti, ako bola slovenská (c. d., s. 57). Je nepochybné, že rozdielna spoločenskopolitická situácia orientovala spoločné svetonázorové podnety oboch literatúr odlišným smerom. Preto tu niet nápadnejších motivických ani konštrukčno-typologických paralel, respektíve sú prispôbené vyhrotenejšiemu vzťahu subjektu a objektu v českom literárnom prostredí (porovnaj J. Janáčková, *Český román sklonku 19. století*, Praha 1967).

Vzťahy k maďarskému, nemeckému, francúzskemu a inému realizmu sú doposiaľ slabo rozpracované, preto zo sporadických údajov nemožno vyvodit' vecné typologické konzekvencie. Bezprostredné kontakty tu však sprostredkúvala vtedy bežná lektúra originálov a preklady. Ich dosah na domácu tvorbu je doteraz len bibliograficky zaznamenaný, nie je však systematicky preskúmaný. O to intenzívnejšie slovenská komparatistika rozpracovala vzťahy medzi slovenskou a ruskou realistickou prózou (D. Ďurišin, A. Popovič, A. Červenák, S. Lesňáková a iní), hoci ani tento výskum nie je ešte dovŕšený. Jednotlivé typologické zhody medzi autor-skými koncepciami sme zaregistrovali v monografických kapitolách. Konkrétne relácie sa črtajú medzi dielom Vajanského a Turgeneva, Kukučina a Gogoľa, Jesenského a Čechova... Vo všeobecnosti tu treba zopakovať, že popri nápadných formálnych stimuloch vplyv ruského realizmu na slovenskú prózu bol najmä v morálno-etických imperatívoch. Ľudský aspekt jeho sociálnych tém podstatne vyrovnával vplyv západoeurópske-

ho pozitivizmu a bezútešné vyhliadky jeho determinizmu. V tomto zmysle možno hovoriť o autoroch, ktorí inklinujú k východoeurópskemu typu realizmu (Kukučín, Jesenský), k jeho západoeurópskej verzii (Jégé, Timrava) alebo spájajú črty oboch (Vajanský, Tajovský).

Vývinovú kontinuitu ako „následnosť podobného“ možno vecne sledovať aj porovnaním významotvorných princípov jednotlivých autorov. Uviedlo sa už, že sa v nich sústreďujú dobovo príznačné štýlotvorné tendencie, objektívne svetonázorové podnety a ich metodologické dôsledky, prispôsobené individuálnemu videniu javov a vzťahov. Predpokladáme preto, že vo svojej procesuálnej následnosti poodhalia, v čom spočíva jednota v mnohosti individuálnych riešení problémov prózy slovenského realizmu.

Akokoľvek sú tieto svetonázorové a metodologické podnety prejavom interne a externe motivovaných vplyvov, nemožno im upierať zásadný fermentačný dosah. Platí tu totiž praxou overený poznatok, že svetonázor neovplyvňuje iba jednotlivé zložky kultúrnej tvorby, ale že ide aj o recipročnú reláciu. Svetonázor preto nielenže spája umenie so sociálnou sférou človeka, ale jeho pomocou „umění přímo, bez určitých hranic vplývá v ostatní činnost kulturní i v lidský život v nejširší rozloze“ (J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 249).

Viackrát sa už uviedlo, že próza slovenského realizmu sa sformovala na križovatke vplyvov západoeurópskeho pozitivizmu a východoeurópskeho humanizmu, aby ich prispením rozviedla témy a motívy vyrastajúce napospol z domácej pôdy. Na dotyku koncepcií zovšeobecneného „sveta“ a poľudšteného „človeka“ vznikla próza činne prispievajúca k dotvoreniu konštitutívnych črt „národnej“ literatúry ako svojbytného kultúrno-historického javu. Jej osobitným príznakom je úzka súvislosť s historickou situáciou slovenskej spoločnosti. Prejavila sa sociálnym kriticismom smerom k vlastnému prostrediu a obranným reflexom navonok, voči politickej realite Uhorska, v inom zmysle a iným spô-

sobom po roku 1918 aj voči novému československému štátu. Preto významotvorné princípy jednotlivých prozaikov nie sú iba pasívnym odrazom „podobnosti“ ich tvárnych zámerov, ale aj aktívnym prejavom ich „procesuálno-následného“ vzťahu k spoločenskopolitickým procesom daných čias. Vo svojom súbore dokumentujú rozličný výklad a rozličné podoby motívu organického rastu javov, metonymicky sa vydeľujúcich z obklúčenia cudzorodými vplyvmi.

Vzhľadom na toto kritérium aj štruktúrnú stavbu individuálnych významotvorných gest charakterizuje neskrývaná „podvojnásť“. Je operatívnou formou významonosných dispozícií ústredného motívu slovenského realizmu. Z ich hľadiska sa prejavuje ako dvojkoľajná „podobnosť“ epicky zobrazovaných procesov, odlišených kritériom „svoje-cudzie“, komplikovaným ešte premenlivým vzťahom „subjekt-objekt“. Ukazuje sa, že súvislosť významotvorných princípov nie je lineárna. Rozvíja sa paralelne so sklonom k čiastkovej divergencii v zmysle periodizačného členenia prózy realizmu na dve následné „vlny“. Obrazne povedané, „rodostrom“ tejto prózy vyrastá síce z jedného koreňa, ale jeho vetvy sa vzájomne križia i rozchádzajú v záujme optimálneho rastu celku i jeho častí.

Vajanského zakladajúci význam sa prejavil v motíve „rozhrania čias“, ktoré uňho podnietilo zmysel pre rúzne odlišenie perspektívnych a neperspektívnych javov. Ako ústredná osobnosť politického života aj v próze principiálne uplatňoval rozlíšenie javov podľa nacionálno-utilitárneho kľúča. Rozpory medzi nimi riešil rozrušovaním, rozpadom alebo sebaďestrukciou foriem, ktoré bránili svojskému „jadru“ v regenerácii alebo v organickom rozvoji. Vajanského významotvorné gesto rozbíja pseudototožnosť obsahu a formy javov, oddeľných metonymickým rázdelím neidentickosti. Jeho deštruktívna stránka sa prejavila v organizovaní dialekticko-katastrofickej rozporovosti oboch rozdielnych radov, kým jeho konštruktívna vôľa sa uplatnila v kauzálnom plynulom rozvíjaní „svojského“ kontextu. V tomto vzťahu kombinoval genetickopríčinné zretele vývoja

s finalistickými predstavami o vývine spoločenských procesov. Vajanského kvalifikácie rozporov na hranici prechodných čias medzi romantizmom a realizmom a modelotvorný ráz ich riešenia má pre ďalší vývoj slovenskej prózy iniciátorský význam. Základné významové dištinkcie tohto modelu (svoje – cudzie, podobné – odlišné, progresívne – regresívne, kauzálne – dialektické, subjektívne – objektívne) vrátane jeho konštruktívnych a deštruktívnych dôrazov sa v rozličných kategoriálnych adaptáciách uplatnili aj v ideovo-estetických princípoch iných prozaikov.

