

ŠTÚDIE

Tajovského osudová voľba

MARCELA MIKULOVA, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Nijaké indície nenasvedčujú tomu, že by mal Tajovský niekedy v úmysle napísať spoločenský román z mestského prostredia. A predsa v *Národných novinách* mu roku 1902 vychádza próza *Mládenci* s podtitulom, ktorý akoby avizoval podobnú ambíciu – *Figúrky k spoločenskému románu*. Text naozaj v sebe zahŕňa obľúbené dobové „spoločenské“ témy a problémy, z ktorých ústredným je motív staromládenectva. Tajovský, vtedy dvadsaťsedem-dvadsaťosemročný, tiež už patril k martinskému staromládeneckému kaviarskému „zoskupeniu“, ktoré mal dôverne odpozorované. V humoristickom vykreslení tohto prostredia sa Tajovský ocitá veľmi blízko pri Jankovi Jesenskom, ba dokonca uvažovanie postáv o vypočítavom ženskom svete, čo má záujem skôr o peniaze ako o ženícha, akoby anticipovalo Jesenského prózy *Otroci* (1905) či *Slovo lásky* (1906), kde, pravda, táto problematika je už podávaná vo vážnej modalite.

Tajovského rozprávač nás v ľahkom „besednicovom“ štýle „zasväčuje“ do dôvodov staromládenectva každého zo spolustolovníkov a informuje aj o ďalších témach konverzácie. Ak na začiatku textu je jeho ironia voči úrovni debaty priateľov ešte prítlmená („Mali sme neobyčajne duchaplný rozhovor“), tu sa odhaľuje naplno: „Pozapalovali sme si a zháňali tému na rozhovor. Pomaly sa poddalo. Vo vine sú predsa len iskry rozumu! Zhovárali sme sa vo troje. Jedna kompánia viedla vojenský rozhovor, lebo Tenický práve bol došiel z manévrov. [...] Druhý krúžok okolo Milka zhováral sa o ženbe a ženách vôbec. Rozoberali otázku: či dievča alebo vôbec dáma môže bez materiálnych interesov milovať. [...] Ostatní okolo básnika zhovárali sa o literatúre. Menovite, že výborná bola posledná jeho besednica z nášho spoločenského života. To že je jeho život, aby pokračoval.“ (Citujeme z *Diela I*, 1953.)

Rozprávač na konci naznačuje, že ťažko brať figúrky zo života do literatúry, všetci potenciálni aktéri sa tomu vzpierajú, i keby boli dokonalí. Narácia sa síce nesie zväčša v bodro ironickom duchu vykresľovania kaviarských rituálov, s ktorými rozprávač nie je celkom stotožnený, v pozadí však už možno začuť trpkosť z opisovania „neosožných“ životov týchto schopných a zaujímavých mužov. Martinský kaviarský život sa zrejme podstatne líšil od pražských kaviarní, ktoré zažil Tajovský dva roky predtým. Energiou intelektuálov v najlepších rokoch sa tam neplytvalo na staromládenecké prekáračky alebo na tému historiek z vojenskej služby. Kaviarne boli na konci 19. storočia kultúrnym fenoménom, kde sa riešili ťažiskové intelektuálne problémy, nahrádzali absenciu inštitucionálneho vzdelania, kaviarská klíma bola neodmysliteľná od stredoeurópskeho konštituovania sa moderny (Řezníková, 2004, s. 53n).

Svoje znechutenie z malosti slovenských kaviarenských pomerov preniesol Tajovský aj na rozprávača v črte *Mládenci* (ten zrejme nie náhodou hovorí o „hostinci“) a cítime, že toto prostredie nebude opúšťať so smútkom. Témy malomesta, kde sa všetci poznajú a „vzpierajú zobrazovaniu“, prázdne konverzácie a povrchné reči o živote – to všetko ho ako dedinského človeka umelecky inšpirovalo minimálne. Prózu *Mládenci* si formálne (voľbou ľahkého žánru zábavnej besednice) i tematicky (voľbou mestského, „cudzieho“ prostredia) na počiatku svojej „vážnej“ spisovateľskej cesty akoby overil, o čom a ako **nepísať**. Literatúra preňho nebude médiom zábavy, ale sprostredkovateľom závažných spoločenských obsahov, predmetom jej zobrazenia nebudú „figúrky“, ale osudy. Tajovského dominantným spisovateľským teritóriom sa stane dedina.

Napriek tomu sa v niektorých prózach témy mesta ešte dotkol. Roku 1905 mu vyšla pomerne rozsiahla próza *Domov!*, kde prichádza s neobvyklou, avšak dobovo príznakovou témou návratu strateného syna, ktorý si proti vôli rodičov vezme za ženu dievku ľahkých mravov, a na železnici, kde je zamestnaný, príde o obe ruky. Tento námet si vyžiadal od autora veľký naratívny záber, nie je však presvedčivo zvládnutý. Príbeh o mužovi, ktorý ide za svojou vidinou do mesta a končí tragicky, vyznieva ako morálita o treste za opustenie rodnej dediny. Tajovský, ktorý príbeh komplikovane konštruje a nemá ho dôverne prežitý, tu upadá do priamočiarej čiernobielej schémy.

O šesť rokov neskôr sa pokúša o tému mesta ako „miesta morálnej skazy“ dedinského chlapca v poviedke *List* (1911) – a opäť neúspešne. Rozmaznaný syn starších rodičov, ktorí z neho chcú mať doktora, ide študovať do Pešti, tam sa však „pokazí“ – lumpuje, pije, fajčí, nechodí už ani domov, peniaze pýta písomne. Táto próza je ešte tézovitejšia než próza *Domov!*, chýba jej akákoľvek snaha psychologicky motivovať premenu dobrého, v láske vychovávaného dedinského chlapca na zhýralca. Text je prvoplánovo moralistický a potvrdzuje, že pri osobnostne nezažitej téme sa môže autor so svojim dobrým úmyslom ocitnúť na pôde úžitkovej literatúry.

Až po mnohých rokoch „strávených“ v mestských kaviarňach píše Tajovský roku 1929 poviedku *Po polnoci*. To už býval deväť rokov v Bratislave a mestské prostredie má hlbšie zažitie: našiel si v ňom nových hrdinov – mestských outsiderov. Spisovateľ a zároveň autorský rozprávač sedí po polnoci v kaviarni a snaží sa dokončiť besednicu. Začnú s ním koketovať tri prostitútky, ktoré si k nemu prisadli. Napokon rozhodne, aby pri ňom ostala len jedna – tá mu však musí rozpovedať svoj životný príbeh. Ona má prosbu – aby jej zaplatil večeru, lebo už tri dni pila len kávu. Rozprávač, ktorý v mestskom prostredí neočakáva už nič pozitívne, je zaskočený nepochopiteľnou hrdosťou týchto „predajných dievok“. I tento text dokazuje, že Tajovského umelecká invencia je živá autenticitou životného zážitku, ktorý však nezostáva na jednoduchej referenčnej úrovni. Vo väčšine prípadov ho zhodnocuje svojou výnimočnou schopnosťou ozvlášťovania obyčajného. Presvedčivé argumenty životných faktov ho „prinútili“ nemoralizovať, ako sa mu to stávalo v spomínaných fabulačných konštrukciách (*Domov!*, *List*), ale poskytli mu príležitosť reflektovať svoju „mestskú skúsenosť“ bez predsudkov dedinčana – ako čistú sociálnu skutočnosť. Akceptácia prostitútky ako sociálneho úkazu, a nie ako modernistickej *femme fatale* v nejakom ozvláštnenom, výlučnom alebo pikantnom príbehu, potvrdzuje však Tajovského rozhodnutie pohybovať sa v rámci realistického vy-

medzenia témy. Tajovský teda v prevažnej väčšine svojej prozaickej tvorby zostal v už overenej tematickej (dedina) i žánrovej (krátka próza) oblasti, v prostredí, ktoré dôverne poznal, a s problémami, ktoré sa mu zdali byť najzávažnejšie. (V tejto oblasti vlastne ani nemal konkurenciu, kým v žánri malomestskej prózy kraloval svojím brilantným ironickým štýlom jeho priateľ a rodený Martinčan Janko Jesenský.) Opustenie tematiky mesta v prospech tematiky dediny bolo tiež prejavom estetických preferencií – a tu sa Tajovský odlišoval nielen od generačne staršieho Vajanského, ale aj od o čosi mladších príslušníkov Slovenskej moderny. Tajovského žánrové, tematické i subjektívne usúvzťažnenie s mentálnymi a umeleckými dispozíciami autorov Slovenskej moderny sme už viackrát konštatovali (Mikulová, 2000, 2001). Vieme však, že títo autori do svojho umeleckého záujmu tému dediny ani texty na rozhraní umenia a populárneho čítania nezahŕňali. Nemožno sa teda čudovať, že so svojou „neideálne“ poňatou dedinou bol Tajovský najčastejšie definovaný ako „kritický“ realista bez podozrenia z nejakých modernisticko-dekadentných sklonov.

