

Proroctvo doktora Stankovského alebo nutnosť voľby. Cesta hľadania ľudskej a umeleckej integrity

(Jozef Cíger Hronský: Proroctvo doktora Stankovského)

MIRIAM SUCHÁNKOVÁ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Jozef Cíger Hronský sa ako umelec prejavoval v dvoch sférach: ako maliar a ako spisovateľ, preto umeleckú tému románu *Proroctvo doktora Stankovského* (1930) možno chápať ako príležitosť vyjadriť sa k zmyslu tvorby a existencie umenia ako ľudskej činnosti. V hľadaní symbiózy života a umenia nadväzuje na štúrovsko-vajanskovskú líniu literárnej estetiky a román *Proroctvo doktora Stankovského* sa dá identifikovať ako článok tohto vývinového radu. Neuralgickým bodom a problémom slovenských diel s umeleckou témou je láska. Jej záujmy sa križia s nutnosťou obety (práce) pre národ, s askézou. Podobnú polarizáciu nájdeme aj v Hronského diele.

V poviedkach a novelách z dvadsiatych rokov odohrávajúcich sa na slovenskom vidieku nie je téma a stvárnenie tvorivého subjektu ako esteticko-teoretická kategória relevantná. Autorov subjekt sa angažuje „za práva biednych“ na úrovni evidencie sociálnych väzieb patriarchálnej dediny. Až v románe *Proroctvo doktora Stankovského*, ktorý patrí k jeho zrelšej tvorbe, Hronský nastoľuje subjektívne vyjadrenie tvorcu ako otázku osobnú i teoretickú. Rozhodol sa ju riešiť na ploche „umeleckého“ románu, pričom zároveň narušil zaužívané spôsoby rozprávania.

J. Števíček v knihe *Nezbadané prózy* skúmal prvotiny rôznych autorov, medzi nimi i *Proroctvo doktora Stankovského*. Vzhľadom na neautomatizovanosť textotvorných postupov sa v nich dá zreteľnejšie identifikovať Hronského osobné a autorské rozhodovanie, stojace v podloží textu.

Hronský patrí k autorom, pre ktorých je písanie riešením osobnostnej situácie. Položme si teda otázku, čo spôsobilo, že po kritikou vysoko cenených dedinských poviedkach z dvadsiatych rokov vzniklo *Proroctvo doktora Stankovského* ako radikálne vychýlenie sa z nastúpenej cesty. Nasledujúci text chce zároveň pomenovať rozprávačské stratégie tohto románu, ktorý podľa A. Matušku stojí „na začiatku moderného slovenského románu“,¹ a preveriť produktívnosť uvažovania o umeleckej téme v slovenskej próze.

Dva póly Hronského tvorby

V čase písania *Proroctva doktora Stankovského* má Jozef Cíger Hronský za sebou okrem dedinských poviedok aj niekoľko noviel z prostredia mesta a román *Žltý dom v Klokoči* (1927). Z hľadiska literárnych očakávaní v ňom dosť prekvapujúco opustil tému vzťahu slovenského človeka k zemi, k chlebu.

D. Okáli z pozície ľavicového kritika nazval realizmus románu *Žltý dom v Klokoči* „naivným realizmom“. Podľa neho Hronský síce objektívne zachytáva reč postáv a ich psychické hnutia, ale pred skutočným realizmom autor zastal a obišiel ho.² Uprednostnil realizmus žán-

¹ MATUŠKA, Alexander: J. C. Hronský. In: *Osobnosti*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973, s. 507.

² OKÁLI, Daniel: Román malých osudov. In: *Výboje a súboje*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973, s. 159.

rovej drobnokresby založenej na pozorovaní. Tento typ sa Okálimu zdá byť nedostačujúci, pretože nepostihuje ani spoločenské vzťahy, ani psychologickú hĺbku postavy a vnútorný život zaznamenáva len z pozície pozorovateľa, nie analytika. Okáliho kritika sa týka absentujúceho budovania sociálnych rozmerov postáv v duchu klasického (pozitivistického) realizmu, podľa nášho názoru však táto požiadavka nevychádza z Hronského autorskej intencie.

Opačný názor zastáva J. Noge, podľa ktorého Hronský vo svojej novelistike vrcholíacej v prvej polovici tridsiatych rokov, z ktorej sa metódou ani charakterom nevymyká ani prvý román *Žltý dom v Klokoči*, realistickú tradíciu nielen prehľbil, ale aj poprel, najmä dôrazom na iracionálne momenty ľudskej psychiky a ľudského osudu. „Nebol len rozprávkarom slovenskej dediny; veľký zástoj v jeho novelistike majú aj motívy intelektuálneho hľadania a vnútornej autobiografie. Ako neskôr v románoch, tak aj v novelistike hľadal rovnováhu medzi autorským subjektom a objektívnou realitou sveta, ale ak túto rovnováhu porušoval, tak najčastejšie v prospech subjektivity autora a postáv. Lenže ani Hronského svetonázorový a ideový základ nestačil na to, aby doviedol jeho prózu až po odkrývanie skutočných, objektívnych rozporov súčasného sveta i človeka a ich príčin. Tu ostával pri náznaku, pri symbole, do realistickej analýzy sa nepúšťal.“³ Nogenho názor odzrkadľuje dobovú stratégiu hodnotenia Hronského tvorby: na jednej strane ideologická kritika východísk, na druhej strane prijatie jeho starších diel do slovenskej literatúry.

Podľa A. Matušku je *Žltý dom v Klokoči* „tragický príbeh, držaný skoro v idyllickej polohe; je to idyla, do ktorej dolieha tragika“.⁴ Kritikovo prijatie osciluje medzi odobrením nových postupov a konštatovaním Hronského autorskej nezrelosti, pre ktorú ich nezvládol.

Vráťme sa k prehĺbeniu realizmu a k vychýleniu z nastúpenej kukučínovskej cesty, ktoré sa javilo ako zvláštna „výhybka“. Odklon od realistickej poetiky možno chápať ako jednu z ciest priblíženia sa k modernému románu. Autor zrejme riešil problematiku vlastného umeleckého smerovania, ktorú premietol do hľadania nových, adekvátnych výrazových prostriedkov, umiestnených do noetického a poetologického úbežníka iného umeleckého smeru. Podľa ohlasu kritiky zvolené postupy v *Žltom dome v Klokoči* jeho individuálne úsilie zatiaľ integrálne nenaplnili. K realizácii dôjde až v románe *Prorocko doktora Stankovského*, ktorý J. Noge nazval individuálno-psychologickým románom intímnych nálad a nie veľmi konkrétnej sociálnosti.⁵

V súvislosti s týmto dielom sa už jednoznačne začalo hovoriť o impresionizme, najmä v podaní témy. Podstatu vystihol A. Matuška: „je tu veľa jasú, impresionisticky veľa slnca a svetla, ale žije sa tu opak.“⁶ Okrem súvislosti s postupmi spisovateľov Moderny impresionizmus korešponduje aj s maliarskou témou románu.

Jeho novú, civilizačnú a mestskú topografiu tvoria salóny, ateliéry, výstavné siene, divadlá, banky, ale aj exotická cudzina a možno ju charakterizovať tiež ako intelektuálnu, bohémsku, anti-tradicionalistickú. Núka sa nadväznosť na tradíciu nemeckého künstler-románu.

³ In: *Dejiny slovenskej literatúry V*. Bratislava : Veda, 1984, s. 237.

⁴ MATUŠKA, Alexander: J. C. Hronský. In: *Osobnosti*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973, s. 496.

⁵ NOGE, Július: Chlieb a láska – hybné sily života. In: *Podoby realizmu v medzivojnovnej próze*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1983, s. 242.

⁶ MATUŠKA, Alexander: J. C. Hronský. In: *Osobnosti*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973, s. 502.

Fabula je jednoduchá. Hlavnými postavami sú ONA,⁷ mladá maliarka, ON, už známy a uctievaný spisovateľ, a bankár Eduard. Signifikantné je pomenovanie hlavných postáv zámenami. Takéto všeobecné pomenovanie smeruje k vyjadreniu protikladnosti mužského a ženského princípu. Rozhodne ide o výrazný odklon od realistickej poetiky, ktorý má súvis s Modernou a „anonymnými“ (symbolickými) postavami v literatúre.

ONA prichádza do mesta, aby rozvíjala svoj talent u Majstra Maratána. Spoznáva JEHO – spisovateľa. Maliarka sa pod matkiným nátlakom vydáva za Eduarda, ale ich vzťah nie je založený na ľúbostnom cite. Manželstvo stroskotáva, ani vzťah k ďalším dvom mužom (ON a Zorin) sa nenaplní.

Jednoduchosť fabuly nahrádzajú zložité psychologické vzťahy medzi postavami. Román má dvojaké dianie – vonkajšie a vnútorné. Ťažisko spočíva vo vnútornom sujeto-
vom dianí, v zložitom budovaní postáv a komplikovaných vzťahov medzi nimi.