Na rozdiel od aktívnych nacionálno-politických ašpirácií Vajanského prózy literárne dielo M. Kukučina kanonizovalo v slovenskom realizme sociálne hľadisko v jeho záchovej formulácii. Problémom tohto prozaika bolo zmierenie objektívnych zákonitostí evolúcie s determinizmom rovnováhy javov života. Epickým výrazom tohto cieľa je rovnica harmonických vzťahov medzi človekom, jeho prostredím a prírodou, stabilizovaných neodvratnou pôsobnosťou kolektívnej tradície archaického typu. Kukučinovo významotvorné gesto i vtedy, keď už prešiel k intelektuálne zložitejším témam, v procesuálnej následnosti mnohotvárných javov života opätovne prízvukuje moment podobnosti a totožnosti javov. Autorov záujem na harmonizovaní všetkého disharmonického je dôsledkom defenzívnych prístupov k sociálnej stabilite zobrazovaného prostredia. Sprvu ho hermeticky oddeľoval od vplyvu cudzorodých javov, aby neskôr aj v nich hľadal pozitívne črty novej integrácie životných procesov. Význam Kukučinovo riešenia je v modeli kanonizujúcom ľudové korene idey organického rastu, ktorá sa zaobišla bez akýchkoľvek vonkajších intervencií. Ak Vajanský zapojil slovenskú prózu do súvekeho európskeho literárneho kontextu, Kukučinovo dielo jej dodalo sebavedomie, že môže byť už aj sama sebou.

Významotvorné princípy oboch týchto autorov vymedzili pole pôsobnosti realistickej prózy vzhľadom na jej nacionálne a sociálne záujmy. Timrava preniesla však už ťažisko epických dôrazov do intimnejších pries-

torov opozície subjektu a objektu. Dva základné rady predstavila ako konfliktové pole zrážky spoločenských a individuálnych reakcií človeka na okolitú skutočnosť. Jej významotvorný princíp organizuje konflikt medzi determinizmom spoločenského bytia a indeterminizmom individuálneho vedomia literárnych postáv. Ich reakcie na daný stav vecí sú značne osobné: spätnou závislosťou rezignatívneho alebo ironicky agresívneho gesta sa vymaňujú z deprimujúcich spoločenských závislostí, aby sa manifestovali ako autonómne ľudské bytosti. Až Timrava vyslobodila literárnu postavu z kolektívnych závislostí a postavila ju na jej prirodzený individuálny základ. Svojím dielom dotvorila referenčný trojuholník (nacionálne, sociálne, individuálne), v ktorom sa uskutočnila ďalšia diferenciácia autorských koncepcií.

Raná i neskorá próza Nádašiho-Jégého nadväzuje na Timravín „ľudský“ princíp, ale jej zobrazovacie kritériá uplatňuje opačným smerom. To znamená, že jej „indeterminovaný determinizmus“ preformuloval na naturalisticko-doktrinársky „determinovaný indeterminizmus“. Nie už spätnou, ale priamou závislosťou zväzoval motívy animálnej neprispôsobivosti človeka k prostrediu s jeho spoločenskou adaptabilitou. Pritom podľa vzoru experimentálneho románu striedal objektívne pozorovanie človeka s pokusným preverovaním jeho postojov v kontradiktických situáciách života. Nádaši-Jégé svojim významotvorným gestom izoloval literárnu postavu z jej nacionálnych, sociálnych a do istej miery aj individuálnych predpokladov, aby ju predstavil v jej prírodnoživočíšnej podstate.

Čosi podobné urobil aj Tajovský s tým rozdielom, že svoje postavy umiestil do najhlbších končín nezmeniteľného sociálneho determinizmu. Jeho významotvorný princíp možno definovať ako návod na dešifrovanie „stabilnej nerovnováhy“ ľudských osudov. Táto paradoxná formulácia vystihuje bezvýhodiskové okolnosti, ktoré zabraňujú literárnym postavám vôbec uvedomiť si nelegálnosť jestvujúcich sociálnych vzťahov. Tajovského významotvorné gesto je výrazom fatalizmu a

nerezignatívnej skepsy, s ktorou tieto postavy prijímajú svoj bezútešný osud ako bremeno „následných podobnosti“ triedneho útlaku. Tajovského záujem o životné podmienky dedinskej chudoby znovu aktualizoval motívy sociálneho determinizmu, ktoré v próze druhej vlny realizmu už celkovo potlačili nacionálne zretele a prenechali ich záujmu menej významných epigónov Vajanského diela.

Jesenským prišiel na scénu literárneho života prozaik, ktorý už celkom novým spôsobom prehodnotil podnety Vajanského spoločenskej prózy. Jesenský epickými prostriedkami analyzoval zrejmú hypertrofiu predstieranej rovnováhy v kontexte rozporných javov života, čím demaskoval iluzívne postoje spoločensky sa stabilizujúceho slovenského malomeštiaka. Ak sme konštatovali, že Tajovský budoval obraz života dedinskej chudoby na princípe „stabilnej nerovnováhy“ sociálnych vzťahov, Jesenského významotvorné gesto vyrastá z opačného podnetu. Chcel parodicky podvracať základy „pseudostabilnej rovnováhy“ komicky rozpornej reality malomestského života.

Prehľad významotvorných modelov vedúcich prozaikov slovenského realizmu ukazuje, že nielen v ich vnútornej štruktúre, ale aj v ich nadväznosti sa prejavuje podvojnosc, charakteristická pre akt štylizácie a kompozície. Hoci je riskantné vyvodzovať zo šiestich porovnávaných prípadov ďalekosiahlejšie dôsledky, možno povedať, že aj táto podvojnosc vyplýva z reverzibility metonymických hraníc, oddeľujúcich subjektívny alebo objektívny prístup k výkladu sociálnych problémov, vyvodzovaných z idey organického rastu. Predpokladáme, že rozbor tvorby iných prozaikov by viacstrannejšie potvrdil fakt, že Vajanského a Kukučínov motív zvratného „harmonizovania alebo disharmonizovania“ oboch radov podobnosti a následnosti životných procesov rozlišuje pohľad politicky angažovaného intelektuála a človeka, zastávajúceho záujmy nediferencovaného sedliactva. U Timravy a Jégého možno vidieť recipročnú zhodu medzi „indeterminovaním determinizmu“ a „determinovaním indeterminiz-

mu“, motivovanú raz záujmami vyhroteného subjektu, iný raz jeho „prírodnou“ neosobnosťou. Tajovského a Jesenského zasa spája a rozdeľuje moment „stability nerovnováhy“ a „pseudostabilnej rovnováhy“ zobrazovaných javov. V prvom prípade ho navodzuje absolútny nedostatok sociálnej uvedomelosti človeka „na dne“, v druhom zasa nemiestne zveličenie človekom, ktorý sa cíti byť „na výšni“ života. Opakujeme, že analýza významotvorných princípov iných, aj menej reprezentatívnych prozaikov by zaplnila isté medzery v uvedenom typologickom systéme.

Vo všeobecnosti princíp „podobnosti a následnosti“ javov ako analógia Comtovho hesla „Poriadok a pokrok!“ sa v próze slovenského realizmu modifikuje vo dvoch základných podobách. V prvej fáze (Vajanský, Kukučín, Jégé) má predovšetkým koncentračno-stabilizačný, v druhej (Timrava, Tajovský, Jesenský) diferenciačno-dynamizujúci ráz. Obe jeho podoby odzrkadľujú zmeny vo vzťahu subjektu a objektu, ako sa prejavovali predovšetkým na pláne stabilizácie a destabilizácie spoločenských vzťahov.

Podvojnosc významotvorných schém z inej strany objasňuje aj úloha autobiografických motívov, zasunutých do denotačno-konotatívnych plánov objektívnej témy. Ich neočakávaná frekventovanosť v slovenskom realizme signalizuje, že nezávislosť subjektu a objektu nebola absolútna, ale že si našli primerané formy činnnej spoluúčasti na vytváraní významových a výrazových kvalít epickej prózy.

