

## O Čepanovom výskume realizmu a jeho strategickej prešmyčke

MARCELA MIKULOVÁ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Štúdia Romana Jakobsona O realizme v umení sa začína takto: „Dějiny umění, zejména dějiny literatury, nebyly donedávna vědou, nýbrž causerií. Zachovávaly všechny zákony causerie. Hbitě přebíhaly od tématu k tématu, od lyrických výlevů o ladnosti formy k anekdotám z umělceva života, od psychologických truizmů k otázce filosofického obsahu a společenského prostředí. Povídat o životě a době na základě literárních děl je vděčný a lehký úkol; kopírovat sádrový model je vděčnější a lehčí než kreslit živé tělo. Causerie nezná přesnou terminologii...“ (Jakobson, 1995, s. 138). Jakobson sa v tejto štúdii pokúša urobiť poriadok v pojmoch a vyjadreniach, súvisiacich s realistickou literatúrou a pri sume rozličných názorov priznáva relativnosť pojmu realizmus, ba potvrdzuje, že i pri ňom ide len o konvenciu vnímania. Pre Čepana, ktorý sa prvý raz v roku 1966 v štúdii *Jazykové predpoklady montáže v poézii* odvoláva na dielo Romana Jakobsona a Morrisa Halla *Základy jazyka* z roku 1954 a ktoré čítal zrejme v poľskom preklade z roku 1964, to bolo, ako ukážu jeho nasledujúce literárnohistorické práce, „osudové stretnutie“.

Je i kvantitatívne dokázateľné, že najväčšiu pozornosť vo svojom literárnohistorickom výskume venoval O. Čepan realizmu. Uvedomoval si zradnosť jeho zdanlivej samozrejmosti, homologickosti s realitou a vedecká urputnosť, s akou sa do realizmu pustil už v polovici päťdesiatych rokov, dávala tušiť podobnú nespokojnosť so stavom výkladu tohto umeleckého fenoménu, s akou sme sa stretli u Jakobsona. Jasne to vnímame najmä pri jeho druhej väčšej štúdii z roku 1958 *Štýl Vajanského prózy* (kde pri všetkej analytickej precíznosti je Čepan v porovnaní so svojimi budúcimi štúdiami takpovediac umiernený v exaktnosti výrazu): táto štúdia je poznamenaná akýmsi metodologickým nepokojom zo zistenia, že Vajanského text funguje ako označujúce bez označovaného, že prezentuje akúsi modifikovanú realitu, ktorá ale nemá reálne „krytie“. Práve vo Vajanského prípade má takto mierená výhrada svoje opodstatnenie, pretože autor sám seba považoval za realistického spisovateľa, ba dokonca za kodifikátora tohto smeru v slovenskej literatúre.

Čepan si bol vedomý toho, že vedecká manipulácia s textami, zobrazujúcimi takúto ontologicky „podozrivú“ realitu, si vyžaduje spoľahlivé metodologické nástroje, ktorými by sa dalo takpovediac „odstupňovať“ množstvo reality v diele prítomné“. Hoci Čepan svoju monografiu o realizme *Stimuly realizmu* (1984) uvádza štyrmi citátmi rozličných autorov na tému chvály obmedzenia a determinácie a hoci v jej úvode píše, že „najvidentnejšou črtou realizmu je úsilie o zhodu zobrazovanej skutočnosti s jej literárnymi formami“ (s. 9), predsa je celá kniha o tom, ako jednotliví autori tieto obmedzenia tak či onak nerešpektujú. I keď Čepan vychádza z toho, že realizmus je štýlové obdobie, v ktorom by sa znakové reprezentácie teoreticky mali čo najviac približovať realite, sám sa v prístupe k tomuto fenoménu radšej riadi tým, že realizmus tiež pracuje s arbitrarnosťou, že je teda – podobne ako iné smery – konvenciou vnímania. Na pozadí realistickej tézy o „podobnosti a následnosti rovnorodých javov skutočnosti“ sa však akákoľvek „nehoda“ označovaného a označujúceho vníma oveľa citlivejšie. Pre O. Čepana sa preto