V zhode s L. Čúzym možno povedať, že román je založený na protiklade medzi citom a rozumom,⁸ pričom citovosť, intuitívnosť ako domény umeleckého sveta stoja v protiklade k racionalite materiálneho sveta. Inými slovami: okrem opozície mužského a ženského princípu Hronský konštituuje román na opozícii duchovnosť – predmetnosť. Svet ideí predstavujú postavy umelcov – spisovateľ (ON), maliarka (ONA) a maliar Zorin. Predmetný svet zosobňuje bankár Eduard a maliarkina matka. Eduard je muž stúpajúci po priečkach spoločenského rebríčka, v živote má všetko do detailov naplánované. Je ako stroj, „presná mašina“ (s. 23), kupec prepočítavajúci všetko na peniaze. Tým sa podobá na Petroviča zo *Žltého domu v Klokoči*. S Eduardovým materiálnym chápaním sveta korešponduje aj hodnotový svet JEJ matky. Napriek tomu, že navonok podporuje dcérine umelecké ambície, neverí JEJ, pretože „v hĺbke duše neverila nikdy v nijaké jej úspechy na poli umeleckom“ (s. 34).

Matke síce záleží na šťastí jedinej dcéry, ale rovnako jej záleží na pohodlí a blaho-
byte. Hodnotový svet matky a dcéry sa rozchádza. Matka prinúti dcéru vydať sa za Eduarda. Aj keď nie je ústrednou postavou, spolu s Eduardom vyjadruje vonkajšiu sujeto-
tovú aktivnosť predmetnosti.

Autor túto dezilúziu ideálna anticipuje a tematizuje v románe *Žltý dom v Klokoči* (postava Evy Petrovičovej), opakovane sa vráti v románe *Pisár Gráč* (1940), v ktorom matka Jany Greškovičovej kvôli materiálnemu zabezpečeniu prinúti Janu vydať sa najprv za Klementoviča, neskôr za Alojza Greškoviča. Rovnaká životná situácia víťazstva hmotného nad duchovným svetom a návratnosť motívu odkazuje na autobiografickú nalieha-
vosť a naznačuje aj autorovu traumu z nemožnosti uskutočniť túžbu.

Genézu románu *Prorocko doktor Stankovského* Hronský označil za realizáciu svojho celoživotného záujmu o maliarstvo.⁹ Od detstva túžil stať sa umelcom a venovať sa štúdiu výtvarného umenia. Zlá finančná situácia rodiny ho však priviedla do Učiteľského ústavu v Leviciach. V prednáške o svojej tvorbe píše: „Chcel som byť maliarom, mal som už pozháňané aj akési štipendiá, ale otec – robotník mal na starosti ešte školovanie

⁷ Pre lepšiu prehľadnosť textu budeme postavy (Ona, On) označovať veľkým tlačeným písmom: ONA, ON.

⁸ ČÚZY, Ladislav: Jozef Cíger Hronský. In: *Portréty slovenských spisovateľov*. Bratislava: Vydavateľstvo Univerzity Komenského, 1998, s. 18.

⁹ NOGE, Július: Chlieb a láska – hybné sily života. In: *Podoby realizmu v medzivojnovnej próze*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1983, s. 244.

šesť mojich súrodencov, veľmi málo prostriedkov a azda ešte menej dôvery, že narábanie štetcom je naozaj seriózne zamestnanie.“¹⁰

Namiesto štúdia výtvarného umenia (a odchodu do „veľkého“ sveta) sa stal dedinským učiteľom v Horných Mladoniciach a v Senohrade. J. Nogeho píše: „Z tohto bytostného spolužitia dvoch elementov Hronského osobnosti – intelektuálneho maliarskeho vnímania a sociálneho dedinského cítenia – dá sa vysvetliť aj „dvojprúdovosť“ jeho tvorby, ktorú na začiatku tridsiatych rokov najvýraznejšie predstavuje dvojica románov *Prorocko doktor Stankovského* a *Chlieb*, ktoré nasledovali tesne po sebe.“¹¹

To sú vonkajšie limity, ktoré viedli ku vzniku *Prorocko doktor Stankovského*. Napriek rozporuplnosti a nie práve priaznivému prijatiu kritiky si ho autor natoľko cenil a vo svojom písaní ho pokladal za natoľko integrálny krok, „že by na ňom nezmenil ani slovo“.¹²

Filiácie s tvorbou druhej moderny

Prorocko doktor Stankovského je Hronského jediný román, v ktorom umelecký svet nadobudol epicky ucelenú podobu. Jeho ukotvenie v tomto výnimočnom prostredí je nóvum – témou i uchopením – nielen u Hronského, ale v rámci celej slovenskej medzivojnovnej literatúry. J. Noge v súvislosti s hľadaním jej koreňov pripomína niektoré predchádzajúce poviedky¹³ a novely autora, v medzivojnovnom kontexte časť novelistiky Ivana Horvátha.¹⁴

Novšie výskumy pri sondácii tematického registra prvej poprevratovej generácie konštatujú odvrat od spoločnosti a príklon k subjektu a nuansám jeho vnútorného života. Fundamentálnou témou sa stávajú osobné zážitky. Podľa M. Habaja sa sebareflexia mladej literatúry niesla v znamení pateticko-narcistickej rétoriky a sklony k manifestácii vlastnej výnimočnosti, oscilujúcej medzi pólmi elitárstva a outsiderstva, mali neraz hyperbolizujúci charakter.¹⁵

Okrem rezignácie literatúry na „národnoobránný údel“¹⁶ a estetizácie možno za spoločné charakteristiky prózy druhej vlny moderny považovať subjektivizáciu rozprávania, sproblematizovanie epického subjektu, zobrazovanie individua ako výnimočného, psychologicky zložitého hrdinu. S tým súvisí i dôraz na erotiku, mestský charakter próz a europeizáciu.¹⁷

Záľuba vo výnimočnom, nevšednom, exkluzívnom a zvláštnom priniesla i záujem o postavy umelcov a stala sa jednou z charakteristických tém. „Ak Rázusova novela *Laura* z roku 1916 je „kritickým“ reflektovaním tejto témy z pozície predstaviteľa „slovenskej

¹⁰ Citované podľa NOGE, Július: *Chlieb a láska – hybné sily života*. In: *Podoby realizmu v medzivojnovnej próze*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1983, s. 244.

¹¹ Noge, c. d., s. 244.

¹² Citované podľa Noge, c. d., s. 244.

¹³ Ako príklad možno uviesť poviedku *Čokoládová tanečnica* zo zbierky *Tomčíkovci* (1933), v ktorej Hronský tematizuje umelecký svet.

¹⁴ NOGE, Július: *Chlieb a láska – hybné sily života*. In: *Podoby realizmu v medzivojnovnej próze*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1983, s. 243. Možno spomenúť knihu *Človek na ulici* (1928), ktorú tvorí cyklus noviel Bratia Jurgovci a novela *Laco* a Bratislava, ale tiež *Vízum do Európy* (1930), v ktorej autor tematizuje študentsko-bohémsky život v európskych metropolách.

¹⁵ HABAJ, Michal: *Druhá moderna*. Bratislava : Ars Poetica, 2005, s. 22.

¹⁶ MIKULA, Valér: *Slovník slovenských spisovateľov*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, s. 36.

¹⁷ Habaj, c. d., s. 28.

moderný', mladá próza dvadsiatych rokov téme umelcov, bohémy, múz a kaviarní už pridala 'manifestný' a 'sebareferenčný' charakter.¹⁸

Habaj uvádza Alexyho poviedky,¹⁹ Urbanovičov román *Bez vesla* (1926), autobiografické pasáže z Vámošových *Atómov Boha* (1928), memoárové práce Hrušovského²⁰ a Gašpara,²¹ pre ktoré je príznačný moment mytologizácie vlastnej umeleckej generácie, pateticko-narcistná poloha a akcent na výlučnosť umelca v meštiackej spoločnosti. V týchto textoch literárna fikcia ustupuje biografickým faktom a aktuálne umelecké problémy sú súčasťou sujetovej organizácie textu.²²

V mytologizačnom charaktere tvorby autorov druhej moderny možno vidieť priamu súvislosť s ideálom umelca nastoleným romantizmom. Habaj na margo Alexyho poviedok píše: „Romantizmus Alexyho poviedok je výrazom, tak ako u ďalších autorov mladšej generácie, hľadaním čohosi, čo v každodennej prítomnosti absentovalo. Toto 'iné' býva spravidla exotickéj povahy, je čímsi novým, neznámym a práve preto lákavým.“²³

Filiácie s romantickým typom umelca sú zjavné nielen pri prozaických textoch druhej moderny, ale aj u dovtedy „novorealistického“²⁴ autora Hronského, ktorý svoj román píše v roku 1930. Pri interpretácii vychádzame z tézy o výnimočnosti, typologickej výlučnosti umelca, ktorého romantizmus postavil na piedestál. Aj Hronský naplnil požiadavku exkluzivity budovaním sveta zasadeného do výnimočného prostredia (umelecké salóny, ateliéry, večierky), v ktorom sa pohybujú výnimočné postavy. Zo štyroch protagonistov sú traja umelci, ale aj bankár Eduard má k umeniu blízko. O umení sa nielen hovorí, umením je presiaknutá celá atmosféra románu a popri láske je alfou i omegou všetkého diania.