Aj napriek nevelkému autorskému zastúpeniu vývinový prierez významotvornými modelmi prozaikov slovenského realizmu ukazuje, že v rámci jednotlivých generačných „vln“ sa rozširovala a umelecky prehĺbovala sociálna dominanta tejto prózy. Základný horizontálny rad: nacionálne — sociálne — individuálne, vymedzený dielom Vajanského, Kukučina a Timravy časom doplnil vertikálny rozmer, ktorý tieto kategórie prehĺbil o analytický aspekt. Jégé, Tajovský, Jesenský a s nimi aj ďalší prozaici rozvinuli sociálnu dominantu realizmu v zmysle jej ľudských, triednych a politických

dimenzií. Podvojnosc naznačených riešení ako priamy dôsledok subjektívno-objektívnych prístupov k zobrazovaniu vždy novších javov spoločenského procesu mala stúpajúcu tendenciu. Vedno s týmto sa v radoch mladšej generácie realistov prejavil zásadný odklon od zvyškov idealistického myslenia a od „veľkých“ románových tém, zobrazujúcich motívy rekonštrukcie „národného“ vedomia. Tzv. druhá vlna prozaikov sa už rozhodnejšie prikláňala k problematike spoločenského bytia slovenského človeka. Zmena témy a sociálneho dôrazu priniesla so sebou aj záujem o kratšie žánre, primeranejšie „dokumentárnej“ vernosti námetov, seabavyjadreniu autorského subjektu, a tým aj „zosúkromňovaniu“ literárnej výpovede. Preto táto próza paralelne s rozširovaním kapacity zobrazovacích postupov aj s nevelkým autorským ensemblom zobrazila podstatné črty svojich čias. Zahľadená na problémy všedného dňa sa aj bez hlasných proklamácií zúčastnila zápasu o existenciu národa, hoci sa spolu s týmto najmä v začiatkoch neubránila koncepcne nesystémovým zvyškom idealistického preceňovania záujmov národného spoločenstva.

Akokoľvek sa sociálne problémy množili akoby geometrickým radom, literatúra vzhľadom na svoje nevelké možnosti mohla na ne reagovať iba aritmetickým súčtom nepočetných tvorivých činov. Spoločenská i formálna aktuálnosť prózy realizmu potvrdzuje, že aj v daných obmedzeniach sa vyvíjala organicky, z vlastných zdrojov, viacsmerne a v polarite základných stimulov realizmu. Vďaka procesuálnej „totalite čiastkového“ sa na pozadí ničím nehatenej „totality celostného“ (vzťah: subjekt — objekt) aj viacmenej izolované projekty reprezentatívnych prozaikov prejavili ako synekdochické časti uceleného procesu. V ňom obe východiskové línie — vysychajúce ratolesti poromantizmu — regenerovali a rozrástli sa v strom, schopný prijímať vlahu z vlastnej zeme i z „ovzdušia čias“.

Z uvedených údajov by bolo možné odvodiť viaceré typologické subsystémy. Ak by sme chceli zneužívať pozornosť čitateľa, mohli by sme na tomto mieste uviesť

rozličné tabuľky, z ktorých by bolo vidieť, ako ktorý autor štylizoval výraz, ako narábal s motivickými plánmi, ako sa aktualizoval subjekt alebo objekt, čo je významovou dominantou, subdominantou a čo len konštantou, ako sa uplatňoval zobrazovací, expresívny alebo apelatívny zreteľ, ako ktorý autor alternoval momenty bytia a vedomia, kompozičné zretele a žánrové formy a aké boli vzťahy realizmu k inonárodným literatúram. Predpokladáme, že o väčšine týchto vecí sa možno v texte dočítať, alebo si ich možno dodatočne rekonštruovať.

Próza počiatkovej fázy slovenského realizmu je celostne konzekventnejšia a vnútorne diferencovanejšia jav, ako sa vo verejnosti tradične predpokladá. Nemožno ju teda stotožňovať výlučne s tzv. dedinskou poviedkou. Ukázalo sa, že jej rozvoj stimulovali aj spoločenské žánre a že si v nej našli svoje miesto aj osobitné formy seabavyjadrenia autorského subjektu. Hľadanie novej „miery pravdy“ literárneho diela sa prednostne upínalo na motív organického rastu z vlastných zdrojov, podnecovaný aj svetonázorovými doktrínami pozitivizmu a humanitným odkazom ruského realizmu. Prozaici nachádzali túto novú pravdu v sociálnej realite vlastného prostredia, ale aj vo svojom situovaní sa v nej. Opätovne sa potvrdilo, že nielen obdobia rozmachu verejného života, ale aj časy depresii môžu vytvoriť diela, ktoré nestrácajú vnútornú presvedčivosť a literárne kvality.

Realizmus nevyužíval objektívne formy „samého života“ iba na to, aby ho pasívne reprodukoval. Vďaka čiastočnej zhode zobrazovacích a poznávacích funkcií umenia, podčiarknutých práve ním, mohol zaregistrovať aj to, čo jestvovalo pomimo hraníc javovej skutočnosti. Zložitými prostriedkami epickej výstavby, najmä osobitnými postupmi premiestňovania, zhusťovania a typizácie motívov vyjadril aj javy a fakty zmyslovo neregistrovateľné. Objektívna povaha realizmu preto nepopiera úlohu estetickú fikcie, iba ju odkazuje do

jej primeraných hraníc. Aj v tomto možno vidieť historicky neobmedzenú podnetnosť realizmu.

Zhodou vtedajších spoločenskopolitických okolností si táto próza nekládla za cieľ idealizovať intímne stránky života, ako to robil realizmus v mnohých iných literatúrach. Slovenský prozaik tých čias, udomácnený v referenčnom trojuholníku „nacionálne–sociálne–individuálne“ sa necítil byť spútaný ideovo-estetickými limitmi metódy, ktorú si spontánne osvojil. Ako Kukučínov „zaputnaný kôň“ našiel aj vo svojom dobrovoľnom obmedzení všetko, čo chcel a čo potreboval – človeka, jeho životné prostredie, prírodu a tradíciu. Tieto základné prvky života rozvíjal v mnohotvárných podobách motívu organického rastu v zhode s progresívnymi javmi svojej spoločnosti. Pretože nie iba ony podnecovali jeho nádeje, próza slovenského realizmu nie je oslavou ilúzií života, ale je literatúrou rezervovaných dezilúzií. Vari aj tento významový akcent jej dodáva črty nepredstieranej monumentálnosti.