Prednosťou Tajovského spisovateľskej idey „obrodzovania“ slovenskej dediny bola jej potenciálna uskutočniteľnosť. Ona si totiž nekládla vysoké ciele – nedúfajúc vo faktické zmeny Tajovský sa snažil aspoň o „zvestovanie“ širšej kultúrnej verejnosti, že i na dedine sú ľudia, problémy, starosti, ale i láska, vášeň, zomieranie, a že to všetko má svoju ľudskú hodnotu, čo je dôvod, prečo má zmysel o tom písať. Jeho autorské gesto bolo príliš vážne a pre krajinu až osudovo dôležité na to, aby bolo spájané s nejakými módnymi dobovými trendmi, prázdny gestami a pózami, akých bol nakoniec i v Prahe niekedy svedkom. V období, keď tam Tajovský študoval (1898 – 1900), ešte doznievali radikálne názorové konflikty medzi táborom lumírovcov, reprezentovaným J. Vrchlickým a táborom generačných súputníkov J. S. Machara, ktorý kriticky zaútočil na V. Hálka a „celý mýtus o velikosti ‚národného pěvce‘ dekonstruoval jako fikci“ (Rezníková, 2004, s. 44). Vrchlický použil v tejto polemike termín moderna so zámerom mladých odporcov Hálka diskreditovať, Machar sa však verejne k tomuto označeniu prihlásil, pretože vo Viedni, kde vtedy žil, sa slovo moderna v umeleckom kontexte už dlhšie používalo. Pojem moderna mal však v českom prostredí rozkolísanú sémantiku a samotní umelci sa s ním bezvýhradne neidentifikovali: „My mladí nemáme vlastně žádného společného jména. Jsou mezi námi realisté, dekadenti, symbolisté, naturalisté, vše pomíchano, třeba i nevyhraněno a neurčito [...],“ napsal J. S. Machar v okamžiku nejvypjatějších sporů, kdy se na okamžik vskutku velmi sblížil s jádrem formující se moderny“ (Rezníková, 2004, s. 45). Z hľadiska naliehavosti existenčného problému záchrany svojho národa pred pomäťarčovaním (často za výdatnej „pomoci“ svojich), či aj pred ním samým (napríklad alkoholizmus), musel Tajovský pokladať rozličné formy dekadentného dobového umenia za plytvanie energiou. Nebol priateľom veľkých bohémских gest, umeleckých proklamácií – v tomto bol „realista“ a pragmatik. Neveril, že by literatúra mala schopnosť realitu meniť, v jeho chápaní však mohla prísť aspoň s porozumením či útechou. Nešlo mu o umelecký úspech, skôr ho mrzelo, keď ho kritici nepochopili alebo prekrútili jeho zámer. Na domácu tradíciu nenadväzoval vedome (v tomto smere ani nemal veľmi na čo), ale ju ani zámerne nepopieral. Tajovský si nepestoval vznešené predstavy o poslaní umenia, nemienil nadradovať umenie nad život. Pritom mohol i ťažiť z objavujúceho

sa dobového odmietania hodnotovej hierarchie medzi tzv. vysokými a nízkymi prejavmi kultúry a z rodiacej sa koncepcie antiumenia. Rozbíjal dobové prozaické konvencie a tabu nie preto, že by sa to „patrilo“, ale preto, že vtedajšia realistická spisba žánrovo ani tematicky nevyhovovala jeho zámerom.

V tomto mu však české prostredie inšpiráciou určite bolo, napríklad svojou provokatívnou „antiliterárnosťou“, buričským, anarchistickým odmietaním výlučnosti umenia (napr. u Gellnera), čo jeho spisovateľský zámer výdatne podporilo a preukázateľne zanechalo stopy v uvoľnenosti témy a výrazu. D. Mocná charakterizuje situáciu v českej literatúre na konci 19. storočia takto: „Jestliže ještě na počátku 80. let spojovala česká próza běžně své umělecké aspirace s touhou oslovit obyčejného čtenáře, s nástupem ambiciózního realismu a zejména pak moderny byl tento ideál literatury pro každého Čecha postupně opouštěn: náročná tvorba a oddechová četba se od sebe začaly vzdalovat. Autoři starší generace se sice ještě stále pokoušeli skloubit ve své literární aktivitě oba v zásadě protikladné aspekty, avšak celkový trend doby mířil k diferenciaci literárních funkcí“ (2001, s. 233). Možno i „vinou“ oneskoreného kultúrneho vývinu na Slovensku oproti Čechám sa stalo, že v mnohých Tajovského dielach sa v optimálnej vyváženosti ešte stretávajú umelecká hodnota s čitateľskou (ale i „mediálnou“) prístupnosťou, čo sa už nedá povedať o textoch autorov Slovenskej, ale ani Českej moderny. V tomto zmysle reprezentujú Tajovského texty univerzálne humanistickú víziu komunikácie spisovateľa s jednoduchým človekom. Priamočiaru operatívnosť a referenčnosť umelecky presahujú premyslenou autorskou selekciou faktov, vnútornou gradáciou fabuly a ľudskou účasťou.

V centre záujmu modernistického zachytávania sveta stáli výluční, až excentrickí hrdinovia s neobyčajným osudom, jedinci s komplikovanou psychikou. Jednoduchý, priemerný človek, ba dokonca bedár bol celkom mimo záujmu nových tendencií v umení fin de siècle. Tajovský so svojím záujmom o obyčajného človeka a jeho obyčajný život patril v tomto období v našej literatúre medzi výnimky. Výnimočnosť Tajovského najlepších prozaických textov spočíva v tom, že práve takýto životný osud dokázal prezentovať ako **neobyčajný**, pozoruhodný, a to sa už kritériám realizmu vymykalo. Ak D. Mocná hovorí u znepokojujúceho Jana Neruda o „dráždivé ambivalenci banality a hloubky“ (2001, s. 229), Tajovský sa javí ako jeho dôstojný pokračovateľ.