Silným romantizujúcim prvkom je línia proroctva. Podľa L. Čúzyho „romantizujúcu atmosféru zvyrazňuje osudovosť predpovede, nijako logicky nezdôvodnenej predčasnej smrti jedného z hrdinov (ON), ktorá sa naplní, aby podčiarkla nezlučiteľnosť životných koncepcií postáv“.²⁵

Podľa A. Matušku Hronský svoje postavy vedie k poznaniu, že okrem toho, čo možno pozmeniť vlastným úsilím, je tu niečo osobným úsilím nezmeniteľné.²⁶ Ako dopovedá J. Noge, je to osud ako výsledok poznania a poznávania – autorovho i postáv, že v živote sú aj nevyspytateľné veci.²⁷ Tento faustovský motív opätovne odkazuje k romantickej tradícii a mýtu umelca.

Motív proroctva možno chápať tiež ako prvok tajomstva. S tajomstvom pracoval Hronský aj neskôr – v románe *Pisár Gráč*, kde sa tajomstvo a jeho postupné odkrývanie

¹⁸ Tamžc, s. 75.

¹⁹ ALEXY, Janko: *Jarmilka*. Turčiansky sv. Martin, 1924 a ALEXY, Janko: *Grétko*. Praha, 1928.

²⁰ HRUŠOVSKÝ, Ján: *Umelci a bohémi*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1963.

²¹ GAŠPAR, Tido Jozef: *Pamäti I*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 1998.

GAŠPAR, Tido Jozef: *Pamäti II*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2004.

²² Habaj, c. d., s. 75.

²³ Habaj, c. d., s. 67.

²⁴ MIKULA, Valér: *Slovník slovenských spisovateľov*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, s. 38.

²⁵ ČÚZY, Ladislav: Jozef Cíger Hronský. In: *Portréty slovenských spisovateľov*. Bratislava : Vydavateľstvo Univerzity Komenského, 1998, s. 18.

²⁶ Matuška, c. d., s. 502.

²⁷ NOGE, Július: Chlieb a láska – hybné sily života. In: *Podoby realizmu v medzivojnovnej próze*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1983, s. 243.

stalo integrálnou súčasťou sujetového plánu, ale aj súčasťou „dvojitého“ kódovania. V *Prorocktv doktor Stankovského* sú prechody k motívu prorockta náhle, nevysvetlené, prorockto má skôr melodramatickú podobu. Realizuje sa na veľmi malej epickej ploche napriek tomu, že sa dostalo do titulu a predstavuje kľúč k dešifrovaniu fabuly. Z hľadiska epickej výstavby, podobne ako postavy materiálneho sveta, však predstavuje hybnú sujetovú potenciú a vnútorne destabilizuje duchovný svet umelcov.

A. Matuška na margo „európskosti“ románu ironicky konštatuje: „Román je teda ostro mestský a značne aj cudzokrajný. No falošne salónny a mondénny, a teda patrične komický – v našich pomeroch – nám môže pripadať, len ak pozabudneme, ako nejapne sa na tomto klzkom ľade – v umeleckom svete a medzi bohémou – pohyboval Vajanský, ako v tejto oblasti apartníčil Urbanovič (...). Nepochybne ani Hronský nie je bez naivít a hmatov vedľa – naivít a hmatov dedinčana –, a predsa to tu iskrí a žiari.“²⁸

Pri hľadaní odpovede na otázku, čo Matuška pokladá za umelecké prešľapy treba pripomenúť jeho „neúctivú“ monografiu *Vajanský prozaik* napísanú v roku 1937 (knižne až 1946). Tento ostrý kritik vedel vycítiť autorskú konštrukciu, patrične ju pomenovať a vysmiať. U Hronského sa európskosť zrazila so zotrvávaním na ideových pozíciách „ideálneho realizmu“.

Pod salónnosťou a mondénnosťou románu Matuška nachádza „starosvetskost“, ktorú identifikuje v sentimente a sentimentálnosti (koľko „duše“ a „srdca“ atď). Zdôrazňovanie života snívaného, osudovosti, melanchólie a tragickosti patrí k typickým znakom, dotvára-úcim romantický príbeh tohto „svojrázneho, moderného wertherovského románu“.²⁹

Opačný názor na spriaznenosť s Vajanským má J. Noge. Podľa neho sa v Hronského románovej tvorbe potvrdzuje to, čo bolo zrejme už v jeho novelistike: „Rozvíjanie a popieranie kukučínovskej tradície sa spája s rozvíjaním a popieraním tradície vajanskovskej. Lebo *Prorockto doktor Stankovského* má nepochybne aj takýto kontext.“³⁰

Na začiatku tridsiatych rokov sa zásluhou autorov druhej moderny vyhrotil spor o produktivnosť inšpirácií európskej a domácej literatúry. Podľa J. Števčeka problém vyostřili aj D. Chrobák a A. Matuška, ktorí v tridsiatych rokoch striktne rozlišovali „domáce“ a „svetové“, „dajúc domáce do súvislosti s neprekonateľným národným komplexom napríklad Svetozára Hurbana Vajanského“.³¹

Ak jednou z charakteristických polarít dvadsiatych rokov bolo paralelné, vedomé a chcené jestvovanie kozmopolitizmu a nacionalizmu, v tridsiatych rokoch už možno hovoriť o spontánnom a prirodzenom vyrovnávaní hodnotových kritérií domácej a svetovej literatúry. Autorom, okrem Hronského aj Urbanovi, išlo o „moderný“ výraz vlastných predstáv o slovenskej realite, „o úplné vyslovenie filozofie, opierajúce sa o poznanie, že v slovenskej skutočnosti existujú hodnoty, o ktoré možno oprieť autorskú víziu sveta“.³² Taký bude Hronský vo svojich románoch *Chlieb* (1931) a *Jozef Mak* (1933).

²⁸ Matuška, c. d., s. 499.

²⁹ Matuška, c. d., s. 501.

³⁰ NOGE, Július: *Chlieb a láska – hybné sily života*. In: *Podoby realizmu v medzivojnovnej próze*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1983, s. 244.

³¹ ŠTEVČEK, Ján: *Jozef Cíger Hronský svetový*. In: *Literárnohistorické etudy*. Bratislava : Národné literárne centrum, 1996, s. 42.

³² Tamže, s. 42 – 43.

Umelec podľa Hronského

Hronského snaha o modernizovanie rozprávania smeruje k nahrádzaniu príbehovosti vnútorným dejom, ponorom do psychických impresií, záznamom dojmov. Nedo- chádza k priamemu zobrazeniu udalostí, ale k ich premietaniu do citových reakcií postáv. Impresionistické zlad'ovanie skutočnosti, hľadanie pestrosti, mnohotvárnosti citových stavov a dejová stavba sa podľa A. Mráza podriaďuje „autonómnemu rytmu vibrácií ná- lad“.³³ Na margo postáv kritik píše, že v nich nenájdeme „nič z konštantnosti priemerné- ho človeka, nijakú solídnosť a trvácnosť v plánoch, ale život prežívaný v chvíľach, nese- ný a determinovaný náladami“.³⁴ V recenzii podstatu „umeleckého konania“ stotožňuje s „bohatým fondom citovej výnimočnosti“.³⁵ Zvýšenú senzitivnosť, prejavujúcu sa aj ako rozmarnosť, bizarnosť, záľubu v nevšedných veciach a zážitkoch, môžeme interpretovať ako idealisticko-nadšené vnímanie sveta ožiareného aurou umenia.

ONA: „*mala (...) ohromnú vieru, že línie a farby sa rodia kdesi na neznámom mieste, už živé prichádzajú na zem, sputnajú toho alebo onoho človeka, usmrtia ho alebo vzkriesia, rozkálajú mu dušu, srdce, a potom také zružovené vystreknú na papier alebo plátno*“ (s. 7).

Korešponduje s tým rétorika, vzletný, miestami až patetický výraz. Umelecká inšpi- rácia tiež súvisí s impresiou. ONA hádže kamene do vody a sleduje vytváranie vodných kruhov, odrazy svetla na vode. ON miluje prechádzky zapadnutými uličkami mesta, „*kam si chodieval po jemne rozihrané nálady*“ (s. 15).

Nadnesenému autorskému podaniu umeleckej tvorby zodpovedá aj podoba lásky, akou k sebe vzplanú ON a ONA. A. Mráz ju nazýva „láskou vzdušnou, nevyjavenou, ktorú nosia v sebe ako sladko-mučivú tajnosť, ktorá im vyplňuje dni neurčitými snenia- mi, vyčkávaním budúcnosti, plnej opojných zázračností“.³⁶ Bez osudovej klatby by vzni- kol obraz harmonického, vznešeného sveta, ktorý fakticky nepripúšťa konflikt.

V tomto umeleckom svete plnom iluzívnosti a ilúzií chýba ďalšia exkluzívna cha- rakteristika – bohémnosť. Bohémstvo a prislúchajúci životný štýl zosobňuje najmä Zo- rin. Je nestály, ľahkomyselný, nepraktický, zabudlivý, žije v chudobe, zo dňa na deň. Na jeho tulácky a duchovný spôsob života odkazuje príhoda so skriňou, v ktorej máva „*veci iba od večera do rána*“ (s. 115), lebo ráno, keď sa pooblieka, zostane skriňa prázdna.

