

závažným obsahom, zintímňujúca a zosobňujúca tému a zároveň ju dramaticky podávajúca, lyrizujúca i etizujúca, fragmentárna a otvorená smerom von, teda k čitateľovi ako spolutvorcovi, znamenala priam revolučný vývinový skok k moderne a potisla vývin ďalej ako (skonvencionalizovaná) veľká epika. Napokon, zmeny vo vývine prinášajúce novú paradigmu sa takmer vždy začínajú krátkymi žánrami.

Pri precizovaní charakteristiky Tajovského-prozaika autorka musela riešiť i viaceré poetologických problémov. Veľa miesta venovala žánrovej problematike, ale aj výstavbovým elementom a formovej stránke vôbec. Sústredila sa najmä na funkciu a premeny rozprávača (ja-rozprávač a jeho pozícia v jednotlivých dielach či obdobiach), na vzťah rozprávača a postáv a pod. Svoje teoretické poznatky (a textové zistenia) koordinovala s premisami početného kádra teoretikov, najmä zahraničných a „moderných“. Z domácich najviac impulzov získala od O. Čepana a v jeho intenciách pokračovala a pokročila ďalej. Viacerých (domácich) odmietla alebo s ich vývodmi polemizovala. Nový, prehĺbenejší pohľad na Tajovského, ktorý vyplynul z presnejšej typologizácie, má dosah i na charakteristiky vývinovej problematiky obdobia, o ktoré tu ide. Chcem povedať, že „objavenie“ nového Tajovského mení proporcie a presúva dôrazy i v rámci ustáleného pohľadu na realizmus a modernu. Zmena postavenia jedného „kameňa“ mení celú stavbu. Nerúca ju, naopak, pevnejšie ju usadzuje.

Text Marcely Mikulovej pôsobí, okrem presvedčivosti argumentácie, aj silou osobného nasadenia, ba takmer vášne. Osobné nasadenie má vždy dva póly „za a proti“. „Za“ tu znamená jednoznačne: za Tajovského; „proti“ jednoznačne proti Vajanskému (a niektorým ďalším okolo neho), ktorý nepochopil Tajovského tvorbu, pokladal ju za škodlivú a národ „unižujúcu“. Tajovského „znepokojujúca“ tvorba však nechcela národ unižiť, ale pozdvihnúť. Za často tvrdými „naturalistickými“ scénami sa tají predovšetkým obava z budúceho vývinu (vzhľadom na niektoré negatívne vlastnosti slovenského človeka), nespokojnosť s daným stavom. Prečo to tak bolo práve u Tajovského, dokladá autorka jeho

biografiou, letorou i osobnými problémami. Pokiaľ ide o jej „proti“ (najmä proti Vajanskému), tam je to inak. Vajanského dokázala aj ironizovať, čo svedčí o emocionálnom vzťahu; v súvislosti s ním hovorí dokonca o „pokryteckom národovectve“, podozrieva ho zo žiarlenia na čitateľský úspech Tajovského, aby dokázal uznať Tajovského tvorbu, musel by zaprieť vlastnú prirodzenosť. Vajanský akoby tu strácal reálne proporcie. Myslím, že ho netreba demonizovať. Na druhej strane – všetko má aj druhú stranu – treba povedať, že ono osobné nasadenie zvyšuje dynamiku Mikulovej textu, a tým aj príťažlivosť pre potenciálneho čitateľa.

Pokiaľ ide o kompozíciu tejto práce, vidno na nej, že nebola písaná na jeden ťah. Niektoré zistenia sa tu objavia niekoľkokrát. No nejde o jednoduché opakovanie, pretože vždy vchádzajú do nového kontextu. Zdá sa mi, že ťažisko práce je v prvej časti, tam teoreticky i prakticky (na analýzach Tajovského základných prác) povedala o tomto prozaikovi podstatné veci. V časti týkajúcej sa Tajovského poprevratovej tvorby svoje zistenia zopakovala a rozmnžila.

Na jednom mieste Mikulovej rukopisu čítame, že „až nasledujúce generácie dokážu v texte, vo svojej dobe považovanom za obvyčajný obrázok, vidieť zložito štruktúrovanú výpoveď o človeku, jeho dobe a o autorovi“. Táto veta presne charakterizuje prítomnú prácu. Autorka je vlastne tou „nasledujúcou“ generáciou, ktorá to dokázala.

Vladimír Petrik

HORVÁTH, Tomáš: JÁN HRUŠOVSKÝ A MODERNIZMUS. Bratislava : Slovak Academic Press, 2008. 184 s.