Z intertextuálneho hľadiska sú tu aj iné signály. V Tajovského korešpondencii, ale i v jeho dramatickom, prozaickom i prekladateľskom diele môžeme vypožorovať inšpiráciu ruskými spisovateľmi L. N. Tolstým, M. Gorkým, a najmä A. P. Čechovom. Každý z nich mal naňho špecifický vplyv, čo už detailne dokázala S. Lesňáková. Kým u Tolstého to bola najmä „etická rovina“ jeho próz (Lesňáková, 1971, s. 69), Čechovove diela (Tajovský preložil jeho poviedky *Mužici*, *Zločinec*, *Ona to bola!* a vaudeville *Medved'*) znamenali „vpád“ nového umeleckého ducha pre celú Tajovského generáciu a svojou originálne formulovanou témou „malého človeka“ tento autor napomáhal vývinovým tendenciám, nastupujúcim v slovenskej literatúre (s. 97n). Čechovove dedinské poviedky vzbudili u ruskej kritiky odpor a bol obvinený z „chladnej ľahostajnosti k životu a ľuďom“ (s. 106). Nápadne podobnú mienku o Tajovskom mal P. Bujnák. V *Slovenských pohľadoch* roku 1909 píše, že „u Tajovského sedliak je jednoduchý predmet umelecký; povedal by som model, naproti ktorému je básnik úplne ľahostajný a práve tak ako toho

sedliaka, tak chladno, ľahostajne by nám opísal i čokoľvek iné“ (s. 86). Medzitextové vzťahy Tajovského diela s dielom Čechovovým sú, ako píše Lesňáková, rôznorodé a komplikované. Pre náš výskum Tajovského je dôležitým východiskom Tajovského interferencia s čechovovskou atmosférou rozkladu dovtedy nespochybňovaného mimetického zobrazenia reality. Presne ju vycítil i pomenoval v liste Čechovovi roku 1900 M. Gorkij: „Čítal som Vašu *Dámu so psičkom*. Viete, čo robíte? Zabíjate realizmus! A zabijete ho už skoro, smrteľne, nadtľho. Táto forma si už odľila svoj čas...! Ďalej, ako Vy, už nik nemôže ísť po tej cestičke, nik nemôže písať tak jednoducho o takých jednoduchých veciach, ako to Vy viete... Vy teda realizmus zabijete! A som tomu neobľčajne rád. Dosť je ho už! Do čerta s ním!...“ (cit. podľa Lesňáková, 1971, s. 62).

Tajovský si teda, najmä po rokoch strávených v Prahe a búrlivých diskusiách o súčasnej literatúre v Detvane, bol vedomý nutnosti dať svojim pocitom a názorom inú formu, než mu ponúkala dovtedajšia slovenská próza. Po návrate na Slovensko jeho najoriginálnejším a najtypickejším autorským gestom bolo sústredenie sa na vnútornú heroic- kú obyčajnosť, ktorú demonštroval v poviedke *Maco Mlieč* (1903).

V tomto príbehu života paholka Maca Mlieča Tajovský na prvý pohľad neprichádza s nejakou novou prozaickou formou – naopak, základný „efekt“ poviedky spočíva práve v spomínanej „obyčajnosti“. Spisovateľ zdanľivo pokračuje v tradícii ľudovýchovnej poviedky, ktorej šírenie ožíva na Slovensku v šesťdesiatych rokoch 19. storočia a ktorá vznikala „na báze vzťahov medzi inteligenciou ako vedúcou zložkou národného boja a medzi ľuďom“ (Liba, 1969, s. 48). Práve takáto literatúra pre ľuď siahala po tematickej orientácii na slovenskú dedinu, súčasnosť, každodennosť a podľa Libu predznamenovala v slovenskej literatúre realizmus s jeho „skláňaním sa k nízkym“ (tamže). Tajovský však práve v črte *Maco Mlieč* až prekvapujúco rázne a suverénne použil presne opačný postup a umelecky demonštroval alternatívu, v ktorej „nízke“ morálne víťazí.

Táto poviedka je v povedomí mnohých generácií od ich školských čias zafixovaná ako nespochybniteľný (a možno aj odstrašujúci) „modelový“ realistický text. Takto ho kodifikovali mielen učebnice, rôzne dejiny literatúry, ale i jeho najznámejšie komplexné literárnohistorické interpretácie E. Paulinyho *Výjadrenie tendencie u Tajovského* (in Pauliny, 1983) a F. Miku: *Kritická koncepcia ľudovosti u J. G. Tajovského* (in Miko, 1984): Miko síce kladne a na pomerne širokej ploche hodnotí revolučnosť Tajovského gesta znížiť sa ako spisovateľ na úroveň chudáka, ako je Mlieč; ale pri jeho známom-vonkajšom opise sa nás rovno pýta: „Nerobí si tu autor z biedy Macovej potuteľne smiech?“ (Miko, 1984, s. 287). F. Miko podnetne píše o Tajovského „ikonizovanej hovorovosti“, autora celkovo hodnotí ako pripravovateľa „základnej tektonickej zmeny v literárnom a spoločenskom procese“ (s. 291), avšak k próze *Maco Mlieč* pristupuje so zásadnými výhradami – Tajovského syntéze, emblémovo vybudovanej na báze ľudového, nedôveruje.

Stotožňujeme sa s Mikovým názorom, že k Tajovského textom treba pristupovať kriticky, tento autor má veľa slabých miest, ba i celých próz publicisticky povrchné, tendenčné a prvoplánovo napísaných – pokúsime sa však dokázať, že sledovaná poviedka k nim nepatrí. Domnievame sa, že niektoré výhrady F. Miku sú spôsobené stotožnením autora s rozprávačom: „Rozprávač netají, že je autorom poviedky, že je Tajovský“ (s. 281).

Miko zobral vážne Tajovského mystifikáciu, preto rozprávača, stotožneného s autorom hodnotí ako trochu naivného, opisovanú realitu vnímajúceho bez väčšieho odstupu: „Táto poetika chce byť výrazom ľudového vedomia, jeho myslenia, reči, cítenia, hodnotenia, výrazom jeho koncepcie ľudskosti. Je to vedome i naivne sentimentálne a v svojej úprimnosti a statočnosti i utopistické, ba až falošné, ale ako jediná rezerva ľudskosti historicky vysoko perspektívne“ (s. 291).

Niečo podobné sa predtým (interpretácia vyšla časopisecky už r. 1948) prihodilo i E. Paulinymu, ktorý tiež práve preto, že stotožňuje autora a rozprávača, „usvedčuje“ autora z tendenčnosti: „Autor vystupuje ako vyprávač. Aby vzbudil dojem, že ide o skutočné vyprávanie, dôsledne používa prvky hovorovej reči“ (1983, s. 117). Pauliny tvrdí, že „Tajovský využíval estetické postupy realistickej poviedky, ba samu podobu realistickej poviedky, ako sa vyvinula na Slovensku, ako prostriedok ideologického boja. Jozef Gregor Tajovský je tendenčný spisovateľ“ (s. 116). Tendenčnosť v prípade *Maca Mlieča* vidí v tom, že autor v jeho príbehu neuvádza „nijaké svetlé body, nič radostného, len samý tieň: zanedbaný a debilný človek, opovrhovaný a vysmievaný celým svetom, pracovne využívaný ako otrok. Ba i spokojnosť Maca Mlieča s týmto stavom, ktorá by sa mala vlastne hodnotiť ako moment, slúžiaci na uspokojenie poslucháčovho svedomia [...], v celkovom kontexte (ide o slabomyseľného človeka, ktorý neuvažuje správne) slúži na pobúrenie a vzbudenie súcitu“ (s. 122). Miko i Pauliny stoja vo svojich analýzach na pozícii tých, ktorí vedia oveľa lepšie ako Maco – keďže ten je slabomyseľný – čo by bolo preňho dobré a autora usvedčujú z manipulácie a citového vydierania čitateľa.

Emblematickí hrdinovia v slovenskej literatúre boli ešte na konci 19. storočia akási pozliepaní, umelo vykonštruovaní bezpohlavní homunkulovia, prispôsobujúci sa nepísanej verejnej mienke a v zásade robia to, čo sa od nich očakáva. Ich paradigma spĺňala isté nároky reprezentatívnosti, aspoň fiktívne obsadzovali „historickú medzeru“, keď už v skutočnosti sme mali „ideálnych“ reprezentantov, hlásiacich sa k slovenskosti, bolestne málo. Vajanského „vynález“ – vyplniť náš duchovný priestor aspoň ušľachtilými fikciami, je vlastne ešte dodnes literárnymi historikmi oceňovaný ako „milosrdná lož“, ktorú väčšina z nich toleruje. Už F. Votruba však výstižne odhalil charakteristické znaky Vajanského „realizmu“: „Vajanský chcel i slovenský život vyperiť a vypanštit’ aspoň vo fantázii alebo ako sľub blízkej budúcnosti, keď to ináč nebolo možné, a rátal, že to jeho slovenská spoločenská vrstva bude vítať. A nemýlil sa, našiel horlivých zvelebitel’ov a veriacich a našiel aj v literatúre na čas tiež nasledovníkov“ (Votruba, 1955, s. 185). V recenzii Vajanského *Zobraných diel* po dôkladnej analýze jeho noviel z osemdesiatych rokov priamo odsúdil toto dielo ako „príliš neživotné, temer nič podstatného nemá so svojou predlohou spoločné, na ideál je chudobné a vnútorne samo v sebe zvrátené a nelogické. [...] A keď nielenže umelecky, ale i sociálne je škodné, nemôže byť zložkou a obohatením duchovnej kultúry, ktorá zdržuje rozvoj“ (s. 142).