Postava spisovateľa (ON) vyrastá z romantickej a modernistickej tradície. Podľa Winczerovej charakteristiky dekadentného hrdinu do nej patrí hypertrofia intelektu a predstavivosti, ochabnutie sociálnej emocionality, egocentrizmus, narcizmus, záľuba v intenzívnych a excentrických vnemoch, odpor voči banálnemu, ale i odpor voči spoloč- nosti a jej normám či uznávanie umenia ako jedinej hodnoty.³⁷ Tieto črty má aj táto posta- va, hoci sa v priebehu deja premieňa. Dobrovoľná samota, izolácia, snaha o sebaskúma- nie po zoznámení sa s NOU ustupujú do úzadia. Takisto excentrismus, egoizmus, či vyhranený kriticismus voči spoločnosti zjemňuje ľúbostný cit k mladej maliarke.

³³ MRÁZ, Andrej: Hronského román Proroctvo doktora Stankovského (Recenzia). In: *Slovenské pohľady*, roč. 46, 1930, s. 716 – 717.

³⁴ Tamže, s. 716 – 717.

³⁵ Tamže, s. 716 – 717.

³⁶ Tamže, s. 716.

³⁷ WINCZER, Pavol: Dekadent a dekadentný umelec v próze obdobia moderny. In: *Kapitoly z moderny a avantgardy*. Bratislava : Ústav svetovej literatúry SAV, 1992, s. 125.

J. Števček píše: „S najhlbšími úvahami o podstate bytia – umeleckej tvorivosti stretávame sa vo chvíli, keď hrdina románu už začína víriť v tušenom ľúbostnom tanci – tanci smrti. Pozastavuje sa totiž nad problémom podstaty života a ontologickej povahy životnej ilúzie, nad myšlienkou, či ľudský život predsa nie je jednoduchší, než akékoľvek predstavy o ňom.“³⁸

Podľa Števčeka je mnohokrát podnetom umeleckej tvorby subjektívny rozpor so skutočnosťou. Napätie medzi umelcom a svetom je inšpiratívne, vedie k snahe prebiť sa cez dané prekážky k podstate. Umelecká inšpirácia sa rodí z protichodnosti týchto síl, preto rovnováha medzi nimi prináša pád umelcovej tvorivosti. Z tohto dôvodu láska, ako vyrovnanie všetkých rozporuplných vzťahov medzi protagonistami, pôsobí deštruktívne.

Zaujímavé je jeho upozornenie na protikladnú súvislosť so *Suchou ratoľestou* (1884). U Vajanského umeleckú tvorbu Rudopoľského obrodzuje láska k Márii Vanovskej a ľúbostný cit je inšpiračným impulzom maľovania.

Suchá ratoľest a *Proroctvo doktora Stankovského* predstavujú z hľadiska intervenencie lásky do konania umelca opačné realizácie. V oboch prípadoch ide o lásky platonické. To odkazuje na jeden rodostrom ideálna s dvomi realizačnými variantmi, ktoré majú viesť k správnej ceste: Rudopoľský sa vzdá fyzickej lásky, aby, ňou obrozený, mohol pracovať pre národ; spisovateľa (ON) fyzická žiadostivosť zničí, dostaví sa romantický trest vo forme kliatby. Môže ísť o sujetové varovanie autora, aby sa umelci pre lásku nevzdávali práce pre národ.

Zo svojej interpretácie Števček úplne vynecháva postavu Eduarda, stelesnenie „meštiaka“. Všimá si iba ľúbostnú líniu, ktorú exploatuje ako súpera tvorivosti. „Meštiak“ je však zároveň sujetovým protihráčom umelca, k čomu sa dostaneme neskôr.

Presnejší je A. Matuška v tom, že román o umení a láske je aj románom „životnej pravosti, rýdzych ľudských vzťahov, ktoré sa nemôžu realizovať“.³⁹ Proti srdcu a citu stojí rozum, proti potrebe životnej intenzity konvencia ustálenosti, ale hlavne, že proti tomu všetkému stojí osud. V centre všetkého je láska.⁴⁰ Spisovateľ a fyzicky i duchovne zničí, maliarku preniesie do vyššej roviny duchovna a stane sa určujúcou i vo svojom nenaplnení.

Vráťme sa k charakteristike umelcov. Bytostné prežívanie ošiaľu je styčným bodom medzi vášňou/láskou a umeleckou tvorbou. Odkazom na úrovni fabuly je román, ktorý ON napíše po svojom úteku do cudziny a ktorý ho prinútil „(...)nielen zázračne písať, ale i zázračne žiť“ (s. 64). Nielen tento román, ale všetky „písачky“ pomáhajú Zorinovi rozlúštiť spisovateľov život za hranicami, jeho nálady, i snahu vyrovnať sa so sebou a svojím osudom (proroctvo).

Eduard ako symbol devalvácie hodnôt

Bankár Eduard symbolizuje materiálny svet a jeho hodnoty. Je to typ „meštiaka“. Pôvodne vecné označenie príslušníka strednej triedy nadobudlo pejoratívne parametre.⁴¹

³⁸ ŠTEVČEK, Ján: *Nezbadané prózy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1971, s. 37.

³⁹ MATUŠKA, Alexander: J. C. Hronský. In: *Osobnosti*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973, s. 500.

⁴⁰ Tamže, s. 502.

⁴¹ HRBATA, Zdeněk: *Filistři a umělci (K pojetí postavy měšťáka ve francouzské literatuře XIX. století)*. Praha : Academia, 1986, s. 7 – 9.

V literárnej a kultúrnej tradícii meštiak („šosák“) označuje filistra odpudzujúceho svojou neznalosťou umenia a nedostatkom originálneho myslenia, v extrémnom význame predstavuje obmedzenca bez duchovných potrieb, ktorý je „protikladom syna Múz“. ⁴²

Romantický umelec tým v type meštiaka získal svoj protiklad idúci „*cez mŕtvolu s nezmenenou tvárou a v čerstvo vyhladenej košeli*“ (s. 33). Antinomické postavenie umelca a meštiaka, korešponduje so schémou zlato versus umenie, z ktorej sa podľa Z. Hrbatu vyvodzujú ďalšie antitézy, napr. duchovnosť – predmetnosť, nezávislé krásno – utilitarizmus. ⁴³

Autor ďalej píše, že zlato a obchod sa postupne stali nemennými meštiackymi pejoratívnymi atribútmi. O obchodovaní a podnikaní Eduarda sa čitateľ dozvedá veľmi málo, takmer nič; napriek tomu pôsobí odsúdeniahodne. Hronský však Eduarda nemodeluje ako duševného obmedzenca. Skôr naopak. Charakterizuje ho ako úctyhodného bankára s obdivuhodnou chladnokrvnosťou, zvyrazňujúc jeho sebaovládanie, cieľavedomosť. Tieto vlastnosti chýbajú postavám umelcov (ON, ONA, Zorin), ktoré sa „vznášajú“ v oblakoch, čo len zdôrazňuje jeho silu ako protivníka. Eduard ostáva prísny, priamy, strohý: „*sedel by tam, povedzme, vyholený Eduard, začal by vás načúvať, nespravil by ani jedinú hlúpu poznámku*“ (s. 23).

Bezchybnosť Eduardovho vystupovania sa odráža i v jeho výzore: „*chvíľu postojí, spraví dva posunky, aby mu kabát lepšie ležal na pleciach, vtlačí manžety, aby sa len biely pruh zaskvel z nich spod kabáta*“ (s. 32). Jeho výzor je obrazom vnútra – chladného, bezcitného, strohého, strojeného. Iróniu autorského podania prezrádza prívlastok „vyholený“, „obdiv“ rozprávača nad jeho neomylnosťou, ale aj stylistické odkrytie gesta sebainscenácie ako súčasť racionality tejto postavy.

Strojenosť a manipulátorské schopnosti najzreteľnejšie vyjadruje umelecký večierok, ktorý zorganizoval na počesť svojho manželstva s ŇOU – mladou maliarkou. Všetkých prekvapil svojou rozhladenosťou – či už išlo o maľbu, hudbu alebo literatúru. Zorin ho dokonca označí za umelca: „*Eduard dobre vyberal, až nepochopiteľné, čomu všetkému rozumie tento človek! Nie, v ňom sa nijako nedá vidieť do fraku oblečený bankový úradník, nie! Eduard je umelec. Toto slovo malo by sa rozšíriť, dostalo sa mu príúzkého obsahu (...) Všetci veľkí vynálezcovia a veľkí zloději mali byť v tom slove*“ (s. 81). Eduard projektuje sám seba do roly vynálezcu, ale jeho úmysly nie sú čestné – je skôr veľkým zlodejom.

Na večierku „*sa začala vtedy rodiť vážna myšlienka, že bankár Eduard práve tak dobre rozumie klasicizmu a modernej grafike ako účastinám*“ (s. 120). Irónia voči dokonalosti postavy, ktorá je prázdna, sa odhaľuje v jeho utilitárnom vnímaní umenia. Chápe ho ako remeslo, ktorému sa možno naučiť. Zodpovedajú tomu aj mechanicky produkované vzletné reči: „*Len vy si myslíte, že vaše remeslo je neobyčajné. Nie, celkom prostučká vec je to a rozumiem jej dokonale. Človek si musí utvoriť nejakú celkom samostatnú mienku (...) musí sa naučiť mienku svoju vysloviť v určitom slovníku, potom prečítať si niekoľko kníh o stredoveku a dnešných zinkweissoch a kúpiť niekoľko malieb, ktorým vôbec nerozumie, preto ich zaplatí draho*“ (podč. M. S., s. 104 – 105).