Práca *Ján Hrušovský a modernizmus* Tomáša Horvátha je skomponovaná z piatich hlavných kapitol – štúdií, pričom v každej z nich sa rozoberá iná próza Jána Hrušovského. V prvej časti V labyrinte odvodenín sa analyzuje azda najznámejšie spisovateľovo dielo *Muž s proté-*

zou. Úvodná kapitola má osem podkapitol, v ich rámci sa kvôli zmene zorného uhla interpretácie rieši na dva razy (lat. bis) problematika transformácií subjektu a tiež intertextuálnych súvislostí románu. Horváthov rozbor vychádza z titulu diela: začína sa motívom protézy, jeho viacvýznamovosťou, aby nasledoval „muž“, čiže výklad konštitúcie subjektu príbehu. Pokračuje témou, ktorou je láska nerozlučne zviazaná so smrťou, kompozičnými a žánrovými charakteristikami diela (Denník a čas), hĺbkovou sémanticko-štrukturálnou analýzou a napokon sa autor zaoberá aj rozličnými vzťahmi textu *Muža s protézou* s inými literárnymi textami. Dá sa povedať, že Horváth preskúmal stanovenú prózu vari zo všetkých literárnovedných strán a priniesol o nej vskutku vyargumentované a nové poznatky.

Hrdina románu z roku 1924, poručík mobilizovaný pre potreby prvej svetovej vojny, pomenovaný Seeborn, je človek, ktorý má namiesto srdca protézu. Aby sa tak mohlo stať, najprv muselo byť jeho živé, ľudské srdce vyňaté, amputované. Vtedy vznikla dočasná situácia, keď srdce ako sídlo citov (kladných aj záporných, spôsobených nešťastnou láskou) Seeborn vôbec nevlastnil, nebol ním, citmi *spútaný*. Voľnosť je dôležitú krédo toho modernistického umenia, ktoré chcelo byť oslobodené od akýchkoľvek deterministických a vonkajších vplyvov (amputácia sa ako symbol odpútania vyskytuje napríklad u expresívneho E. Schieleho, člena Klimtovej viedenskej *Secesie*, s následkami pre „pahýľovitú“ poetiku *expresionizmu*). „Konkrétny“ akt amputácie srdca na nemocničnom stole sa dá interpretovať ako hrdinovo oslobodenie sa od prázdnoty, v ktorej istú dobu nefunguje v bežnom režime nielen jeho ľudské srdce, ale ani rozum a telo. V novo otvorených, „vyšších“ dimenziách však musela byť vzniknutá prázdnota prepojená či naplnená nejakým všeobecným vitálnym princípom metafyzického rázu, lebo Seeborn nezomrel. Súhlasne s týmto „výmenným“ projektom a tiež podporujú istú realnosť epického sveta je *následne* do hrdinovej umŕtvenej telesnej schránky lekármi dodaná protéza, takže bývalý pacient

môže ďalej existovať. Hrdina prežíva, ale „pracuje“ v ňom, určuje ho – minimálne od operácie a nezávisle od protézy – niekto, resp. niečo mimo neho, čiže spomínaný vitálny, vôľový princíp. Protéza je len medzičlánkom, ktorý determinujúcemu zdroju nekladie odpor, no zároveň udržiava Seeborn v chode ako nástroj, prejav tejto vôle. Zmena človeka na „nástroj“ spôsobuje postupné vyviazanie Seeborna zo vzťahov s ľuďmi a celým pozemským svetom. Protéza síce nemá putá, ale ani nie je schopná vzťahov. To je však pre človeka aj naň naviazané okolie zničujúce. Seeborn ako monštrum postihuje, poráža blízkych aj cudzích tak, ako predtým vonkajší svet prostredníctvom „dobrých“ lekárov umŕtvil jeho vnútro.

K takejto prostej interpretácii Hrušovského románu sa T. Horváth dostáva takpovediac „odzadu“, nie cez motív amputácie, ale zdôrazňujúc motív protézy a modernistického subjektu – pričom interpretáciu týchto dvoch stredobodov svojho uvažovania Horváth mnohonásobne vrství, rozplietá a rozširuje. Aby niekoľko ráz a v rôznych súvislostiach konštatoval, že v próze *Muž s protézou* je možné „modelovať“ kontaminácie *prvkov, vygenerovaných rôznymi kódmi literárnych smerov*“ (s. 54) – najčastejšie sa ukazuje na neo/romantizmus, expresionizmus, dekadenciu.