Typickým príkladom hrdinu, nad ktorým bol vo vytržení i sám jeho stvoriteľ, je napríklad Stanislav Rudopoľský z románu *Suchá ratoľest’*: „Stanislav, navštevujúc gymnáziá v piatich mestách, odobral sa po maturite na viedenskú univerzitu študovať práva... Juridické kolégiá neboli po chuti mladému, živému junosovi. Nezanedbával ich síce celkom, no raz ynoril sa do pôžitkov veľkomestského života, navštevoval rozpustilé krúžky,

ktoré opúšťal až pri prvom svite ranného slnka, zavádzal krátke známosti so ženskými, pravda, nie platonické: raz blúdieval celé dni po dvoranách belvederskej obrazárne, navštevoval úsilne prízemie hradového divadla, čítaval celé dni „klasikov“, najviac nemec-kých, obcovoal s hercami, umelcami, literátmi, kde a ako ich len mohol popadnúť. Pred gotickými vežičkami a do nekonečna túžiacimi oblúkmi svätoštefanského chrámu vhlbil sa v dymu. Ako vnútorne opovrhoval ľuďmi, ktorí chladno bežali popri týchto útvoroch umenia!... Raz sa mu zdalo, že ho viac priťahuje maľba, raz architektúra, raz poézia...“ (Suchá ratolesť, s. 49). Proti takto vykreslenému hrdinovi dodnes literárni historici veľmi neprotestovali (s výnimkou hlasistov, F. Votrubu a A. Matušku) a je rešpektovaný ako dobový prototyp s istou umeleckou licenciou. Naproti tomu sa „debilný“ a „duševne za-ostalý“ Maco Mlieč dostal do učebníc ako prototyp obete kapitalistického vykorisťovania a nikto ho dodnes tohto zaradenia nezbavil. Začal žiť vlastným životom bez ohľadu na autora, stal sa emblémom – dnes už možno povedať – jeho ideologicky zaťažených vy-kladačov.

V spomínanom literárnom kontexte s dominanciou vajanskovských predstáv sa zo-brazenie obyčajného človeka v literatúre považovalo za vybočenie a bolo skôr len „tr-pené“ ako ozvláštnenie. Bolo tu, pochopiteľne, rešpektované dielo Martina Kukučína – dedina v jeho vydaní však bola i pre „Martinčanov“ znesiteľná, pretože tento prozaik „obrusoval“ hrany reality, svojou vzdialenosťou od Slovenska zmierňoval a zmieroval nezmieriteľné protiklady medzi skutočnosťou a jej „povolenou verziou“. No ešte aj do *Neprebudeného* (ktorého Tajovský obdivoval) vkladá romantický motív nenaplnenej, tra-gickej lásky, čím relativizuje „klasický“ realizmus, ktorého sa stal u nás hlavným predsta-viteľom. Tajovský neobdaril svojho Maca Mlieča, ktorý psychofyzicky môže pripomínať Ondráša Machuľu, žiadnou tajomnou, ba ani netajomnou láskou, ničím pozoruhodným, „len“ jeho charakterom a životom v biede.

Postavu Maca Mlieča Tajovský buduje ako individualitu s neprediktabilným, čas-to prekvapujúcim konaním. Nielen Tajovský prejavoval nespokojnosť so „spochybne-nou“ formou realizmu, ktorá nemala v reálnom živote „ontologické krytie“. I. Pospíšil vo svojej knihe *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století* spomína situáciu v ruskej literatúre, kde mnohí spisovatelia dávali najavo „nedostatočnosť“ realizmu a in-klinovali k publicistike alebo nadväzovali styky s modernými smermi (1995, s. 54n). U Tajovského badáme už veľké vychýlenie od reprezentatívnosti realistického spiso-va-teľa, ako ho charakterizuje pri analýze Prusovej *Bábk* Krystyna Kardyni-Pelikánová: „Autor, rozprávač a čitateľ patrili do toho istého kultúrneho zoskupenia, používali ten istý jazyk, uznávali vo všeobecnosti podobné alebo také isté hodnoty a z toho vyplývala zhoda čitateľa s hodnotovým svetom rozprávača“ (2003, s. 121). Tajovského predstava prózy pre „masového“ čitateľa bola do istej miery analógiou toho, čo sa dialo v poľskej literatúre sedemdesiatych rokov pod označením pozitívizmus, ktorý oproti „národnému martyrstvu“ postavil program pozitívnej práce. Tajovský štruktúrovaním postavy Maca Mlieča a rozprávačovho vzťahu k nemu svojím spôsobom ide až do krajnosti, urobiac z neho svojrázny transparent pre vyniknutie kontrastu s bezpohľavnými, vykonštruova-nými figúrami, predkladanými pod nálepkou realizmu. Tajovský si, ako o tom svedčí jeho korešpondencia, veľa dobrého o slovenskej literatúre svojej doby nemyslel. Jeho

neexplicitná a zrejme aj nezámerná polemika s dobovými autormi je imanentne obsiahnutá v jeho diele: jeho diskurz ruší prozaické i poetologické stereotypy, tematické tabu a zároveň kompromituje predchádzajúci typ „realistického“ písania, pričom základnou verifikačnou bázou preňho zostáva empirický zážitok.

Podobné „úklady“ sa dajú pozorovať koncom 19. storočia vo zvýšenej expanzii naturalizmu i v iných európskych literatúrach, niekde bol naturalizmus dokonca podhubím pre modernu: „Prestože dnes i nemecká literárna veda rozlišuje – podobne ako česká a poľská – naturalizmus a (emfatickou) modernu jako dva poetické systémy, pôvodní dobové pojetí nemecké moderny se formovalo právě v přímé souvislosti s programem naturalismu“ (Řezníková, 2004, s. 47). Okrem vlastnej inklinácie k zobrazovaniu „nepeknej“ reality mohol byť Tajovský ovplyvnený v tomto smere svojimi obľúbenými autormi – K. P. Tetmajerom a I. Frankom. Koniec-koncov jeho prozaické začiatky sú výrazne naturalistické. M. Pišút píše o jeho próze *Mátoha* (1899), že v nej „Tajovského rozprávania niekoľkonásobne zosilňuje účinok ľudového rozprávania“ a že „Kukučín by nebol tému *Mátohy* prijal – bola strašná, drastická, absurdná, výnimočná vo svete civilizácie“ (1956, s. 931). J. Škultétymu vadí v *Mátohe* „akýsi naturalizmus. Zo života preniesť na papier každú surovosť nemôžeme, ak nám ide o umenie. Také protokolové podanie zverskosti, aké nachodíme u Gregora, na papieri je hnusnejšie, odvrátiteľnejšie než v skutočnosti“ (1987, s. 279). Podobne odsudzuje i „najnahejšie črty zverskej scény“ (tamže), keď opití paholci zabili baču v črte *Čo ho zabilo?* (1900). Naturalizmus takéhoto kalendárového, hororového typu však Tajovský čoskoro opustil a nachádzame ho v jeho zreloch prózach len v podobe jednotlivostí, úlomkov života. Opis vonkajšej brutality je úmerne s vyzrievaním jeho umeleckého rukopisu nahrádzaný ponorom do predtým utajovaných zákutí „ľudských démonov“.