dočasne stal kritériom diferenciácie jednotlivých umeleckých výpovedí realistických autorov invariant čisto arbitrárneho znaku, ktorý sa najviac približuje semiologickému ideálu. To je i dôvod, prečo sa necháva inšpirovať predovšetkým lingvistikou – tá ho robila ostrážitým pred „naivno-realistickým“ predpokladom, že znaky majú svoj prirodzený význam a nezakladajú sa na konvencii.

V spomínanej štúdii o Vajanskom Čepan prvý raz cituje Augusta Comta z českého prekladu jeho *Sociológie* z roku 1927: „Duch ľudský, poznávajúc nemožnosť nadobudnutia poznatkov absolútnych, vzdáva sa (...) poznania vnútorných príčin a javov, aby sa oddal objavovaniu ich skutočných zákonov, t. j. nemenných vzťahov ich následnosti a podobnosti.“ Zaujímavé je, že Čepan sa v tejto štúdii zaoberá prvou časťou citátu, týkajúcou sa „absolútnych poznatkov“, ale vzťahom „následnosti a podobnosti“ tu ešte nevenuje pozornosť. Okrem toho s metaforou tu narába ešte iba ako s bežným trópom, kým v *Stimuloch realizmu* nájdeme tento Čepanov text o Vajanskom už výrazne metodologicky prepracovaný v intenciách Jakobsonovej štúdie *Dva aspekty jazyka a dva typy afatických porúch* (c. d., s. 55 – 73). Jakobson pri skúmaní rečovej poruchy afázie zaznamenal pozorovanie, že dve protikladné zložky porúch (poruchy v oblasti podobnosti a poruchy v oblasti súmedznosti, resp. postupnosti, následnosti) sa dajú vzťahovať k dvom základným rétorickým figúram – metafore a metonymii. Čepan tieto tézy prvýkrát využil v štúdii *Jazykové predpoklady montáže v poézii* (1966), kde sa tiež odvoláva na spomenuté *Základy jazyka* od Jakobsona a Halla. O rok na to, v štúdii *Vajanského významotvorný princíp* ich využíva po prvý raz inak, než bolo ich pôvodné „použitie“, teda nie na poéziu, ale na prózu. Čepanovi sa vedecká analýza za pomoci tejto lingvisticko-štrukturalnej metódy mimoriadne osvedčila a doviedol ju takpovediac k dokonalosti – a niekde možno až k manierizmu, napr. keď napíše o Ondrášovi Machul’ovi, že „spolu s prírodou sprisahalo sa proti nemu všetko – ľudia, prostredie a tradícia. Zahynul pod ťarchou celej sústavy epických istôt“ (Stimuly realizmu, s. 151). Táto veta však nepripomína len ad absurdum dovedenú metódu, ale hovorí aj, povedali by sme, o „systémovom sprisahaní“, totiž o tom, že Ondráša zabila paradigma, ktorá je v texte zastúpená dedinským spoločenstvom a tradíciou, i syntagma, reprezentujúca rodinné i ľúbostné vzťahy. Keďže Ondráš bol vylúčený z paradigmy i syntagmy, stratil opodstatnenie svojej existencie.