V prehľadovej druhej časti Smŕť a depersonalizácia Horváth rozoberá dobrodružno-fantastický román *Prízrak* spolu s niektorými Hrušovského poviedkami z dvadsiatych a po vojnových rokov 20. storočia a románom *Peter Pavel na prahu nového sveta*. Okrem iného sa interpret venuje problematike depersonalizácie hrdinu, ktorá ústi do samovraždy. Konkrétne v poviedke *Pišťol* zo zbierky *Dolorosa* (1925) sa hrdina zastrelí, presnejšie povedané, život mu zoberie jeho psychicky odštiepené „druhé ja“, ktoré je konateľom deterministickej sily z diktátorského nevedomia. Autor túto poviedku interpretuje ako typicky modernistickú (súvisiacu s dekadentnou reflexivitou, nietzscheovským moderným subjektom a s freudovským nevedomím). Lenže, kam by sa potom mala zaradiť próza Ivana Horvátha *Pred koncom* z roku

1922, kde ide o rovnaký problém s rovnakými súvislosťami, ale s diametrálne odlišnou pointou? Ivan Horváth vo svojej črte formuluje mladícke uvažovanie o samovražde, ktorému sa oddáva vynikajúci študent s dekadentnými vlastnosťami a s neskrtnou, priam nietzscheovskou túžbou po sebazdokonaľovaní. Hrdina chce na sebe zopakovať samovraždu svojho knižného alter ega, v ktorého tragickom osude sa spoznáva. Ibaže v závere, s brovningom priloženým na sluchy, si nedokáže zaveliť, aby potiahol spúšť, a v hysterickom plači sa zrúti. Horváthovmu hrdinovi nedalo jeho nevedomie pokyn na smrť, ale aj s jeho „slabou vôľou“ ho odkázalo na život (čo vyhovuje nietzscheovskej interpretácii, podľa ktorej, v protiklade k schopenhauerizmu, je sebazáchova ziskom sily a moci). Ide teda tiež o modernistickú prózu? Podľa všetkého áno. Lenže čo si potom treba predstaviť pod pojmom modernizmus, ak doň spadajú také rozličné literárne produkcie, vyskytujú a prelínajú sa v ňom viaceré a niekoľkoznačné kódy?

Skúsme hľadať odpoveď pri ďalšom čítaní interpretácií Tomáša Horvátha. V tretej časti analyzovania Hrušovského diel sa zamerlal na poviedku *Žralok*. Tu Horváth vidí aj paralely s futurizmom, keď pripomína, že prirovnanie ženy k žralokovi bolo použité už v Marinettiho práci *Mafarka futurista*.

V štvrtej kapitole – štúdiu knihy *Ján Hrušovský a modernizmus* sa T. Horváth venuje poviedke *Dolorosa*, ktorú hneď v úvode začne riešiť cez modernistický a zároveň expresionistický kód, pričom dané kódy prísne oddeľuje.

Sledujúc fenomén modernizmu sa napríklad dozvedáme, že poviedka *Dolorosa* rozohráva proklamácie satanizmu, vlastné modernizmu ako literárnemu smeru. Ďalej, ako píše autor, z Hrušovského prác (*Muž s protézou, Dolorosa*) sa dá analyzovať „privilegovanie označujúceho v režime signifikácie modernizmu“ (s. 143), v dôsledku čoho upozorňuje, ako sa prejavuje privilegovanie označujúceho „v niektorých vybraných estetických teóriách modernistickej formácie“ (s. 143), napr. Witkiewiczovej, Wölfflinovej, Worringerovej. Začína byť zrej-

mé, že slovo „modernizmus“ nesie v Horváthovej interpretácii „užšie“ aj „širšie“ významy. Raz je to len jeden literárny smer, potom skupina literárnych prúdení (na čele s neoromantizmom a dekadenciou), inokedy sa zase obracia k ešte širšej či inakšej „modernistickej formácii“. Ak vcelku zoberieme Horváthom interpretovanú Hrušovského tvorbu, evidujeme v nej nielen viaceré náplne pojmu modernizmus, ale navyše aj údajne mimomodernistické kódy ako futurizmus či expresionizmus, nehľadiac na romantizmus, realizmus, naturalizmus, sci-fi atď. (V takejto spleti sa potom môže stať, že podaktoré názory F. Nietzscheho režimu modernizmu raz vyhovujú, ako v poviedke *Pišťol*, inokedy už nie, ako v *Dolorose*.) V kauze modernizmu by sme preto vari mali uveriť samotnému Hrušovskému, že v prácach jeho literárnych spolupútnikov sa vyskytujú štýly a poetiky od konca 19. storočia až po tie najnovšie, najmodernejšie; čiže, slovami súčasnej vyprofilovanej histórie umenia, v Hrušovského medzivojnovom umeleckom okruhu sa používali kódy nástupu avantgardy (1860 – 1900), počnúc Baudelairom a impresionizmom až po pre Hrušovského súdobé najaktuálnejšie prúdenia modernizmu (expresionizmus, futurizmus, kubizmus, dadaizmus...). Podľa takéhoto náhľadu na modernizmus (por. encyklopédiu moderného umenia Amy Dempseyovej *Umelecké štýly, školy a hnutia*, 2002), vygenerovaného metódou psychoanalýzy, sociálnych dejín umenia, formalizmu a štrukturalizmu a tiež postštrukturalizmu a dekonštrukcie (por. veľkú publikáciu *Umenie po roku 1900* s podtitulom *Modernizmus, anti-modernizmus, postmodernizmus* autorov H. Fostera, R. Kraussovej, Y. Boisa a B. Buchloha, 2004) modernizmus bol až koncom šesťdesiatych rokov nahradený postmodernizmom.