Tieto slová odkrývajú absenciu estetického zážitku (duchovný postoj) a tvorivosti.

H. Arendtová popisuje krízu kultúry ako stratégiu „šosáckej“ spoločnosti, ktorá si prisvojuje určitú kultúru, aby ju paradoxne nevpustila do života. „Šosák kultúrnymi pred-

⁴² Hrbata, c. d., s. 42.

⁴³ Hrbata, c. d., s. 42.

měty nejprve opovrhoval pro jejich neužitečnost, později se však stal kulturním a sáhl po nich jako po platidle, aby si koupil vyšší postavení ve společnosti a vyšší stupeň sebeoceny, než jaké mu náleželo od přírody, které si nezaslouží podle vlastního mínění svým původem. Zacházel s kulturními hodnotami stejně jako se všemi jinými, jako s tím, čím byli hodnoty odjakživa – hodnotami směnnými. Jak šly kulturní hodnoty z ruky do ruky, ošoupaly se jako staré mince. (...) Teprve potom se začalo mluvit o devalvaci, až nakonec došlo k výprodeji hodnot (...) kdy kulturní a morální hodnoty zároveň byly vyprodány.“⁴⁴ „Šosák“ devaluje kulturní hodnoty, pretože z nich urobí predmet obchodu, kupčenia.

Eduard predstavuje snoba štylizujúceho sa do roly znalca umenia, ktorý nikdy neporozumie tomuto špecifickému svetu. Ide o dobre hranú rolu. Chce sa totiž stať známym nielen ako úspešný bankár, čiže ako človek peňažný, materiálny, do povedomia chce vstúpiť aj ako človek výstredný, ktorý si po finančných úspechoch môže dopriať „bláznovstvo“, akým je manželstvo s umelkyňou. Nejde mu o konkrétnu ľudskú bytosť, ale o spoločensky-reprezentatívnu funkciu. Môže si ju kúpiť, pretože je to „hodnota výmenná“. Manželstvo s NOU naplňuje jeho presný životný plán: „vezmem si herečku alebo speváčku, alebo maliarku, alebo vôbec takú osobu, ktorá bude z naničhodného sveta“ (podč. M. S., s. 70). Od začiatku pritom počíta s rozvodom a s možným zúročením svojich plánov a prisvojenia: „*nesmú povedať: umelkyňa tá a tá sedela v susednej lóži. Ale: Eduardova rozvedená žena prijíma vo štvrtok*“ (s. 71). Chce tým pokoriť duchovný rozmer, ktorý postráda.

Hrbata na margo sporu meštiaka s umelcom píše: „Měšťácka aktivita vítězí nad romantickou kontemplací snící o aktivitě jiného druhu – aktivitě nadoblačné, stvrzující se v ideální. Romantický básník, ač má myšlenkovou, citovou i mravní převahu, nemůže uplatnit svou ‚podstatu‘, protože zcela závisí na těch, kdo řídí reálnou ‚lod‘.“⁴⁵ Preto prirodzeným, hoci neprekvapivým vyústením ľúbostnej zápletky je Eduardovo víťazstvo. Predajnosť a kupliarstvo s ideálmi patrí k častým motívom textov o umelcoch. Jednoznačnosť hodnôt v Hronského očiach na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov bola zrejme dôvodom, prečo Eduarda ako exponenta tejto témy postavil do zlého svetla. O dve desaťročia neskôr bude autorské gesto Ivana Horvátha v *Živote s Laurou* (1948) plné ironie nad vznešenosťou ilúzií.

Patetické podanie umelca v protiklade k ironicky degradujúcemu videniu meštiaka spĺňa intencie romantických koncepcií. Hronský obmieňa apolónsky mýtus, z ktorého sa sformoval idealistický kult tvorivého génia. Nenapĺňa ho do detailov: upúšťa od tragiheroickej štylizácie neúspešného a zneuznaného vydedenca spoločnosti, pracuje však s tajomstvom a so záhadnosťou. Tou najväčšou je nejasné proroctvo o spisovateľovi ovplyvňujúce jeho správanie a útek do cudziny. Postavy umelcov u Hronského však už nie sú modelované ako vyvolenci, ktorých talent a inšpirácia sú darom zhora. Skôr možno povedať, že konštruje typ, ktorý T. Strauss nazval ideálnym prototypom.⁴⁶

⁴⁴ ARENDTOVÁ, Hannah: *Krize kultury (Čtyři cvičení v politickém myšlení)*. Praha : Mladá fronta, 1994, s. 128.

⁴⁵ Hrbata, c. d., s. 46.

⁴⁶ Vydeľovanie tohto typu súvisí s problémom tvorivosti v dejinách umenia. V 19. storočí sa oproti chápaniu umenia ako „poistného ventilu temných síl“ vyhraňuje estetika pokúšajúca sa definovať umenie ako „modelový prototyp tzv. prvotného vzťahu človeka ku skutočnosti“. V zmysle tejto definície sa umelec stáva vzorom, ktorý dokáže ostrejšie a neotupene reflektovať talentové predpoklady dané (minimálne

Umelecký versus ne-umelecký svet a ich naratívna konštrukcia

Romantický ideál Hronský najviac naplňa budovaním románovej fikcie založenej na ostrých protikladoch. Antinómia umelec – ne-umelec (meštiak), so všetkými protikladnými atribútmi (vonkajšími i vnútornými) je uskutočnením schémy dvoch protichodných svetov – umeleckého a ne-umeleckého. Táto dichotómia sa prelína s ďalšou – s dichotómiou duchovnosť versus predmetnosť.

V *Prorocke doktora Stankovského* sa stretávame s dvomi základnými pohľadmi na umenie: chápaním (umelci) a dištancujúco-kritickým (ne-umelci). Z tejto diferenciácie plynie otázka, s kým „sympatizuje“ rozprávač, pretože pohľad fokalizovaný cez umelca by mohol manifestovať duševnú spriaznenosť autora-rozprávača, ako je to v kompetencii tradičného, vševedúceho rozprávača.

A. Matuška tvrdí, že každý Hronského román je zasadený do konkrétneho historického obdobia a nesie jeho známky. V prípade *Prorocka doktora Stankovského* sú to roky po 1. svetovej vojne. Nejde však o priame „zrkadlenie“; umelecké podanie doby, spoločenských a sociálnych problémov je zachytené cez filter ľudského vedomia (psychiku).⁴⁷ Filtrovanie ľudským vedomím spôsobuje, že popri čase objektívnom v Hronského textoch funguje aj čas subjektívny, osobný, ktorý zahmlieva konkrétny čas tematického diania a vedie k pocitu ahistoricity, čo možno pokladať za vedomé úsilie o moderný výraz rozprávania.

Podľa Matušku mal Hronského rozprávač v prvých knihách – v kukučínovsky realistických poviedkach (zbierky *U nás*, *Domov*, *Medové srdce*) sklon dávať svoju prítomnosť všemožne najavo: oslovením čitateľa, mudrovaním, zásahmi do textového diania, čo možno vysvetliť Hronského približovaním sa ľudovému prostrediu, imitovaním ústneho podania, ktoré malo „ľudu“ ul'ahčiť prístup k textu.

V *Prorocke doktora Stankovského* nastáva zmena. Epický príbeh nahrádzajú citové reakcie, nálady, impresionistický záznam vonkajších dojmov. Im sa podriadiuje kompozícia textu, ktorý tvoria krátke kapitoly. Mestské intelektuálne prostredie do románu vnieslo atmosféru „nepokoja a hľadania, kde sa život viacej sníva ako žije, medzi ľuďmi, ktorí to hlavné prežívajú v citoch a náladách, predtuchách a rozpomienkach“.⁴⁸ Keďže nejde o rozvíjanie deja súvislými príhodami, ale skôr o lyrické záznamy nálad, prispôsobuje sa tejto forme aj rozprávač, ktorý tichne, je striednejší, zdržanlivejší.⁴⁹

Vo všeobecnosti možno povedať, že ide o rozprávanie podriadené a zladené s vnútornými pocitmi protagonistov: zbavujú sa kauzálnej závislosti na realite, prikláňajú sa k duševnosti (duchovnu), k podvedomiu. Dôraz na život snívaný, prežívaný v (po)citovej sfére umožnil autorovi vytvoriť skutočnosť, lomenú vedomím postáv, ktorú uprednostnil pred skutočnosťou „objektívnu“.

v latentnej podobe) každému jedincovi – a stáva sa ideálom spoločnosti. Pozri: ŠTRAUSS, Tomáš: Umelec a blázon. In: *Od predstavy k skutočnosti diela (Príspevky k metateórii umenia)*. Bratislava: H&H, 1998, s. 71 – 72.

⁴⁷ Matuška, c. d., s. 478.

⁴⁸ Matuška, c. d., s. 479.

⁴⁹ Matuška, c. d., s. 480.