V tejto hyperbole sa nám však začína rozjasňovať i niečo iné – konkrétnejšie sa črtá usúvzťažnenie saussurovskej a jakobsonovskej terminológie (langue a parole, označujúce a označované, plán výrazu a plán významu; metaforické a metonymické póly) s comtovským konceptom podobnosti a súmedznosti, resp. následnosti. Metodologické východisko A. Comta z *Kurzu pozitívnej filozofie* o podobnosti a následnosti kvalitatívne rovnorodých javov z tridsiatych rokov 19. storočia a metaforický a metonymický plán Jakobsonovej štrukturalnej lingvistiky sa svojráznym pretransformovaním (strategickou prešmyčkou) dostávajú do blízkej príbuznosti – čo O. Čepan v časoch politickej normalizácie takmer surrealisticky využil. Kým v šesťdesiatych rokoch svoju metodologickú inšpiráciu korektnie priznával, v *Stimuloch realizmu* z r. 1984 nie je ani raz spomenuté meno Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss či Roman Jakobson, hoci ich knihy vlastnil a mal dokonale preštudované. Čosi vieme o podmienkach, v akých vychádzali *Stimuly realizmu* – O. Čepan spomínal, ako musel knihu radikálne skrútiť, ako mu pokazili tak-

mer všetky grafy a hovoril aj o politickom tlaku. S odstupom času a pri zohľadnení viacerých súvislostí sa dá konštatovať, že Čepan metodologický vplyv Comta vo svojich štúdiách v *Stimuloch realizmu* zámerne nadsadil a zveličil, aby sa ním zaštitil. Dnes sa to môže zdať až komické, že tie miestami ekvilibristické teoretické „kúsky“ sú pripisované Comtovej pozitivistickej regule, pretože chladná nudnosť Comtových prednášok je pravým opakom Čepanovej vedeckej vynaliezavosti. Pre semiotiku a štrukturalizmus i pre ich predstaviteľov zjavne nebolo v prvej polovici osemdesiatych rokov vo vydavateľstve Tatran ani v oficiálnom vedeckom prostredí najmenšieho porozumenia, a tak si Čepan urobil práve z Comta spoluhráča a pomocníka, s ktorého „krytím“ Jakobsonove, ale i Saussurove a Lévi-Straussove teoretické koncepcie aplikoval – na svoju dobu nezvyčajne – aj na slovenský literárny realizmus. Keď v dobe najhlbšej totality, bez zjavnejších vyhliadok na jej koniec, chcel Čepan publikovať monografiu o realizme a zavŕšiť tak svoj takmer tridsaťročný výskum, musel hrať absurdnú dobovú hru na tabuizovanie istých mien a otvorene priznať len comtovskú „metodologickú základňu“ (*Stimuly realizmu*, s. 44), pričom však vedel, že „my vieme...“

Takýmto viac-menej vynúteným postupom sa síce stal Čepanov vedecký text „napínavejší“ a tajupľnejší, ale šiel vlastne proti „metodologickému duchu“ samotného autora, preferujúceho hru s otvorenými kartami. Iba tak sa mohla stopäťdesiatročná Comtova téza stať – nie veľmi zaslužene – metodologickým stredobodom modernej slovenskej literárnej vedy. Čepan objavil možnosť využiť Comtovo metodologické východisko na aplikáciu saussurovskej lingvistickej inštrukcie vzťahov paradigmy a syntagmy, Lévi-Straussových binárnych opozícií i Jakobsonovho metaforického a metonymického princípu. Comte bol totiž v dobe totality u nás trpený, zrejme pre svoje odmietnutie metafyziky, hoci sám rozpracoval akési pozitívne racionalistické náboženstvo...

Možno je to však aj tak, že Čepan si Comta cenil najmä ako matematika, v ktorom našiel v ideologicky nevd'áčnych časoch oporu pre svoje geometrické až konštruktivistické zoradovanie faktov, čo sa dalo pod nálepkou Comta vydávať za pozitivistické, čiže momentálne jediné (popri marxizme) vedecky i politicky stráviteľné postupy. Metodologicky výdatne využívané binárne opozície, triadické enumerácie a geometrické schémy nám Čepana do istej miery ako pozitivistovi evokujú – niekedy máme dojem, akoby veril, že v umení tiež platia nejaké „vyššie“ prírodné zákony.