Kompozičná schéma poviedky *Maco Mlieč* je organizovaná pod sugesciou viacerých okolností: autorovi sa podarilo organicky sklbiť podnety z modernej literatúry s autochtónnosťou orálnej kultúry, ktorá zvýraznila rozprávača ako autoritu vo funkcii očitého svedka. Takto vznikol naratívny efekt, vyznačujúci sa prenikaním sveta príbehu hlavného hrdinu do sveta čitateľského audítoria. Rozprávač v ja-rozprávaní striedavo vedie s Macom dialóg a rozpráva nám „jeho históriu“. Ich repliky sú však stereotypné v tom, že rozprávač vždy smeruje k podpichovaniu Maca voči jeho gazdovi a Maco má na všetky otázky a pripomienky pozitívnu odpoveď:

„Ale je to zaslúženô! Len si porátajte. Shližite aspoň tridsať rokov, a čo by vám len po piatke bolo vyšlo na rok, viete, koľké by ste teraz mali peniaze? Mohli by ste si len tak žiť a nemuseli ani kravy pásť. I tak je to na vás už zle, tieto plúšte v jeseni a zima, vietor, kravy zabiehajú.“

„A, ľal'a, aké sú tiché. Muchy neštípu a môže sa rozpásať celým poľom,“ pretrhol ma v reči.

„No, len si porátajte, čo vám vravím.“

„A čože budem rátať... Ved' ma zase choval za meru rokov,“ nechcel rátať Maco, lebo peniaze mali preňho platnosť len po šesťak-äť, za čo si mohol pálenky, dohánu a s baliek kúpiť.“

Tajovský veľmi citlivo vnímal a pokúsil sa umelecky realizovať labilnosť racionálneho sveta, ktorý tu reprezentuje ja-rozprávač. Snažil sa porozumieť svojmu biednemu hrdinovi, a keď sa ten nesprával z hľadiska našich kritérií logicky, nevnímal ho ako „debila“, ale premyslene sa usiloval dostať čitateľa za hranice kritérií úžitkového racionalizmu. Hoci tieto indície by mohli umiestňovať autora mimo okruhu mimetickej literatúry, Tajovského pravidelné vychýľovanie sa aj na stranu realizmu má bezosporu svoje pragmatické dôvody. R. Scholes a R. Kellogg jemnými teoretickými nástrojmi pomenúvajú mechanizmus „efektu“ recepcného pôsobenia mimeticky koncipovanej postavy: „Silne individualizovaná postava vtahuje čtenáře do velmi důvěrného vztahu k fiktivnímu světu a způsobuje, že tento svět získává něco z přesvědčivosti reality. Probuzením složitých souvztažností mezi duší postavy a čtenáře taková charakteristika čtenářů poskytuje bohatou a intenzivní „zkušenost“ – zkušenost, která ho může nejen dojmout, ale také vycvičit jeho vnímání a citění a pomoci mu vnímat a chápat reálný svět ostřeji a citlivěji, než by byl jinak schopen. To je bezosporu záslužná funkce a právě na jejím základě „realismus“ v beletrii zcela oprávněně usiloval o své ospravedlnění“ (2002, s. 104).

Maco reprezentuje „odvrátenú“, neestetickú stranu vtedajšej dediny, patrí medzi vrstvu odstrčených, opovrhovaných, degradovaných, tých, ktorí sú dokonca priamo fyzicky situovaní medzi zvieratá (Maco spáva v stajni), a napriek tomu si svoju biedu nepripúšťajú (Foucault píše o podobných ľuďoch ako o „vykázaných za hranice diskurzu“). Už Tajovského súčasníci vnímali Macov kondenzovaný životopis ako výnimočný v šokujúcej odvážnosti stvárnenia témy „obyčajného života“ bez explicitne exponovanej idey. My sa však dnes v našej interpretácii môžeme posunúť ešte ďalej a upozorniť na to, že Tajovský svoju východiskovú pozíciu „opísať obyčajný život“ v priebehu narácie prekódoval na opis „neobyčajného“ života, čo sa už dá vnímať ako zmena axiológie.

V prítomnom čase rozprávania je Maco už upadnutý, zostarnutý a jeho obraz kontrastuje s obrazom gazdu: „*mal brucho ako súdok a tvár ako mesiac na splni, a na Macovi iba ohorená čierna chlpatá koža na širokých, veľkých kostiach, čaptavá noha a dokľavé prsty na rukách.*“ Takto budovaná postava Maca nektrastuje len s inými postavami poviedky, ale vôbec s dobovou predstavou literárneho hrdinu – namiesto impozantného, vzdelaného slovenského zemana je tu centrálnou postavou škaredý, biedny mrzák, odstrčený od ľudskej spoločnosti. Pripomeňme i ďalšie, až prekvapujúco odpudzujúce charakteristiky: „*Je pravda, že Maco čela ani skoro nemal, oči ako myš, nos ani gombička a celý preliaknutý, len líca akoby ho ucápal a vrchnú gambu na tri prsty a odtutú, akoby ho všetky predné zuby boleli. Vlasy ako ježa a hrdzavé voľáke, uši skoro nič. [...] Neumýval sa, iba v nedeľu, alebo keď ho gazdiná alebo dievky od stola zahnojného oddurili; nečesal sa, len keď mu vlasy už na pleciah viseli, vzal rajnicu, založil na hlavu a podstrihol si ich sám, aby nemusel dva groše platiť, alebo mu ich zastrihli druhí paholci, pravda, z roztopaše vše ho spravili na väčšiu opicu, ako sa sám. Ruky utieral o nohavice alebo klobúk a krpce ani nevyžíval, iba keď ho dačo omínalo, alebo keď podošvu bolo treba prišit.*“

Tu si môžeme pripomenúť pseudovedeckú teóriu súvislosti vzhľadu a povahových rysov švajčiarskeho filozofa a teológa Lavatera, ktorá bola výdatne využívaná v 19. storočí a mala obrovský vplyv napríklad na tvorbu Balzaca. Jeho i Zolove práce ovplyvnila tiež Tainova doktrína rasy, momentu a prostredia (Rimmon-Kenanová, 2001, s. 72n). Dá

sa vystopovať existencia týchto vplyvov aj v slovenskej literatúre konca 19. storočia, napríklad u Vajanského, ktorý sa zoznámil s Tainovou prácou *Filozofia umenia* roku 1895. I keď Vajanský v článku *Umenie v živote národov* (Národné noviny, 1912, č. 92) využíva Tainove názory na podporu svojej koncepcie umenia v protiklade s Tainovým duchom, v jeho umeleckých textoch je Tainov vplyv celkom zreteľný. Tajovský však v postave Maca Mlieča prichádza s opačným prístupom ku konštrukcii postavy: buduje ju nie na korešpondencii, ale na nezhode vonkajšej a vnútornej charakteristiky. Zrušenie mechanickej, prvoplánovej analógie medzi vonkajšou podobou a vnútornou dispozíciou postavy kladie však vysoké nároky na štruktúrovanie textu.