DOSLOV

Jadrom, ale vlastne aj široko rozpriestraným základom práce Oskára Čepana Stimuly realizmu je šesť monografických kapitol venovaných literárnej tvorbe šiestich prozaikov: Vajanského, Kukučina, Timravy, Jégého, Tajovského a Jesenského. Dielo týchto autorov časom svojho vzniku pokrýva viac ako polstoročný úsek z novodobých dejín slovenskej literatúry: prvé literárne práce (Vajanského a Kukučina), ktoré tu Čepan podrobnejšie rozoberá, boli publikované v osemdesiatych rokoch 19. storočia, posledné (romány Jégého a Jesenského) vyšli až v tridsiatych rokoch 20. storočia. Už z tohto jednoduchého faktu je zrejmé, že pojem „slovenský literárny realizmus“ dostáva v Čepanovej práci novú, doteraz nie celkom bežnú historickú dimenziu, ba aj významovú expanzivitú. Nestiesňuje sa iba na ploche dvoch-troch desaťročí z prelomu 19. a 20. storočia, ale zasahuje až do čias, kde by sa síce podľa konvenčných literárnohistorických výkladov mal správať utiahnuto a skromne, ako nejaký autorský relikť minulosti, no kde sa v Čepanovej interpretácii vyníma celkom naopak, teda dosť viditeľne a sebavedome, ako jav vnútorne isteže nie nerozporný, zato však umelecky pozoruhodne živý, dokonca zo žánrového hľadiska opätovne sa pokúšajúci o dosiahnutie svojich vrcholných mät (romány Cesta životom a Demokrati). Pritom je nielen zaujímavé, ale vari tak trochu aj príznačné, že takúto ak už nie rehabilitáciu, tak aspoň revalorizáciu slovenského literárneho realizmu podáva práca, ktorá nemá charakter vyhranenej literárnohistorickej monografie, ale ktorá hoci neokázalo, vcelku veľmi dôsledne a zároveň vo vzťahu k samému objektu

skúmania veľmi funkčne používa nástroje literárno-teoretickej analýzy.

Použil som výrazy „rehabilitácia“ či aspoň „revalorizácia“ slovenského literárneho realizmu, a možno sa oba tieto výrazy budú niekomu zdať nie celkom náležité. Ak budeme však Čepanovu prácu vnímať aj v širších súradniciach záujmu našej literárnej vedy o slovenský realizmus, čiže z hľadiska otázky, ako sa tento záujem prejavoval za posledné tri desaťročia, potom jej hádam takéto atribúty priznáme. Je predsa dosť zrejmé, že po tej priamo hromadnej explózii záujmu o tvorbu i autorov nášho literárneho realizmu, ktorý v päťdesiatych rokoch viedol k vykonaniu naozaj nemalého kvanta výskumnej, editorskej i organizačnej práce na tejto téme (pripomeňme si len sériu monumentálnych zborníkov o Hviezdoslavovi, Kukučínovi, Timrave, Tajovskom, Jesenskom a Jégém „v kritike a spomienkach“) a cez ktorý si celá generácia slovenských literárnych vedcov nielen osvojovala základy marxistického skúmania dejín literatúry, ale sa aj vymaňovala z detských chorôb vulgárneho sociologizmu, dospievajúc k svojej marxisticko-leninskej metodologickej zrelosti práve prostredníctvom nových a nových výskumných kontaktov s dielom našich popredných literárnych realistov, dostáva sa v nasledujúcich dvoch desaťročiach téma literárneho realizmu na druhý či až tretí plán bádateľského programu literárnej vedy u nás. Pravdaže, zásluhou niekoľkých svojich verných (napr. J. Nogeho alebo P. Petrusa) neostala téma realizmu ani v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch celkom opustená, dokonca práve vtedy sa jej dostalo súhrnného literárnohistorického spracovania v treťom (1965) a štvrtom (1975) zväzku akademických Dejín slovenskej literatúry. No sotva by sa dalo tvrdiť, že sa téma literárneho realizmu a jeho špecificky estetická či poetologická problematika pokladala aj vtedy za ideovo alebo metodologicky vrcholne aktuálnu a že by bola spoluurčovala zásadné línie výskumného programu našej literárnej vedy aj v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch.

Čepanova rozsiahla i obsažná práca *Stimuly realizmu* — v ktorej sa napokon i sám autor vracia k vlastným výskumným dotykom s touto témou, začatým v päťdesiatych rokoch a potom nadtiaľ prerušeným — dostáva za takejto situácie osobitnú príchut'. Ak čitateľa tejto práce spočiatku zaujme otázka, aký špeciálne vedecký, teda teoreticky poznávací a metodologický inštrumentár tu autor používa a rozvíja, postupne sa jeho pozornosť čoraz väčšmi prechyluje do polohy priamo napätého sledovania a očakávania, ako sa k tomuto literárnovednému inštrumentáru bude správať samotný objekt práce, čiže ako sa pomocou striktné odborných výskumných postupov odkrýva všeobecná ideovo-estetická i špeciálne poetologická virulencia umeleckých textov a reprezentatívnych diel slovenského literárneho realizmu. Prirodzene, treba zdôrazniť, že zásluhu na tomto postupnom získavaní čitateľa a na diskretnom usmerňovaní jeho zainteresovaných očakávaní v súlade s autorovou premyslenou výskumnou a interpretačnou stratégiou majú najmä monografické kapitoly Čepanovej práce. Priznávam sa, že pri čítaní týchto kapitol som neraz pociťoval naliehavú chuť siahnúť po vydaní príslušného autora a na vlastné oči — pravdaže, nenápadne usmernené príťažlivou logikou Čepanovej interpretácie — sa presvedčiť o literárnokomunikačnej energii rozoberaného textu daného predstaviteľa slovenského realizmu. Myslím si, že nebýva častým javom, aby odborný literárnovedný text vyvolával u svojho čitateľa pocit potreby regenerovať osobný vzťah k literárnoumeleckému textu, ktorý je materiálom pozadím i bezprostrednou témou vedeckej analýzy. Ak v tomto prípade k takémuto javu dochádza, potom môžeme hovoriť, nazdávam sa, aj o regenerácii umelecky komunikačnej energie, obsiahnutej v samom estetickom objekte, o ktorom tu odborný literárnovedný text hovorí. Rozumie sa, nejde o regeneráciu ani spontánnu, ani bezprostrednú, ale sprostredkovanú vlastnou poznávacou silou teoreticko-metodologického inštrumentára a jej premenou na interpretačnú energiu odborného textu.

V Čepanovom prípade je fakt tejto premeny tým pozoruhodnejší, že monografické kapitoly jeho práce sú v podstate postavené na rovnakej konštrukčnej schéme trojvrstvovosti literárneho diela (jazykovo-štylistická vrstva, motivická vrstva reality, postáv a deja, sujetovo-kompozičná vrstva) a že jeho konkrétne analýzy výstavbových prvkov a vzťahov sa nikde nerozrastajú do efektnej samoučelnosti, ale vždy sú prísne funkčné, ba až stroho podriadené istej anticipačne scelujúcej predstave o základnom významovom geste, príznačnom i záväznom pre tvorivú osobnosť príslušného autora. Čepan sa teda nevyhýba istému „apriorizmu“, nezastiera, že jeho analýzy literárneho materiálu majú isté vopred formulované nielen východisko, ale aj cieľovú stanicu; vie sa však postarať, aby analytické postupy na všetkých rovinách rozoberaného textu a pri rešpektovaní celostného interpretovaného autora naozaj vyústili do tejto konečnej stanice a aby zároveň presvedčili čitateľa, že tento cieľ sa dosiahol najkratšou možnou cestou. Keďže teda vie, ako a kadiaľ dospieť k cieľu, nemusí sa Čepan čitateľovi vedecky „predvádzať“, nepotrebuje ho presvedčať o svojej odbornej kompetentnosti demonštrovaním celej teoretickej výzbroje či vzdelanosti (alebo hoci len sčítanosti), ani samoučelným poučovaním o „metóde“, ale môže sa pokojne a sústredene venovať samému predmetu svojej práce: konkrétnym literárnym dielam a ich autorom.