Výraznou črtou celého Čepanovho vedeckého výskumu je dominantná antropologická konštanta a viacvektorové umiestnenie skúmaného umeleckého textu do priestoru medzi subjekt, realitu a tradíciu. Pri výskume realizmu (s jeho „prirodzeným“ dôrazom na realitu) je však ešte obozretnejší a pokúša sa subtilne diferencovať jednotlivé „stupne“ zobrazovanej reality, vyhýbajúc sa tak absolutizovaniu či preceňovaniu kritéria „objektívnosti“. Ba už v základných tézach úvodu k *Stimulom realizmu* sa môžeme dočítať: „Účelom tejto práce je ukázať, že próza realizmu nepopiera viacznačnú estetickú transformáciu skutočností, že neignoruje nič, čo je podmienkou každého umeleckého diela“ (s. 10). A ďalej: „Táto práca vychádza z predpokladu, že polarita medzi subjektom a objektom ako východiskovou modalitou postoja človeka k realite a umelca k zobrazovanej skutočnosti je ústredným nervom, spojnicou oboch signálnych sústav (hlbkových a povrchových štruktúr) literárneho realizmu“ (s. 11).

O. Čepan si však veľmi dobre uvedomoval, že pozitivizmus vychádzal zo striktné prírodovedného prístupu k faktom, kde človek bol len prírodným objektom. Až fenomenológia vrátila človeku jeho jedinečnosť, jeho podstatu – čo vycítil tiež u Jakobsona. Tak ako Jakobson, i Čepan začal preferovať fenomenologické vnímanie človeka v kontexte všetkých vzťahov, teda ako komplex hmotného i duchovného. Aj za uvažovaním o metafore a metonymii a ich preskupovaní a variovaní u jednotlivých autorov slovenského literárneho realizmu cítime fenomenologické presvedčenie, že umelec sa nezaobíde bez fantázie, ktorá je jeho spôsobom bytia. Od výkladu metafory ako poetického trópu sa Čepan práve pomocou fenomenológie prepracoval k uvedomeniu si jej nezameniteľnej úlohy vo vyjadrení sa umelca o svojom vzťahu k svetu, pretože ju vnímal ako mediátora otvárania priezorov do iných dimenzií.

Comtovu tézu v jej pôvodnej verzii v Čepanových štúdiách nájdeme zriedka. „Následnosti a podobnosti“ sú ňňho doslova rozvibrované, popreskupované, a tak sa skôr stretne s „reťazou podobných následností a následných podobností“, s metonymizovanou metaforou a metaforizovanou metonymiou, čo často vyžaduje od čitateľa nemalú dávku imaginatívnosti pri dekódovaní Čepanovho vedeckého textu. Tak sa napríklad dočítate, že „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“ (Stimuly realizmu, s. 155). To, čo sa nám môže niekedy zdať ako metodologicky samoučelné, však u Čepana smeruje k jasnému cieľu. Zoberme si opäť Kukučina, ktorý, na rozdiel od prediktabilného Vajanského, Čepana vedecky obzvlášť vzrušoval. Kukučínova próza dokonale vyhovovala Čepanovej vedeckej metóde, ktorú mohol na nej v celej exaktnej mnohodomenzionálnosti rozvinúť. Kukučín vo svojom diele smeruje od realistických poviedok a noviel ku kontroverzným prozaicko-filozofickým monumentom, čo bolo výzvou pre Čepanov výskum realizmu. Iritoval ho práve „prielom“ cesty od realizmu smerom do ťažko definovateľného priestoru reality, predstáva a ideí, a toto „neznáme“ si predsavzal vypátrať práve pomocou štrukturalistického inštrumentária: „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. Narábala s nimi ako s opozíciou dvoch duchovných (človek a tradícia) a dvoch materiálnych (prostredie a príroda) faktorov, pričom pred princíp ‚podobnosti‘ životných procesov kladol moment ich ‚následnosti‘. Táto inverzia, typická napríklad pre román *Mať volá*, potvrdzuje, že Kukučín sa ľahko nevzdával ideálu harmónie“ (c. d., s. 154 – 155). Po tomto „náleze“ si Čepan čoraz viac všimá nuansy medzi ranou a zreloú tvorbou Kukučina a spisovateľov významotvorný princíp gnómicky formuluje ako „zvratnú podobnosť následného“, ako „procesuálne harmonizovanie disharmonického“ alebo ako návod na zmierenie „objektívnych zákonitostí evolúcie s determinizmom rovnováhy javov“ (s. 155).