Rozprávača v *Prorocťe doktora Stankovského* možno na základe schopnosti vidieť všetky postavy zvonka i zvnútra nazvať vševéduším (autorským) rozprávačom.⁵⁰ Jeho vševédušnosť sa však oslabuje preberaním hľadiska postáv.⁵¹ Hronský nepracuje s globálnym pohľadom, ktorý by ponúkal obraz postavy naraz, a potom by ho v zhode s povedaným rozviedol. Okrem autorskej reči modelujú obraz postavy aj ostatní protagonisti, ktorí sa navzájom „osvetľujú“, pričom nové často protirečí predtým povedanému. Protikladné skladanie postavy vyplýva z Hronského snahy o uplatnenie hľadiska viacerých postáv, čo vedie k subjektivizácii rozprávania.

Subjektivizované rozprávanie umožnilo polarizáciu rozprávačovho postoja – súhlasného pri modelovaní postavy umelca a nesúhlasného pri budovaní postavy Eduarda. Objektívny postoj rozprávača stojaceho mimo zobrazeného, fiktívneho sveta (v Stanzelovej typológii ide o vonkajšiu perspektívu)⁵² je oslabený. Autorské rozprávanie s vonkajšou perspektívou sa strieda s pasážami obmedzeného hľadiska, pričom úlohu reflektora v úvodných kapitolkách „zveruje“ postave ON; po spisovateľovom odchode do cudziny sa reflektorstvo „ujíma“ Zorin, prechodne je reflektorom aj ONA. Je príznačné, že Eduard sa reflektorom stáva až v druhej polovici románu.

Zároveň je potrebné rozlišovať medzi hľadiskom rozprávania (fokalizáciou) a tým, čo F. Stanzel nazýva fokusáciou.⁵³ Označuje snahu rozprávača preniknúť do podvedomých pohnútok postáv s cieľom zobraziť vnútorné pocity a myšlienky tak, akoby to postava sama nebola schopná urobiť.

„Privilégium“ zobrazenia myšlienok a pocitov autor udeľuje len niektorým postavám. V románe *Prorocťo doktora Stankovského* platí, že vnútorná perspektíva (fokalizácia prostredníctvom postavy) sa takmer vždy realizuje cez postavu umelca. „Výhodu“ vnútorného pohľadu pokladáme za jeden z dôkazov „spriaznenosti“ rozprávača. Jeho afirmatívny postoj vidieť aj na preberaní ich jazyka. Uvedme dva príklady:

„mala (...) ohromnú vieru, že línie a farby sa rodia kdesi na neznámom mieste, už živé prichádzajú na zem, sputnajú toho alebo onoho človeka, usmrtia ho alebo vzkriesia, rozkálajú mu dušu, srdce, a potom také zružovené vystreknú na papier alebo plátno“ (s. 7).

„Nie som svoja – on žije vo mne. On myslí vo mne, on cíti, on vidí, on pracuje, on sní vo mne! – Ja nemôžem ináč! Sníva sa mi, cítim s ním veľmi dávno, ale spoznala som, že je vo mne, len vtedy keď sme sa stretli“ (s. 74).

Prvý je rečou autorského rozprávača („mala ohromnú vieru“), ďalší („Nie som svoja“) je prehovorom postavy. So vzletnou rétorikou rozprávača korešponduje romanticko-patetický slovník. Neexistuje tu štylistický rozdiel medzi pásmom rozprávača (autorskou

⁵⁰ Pojem vševédušného rozprávača budeme používať v zhode s T. Todorovom ako rozprávača, ktorý má možnosť vidieť všetky postavy zvnútra. In: TODOROV, Tzvetan: Poetika. In: *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000, s. 51.

⁵¹ Už niektoré Matuškovce formulácie (podoba, akú skutočnosť naberajú v ľudskom vedomí; skutočnosť prežívaná ľuďmi; podoba lomená vedomím ľudí a podobne) naznačovali prítomnosť reflektora. V Stanzelovej typológii by táto forma prislúchala autorsko-personálnej rozprávacej situácii. Pozri: STANZEL, K. Franz: *Teorie vyprávění*. Praha : Odeon, 1988.

⁵² Pozri: STANZEL, K. Franz: *Teorie vyprávění*. Praha : Odeon, 1988.

⁵³ Stanzel, c. d., s. 139 – 140.

nepriamou rečou) a pásmom postáv (priamou rečou postavy). Všimol si to už A. Matuška, ktorý o tomto románe napísal, že Hronský sa prejavil ako autor moderný i tradičný. „Moderný mnohosťou monológov vo svojej próze, tradičný spôsobom ich reprodukcie. Reprodukuje ich totiž nie v reči polopriamej, ako to robí novšia próza, ale zväčša v reči priamej podľa prózy tradičnej.“⁵⁴

„Zmodernizovanie“ autorského rozprávača (prechod k reflektorovi, čiže k personálnemu rozprávačovi) a technika monológov a dialógov (rozkol medzi tým, čo postava hovorí a čo by chcela povedať) orientovaných na subjektívne prežívanie Hronskému otvorili prístup do vnútorného života postáv. Reprodukovanie (vnútorných) monológov v priamej reči, štylistická nerozlíšiteľnosť od reči autorskej (nepriamej) a vysoká jazyková štylizácia posilňuje autorský prvok rozprávania. Vnútorné monológy sú vyznačené graficky, nevyznačené sa striedajú s autorskou rečou, dlhé monológy prerušuje rozprávač – to všetko vedie k tomu, že zobrazenie vnútorného sveta neposilňuje ilúziu bezprostrednosti. Preto možno povedať, že aj takto výrazne zmodernizovaný autorský rozprávač nevyjadruje hľadisko postavy, ale viac zostáva hlásateľom autorových téz.

Irónia, kritika či projekt ideálu

V hodnotovej antinómii románového sveta sa „sympatie“ autorského rozprávača celkom jednoznačne nakláňajú na stranu umelcov. Výhoda fokusácie je zároveň „moderovaním“ čitateľských postojov voči postavám.⁵⁵ Eduard, od začiatku záporne generovaná postava, dostáva svoj priestor až ku koncu románu, keď nesympatia voči nemu už vo vedomí čitateľa jestvuje. V jeho „oneskorenom“ reflektorstve je vnútorné spojenie autor – rozprávač veľmi zreteľné. Nepriazeň je vyjadrená aj štylisticky, ironickým postojom voči postave.

Napriek „zápornosti“ však Eduarda nemožno chápať iba ako stelesnenie sujetovej funkcie zloducha. Podľa teórie R. Scholesa a R. Kelloga je každá naratívna situácia ironická, pretože vždy pracuje s dávkovaním kognície. „Ironie je vždy dôsledkom nestejnosti chápaní. V každej situácii, kde jeden človek ví alebo chápe více – anebo méně – než druhý, musí byť nutně reálně nebo potenciálně přítomna ironie.“⁵⁶

Naratívna ironická situácia je potom založená na rozdielnosti hľadísk: hľadiska postáv, hľadiska rozprávača, hľadiska publika a hľadiska autora. Potešenie z narácie autori vysvetľujú práve ako výsledok nerovnakosti hľadísk, ako prítomnosť stavu potenciálnej nerovnováhy.

Na základe predchádzajúcej stratifikácie zohľadňujúcej postoje postáv voči umeniu možno tvrdiť, že Eduardova necitlivosť vedie k nadradenému, a tým tiež ironickému postoju autora/rozprávača voči jeho osobe. Vyplýva to z nerovnosti východiskovej naratívnej (autorskej) pozície voči umelcom a ne-umelcom. Tým, že Hronského rozprávač „stráni“ umelcom a Eduard je podávaný ako „nepriateľ“ umenia, vzniká situácia kríženia hľadísk rozprávača (názory autora) a „bežného“, ne-umeleckého vedomia (Eduard). Postoj rozprávača vyplýva z jeho kognitívnej nadradenosti a „dialogický“ rozpor toho, čo si

⁵⁴ Matuška, c. d., s. 484.

⁵⁵ STANZEL, Franz: *Teorie vyprávění*. Praha : Odcon, 1988, s. 141.

⁵⁶ SCHOLES, Robert – KELLOG, Robert: Hledisko ve vyprávění. In: *Povaha vyprávění*. Brno : Host, 2002, s. 235 – 236.

postava myslí a ako sa prejavuje smerom von, je zároveň Hronského prvým krokom k zvládnutiu techniky vnútorného monológu v *Pisárovi Gráčovi*.

S chápaním irónie plynúcej z pocitu nadradenosti, ako ju vysvetľujú Kellog a Scholes, korešponduje vymedzenie irónie V. Boreckého. Podľa neho irónia predstavuje vedomé zameralie sa na predmet, vo vyhrotenej forme proti predmetu, druhej osobe a podobne. Jej cieľom je výsmech, úškľabok, posmech, ktorým subjekt dosahuje pocit superiority. Za východiskový bod pokladá existenciu možnej obete, predmetu výsmechu či zosmiešnenia.⁵⁷

V *Prorocke doktora Stankovského* sa okrem Eduarda a jeho „remeselného“ chápania umeleckej tvorby stávajú predmetom výsmechu aj iné postavy, dokonca postavy „umelcov“. Uvedme napríklad scénu umeleckého večierka, ktorou sa román začína. Hronský ňou exponuje umelecký svet, ktorý mladá maliarka (ONA) s trpkou iróniou, reflektujúcou rozpor teatrálnosti a bytostnej pravdivosti inscenovanej situácie, označuje za veľkú komédiu:

„bez ostýchania tu hovorili ľudia o umení, o svojom umení, o veľkom umení, ako tu hádzali na jednu hromadu rozochvené srdcia, myšlienky, boje, radosti, prácu a ľahkomyselné úsmevy, sľa parádne a neparádne rekvizity z čudného javiska, akoby Majster Maratán a ten večný cigaretový dym okolo neho bola obyčajná komédia“ (podč. M. S., s. 8).