Ak som na začiatku tejto úvahy konštatoval, že Čepanova práca nie je literárnohistorickou monografiou istého časovo vymedzeného obdobia z dejín literatúry alebo istého literárneho druhu v jeho javovej úplnosti, aspoň že ňou nie je v striktnom či len bežnom význame tohto slova, treba toto konštatovanie spresniť a doplniť. Na práci totiž vidieť, že ju napísal dobre fundovaný literárny historik a že ju koncipoval predsa len ako monografiu „sui generis“, to znamená ako monografiu jedného historicky identifikovateľného modelu alebo smeru epickej prózy, uskutočneného v dejinách slovenskej literatúry. Preto sa napriek autorskému tendovaniu k prevahe teoreticko-analytických a výskumne

poetologických postupov uplatňuje v Čepanovej práci aj vývinový zreteľ. Uplatňuje sa v nej dokonca v dvojnásobnom ohľade: jednak v podobe osobnostného tvorivého vývinu jednotlivých monograficky podávaných autorov-prozaikov, a jednak ako vnútorný vývinový pohyb celého historicky identifikovaného prozaického modelu či smeru, teda ako vývin slovenského literárneho realizmu vcelku. Výrazom tohto druhého, celkového vývinového aspektu je radenie monografických kapitol, ktoré pred čírou chronológiou dáva prednosť rešpektovaniu štruktúrneho hľadiska vývinu. (Preto sa kapitola o Jégém umiestňuje medzi Timravu a Tajovského, a nie až niekam za Jesenského.) Pritom je zrejmé, že jednotlivé autorské modifikácie spoločného historického modelu slovenskej realistickej prózy chápe Čepan zároveň ako stupne či sekvencie jeho vnútorného vývinu, teda aj jeho vnútorných premien, pravda, v rámci limitovanom historicky identifikovanou „jednotou“ celého nášho literárneho realizmu, odlišeného práve na základe tejto „jednoty v mnohosti“ od predchádzajúceho historického modelu literárneho romantizmu. Čepanova práca sa takto stáva vedomým príspevkom aj k osvetľovaniu vývinovej zákonitosti novodobých dejín slovenskej literatúry, a to nielen z hľadiska určených rámcom historickej poetiky epickej prózy, ale aj z hľadiska — ak tak možno povedať — filozofie týchto dejín.

Podnety a inšpiračné zdroje slovenského literárneho realizmu chápe Čepan dostatočne široko, preto ich nehľadá len v domácich, ale aj v medziliterárnych súvislostiach. Ako jednu z takýchto konštitutívnych súvislostí odhaľuje prítomnosť istých gnozeologických princípov pozitivistickej (comtovskej) filozofie, ktoré sa cez nové dobové vedomie spoločnosti a literatúry v poslednej tretine 19. storočia premietajú aj do procesu formovania zobrazovacej metódy slovenského literárneho realizmu. Čepanovi sa naozaj podarilo dokázať existenciu istých metodologických konexií a z nich vyplývajúcich poetologických dôsledkov medzi pozitivistickou zásadou skúmania „podobnosti a následnosti“

kvalitatívne rovnorodých javov — a ideou postupného, teda evolučného „organického vzrastu“ národného života, ktorá sa stala ústrednou ideou nového rozmachu slovenskej literárnej tvorby od osemdesiatych rokov, reprezentovaného „prvou vlnou“ nášho realizmu (Vajanský, Kukučín v próze, Hviezdoslav v poézii). Pravda, ďalšia a ustavične rozpornejšie pocitovaná i hodnotená životná (individuálna i spoločenská) skúsenosť, prenikajúca do duchovného priestoru „druhej vlny“ slovenského literárneho realizmu (Timrava, Jégé, Tajovský, Jesenský), nielen skomplikovala vzťah k tomuto pôvodne pozitivistickému metodologickému pozadiu — čo napokon presvedčivo ukazujú aj Čepanove analýzy konkrétneho literárneho materiálu — ale do značnej miery urobila otáznou jeho ideovo-estetickú funkčnosť vôbec: práve časovo konkrétna životná skúsenosť autorov „druhej vlny“ realizmu (a vedľa nich aj autorov slovenskej básnickej moderny) priviedla totiž vedomie celej našej literatúry až na prah poznania, že je nevyhnutné isté zásadné „filozofické“, t. j. svetonázorové preštruktúrovanie zobrazovacieho vzťahu ku skutočnosti. Nazdávam sa preto, že výklad vývinového procesu našej literatúry z prelomu 19. a 20. storočia už nemôže vystačiť iba s vyhranene „pozitivistickým“ metodologickým pozadím, ani s jeho individuálne skomplikovanými autorskými modifikáciami, ale že musí hľadať pre tento proces aj ďalšie, nové, ba vari priamo antipozitivistické filozofické (svetonázorové) konexie.

Čepanova práca o próze nášho „klasického“ realizmu je v nejednom ohľade syntetickým završením doterajšieho výskumu danej problematiky, no z inej stránky je zas neobyčajne podnetným príspevkom k ďalšiemu a prehĺbenejšiemu skúmaniu dejín realizmu v celej našej novodobej literatúre. Táto práca už svojím názvom naznačuje, že dejiny realizmu sa u nás nekončia Jankom Jesenským. Aj keď náš „klasický“ realizmus predstavuje historicky uzavreté obdobie, hodnoty, ktoré dosiahol, a tvorivé riešenia, ktoré použil, majú silu stimulatívne účinkovať aj na ďalší vývinový proces slovenskej literatúry. Tieto hodnoty sú ešte vždy umelec-

ky natoľko živé, aby mohli pôsobiť ako výrazná súčasť aktuálnej umeleckej tradície aj vo vedomí našej súčasnej, socialistickorealistickej literárnej tvorby. Čepanove Stimuly realizmu svojimi poznávacími postupmi i poznatkovými ziskami na túto organickú súvislosť medzi minulosťou a prítomnosťou našej literatúry dôrazne upozorňujú.

Stanislav Šmatlák

BIBLIOGRAFICKÁ POZNÁMKA

Niektoré kapitoly tejto práce využívajú v nových súvislostiach poznatky, sformulované v dávnejších štúdiách a článkoch autora, publikovaných v rozličných zborníkoch a literárnych časopisoch. Uvádzame ich zoznam, pretože v jednotlivostiach detailnejšie rozvádzajú interpretované problémy:

Ideovo-estetické problémy slovenského realizmu (SL 29, 1982, č. 2, s. 117—127).

Štýl Vajanského prózy (SL 5, 1958, č. 4, s. 385—427).

Vajanského významotvorný princíp (SL 14, 1967, č. 2, s. 157—162).

Kukučín a tradície poromantickej prózy (Martin Kukučín v kritike a spomienkach, 1957, s. 96—129).

Kukučín — novátor tradícií (M. Kukučín, Výber I-IV., Zlatý fond slovenskej literatúry, 1980, s. 9—27).

Timrava a metóda literárneho realizmu (Timrava v kritike a spomienkach, 1958, s. 747—816).

Doktríny a dielo (Jégé v kritike a spomienkach, 1959, s. 208—252).

Kontexty rozprávača v Jesenského próze (SL 29, 1982, č. 1, s. 14—30).

Tajovský prozaik (SL 28, 1981, č. 3, s. 242—253).

Rozprávač v Tajovského próze (SL 27, 1980, č. 1, s. 58—64).