Pre sledovanie našej témy je dôležité, že pri všetkých týchto analytických krokoch môžeme pozorovať „harmonickú koexistenciu“ pozitivizmu, štrukturalizmu a semiotiky, maskovanú východiskovou Comtovou inštrukciou: „Stieranie hraníc medzi zobrazova-

ným 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“ (s. 158). Tieto zistenia vyúsťujú napokon do konštatovania o Kukučínovi: „Už samotná povaha nastolených problémov ho viedla k prekračovaniu kritérií realistickeho 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“ (s. 170). Čepan nám tak predstavil nielen celkom iného Kukučina, než sme si ho pestovali v školských predstavách, ale exaktne dokázal jeho presiahnutie hraníc realizmu v neskoršej fáze tvorby. Všimol si, že Kukučín „v neskorom diele nič nenechával nepovšimnuté. Realitu, jej literárny odraz i svoje fikcie súborne zaradľoval do zátvorky, vyznačujúcej aktuálny rozsah a obsah rovnice epických vzťahov“ (s. 159).

Čosi podobné sa prihodilo aj inému realistovi – Honoré de Balzacovi a jeho poviedke Sarrasine. Metóda spochybnenia a posunutia hraníc medzi zobrazovaným a zobrazeným, ktorú O. Čepan využil na odlišenie dvoch etáp Kukučínovej tvorby, sa stala produktívnou i pri vedeckom „experimente“ Rolanda Barthesa v knihe *S/Z* (1970), ktorým vlastne vytesnil Balzacovu poviedku z kontextu realistickej prózy. Za svoju „totálnu metodológiu“, resp. „totálnu kritiku“, ktorej podrobil Balzacovu poviedku, si Barthes vyslúžil aj obvinenie z nedostatku úcty k „textu“. Jeho kniha bola pôvodne koncipovaná ako polemika so zástancami tzv. Novej kritiky, ktorí každý literárny text považovali za autonómny a uznávali jeho skúmanie len z hľadiska jeho vnútorných kategórií bez akýchkoľvek informácií o diele zvonku. Barthes sa okrem iného ako literárny vedec sústreďuje na čitateľa a jeho vzťah k čítanému textu. Literatúru potom delí na texty na čítanie – tú, ktorú čitateľ pasívne prijíma, a na texty na písanie – teda takú, ktorá nás zapája do aktívneho dotvorenia. Kniha *S/Z* je zaujímavá tým, že Barthes minuciózne analyzuje pomocou piatich kódov poviedku Sarrasine po malých úsekoch a z textu, pôvodne určeného „na čítanie“, robí pred našimi očami text „na písanie“ – a to všetko pomocou rozrušenia pôvodných interpretačných schém a historizujúcich klišé.

Tak ako sa O. Čepanovi s využitím subtýlnych metodologických nástrojov podarilo rozrušiť obraz Kukučina ako najtypickejšieho slovenského realistickeho autora, aj R. Barthes dokázal, že Balzac v tomto texte vlastne žiadnym realistom nie je a že to, čo nám predkladá ako realistické, nemá ono „ontologické krytie“, ktoré Čepanovi chýbalo napríklad aj u Vajanského. Spoločným výsledkom Barthesových i Čepanových vedeckých operácií je poznanie, že „realita znakov sa už viac nedá umiestniť v označovanom, ktoré je nedotknuteľné a nevzkriesiteľné, ale v označujúcom, hlavne v materiálnych stopách písaného jazyka, ktoré môžeme aktívne interpretovať slobodným spôsobom“ (Culler, s. 105). Čepanov vedecký výklad slovenského realizmu je dodnes povzbudzujúcim dôkazom toho, že literárne diela nikdy neležia celé a navždy v rámci kódov, ktoré ich apriórne definujú, a že semiologicko-štrukturalistický ponor do literatúry je stále dráždivou záležitosťou.