Ironické podanie signalizuje dištanciu od salónneho spôsobu umeleckého života, ktorý „prevádzkuje“ priemerne talentovaná, bezmenná masa remeselníkov a snobov. Tú Hronský kritizuje a vysmieva. Autorská irónia sa však vyhla postavám mladej maliarky (ONA), spisovateľovi (ON) a Zorinovi (modelovanému s dávkou chápacej komiky; Zorin je trochu smiešny vo svojej nepraktickosti, ale autor ho neironizuje), ktorí majú reprezentovať autentický dotyk s Múzou.

Svet salónov poznáme už z literárnej tvorby Vajanského. Rétorika jeho stvárnenia u Hronského zrejme viac nadväzuje na „vozvýšenosť“ „ideálneho realizmu“ mŕtveho „baľka“ ako na súveký obraz bohého z konca dvadsiatych rokov. Matuška píše o nechcenej komike a mondénnosti románu, ktorú pokladá za „starosvetskú“. Možno však povedať, že Hronský elitnosť sveta salónov vedome buduje. Komplementarizuje želaný rozmer slovenskej prítomnosti, podobne ako autori druhej moderny obohacujú literárny výraz dotykom s Európou. Možno vysloviť hypotézu, či výtvarné umenie ako reprezentant nenaplnených osobných ambícií nevlýva na hierarchizáciu umeleckých druhov v románe: vznešeného maliarstva a menej vznešeného spisovateľstva.

Umelecký román?

Už niekoľkokrát spomenuté Matuškovu tvrdenie o komickom a falošne mondénnom vyznení románu možno doplniť aj o vyjadrenie na margo postáv: „Všetci nie fanatici svojho sklonu, posadnutí ním, skôr diletanti; a nie preto, že ich zväčša nevidíme pri práci, alebo preto, že pracujú len akoby ľavou rukou, lež preto, že ani jedného z nich nevyčerpáva tento jeho vzťah“ (k umeniu, pozn. M. S.).⁵⁸

⁵⁷ BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky*. Praha : Hynck, 2000, s. 25 – 27.

⁵⁸ Matuška, c. d., s. 500.

Kritikovi treba dať za pravdu, že tvorivá činnosť prebieha akoby mimochodom. Dôležitý je tu výsledok, nie akt tvorby. Text síce neponúka procesualný opis maľby/písania, naznačuje však jeho namáhavosť a zdĺhavosť. Mladá maliarka (ONA), napriek tomu, že je spontánna, si uvedomuje, že: „*skutočne tvoriť je ťažko, človek sám zo seba musí niečo vytrhnúť a hodiť medzi ultramaríny a cinóbry*“ (s. 20).

V Hronského podaní je umenie zvláštnym spôsobom pretvárania skutočnosti. Umelec nevidí skutočnosť takú, aká je, ale vidí ju iluzívne, pretože triezve a racionálne vnímanie by viedlo k strate tvorivosti. Motívy odsúvajúce tvorivú činnosť postáv možno pokladať za súčasť Hronského harmonizujúcej „filozofie obvyčajného človeka“.

Obdobie moderny emancipovalo literatúru spod sociálnych a národno-buditeľských požiadaviek, ale aj od „prepisovacieho“ realistického kánonu. Zmenila sa hierarchia života a umenia, cieľom sa stala literárnosť. Už dekadencia, ktorú v zhode s Winczerom⁵⁹ chápeme ako životný postoj, pocit, duchovnú atmosféru, stávala umenie vyššie ako život. Súviselo to s modernistickou, ale aj staršou romantickou predstavou umenia „ako tajomného javu, vyvierajúceho z temnot noci (...) ako niečoho spaľujúceho, hraničiaceho so šialenstvom“.⁶⁰ Pozrime sa z tohto hľadiska na *Proroctvo doktora Stankovského*.

Na celej ploche románu je umelecká tvorba spätá s láskou, s ľúbostným citom. Útrapy lásky stoja v popredí a protagonistov „vyčerpávajú“ viac ako tvorivá práca.

Dôsledkom „diletantského“ prístupu postáv k umeniu je dezilúzia a obraz hybných síl skutočného života. Je ním svet banky, peňazí, materiálnych statkov a kariér, rozmach Eduardovho finančníctva a následný bankrot menších bánk, materiálne problémy JEJ matky, ale i odchody do cudziny. To všetko sú motívy, ktoré odsúvajú umeleckú tvorbu do úzadia.

Ďalším dôvodom „neviditeľnosti“ aktu tvorby je opozícia dvoch zdrojov tvorby, rozdielných mýtov/typológií. ONA reprezentuje talent od prírody, od Boha, ktorý možno kultivovať, ale nedá sa naučiť. Predstavuje podobu génia v kantovskom zmysle, aj dionýzovský princíp spojený so živočíšnym ženstvom, ktorý sa prejavuje v JEJ uponáhľanosti, dychtivosti, vášnivosti, zmyselnosti, ale i naivite, neskazenosti bohémским prostredím (do obrazárni začne chodiť sedávať až neskôr, aj to len preto, že sa to od umelca očakáva). Presným opakom je ON. Trochu samotár, trochu vychutnávač života, ale vždy len pozorovateľ, paralyzovaný proroctvom o vlastnom osude, prezentujúci disciplinovanosť, umiernenosť, racionálnosť. Spolu s bohémom Zorinom sú stelesnením ušľachtilého apolónskeho princípu.

V úvode sme povedali, že téma umenia a umelca predpokladá istú exkluzivitu. Je ňou aj výnimočnosť postáv. Základom výnimočnosti je tvorba ako výsledok preexponovanej vnímavosti, či spôsob života, vyzdvihujúci všetko bizarné, výstredné, popierajúce všeobecnú normu. Naša interpretácia však ukázala, že problém umeleckej tvorby sa v románe redukuje na riešenie rozporuplného vzťahu láska (život) versus umenie.

Hronského umelec je protipólom obvyčajného človeka (dedinské postavy, ale aj neskorší Jozef Mak). Jeho autorský idiolekt každú výnimočnosť zráža do všednosti, zámerne devaluje osobité na úroveň všeobecného (túto tendenciu možno evidovať aj v nasle-

⁵⁹ Pozri: WINCZER, Pavol: Dekadent a dekadentný umelec v próze obdobia moderny. In: *Kapitoly z moderny a avantgardy*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1992, s. 122 – 123.

⁶⁰ Winczer, c. d., s. 129.

dujúcich „veľkých“ románoch *Chlieb*, *Jozef Mak*, *Pisár Gráč*). Výnimočných zvecňuje dialektika všednosti. Hronskému jeho životná filozofia „nedovolila“ zobrazit' umelcov iba ako výnimočné bytosti. Predmetnosť (materiálny svet, hmotárstvo) sa zráža s romantickým konceptom umelca (duch), ku ktorému Hronský inklinuje.

V tejto filozofii má korene aj autorova irónia. Všedná výnimočnosť postáv sa stáva zdrojom jemného odstupe. Východiskom irónie je mestský človek – meštiak aj umelec. Pri ponáraní sa do jeho psychiky už nenachádzame súlad a harmóniu dedinského človeka, ale úzkosť, znepokojenie, vnútornú rozvrátenosť. Autorov kritický obdiv mesta nezachádza tak ďaleko, aby sa tento civilizačný priestor stal opozíciou dediny a mesta, a tým aj analógiou zvrátenosti ako neskôr u naturistov. Mesto a mestský modus vivendi sú v tomto románe výrazom modernej doby. Mesto je zároveň úzko späté s kritikou salónneho spôsobu života (ONA, ON aj Zorin reprezentujú skutočné duchovné hodnoty) a jeho okázalosť je zdrojom Hronského úškrnu. Aj popri využití iracionality (transcendentna) ako trvalého podložia tvorby.

Platné pritom ostáva Mrázovo tvrdenie o citovej výnimočnosti postáv. Hronskému aj v tomto prípade ide o to, aby ukázal neobyčajné v obyčajnosti. Nemodeluje postavu ako celok, v súhrne života a tvorby, ale vo zvláštnej chvíli, v momente, keď prežíva čosi nezvyčajné s ohľadom na svoj dovtedajší individuálny život.

Vraciame sa k tomu, že nielen všetky predošlé pokusy⁶¹ uchopiť tému umeleckej tvorby zotrvali v zajatí vzletnej rétoriky 19. storočia, zostal tam aj Hronský. Napriek pokusu o štylistický prienik korešpondujúci s tendenciami druhej moderny uňho nedochádza k ponoru do vnútra tvorivého človeka. Prekrýva ho opis salónneho sveta a umelcov ako „okupantov“ týchto exkluzívnych mestských priestorov. Umelecko-bohémske prostredie je len kulisou na inscenáciu príbehu o láske. Hronského riešením relácie život – umenie je príklon k pólu „života“, ktorý v texte nadobúda podobu absolútnej lásky medzi ŇOU a NÍM. V zhode s literárnou tradíciou sa vďaka utrpeniu stáva mladá maliarka (ONA) veľkou umelkyňou.