В книге „Сtimулы реализма“ анализируется на основе творчества шести писателей проза первого этапа словацкого литературного реализма. Она исходит из предпосылки, что полярное отношение между субъектом и объектом является основной модальностью позиции художника к изображаемой действительности и центральным звеном так называемых глубинных и внешних структур этой прозы, причем первенство оставлено за объектом изображения (реальностью). Тождество изображаемого и изображенного достигалось при помощи специфического взаимодействия акта творчества вдохновляющей действительности и литературной традиции. В качестве связывающего звена здесь выступали логико-причинные принципы так называемой позитивной науки (О. Конт) и постулаты стилистики и поэтики, обуславливающие отношения прозаика к действительности и к традиции.

Целью настоящей работы является отрицание устоявшихся взглядов на словацкий реализм как на одномерный и документально-фольклорный реализм. В ней анализируются компоненты выразительных средств и смысла начиная от литературного языка через отношения в мотивировочных планах (реальность, герои, действие) по сюжетно-композиционное строение текста. Особое значение придается реконструкции так называемого семантического жеста отдельных авторов в его самом широком смысле слова.

Линия развития словацкого реализма прослеживается с 1880-х годов по конец 1930-х годов. Катализатором переоценки отечественных традиций были методологические принципы западноевропейского позитивизма и этическое гуманистическое наследие русского реализма. Под их влиянием в двух поколениях писателей возникла проза своеобразного типа. Её центральным мотивом является изображение органического роста из собственных источников, без влияния „инородных“ элементов. Его литературные модификации осуществлялись как отношения „сходства и последовательности“ качественно однородных мотивов (О. Конт), что является кроме прочего также отражением оппозиционного отношения словацких прозаиков к политике шовинизма правящих кругов тогдашней Венгрии.

Центр работы во второй по седьмую главу. Здесь анализируются языковые, мотивировочные и сюжетно-композиционные принципы шести представительных прозаиков на основе реконструкции их всеобщих смыслообразующих принципов. С. Г. Ваянский (1847 — 1916) как основоположник ориентировался на волюнтаристическое разрушение „инородных“ общественно-политических форм, паразитирующих на „собственном“ ядре. М. Кукучин (1860 — 1928) примирал гармонизирующим принципом закономерности эволюции с детерминизмом жизни в архаической среде словацкой деревни. Б. С. Тимрава (1867 — 1951) изображала конфликт двух различных причинных рядов как противоречие между детерминизмом общественного бытия и индетерминизмом индивидуального сознания литературных героев. Проза Л. Н. Еге (1866 — 1940) приемами натуралистической, так называемой экспериментальной прозы изображала конфликты анимального не приспособления человека с его общественной адаптацией. И. Г. Таёвский (1874 — 1940) сосредоточивал своё внимание на эпическое изображение момента так называемого „стабильного неравновесия“ в деревенской жизни тех, кто лишен наследства, на фатализм и несмиренный скепсис их социально детерминированного бытия. Я. Есенский (1874 — 1945) завершил развитие этого этапа реализма аналитической народией притворного существования словацкого мещаника, комического „псевдостабильного равновесия“ его отношения к тогдашней действительности.

Акт стилизации, композиции и смыслообразующих принципов этих прозаиков характеризуются двойной связью, которая является непосредственным отражением влияния метонимического принципа их поэтики. Совпадение историко-общественных и политических обстоятельств действовали на то, что прозаики словацкого реализма не идеализировали интимные стороны жизни своего времени, а современную им действительность изображали по мере возможностей без иллюзий. Эта смысловая характеристика придает их творчеству черты настоящей монументальности.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Arbeit mit dem Titel „Stimuli des Realismus“ bringt eine Analyse slowakischer Prosa aus der ersten Phase des literarischen Realismus, wie diese bei sechs repräsentativen Autoren in Erscheinung tritt. Sie geht von der Annahme aus, daß die Polarität zwischen Subjekt und Objekt die grundlegende Modalität in der Haltung des Künstlers zur dargestellten Wirklichkeit und das zentrale Bindemittel der sogen. Tiefen- und Oberflächenstruktur dieser Prosa ist, wobei das Objekt der Darstellung (die Realität) die Priorität behält. Die Übereinstimmung zwischen Darstellendem und Dargestelltem umfaßt eine spezifische Interaktion zwischen schöpferischem Akt, inspiratorischer Realität und literarischer Tradition. Bindglieder sind hier die logisch-kausalen Prinzipien des sogen. Positivismus (A. Comte) und die Postulate der Stilistik und Poetik, die die Beziehungen der Prosa zur Realität und Tradition gestalten.

Ziel der Arbeit ist es, die gängigen Auffassungen von der Eindimensionalität und dem dokumentarisch-folkloristischen Charakter des slowakischen Realismus zu widerlegen. Es werden in ihr Ausdrucks- und Bedeutungskomponenten analysiert, beginnend mit der literarischen Sprache über Bezüge in der Motiverbe (Realität, Gestalten, Handlung) bis zum thematischen Aufbau der Texte. Ein besonderer Akzent wird dabei auf eine Rekonstruktion sogen. semantischer Gebärden der einzelnen Autoren im weitesten Sinne des Wortes gelegt.

Die Entwicklungslinie des slowakischen Realismus beginnt in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts und

reicht bis in die späten 30er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein. Katalysatoren dieser neuen Bewertung heimischer Traditionen waren methodologische Prinzipien des westeuropäischen Positivismus und das ethisch-humanistische Erbe des russischen Realismus. Unter diesem Einfluß entstand in zwei Wellen, die jeweils eine Generation umfaßten, eine Prosa eigener Art. Ihr zentrales Motiv ist das Bild eines organischen Wachstums, das aus dem eigenen Ursprung hervorgeht und nicht von Elementen „fremder Herkunft“ beeinflusst ist. Die literarischen Modifikationen dieser Prosa wurden als Bezüge von „Ähnlichkeit und Folge“ qualitativ ebenbürtiger Motive (A. Comte), realisiert, und dies ist unter anderem ein Reflex der Abwehrhaltung, die die slowakischen Prosaschriftsteller gegenüber der chauvinistischen Politik von Regierungskreisen im ehemaligen Ungarn an den Tag legten.

Die Kapitel 2 bis 7 stellen den Kernbereich der Arbeit dar. Hier werden bei sechs repräsentativen Prosautoren sprachliche und motivische Grundelemente und Prinzipien des thematischen Aufbaus untersucht, wobei eine Rekonstruktion deren allgemeiner bedeutungskonstituierender Prinzipien die Ausgangsbasis ist. S. H. Vajanský (1847–1916), der eine Gründerpersönlichkeit war, strebte eine voluntaristische Störung „fremdstämmiger“ gesellschaftlicher und politischer Formen an, die in parasitärer Weise den originalen Kern überlagern. M. Kukučín (1860–1928) hingegen brachte nach einem harmonisierenden Prinzip das Gesetz der Evolution mit der Determiniertheit des Lebens im archaischen Milieu des slowakischen Dorfes in Einklang. B. S. Timrava (1867–1951) stellte den konflikthaften Zusammenstoß zweier unterschiedlicher Kausalreihen als Streit zwischen der Determiniertheit des gesellschaftlichen Seins und der Indeterminiertheit des individuellen Bewußtseins der literarischen Gestalten dar. L. N. Jégé (1866–1940) wies in seiner Prosa mittels Verfahrensweisen einer naturalistischen, sogen. experimentellen Prosa die Konflikte auf, die sich zwischen der animalischen Unangepaßtheit des Menschen und seiner gesellschaft-

lichen Anpassungsfähigkeit ergeben. J. G. Tajovský (1874–1940) konzentrierte sich auf eine epische Darstellung des Momentes eines sogen. „stabilen Ungleichgewichts“ im Leben der Entwurzelten und Enterbten des Dorfes, auf den Fatalismus und die nicht resignierende Skepsis in der sozial determinierten Existenz dieser Menschen. J. Jesenský (1874–1945) schließlich markiert einen Abschluß der Entwicklung in der Epoche des Realismus, indem er die vorgetäuschten Haltungen des slowakischen Kleinbürgers und das komödienhafte „pseudostabile Gleichgewicht“ seines Bezuges zur damaligen Realität einer parodistischen Analyse unterzog.