Ak vieme historicky aj štruktúrne relatívne presne určiť jednotlivé smerové kódy či poetiky, ťažko sa dá odobrať, prečo by sme mali zotrvať v používaní, ba vytváraní akýchsi príhodných „modernizmov“ a „moderien“ ako neformálnych združení *javovo* prináležiacich umeleckých snažení. Medzinárodné hnutie secesie (l'art nouveau, Jugendstil, Sezessionstil,

Paling Stilj, Style Liberty, stile nouille, katalánsky modernizmus, slovenská Moderna) či dekadencie (vo Francúzsku symbolizmus, v Británii estetizmus) sa vyznačuje zdôvodnenými charakteristikami a jeho národné varianty prešli korektnými analýzami. K nim možno priradiť tiež Horváthove dôkladné štúdie Hrušovského tvorby. Práve interpretova schopnosť jemne rozlišovať najrôznorodejšie kódy Hrušovského písania, ich bohatú spleť, dovoľuje vysloviť otázku, či tvorbu Jána Hrušovského stačí modelovať ako modernistickú *aj napriek* jej expresionistickým, futuristickým a iným elementom, či ju netreba modelovať ako modernistickú práve *spolu s nimi*. Dnes už nejde len o to, ako sa kedysi isté hnutia proklamovali či definovali, ale aj o to, čo reálne dosiahli, vytvorili. Z tohto hľadiska, ak vieme tak detailne a ostro analyzovať ako T. Horváth, môžeme v každom modernistickom prúde nájsť jeho konzervatívnu aj avantgardnú súčasť: povedzme aj v modernistickej estetike autonómie z konca 19. storočia. Ved' sa nedá ignorovať, že mala istú *spoločenskú funkciu*, lebo prostredníctvom umeleckých diel odmietala záujmy dobového spoločenského systému a jeho totalitné praktiky. Okrem jestvovania v opozícii sa však vtedajší modernizmus, obvykle ponímaný ako uzavretá forma vysokej sebareflexivity, situoval aj v prispôsobovaní sa začínajúcej masovej kultúre – a v tomto tzv. avantgardy po kubizme už len pokračovali (ako to podal P. Bürger).

Svoju nezanedbateľnú úlohu teda nepochybne zohráva aj syntagmatický, procesuálny pohľad na literatúru a jej najrozličnejšie kontexty. Nemusí to automaticky znamenať omeškané vzývanie „príbehu“ (dejín), ak si uvedomíme, že ľudský mozog spracúva informácie jednak digitálnym (nespojitém, diskrétnym), ale hlavne analógovým (spojitým) spôsobom. Preto má svoj význam, že aj T. Horváth istým spôsobom pokračoval v „príbehu interpretácie“ Hrušovského osudových žien, keď do svojej knihy zaradil ešte aj kontextovú prehľadovú esej o femme fatale.

Na záver: Kniha Tomáša Horvátha *Ján Hrušovský a modernizmus* venovaná Hrušovského ranej poprevratovej tvorbe je striktnou štruktúralno-sémantickou analýzou Hrušovského prózy. Štruktúralno-sémantický prístup sa v Hrušovského prípade ukázal byť objavným, pretože rozpoznal doteraz neurčené literárne kódy a modernistické významy najmä v románe *Muž s protézou* a poviedke *Dolorosa*. Nateraz obvyklé expresionistické posudzovanie Hrušovského prác tým uvoľnilo miesto mapovaniu spleťtých trás dobových aj predošlých umeleckých deklamácií a prúdení v spisovateľovej produkcii. Vďaka zvnútornenému porozumeniu už trochu „zašlé“ modernistické umenie zrazu dokáže zaiskriť a odmeňuje sa svojmu čitateľovi dobrou energiou kultúrneho človeka.

Jana Kuzmíková