Poviedka *Maco Mlieč* na prvý pohľad spĺňa všetky kritériá, kladené na dobrý realistický text – obsahuje vynikajúcu vonkajšiu i vnútornú charakteristiku postavy, ľudový, šľavnatý jazyk, korešpondujúci s plasticky vykresleným dedinským prostredím a societou. Je tu výborne zvládnutý životný príbeh od prehistórie postavy až po jej smrť. V poviedke je však aj čosi, čo presahuje obyčajný, nociónálny realistický text – a to je postoj rozprávača, jeho vzťah k autorovi a postave. Mohli by sme konštatovať, že tu máme do činenia s „dvojúrovňovým rozprávačom“ (Bachtin, Vološinov), kde je formálnym subjektom rozprávania autorský ja-rozprávač, ale na niektorých miestach sa stretávame i so vševedúcim, nepríznakovým rozprávačom, skutočným „historom“, nestranným sudcom (R. Scholes, R. Kellogg), zhŕňajúcim a nenápadne vyhodnocujúcim rôzne fakty. Dominantný rozprávač v 1. osobe – „prvoúrovňový“ ja-rozprávač, v priebehu narácie prejavuje vlastné charakterové vlastnosti, ktoré v konfrontácii s prejavmi Maca „znižujú“ jeho autoritu, čo si však pri prvom čítaní ani nemusíme uvedomiť, ba naopak, máme tendenciu s jeho dobráckymi argumentmi súhlasiť. Rozprávač sa postupne dištancuje od konania svojho hrdinu, naznačuje, že s ním nesúhlasí, že on by konal inakšie, a teda lepšie. Táto Tajovského autorská stratégia už nie je realistická, ale nesie v sebe nové poslanstvo modernistického ponímania sveta: v snahe vyzdvihnúť Macovo konanie ako ľudsky hodnotné, ba až archaicky výnimočné, sa tento rozprávač správa tak, ako keby svojmu hrdinovi nerozumel, nechápal hodnotu Macovho osobnostného prejavu. Tajovský ako autor, stratég textu i postoj všetkých postáv urobil odvážne gesto a „autorského“ rozprávača štylizoval do polohy pragmatika, morálne túto postavu rozprávača zrelativizoval, ba exemplárne riskantne „svojho“ spisovateľa do nej exponuje ako „osvieteneho“ človeka „novej, modernej doby“, ktorá má už „iné“ hodnotové kritériá, pričom tie Macove sú podľa neho staromódne a zaostalé. V tejto dištancii sa ukazuje, že autor a rozprávač sú na odlišných úrovniach, nie sú totožní, ale ich od seba oddeľuje „ironická medzera“ (R. Scholes, R. Kellogg, 2002). Práve ona poskytuje autorovi priestor na mystifikáciu, ktorú neakceptovali a nezahmuli do svojich interpretácií E. Pauliny ani F. Miko. Indikátory jej semiotizácie možno vidieť v oscilácii medzi „starou“ a „nou“ dobou, ona reprezentuje rozpor medzi realistickým, čiže „pravdivým“, verifikovateľným zobrazením sveta a alternatívou morálneho relativizmu s povrchnou a neúčinnou obranou práv jednotlivca, v tomto prípade Maca Mlieča.

Kým statickú nelichotivú vonkajšiu charakteristiku má autor na začiatku textu pomerne jednoznačne vybudovanú, na zvyšnej ploche sa v jeho paradigme implicitne, prostredníctvom indícií opisu Macovho správania, realizuje vnútorná charakteristika po-

stavy, a to takým spôsobom, že sa krok za krokom dostáva do „sporu“ s dojmom celkovej upadnutosti, aký v nás mohol vyvolať jeho výzor. Prvoplánový recepčný impulz nás „navádza“ čítať text konvenčne, tak, ako si to praje žoviálny ja-rozprávač: že Maco si je akosi sám strojcom svojho osudu a celé jeho biedne postavenie sa odvíja z jeho „čudnej“, ústupčivej povahy a hlúpej dobroty bez domáhania sa svojich práv. Od istej chvíle nás však v texte začínajú upútať argumenty „druhoúrovňového“ neutrálneho rozprávača, provokujúceho nás spätne prehodnocovať našu predtým nasugerovanú mienku. Odrazu začne ako relevantný prevládať druhý, predtým zdanlivo nepodstatný plán, textovo nenápadne, ale kontrapunkticky realizovaný ako ideový pendant voči ja-rozprávačovi. Až takto sa nečakane rodí z veristicko-naturalistického obrazu Maca Mlieča originálna osobnosť a pod obludným zovňajškom sa objavuje typ človeka, relativizujúci dovtedajšie kritériá na tzv. slušných ľudí. Hoci môžeme prvoúrovňovému ja-rozprávačovi prisúdiť znaky očitého svedka, väčšiu časť udalostí z Macovho života má „z druhej ruky“, z toho, čo sa traduje vo verejnej mienke. Môžeme teda usudzovať, že Tajovský z tohto ja-rozprávača spravil akéhosi „tribúna“ dediny. Z aspektu mimetického svedectva Tajovský rád a často využíva kategóriu ja-rozprávača, treba si však uvedomiť, že táto Ich-forma nie je apriori znakom subjektívizácie. Nevýhodou v neautobiografických textoch je jej obmedzené, limitované empirické vedomie, odkázané na sprostredkované získavanie informácií, preto moderná literatúra obmedzila využívanie ja-rozprávača v podstate na autobiografické naratívy.

Od autorského očitého rozprávača, vystupujúceho v texte ako „ja s telom“ (Stanzel) sa teda dozvedáme, že Maco považuje za najväčšiu hodnotu svojho služobníckeho života to, že ho „na starosť má kto opatrit' a po smrti zahrabať“. Čítajúc text postupne vycítíme, že rozprávač má tendenciu s Macom „v dobrom“ manipulovať, hoci niekedy „sa prichytí“ pri súhlasení s Macovými argumentmi: „Skoro som nevedel, čo Macovi proti tomu namietnuť.“ Rozprávač sa však na proporčne väčšej časti textu pridáva k verejnej mienke dediny, k tým, čo by chceli rozbiť Macovu – podľa nich idealizovanú – predstavu o gazdovi a vzbudiť v ňom pochybnosť, nespokojnosť alebo vzburu. Provokuje ich Macova nenáročnosť i vyrovnanosť so svojimi životnými podmienkami. Dedina spolu s rozprávačom neberie vážne Macovu spokojnosť, ba vlastne ju odmieta – je to ale skôr tak, že vlastnú neschopnosť pomôcť mu si chce vysvetľovať ako neschopnosť Maca vzbúriť sa. On sa však nechce nechať nahlodať týmito negatívnymi hlasmi, je voči nim aj obrazne „hluchý“, lebo je to človek bez schopnosti zloby a zatrpknutosti. Do istej miery až schematicky, modelovo (a teda „nereálne“) dokáže všetko zlo prekódovať na dobro. Macovo trvanie na pozitívnom videní vecí je v ostrom kontraste so všeobecnou nespokojnosťou ostatných – preto je jeho dobrota a nekonfliktnosť vnímaná ako hlúposť. Popri odpudzujúcom obraze mrzáka, ktorý je „nasprostastý a aj hluchý“ sa však v Tajovského stratégii čoraz viac črtá **zmrzačená spoločnosť**, ktorá degraduje človeka na základe „označujúceho“, teda vonkajších znakov. Nahromadenie vonkajšej škaredosti u Maca Tajovský prekonvertoval pomocou poetickej figúry chiazmu (na začiatku poviedky je Maco odpudzujúci mrzák, na konci morálny víťaz a naopak, dedinská mienka, ktorá sa javí najprv ako žičlivá, sa ukáže byť pokrytecká) na vnútornú „škaredosť“ ostatných. Takéto nazeranie na text potom stavia do iných proporcií aj spomínanú zdanlivo hyperbolizovanú Macovu charakteristiku – zrazu sa pre nás stáva nepodstatným, ako Maco vyzerá. Spätne sa uka-

zuje, že jeho výzor funguje ako indikátor povrchného správania sa ľudí, ktorí posudzujú človeka podľa vonkajších znakov.

Zložitá rekonverzia Macovho života je skomponovaná z viacerých aspektov – z aspektu ja-rozprávača, sluhov, gazdu a tak postupne napohľad typizovaná postava dedinského chudáka nadobúda znaky individuality. Maco mal rád kone, rád ich opatroval „*ako svoje vlastné, lepšie ako seba*“, keď ich gazda hnal v zime cvalom, prikryl ich vlastnou huňou a sám radšej premrzol. Keď mal Maco úraz na nových koňoch – zlomil si nohu a zostal mrzákom – gazda ho dal k volom, potom ku kravám. Jeho „objektívna“ degradácia pokračovala – zo stajne prešiel spávať do telienca, ale „*veľmi si chváli, že mu nefúči a teliatko neublíži*“. Prostredníctvom sémantického chiazmu zobrazuje Tajovský i Macovo reflektovanie vlastnej životnej situácie: Maco svoj pracovný i spoločenský zostup vnímal pozitívne, ako výhodu. Rozprávač konštatuje: „*každému násilnému ústupku bol vďačný, vlastne nevedel, že ustupuje*.“ Na Macovi by však „násilie“ rád páchal aj rozprávač, ktorý má zvláštnu záľubu v tom, ako sa Macovi „mieša do života“, doberá si ho, radí mu ženu na ženie – akoby ho chcel mentálne prerobiť na iného človeka.