Der Akt der Stilgebung, des Aufbaus und die bedeutungsbildenden Prinzipien dieser Prosadichter sind durch eine Zweigleisigkeit bestimmt, die in unmittelbarer Weise die Wirksamkeit des metonymischen Prinzips ihrer Poetik widerspiegelt. In der Übereinstimmung zwischen historisch-gesellschaftlichen und politischen Umständen idealisierten die Prosaschriftsteller des slowakischen Realismus die intimen Seiten im Leben ihrer Zeit nicht, sondern gaben die damalige Wirklichkeit innerhalb der Grenzen einer zurückhaltenden Desillusionierung wieder. Dieses bedeutende Merkmal verleiht ihrem Werk Züge einer nicht nur vorgetäuschten Größe.

REGISTER MIEN

- | | |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| Angyal, E. 58, 59 | Darwin, Ch. 23, 25, 40, 56, 57, |
| Aristoteles 10 | 253, 258, 259 |
| Bachát, D. 32, 35, 63, 108 | Daxner, Š. 40, 255 |
| Bejblík, A. 323 | Didolić, P. 118 |
| Bencúr, M. (Kukučín) 115, 120, | Didolićová, P. 120 |
| 129, 163 | Dobrovitsová, I. 52 |
| Bergson, H. 123, 379, 394 | Dostojevskij, F. M. 118, 119, |
| Bernard, C. 9, 23, 258, 259, 276, | 182, 239, 253, 255, 293 |
| 277 | Duchajová-Švehlová, Ž. 373 |
| Bielek, A. 45, 65 | Dzurek, J. 274 |
| Blaho, P. 41 | |
| Bobek, W. 89 | Đurišin, D. 128, 449 |
| Bodický, S. 45 | Engels, F. 10, 270 |
| Borev, J. B. 404 | |
| Botto, J. 38 | Ferienčík, M. Š. 32, 35, 36, 63, |
| Bret Harte, F. 253 | 108 |
| Breton, A. 247 | Figuli, M. 241 |
| Bujnák, P. 42, 44, 222, 289, | Flaubert, G. 10, 23, 277 |
| 292, 317, 328, 342, 363 | Forst, V. 448, 449 |
| Büchner, G. 57 | Freytag, G. 96 |
| Byron, G. G. 374 | |
| | Gacek, M. 129, 247, 249, 274 |
| Cervantes Saavedra, M. de 293 | Gall, I. 43, 45, 57 |
| Comte, A. 23, 26, 45, 55, 56, | Gercen, A. I. 253 |
| 93, 157, 258, 259, 383, 434, | Goethe, J. W. 9, 253 |
| 455, 467, 469, 470 | Gogol, N. V. 119, 128, 135, |
| Cvrkal, I. 81 | 136, 411, 449 |
| | Goncourtovci, E. a J. 23, 277 |
| Čajak, J. 45, 58, 110 | Gončarov, A. I. 253 |
| Čechov, A. P. 90, 323, 326, 449 | Gorkij, M. 10, 110, 323, 360 |
| Čepan, O. 21, 25, 119, 150, 164, | Götz, F. 312 |
| 171, 432, 459—465 | Gregorec, J. 292 |
| Červeňák, A. 65, 81, 106, 449 | Gregorová, D. 313, 320 |
| | Gregorová, H. 45, 320, 321 |
| Dančová, Z. 220 | Dr. Grob, J. (L. Nádaši-Jégé) |

- 245, 249, 252, 264, 265, 268, 278
Groebllová-Chaloupecká, L. 45, 189, 239, 240
Guyau, M. J. 23
- Haeckel, E. 23
Hálek, I. 317
Hallo-Gallo, J. 373
Haluzický, B. 176, 373
Hamaliar, J. 176, 182, 223, 238
Hečko, P. 29
Hegel, G. W. 35
Heine, H. 374
Herben, J. 449
Herrmann, I. 449
Heyduk, A. 39
Hodža, M. 53, 317
Holeček, J. 39, 449
Hollý, J. 136, 253
Horák, G. 199, 200
Horváth, I. 110
Hostinský, O. 23, 40, 123, 253
Hrušovský, J. 110, 312
Hrzalová, H. 252
Hurban, J. M. 25, 33, 34, 39, 51, 52, 94
Huxley, T. H. 23
Huysmans, K. J. 277
Hviezdoslav, P. O. 13, 27, 29, 37, 42, 51, 57, 58, 62, 118, 175, 184, 247, 253, 322, 323, 460, 464
- Chorváth, M. 58, 411
Chrobák, D. 58, 176, 241
- Ibsen, H. 239, 253
- Jagić, V. 58
Janáčková, J. 449
Janšák, Š. 411, 424
Jarábek, D. 248, 269
Jesenský, J. 12, 24, 27, 29, 43, 45, 110, 205, 219, 238, 240, 256, 265, 271, 284, 329, 335, 352, 366, 371—392, 397—400, 402—404, 406—411, 416, 417, 420, 424—428, 437, 440, 444, 446, 449, 450, 454, 455, 459, 460, 463, 464, 466, 468, 471
- Jirásek, A. 449
Jóna, E. 199
- Kalinčiak, J. 31, 32, 34, 35, 175, 431
Klimt, G. 214
Kollár, M. 148
Kosorkin 45
Kostolný, A. 379
Kraftová, O. 372, 399
Krasko, I. 43, 45, 110, 219, 240, 376, 404
Krčméry, Š. 58, 61, 109, 118, 119, 151, 176, 222, 247, 249, 251, 264, 273, 289, 376
Kubáni, L. 31, 32, 35, 431
Kukučín, M. 9, 12, 24, 27, 29, 33, 36, 37, 39, 40, 43, 45, 58, 71, 83, 115—131, 133—159, 162—167, 170, 172—177, 181, 185, 186, 188—190, 196, 203, 204, 210, 213, 235—238, 240, 247, 252—256, 264—266, 271, 275, 287, 292, 308, 315, 322—325, 330, 331, 335, 360, 367, 378, 419, 426, 427, 435—439, 442, 446—450, 452, 454, 455, 458—460, 464, 466, 468, 470
Kusý, I. 27, 52, 58, 105, 184, 239, 284
Kútník-Šmalov, J. 176
Kuzmány, P. 45
- Laskomerský, G. Z. 32—35, 431
Lassal, F. 56
Lauček, D. Z. 253
Leopardi, G. 160
Lessing, G. E. 75, 78
Lenin, V. I. 13
Lermontov, M. J. 374
Lesňáková, S. 323, 336, 449
Liba, P. 148
Lorenc, L. 141
Lotman, J. 165, 171
- Machar, J. S. 322