Hronského autorská intencia a literárnohistorické súvislosti otvorili nový interpretačný horizont témy umelca v súvekej slovenskej literatúre. V tridsiatych rokoch Hronský ako spisovateľ len dozrieval. V čase vzniku diela sa ešte stále krížili estetické kritériá tradičného realizmu s provokatívnosťou prvej a druhej moderny. Hronského „dedinský“ výrazový repertoár psychologickéj drobnokresby nestačil na vznešenú, extatickú tému z mestského prostredia. Text a postavy vedome komplikuje. Začína používať modernistické postupy: oslabenie pozície vševedúceho rozprávača a príklon k rozprávačovi personálnemu (reflektor), dialogické podanie vnútorného prežívania postáv, symbolickosť, vnútorný sujet, irónia, „rozbitá“ kompozícia. Nie sú ešte také zreteľné ako v *Pisárovi Gráčovi*. *Prorockto doktora Stankovského* však predstavuje zlomový bod. Hoci nejde o umelecky zavŕšenú formu, dôležité je hľadačstvo.

Hronský v tomto románe nastolil otázku vzťahu tvorivého a ľudského subjektu ako dvoch odlišných javov zápasiacich o autenticnosť. Posunul tým problém osobnostného

⁶¹ Matuška v tejto súvislosti spomína nevelmi úspešné prozaické pokusy o umelecko-bohémsku tému u Vajanského a Urbanoviča. Pozri: Matuška, c. d., s. 499.

pozadia a autoštylizácie ako zložiek textu výrazne dopredu.⁶² V neskoršej tvorbe (*Jozef Mak* a nasledujúce romány) sa mení podoba naivného rozprávača ako absolútneho realizátora témy na rozprávača, ktorý je sprostredkovateľom medzi postavami a čitateľom. Zaužívaný spôsob rozprávania naruša tým, že konvenčnému rozprávačovi dáva právomoc zasahovať do deja. Tento noetický postup rezonuje s tendenciou modernej literatúry meniť „skutočnosť“ tak, aby sa téma stala znakom skutočnosti. Rozprávač už nemusí vystupovať anonymne, ani ako sused, ktorému čitateľ dôveruje. Môže narušiť iluzívnosť rozprávania a kulisy môže označiť za kulisy, môže spoza nich vystúpiť a byť šepkárom hovoriacim za svoje postavy.⁶³

Tým, že polarita dvoch hodnotových svetov a dvoch pohľadov na umenie sa uplatňuje hľadiskovo, bez hodnotiacich súdov rozprávača, nemožno všetky výroky postáv viazať k subjektu autora, aj keď splyva na nerozoznanie s rozprávačom. To je dôvod „pukliny“ vo vyznení románu *Prorockto doktora Stankovského*. Nevyužitie šancí štylistických postupov, myšlienkový tradicionalizmus, stret dvoch svetov vedú k tomu, že prostredie umeleckého sveta je len kulisou na zobrazenie protirečivého vzťahu umenia a života (lásky). Autor stavia príbeh na princípoch (ale aj klišé) dobovej sentimentálnej prózy. Jeho prvý dotyk s témou umelecko-bohémskeho sveta je konštruovaný ako ľúbostný román na pozadí románu s tajomstvom.

Napriek tomu nemožno hovoriť o autorskom zámere, ktorý nevyšiel. Hronský sám vníma román ako knihu spomienkovú.⁶⁴ Možno ho interpretovať aj ako „vypísanie sa“ z osobnej traumy, vyrovnávanie sa s vlastným osudom, nemožnosť slobodne realizovať projekt vlastného života (dezilúzia), ako hľadanie vlastnej umeleckej a osobnostnej integrity. Táto téma zároveň korešponduje s atmosférou dobiehania Európy, ale aj so snahou o nastolenie ideálneho stavu či konštitúcie žánru (*künstlerroman*), ktorý v súvekej slovenskej literatúre absentoval.

PRAMENE

HRONSKÝ, Jozef Cíger: *Prorockto doktora Stankovského*. Bratislava – Praha : Sväz slovenského študentstva – Leopold Mazáč, 1930.

HRONSKÝ, Jozef Cíger: *Prorockto doktora Stankovského*. In: *Zobrané spisy II* (*Prorockto doktora Stankovského*, *Žltý dom v Klokoči*). Martin : Matica slovenská 2005, s. 5 – 137.

LITERATÚRA

ABELLÁN, José Luis: Nový intelektuál. In: *Myšlienky pre XXI. storočie*. Bratislava : 1997, s. 76 – 81.

ARENDTOVÁ, Hannah: *Kríze kultury (Čtyři cvičení v politickém myšlení)*. Praha : Mladá fronta, 1994.

BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000.

CULLER, Jonathan: Vševedoucnost. In: *Studie k teorii fikce*. Brno – Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005, s. 55 – 78.

⁶² ŠTEVČEK, Ján: *Nezbadané prózy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1971, s. 144.

⁶³ Tamže, s. 144 – 145.

⁶⁴ Citované podľa NOGE, Július: Chlieb a láska – hybné sily života. In: *Podoby realizmu v medzivojnovnej próze*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1983, s. 360.

- ČÚZY, Ladislav: Jozef Ciger Hronský. In: *Portréty slovenských spisovateľov*. Bratislava : Vydavateľstvo Univerzity Komenského, 1998, s. 15 – 29.
- Dejiny slovenskej literatúry V*. Bratislava : Veda, 1984.
- HABAJ, Michal: *Druhá moderna*. Bratislava : Ars Poetica, 2005.
- HOLLÝ, Jiří: Proměny autorského vyprávěče. In: *Proměny subjektu. Svazek 2*. Pardubice : Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR, 1994, s. 6 – 23.
- HRBATA, Zdeněk: Básníci a filistři (Měšťák a romantismus po roce 1830). In: *Filistři a umělci (K pojetí postav měšťáka ve francouzské literatuře XIX. století)*. Praha : Academia, 1986.
- KELLOG, Robert – SCHOLÉS, Robert: Hledisko ve vyprávění. In: *Povaha vyprávění*. Brno : Host, 2002, s. 235 – 275.
- KRAUSOVÁ, Nora: *Rozprávač a románové kategórie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972.
- MATUŠKA, Alexander: J. C. Hronský. In: *Osobnosti*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973, s. 405 – 577.
- MATUŠKA, Alexander: Jozef Ciger Hronský. In: *Dejiny slovenskej literatúry V*. Bratislava : Veda, 1984, s. 295 – 306.
- MAŤOVČÍK, Augustín: *Jozef Ciger Hronský (Životná dráma)*. Martin : Matica slovenská, 1995.
- MIKULA, Valér: *Slovník slovenských spisovateľov*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005.
- MRAVCOVÁ, Marie: Vyprávějící „já“ a prožívající „já“. In: *Proměny subjektu. Svazek 2*. Pardubice : Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR, 1994, s. 24 – 52.
- MRAVCOVÁ, Marie: Personalizace vyprávění. In: *Proměny subjektu. Svazek 2*. Pardubice : Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR, 1994, s. 53 – 74.
- MRÁZ, Andrej: Hronského román Proroctvo doktora Stankovského (Recenzia). In: *Slovenské pohľady*, roč. 46, 1930, s. 716 – 717.
- NOGE, Július: Chlieb a láska – hybné sily života. In: *Podoby realizmu v medzivojnovnej próze*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1983, s. 239 – 299.
- OKÁLÍ, Daniel: Román malých osudov. In: *Výboje a súboje*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973, s. 158 – 160.
- ORTEGA Y GASSET, José: Dehumanizácia umenia. In: *Eseje o umení*. Bratislava : Archa, 1994, s. 7 – 45.
- STANZEL, K. Franz: *Teorie vyprávění*. Praha : Odeon, 1988.
- SUSINI-ANASTOPOULOSOVÁ, Françoise: *Fragmentárne písanie*. Bratislava : Kalligram, 2005.
- ŠTEVČEK, Ján: *Nezbadané prózy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1971.
- ŠTEVČEK, Ján: Dielo J. C. Hronského. In: *Lyrická tvár slovenskej prózy*. Bratislava : Smena, 1969, s. 60 – 111.
- ŠTEVČEK, Ján: Jozef Ciger Hronský svetový. In: *Literárnohistorické etudy*. Bratislava : Národné literárne centrum, 1996, s. 42 – 54.
- ŠTRAUSS, Tomáš: Umelec a blázon (Hranice psychológie a psychiatrie umenia). In: *Od predstavy k skutočnosti diela (príspevky k metateórii umenia)*. Bratislava : H&H, 1998, s. 69 – 83.
- ŠÚTOVEC, Milan: Tězy ku generativnej teórii prózy. In: *O epickom diele*. Levice : L.C.A., 1999, s. 75 – 101.
- TODOROV, Tzvetan: Poetika. In: *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000, s. 7 – 94.
- WINCZER, Pavol: Dekadent a dekadentný umelec v próze obdobia moderny. In: *Kapitoly z moderny a avantgardy*. Bratislava : Ústav svetovej literatúry SAV, 1992, s. 122 – 130.