- BARTHES, Roland: *S/Z*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 1999.
- COMTE, Auguste: Kurz pozitívnej filozofie. In: *Antológia z diel filozofov. Pozitivismus. Voluntarizmus. Novokantovstvo*. Bratislava : Vydavateľstvo politickej literatúry, 1967.
- CULLER Jonathan: *Saussure*. Bratislava : Archa, 1993.
- ČEPAN, Oskár: Štýl Vajanského prózy. In: *Slovenská literatúra*, roč. 5, 1958, č. 4, s. 385 – 427.
- ČEPAN, Oskár: Jazykové predpoklady montáže v poézii. In: *Literaria IX*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1966, s. 43 – 72.
- ČEPAN, Oskár: Vajanského významotvorný princíp. In: *Slovenská literatúra*, roč. 14, 1967, č. 2, s. 157 – 162.
- ČEPAN, Oskár: *Stimuly realizmu*. Bratislava : Tatran, 1984.
- ČEPAN, Oskár: *Próza slovenského realizmu. Výber z diela Oskára Čepana*. Zväzok II. Bratislava : Veda, 2002.
- JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Jinočany : H&H, 1995.

## Čepanov pohľad na Vajanského

DANA KRŠÁKOVÁ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Dielom Svetozára Hurbana Vajanského sa Oskár Čepan zaoberal v troch samostatných literárnohistorických štúdiách, ktoré vznikali v dlhšom časovom rámci od konca päťdesiatych až po začiatok osemdesiatych rokov 20. storočia. Časopisecky vydané texty *Štýl Vajanského prózy* (Slovenská literatúra, 1958), *Vajanského významotvorný princíp* (Slovenská literatúra, 1967) a *Vajanského kompozičný princíp* (Slovenská literatúra, 1983) následne sumuje a v širších kontextových súvislostiach syntetizujúco systematizuje kapitola *Vajanského kreatívny voluntarizmus* z Čepanovej zásadnej knihy *Stimuly realizmu* (1984). Čepanov prístup v týchto štúdiách je silne analytický, no spoločným znakom jeho analytických súdov je to, že sledovaním jednotlivých (štýlovo-výrazových a obsahovo-významových) aspektov nikdy nestráca zo zreteľa celok literárneho diela. Štúdie, prvýkrát knižne publikované vo výbere *Próza slovenského realizmu* (2001), tak naozaj tvoria, ako uvádza editorka zväzku Marcela Mikulová v doslove výberu, „istý komplement k spomínaným *Stimulom realizmu*“.<sup>1</sup> Pre bibliografickú presnosť treba doplniť, že k Vajanskému sa Čepan publikačne vrátil ešte raz, v roku 1991, keď v časopise *Tvorba T* uverejnil – pri príležitosti 75. výročia Vajanského smrti – kratší zhrňujúci text *Vajanského sémantické gesto*.

Vajanský je pritom len jedným zo šestice kľúčových autorov (do ktorej ešte patria Kukučín, Timrava, Jégé, Tajovský a Jesenský), ktorí podľa Čepana svojim epickým dielom modelovali podobu slovenského literárneho realizmu. Je to však autor, ktorý – povedané Čepanovými slovami – „je najdiskutovanejšou osobnosťou zakladateľskej generácie literárneho realizmu a napriek svojej reprezentatívnosti aj najrozpornejšou

<sup>1</sup> ČEPAN, Oskár: *Próza slovenského realizmu*. Bratislava : VEDA, 2001, s. 268.