Na prvom pláne poviedky je síce hlavným hrdinom Maco, interferencia medzi realizmom a modernou sa však odohráva pod povrchom textu – na rovine nezhody vonkajšej a vnútornej charakteristiky v postave Maca Mlieča, ale aj ako spomínaná inkongruencia autora a rozprávača. Ja-rozprávač zaujíma na prvý pohľad korektné stanovisko – nabáda Maca, aby si „vydobyl svoje práva“ a nedal sa vykorisťovať. Neberie do úvahy fakt, že keby aj Maco uznal svoje, podľa rozprávača, bezprávne postavenie, o ktorom sa v poviedke hovorí len na hypotetickej úrovni (a táto informácia nemusí byť automaticky pravdivá), svojou vzburou by prišiel o strechu nad hlavou, o miesto, s ktorým je spokojný. Tajovský preto rozprávačov postoj autorsky veľmi diskrétno moderuje ako pokrytecký.

A práve z tohto **pokrytectva** urobil hlavnú tému poviedky. Táto charakterová modalita rozprávača nie je vonkoncom taká zrejmalá a jednoznačná ako napr. v Jégého *Ceste životom*. Odohráva sa veľmi delikátne a ponúka recepcnú možnosť na spomínanej úrovni konvenčného uvažovania v prvom pláne, aby sa s jeho ušľachtilo-farizejským postojom čitateľ stotožnil. Keď si nedáme celkom vnútiť mentorskú optiku rozprávača, zistíme, že hoci je Maco celkom v rukách svojho gazdu a jeho svedomia, ten z morálneho hľadiska nevychádza až tak záporne, ako sa traduje. Je síce opísaný ako tučný, pohodlný, požívačný, ale zásadné negatívne vlastnosti uňho nenájdeme, ba v texte sa explicitne o Macovi píše, že „*gazda ho mal rád*“. Keď s Macom už čel'adníci a dievky ani nechceli spolu jesť, lebo bol veľmi zanedbaný, a keď ho bolela krivá noha a všetci sa mu posmievali, bol to gazda, ktorý mal s ním súcit a poslal k nemu slúžku, aby ho pomasírovala. Maco, cítiac blízkosť smrti, šiel sa „*porátať*“ s gazdom, no nie tak, „*ako som ho ja bol navádzal*“, hovorí rozprávač. Autor skutočne dovádza Macovu dobrotu mimo chápania „normálnych“ ľudí, ktorí by spolu s rozprávačom dúfali, že Maco bude gazdovi vyčítať, že ho využíval a okrádal. Maco sa však celkom proti očakávaniu rozprávača gazdu pýta, či mu nie je niečo dlžen. „*Druhoúrovňový*“ vševedúci a nestranný histor-rozprávač vie, ako Maco rozmýšľal: „*Chová ma, šatí ma [...] a ja roboty žiadnej*“.

Pri detailnom skúmaní registrujeme autorovu sofistikovanú hru s rozprávačom a čitateľom, uvedomujeme si však i nepriamo „priznanú“ autorovu alternatívu – hoci je nám zná-

ma Tajovského skutočná osobnostná integrita, i on má za istých okolností tendenciu uvažovať konvenčne a stereotypne, čo si je ochotný sebakriticky a sebaodsudzujúco priznať. Naznačili sme tu veľmi špecifickú interferenčnú významovú konfrontáciu, odohrávajúcu sa medzi zobrazeným rozprávačom a autorom, pričom rozprávač reprezentuje udalosti, ako sa „skutočne“ stali, zatiaľ čo autor vysielal „signály dištancie“ (Kubínová, 1995), hoci často veľmi nenápadne, prostredníctvom histora. Kým ja-rozprávač vôbec nepochopil Macovo správanie voči gazdovi, „druhoúrovňový“ rozprávač-histor vlastne priznáva, že Maco ho svojim neočakávaným konaním zaskočil, čím presahuje svoju dištanciu nestrannosti. Maco Mlieč je pre Tajovského osobnosťou s pevným, nemenným celoživotným postojom, je to nezlomný charakter a Tajovský svojho „prvoúrovňového“ rozprávača celkom zámerne a vlastne programovo **kompromituje** vo vzťahu k Macovi – prezentuje ho **pod** Macovou morálnou úrovňou. Macovo krédo bolo „*poriadne robiť (sebe či cudziemu, to mu bolo vedľajšie) a statočne zomrieť*“ – toto však nie je ľútostivý, zhovievavý postoj, ani obyčajné porozumenie, ale – na rovine vševedúceho rozprávača – je to OBDIV voči svojej postave, ktorý presahuje jednoduché realistické opísanie dedinského typu.

Macova rozlúčka s gazdom – to je scéna mnohých citových modalít. Má jedinečnú zážitkovú kvalitu a je dramaticky vygradovaná: keď Maco zistí, že nie on, ale gazda je mu dlžný peniaze a ešte ho i ľutuje a vyhovára mu reči o smrti, Macovi bolo „*ako keby mal ísť na svadbu*“. Poprial gazdovi a jeho rodine všetko dobré, poďakoval sa a na druhý deň ho našli v stajni studeného. Gazda mu vystrojil pekný pohreb, za čo ho „*celá obec pochválila*“, no sluhovia „*povrávali si, že však ho mal za čo pochovať*“.

Tajovský v tomto texte pracuje veľmi podobne ako o niekoľko rokov neskôr niektorí prozaici Slovenskej moderny s dvoma možnými variantmi výkladu. Jednou je pravda „prvoúrovňového“ rozprávača a dediny, že gazda Maca vykorisťuje, druhú rovinu tvorí nestranným historom sprostredkovaná Macova spokojnosť s gazdom, ktorý mu celý život nahrádzal rodinu, domov a dával zažiť pocit, že k niekomu patrí. Tieto dve roviny sú alternatívne, rovnocenné, paralelné, a hoci posledné slová sa prikláňajú k prvému variantu, my cítime, že Tajovský postupne v texte tlmí počiatočnú rozprávačovu kritickosť a podpichovanie a dáva šancu obom variantom – záleží na aspekte, z ktorého chceme veci posudzovať. Možno i proti svojmu prvotnému zámeru zaujať kritický postoj voči „vykorisťovateľovi“ Tajovský v nejednoznačnom závere poviedky už modernisticky poskytuje možnosť voľby hodnotiaceho aspektu. Táto „možnosť voľby“, ktorá ho etablovala na autora 20. storočia, sa však paradoxne a nespravodlivo obrátila proti nemu a „zakliala“ tento text ideologickým klúčom. Panrealistickí vykladači si vybrali práve ten aspekt, ktorý „chcela doba počuť“ – že totiž náš „kritický realista“ postavil proti sebe svet gazdov a vykorisťovaných. Poviedku vnímali ako jednoznačne angažovanú sociálnu výpoveď, priam programovo nemohli akceptovať modernistickú „rozkolísanosť“ a vnútornú neistotu autorského subjektu, ktorá viedla k viacúrovňovému štruktúrovaniu textu. Napokon, želanú „realistickosť“ *Maca Mlieča* môžeme dnes skorigovať i upozornením na to, že Tajovským nastolená a hyperbolicky spracovaná téma povýšenia „posledného z posledných“ už vlastne nie je realistická, ale svojou atypickou vyzývavosťou, nastoleným kontrastu na všetkých úrovniach textu i skepsou voči predpokladu, že majetok môže zabezpečiť šťastnejší život, avizuje skôr expresionizmus.