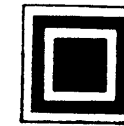
- Makovický, D. 40, 317, 323
Marčok, V. 332
Markov, D. F. 19
Maršall-Petrovský, G. 45, 253, 264
Marx, K. 35, 56, 371
Masaryk, T. G. 23, 41, 51, 57, 110, 248
Matuška, A. 58, 61, 65, 71, 73, 81, 116, 118, 174, 185, 209, 218, 219, 239, 247, 329, 330, 345, 411
Maupassant, G. de 256
Mazák, P. 72
Menšík, J. 120, 183, 185, 220, 223, 240
Miko, F. 71, 332, 335, 342—344, 348, 366, 367
Mikszáth, K. 239
Milkin, T. 23, 24, 58, 158, 373, 377, 437
Mill, J. S. 23
Mináriková, M. 64, 79, 128, 131
Moleschott, J. 57
Mráz, A. 58, 116, 119, 140, 141, 160, 183, 185, 187, 193, 223, 240, 247, 273, 289, 321, 409—411
Mrázová, L. 221, 224
Mrštík, A. 449
Mrštík, V. 449
Mukařovský, J. 30, 200, 450
Munch, E. 214
- Nádaši-Jégé, L. 12, 24, 29, 37, 39—41, 45, 121, 123, 129, 152, 176, 181, 205, 238, 240, 245—253, 255—275, 278—281, 283—287, 289, 290, 292—294, 297, 303, 304, 306—308, 321, 327, 371, 374, 391, 411, 426, 436, 437, 439, 440, 443, 446, 450, 453—455, 459, 460, 463, 464, 466, 468, 470
Neureutterová, M. 120
Nietzsche, F. 57
Nižetić, B. 163
Noge, J. 27, 119, 128, 142, 145, 163, 206, 224, 460
- Nováková, T. 448
- Okáli, D. 176
Ondrejov, L. 241
Oravec, J. 332
Osenská, L. 239
- Pasteur, L. 23
Pauliny, E. 127, 193, 199, 200, 209, 236, 342
Paulíny-Tóth, V. 45, 65, 105, 108
Pavlů, B. 41, 42, 44, 223, 374
Petřík, V. 247, 261, 266, 282, 287, 290, 292
Petrus, P. 52, 53, 90, 409, 460
Podjavorinská, L. 45, 328, 371, 373
Pokorný, R. 39
Popovič, A. 343, 449
Pražák, A. 58
Preisler, J. 214
Preissová, G. 449
Propp, V. J. 423
Purkyně, J. E. 23
Puškin, A. S. 253, 293, 374
- Rais, K. V. 448
Renan, E. 23, 57
Rosenbaum, K. 313, 314
Roy, V. 43, 57, 110, 385
- Saltykov-Ščedrin, M. J. 38
Sečenov, I. M. 23
Selić, Đ. 255
Sienkiewicz, H. 253
Sirotin 58, 175
Sládkovič, A. 63
Slávik-Neresnický, J. 42, 120, 317
Smetana, J. 39, 45, 118, 122, 129, 135, 157, 247, 274
Dr. Smetanay, J. 249
Smrek, J. 247
Sochán, P. 253
Somolický, I. Ž. 256, 315
Spencer, H. 23
Spielhagen 81
Stašek, A. 448

Stendhal (Beyle H.) 292
 Sterne, L. 247
 Stodola, I. 411
 Sučkov, B. 19
 Swart-Chulbott, E. 118

Salda, F. X. 58, 151
 Šándor, E. 410
 Šimáček, M. A. 448
 Škarvan, A. 40, 45, 317
 Šklovskij, V. B. 20, 30, 218
 Škultéty, J. 24, 27, 37—39, 49,
 57, 58, 116, 175, 182, 183,
 316, 317, 327, 328, 330, 345,
 365, 437
 Šmatlák, S. 27, 42, 191, 371,
 385, 399, 403, 411, 424, 465
 Šoltésová, E. M. 24, 45, 58,
 110, 141, 152, 182, 183, 220,
 238, 240, 271, 371, 373, 376
 Dr. Špata (L. Nádaši-Jégé)
 246
 Šrobár, V. 39—41, 45, 109, 247,
 248, 323
 Štarkeová, G. 121
 Štefánek, A. 57
 Štefanovič, S. 58
 Števček, J. 58, 81, 89, 105, 106,
 236, 239, 290, 388

Taine, H. 23, 57, 125, 277
 Tajovský, J. G. 12, 24, 27, 29,
 37, 39, 43—45, 91, 125, 235,
 238, 247, 256, 265, 271, 308,
 311—354, 357, 358, 360—368,
 371, 389, 426, 436, 437, 440,
 443, 446, 450, 453—455, 459,
 460, 463, 464, 466, 468, 471
 Timofejev, L. 218
 Timrava, B. S. 12, 24, 27, 29,
 37, 40, 41, 43—45, 58, 71,
 181—211, 213—225, 230, 231,
 234—241, 246, 247, 265, 267,
 271, 284, 315, 335, 353, 374,
 376, 404, 426, 436, 437, 439,
 443, 446, 450, 452—455, 459,
 460, 463, 464, 466, 468, 470

Tisza, K. 50
 Tolstoj, L. N. 29, 40, 110, 118,
 119, 239, 252, 253, 255, 265,
 322, 323, 346, 403
 Tomaševskij, B. 413
 Tomčík, M. 27, 40, 238, 247
 Turcerová, H. 312
 Turčány, V. 64, 372, 385
 Turgenev, I. S. 65, 75, 81, 106,
 150, 253, 449
 Urban, M. 241
 Urbánek, F. 315
 Vajanský, S. H. 9, 12, 24, 25,
 27—29, 31—33, 36—39, 41,
 42, 44, 45, 49—110, 115, 123,
 125—128, 136, 142, 152, 158,
 174, 175, 181, 184—186, 189,
 192, 194, 195, 203, 204, 210,
 213, 237, 247, 252, 255, 256,
 264, 271, 284, 287, 306, 308,
 316, 322, 324, 325, 331, 335,
 371, 373—376, 379, 390, 426,
 435—438, 441, 442, 449—452,
 454, 455, 459, 464, 466, 468,
 470
 Vámoš, G. 251, 312, 368
 Vansová, T. 24, 45, 110, 246,
 256, 271, 373
 Vlček, J. 24, 25, 27, 37—40,
 55, 56, 58, 83, 126, 141
 Vogüé, M. de 39
 Voltaire, F. M. 25
 Votruba, F. 25, 42, 44, 57, 58,
 223, 316, 317, 322, 343, 373,
 376
 Záborský, J. 32, 35, 328, 431
 Zachej, J. S. 37
 Zeyer, J. 253, 403
 Zoch, P. 25
 Zola, É. 23, 29, 38, 40, 119,
 245, 252, 253, 255—258, 260,
 265, 277, 278, 280, 285, 287,
 291, 297, 307, 308, 323, 327,
 355
 Žemberová, V. 287



Oskár Čepan

Stimuly realizmu

Doslov napísal Stanislav Šmatlák
 Vyšlo vo vydavateľstve Tatran v Bratislave
 1984 ako 4046. publikácia a 46. zväzok edície
 Okno, ktorú rediguje Vlastimil Zabloudil.
 Prebal a väzbu navrhol Jozef Gális.
 Zodpovedná redaktorka Viera Šetinová.
 Korigovali Viera Šetinová a Emília Nemsilová.
 Výtvarná redaktorka Zuzana Bahnová.
 Technická redaktorka Jana Kubánková.
 Vydanie prvé. Strán 480. Náklad 800 výtlačkov.
 Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., Martin,
 závod Liptovský Mikuláš.
 AH 23,46. VH 23,96. VHS 23,85.
 TS 12,17. 1866/I-82.

61—605—84
 509/24/856
 Kčs 45,—