Spoločnosť sa snaží nanútiť Macovi svoje modely správania, ktoré považuje za jediné správne a pri jeho pohrebe dedina nepriamo priznáva jeho „hlúpu“ dobrotu, pre ktorú mu gazda, ako jeho „dlžník“, vystrojil pekný pohreb. Macova nezištnosť všetkým i rozprávačovi prekážala, lebo „kazila morálku“, bola ich „zlým svedomím“. Toto priznanie hodnotového deficitu u vlastnej vrstvy, ktorú tu reprezentuje rozprávač-inteligent, je prekvapujúco nové, ale zároveň je pre autora osudovo zahanbujúce. Tajovský však touto prózou otvára ešte jeden, a to veľmi delikátny morálny problém v zmysle vzťahu inteligencie a ľudu, ktorý svojou závažnosťou presahuje jej priestor. Od dediny izolovanú inteligenciu tu reprezentuje ja-rozprávač, priznávajúci svoje prekvapenie nad „nepocho-piteľným“ (nepragmatickým) správaním dedinského úbožiaka. V texte teda neprichádza ku konfrontácii Maca Mlieča s jeho „vykorisťovateľom“, ale s rozprávačom i s auto-rom, ktorí zastupujú na rôznych úrovniach (jeden na úrovni mienky dediny, druhý na úrovni „modernej“ spoločnosti) ten „lepší“, civilizovaný svet s jeho „novou“ predstavou o ľudských hodnotách. Tajovský tu svoje autorské krédo – objavovanie hodnoty človeka v neľudských podmienkach – prvý raz zakomponoval do rámcov mytologického univerzalizmu, čo sa stane v niektorých jeho zreloch prózach kľúčom k ich sémantickej identifikácii. Maco Mlieč literárne reprezentuje už „modernistický“ stav vedomia – z dedinského kolektívu je (v podstate bez protestovania, veď sa mohol aj oženiť, keby chcel) vyvrhnutý pre svoju „nepripravenosť“ a stáva sa so svojím individualistickým osamotením outsiderom. Osamelosť hlavného (kladného) hrdinu a jeho izolácia od kolektívu dediny je výrazom vnútornej dištancie od ľudí s inými hodnotovými prioritami – takto v Macovom príbehu Tajovský svojím spôsobom anticipuje aj dominantnú tému lyrizovanej prózy a naturizmu. Antinómia medzi jednotlivcom a spoločnosťou v tejto próze je nielen ideovou pointou, ale aj nositeľom dramatického napätia textu.

Tajovský citlivo vnímal nástup novej doby s jej progresom, uvedomoval si však, za akú vysokú cenu sa to deje. Preto sústreďuje svoju pozornosť na zabúdané, obchádzané hodnoty a sebakriticky berie na svoje plecia spoluúčasť na hodnotovom relativizme modernej doby s jej povrchnou a neúčinnou obranou práv bezmocných. Smútok za starým hodnotovým svetom, ktorý si iste nostalgicky idealizoval, bol dôvodom, prečo sa k moderne vedome a explicitne nehlásil. Jeho spisovateľské rozhodnutie v prospech „prózy pre ľud“, ktoré nepriamo semiotizoval pred čitateľmi v spomínanom fragmente *Mládenci*, sa v poviedke Maco Mlieč ukázalo byť hodnoverné a umelecky prínosné, pretože prostredníctvom hľadania univerzálnych hodnôt v autorovi dôverne známom priestore dediny tematicky „otvorilo“ prostredie, kde modernú literatúru dovtedy nikto neočakával.

Štúdia je súčasťou individuálneho grantu VEGA č. 2/1080/21.

PRAMENE

TAJOVSKÝ, J. G.: *Dielo I*. Bratislava : SVKL, 1953.

VAJANSKÝ, S. H.: *Suchá ratolesť*. Martin : Matica slovenská, 1936.

LITERATÚRA

- BACHTIN, M. M., VOLOŠINOV, V. N.: *Marxizmus, freudizmus, filozofia jazyka*. Bratislava : Pravda, 1986.
- FOUCAULT, M.: *Psychologie a duševní nemoc*. Praha : Dauphin, 1997.
- LESŇÁKOVÁ, S.: *Cesty k realizmu. Jozef Gregor Tajovský a ruská literatúra*. Bratislava : VSAV, 1971.
- LIBA, P.: „Ludová literatúra“ a Martin. In: *Letopis pamätníka slovenskej literatúry*. Martin : Matica slovenská, 1969.
- KARDYNI-PELIKÁNOVÁ, K.: Pana Prusowc igraszki z realizmem. In: *Cesta k realitě*. Tyšnov : Regiony, 2003.
- KUBÍNOVÁ, M.: *Sondy do sémiotiky literárneho diela*. Praha : ÚČL AV ČR, 1995.
- MIKO, F.: *Hodnoty a literárny proces*. Bratislava : Tatran, 1984.
- MIKULOVÁ, M.: Problematický realizmus Jozefa Gregora Tajovského. In: *Slovenská literatúra*, roč. 47, 2000, č. 6, s. 401 – 417.
- MIKULOVÁ, M.: Mýtus, determinácia, realita. In: *Slovenská literatúra*, roč. 48, 2001, č. 6, s. 457 – 472.
- MOCNÁ, D.: Od Snědeného krámu ke Kondelíkovi. In: Kol.: *Česká literatura na přelomu století*. Jinočany : H & H, 2001.
- PAULINY, E.: *O jazyku a štýle slovenskej prózy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1983.
- PIŠŮT, M.: Generačný profil J. G. Tajovského. In: *Jozef Gregor Tajovský v kritike a spomienkach*. Bratislava : SVKL, 1956, s. 917 – 945.
- POSPÍŠIL, I.: *Fenoméni šilenství v ruské literatuře 19. a 20. století*. Brno : Masarykova univerzita, 1995.
- ŘEZNÍKOVÁ, L.: *Moderna & historismus*. Praha : Libri, 2004.
- RIMMON-KENANOVÁ, S.: *Poetika vyprávění*. Brno : Host, 2001.
- SCHOLES, R., KELLOGG, R.: *Povaha vyprávění*. Brno : Host, 2002.
- STANZEL, F. K.: *Teorie vyprávění*. Praha : Odeon, 1988.
- VOTRUBA, F.: *Vybrané spisy II. O literatuře 1919 – 1953*. Bratislava : SVKL, 1955.

SUMMARY

There are only several short stories in the work of Tajovský with the themes of city life. In spite of the fact he knew city life very well; he seems more impressive in village themes. In his early prose *Mládenci* (The Young Guys, 1902) about a stag café company and some banal themes he proved indirectly that writing is not a source of pleasure and fun for him but it is an analysis of important social content and also that his leaving the city themes was just an expression of his aesthetic preferences. The best known text *Maco Mlieč* (1903) is a short story, in which in the beginning of his career as a writer he demonstrates his philosophy – to present an ordinary life as an extraordinary, exceptional. Tajovský builds the short story as a provocative alternative to “paper” Vajanský like “ideal” heroes, in which a main character is an ugly person, unacceptable and dishonoured by all people, a servant of the village. His name is Maco. The author predicts also all possible problems with acceptance of him and that is expressed by a narrator who represents “public opinion”. He does not understand Maco’s unwillingness to change his destiny. Contrary to the author himself he does not consider Maco to be a valuable and unique human being. “Ironic gap”, which comes from the contradiction between the opposite opinions the author and narrator, is very clear in the crucial issue – who is guilty of Maco’s destiny (a farmer or he himself). The question represents discrepancy between realistic + verifiable depiction of the world and alternative modern relativism. The short story *Maco Mlieč* is inwardly semantically “balanced” in its expression. It reflects inner uncertainty of the subject of the author, which leads to making a multilevel structure of the text. Through an antinomy of loneliness of individuality within the collective and his inner distance from people of different value priorities the author anticipates a dominant theme of the lyrical prose and naturism.