

Túžba byť umelcom (Božena Slančíková Timrava: Veľký majster)

MIRIAM SUCHÁNKOVÁ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Veľký majster (1904) patrí k tzv. spoločenským novelám B. S. Timravy. Jej témou je rozbitie a sparodovanie romantického mýtu o zrode umelca. Podľa Marcely Mikulovej je tento text prvým autorkiným účtovaním s falošnými predstavami o vznešenosti: „Cez povrchové vrstvy humoru, komiky a irónie presakujú z hĺbky textu zásadné otázky o zmysle umeleckej tvorby, o výchove umelcov i o vzťahu umenia k realite.“¹ Timravina ironická deštrukcia mýtu „*veľkého majstra*“ na lexikálnej i tematickej rovine a konfrontácia s dielom Svetozára Hurbana Vajanského dovoľuje uvažovať aj o prelínaní irónie s paródiou v zmysle skarikovania prototypu.

Titulnou postavou novely je Milo Fizeľčík,² ktorý „*chce byť umelec*“ (s. 140).³ V úvode autorka exponuje obraz jeho ateliéru – miestnosti rozhádzanej, neporiadnej, neupratanej, plnej štetcov, farieb, oblečenia, nedokončených plátien ako rekvizít umeleckej rozorvanosti. Z prehistórie postavy sa dozvedáme: „*Vyučil sa síce bol za merníka, keď zrazu zacítil, že je talent. Nechal všetko tak a oddal sa svojmu povolaniu, ktoré ho zvalo, i začal robiť, čo k všetkému tomu treba. Nechal si dlhé vlasy rásť a pobehal mestá, ktoré treba ponavštevovať*“ (s. 140).

Autorský komentár má neprehliadnuteľne ironický akcent. Zvýrazňujú ho prívlastky „*veľký*“ a „*svätý*“ označujúce Milove poslanie, či zdvojenie slovných spojení, ktoré svojou opakovanosťou na exponovaných miestach nadobúdajú ráz epiteta constans. Takým sú napríklad Milove „*dlhé vlasy*“, ktoré sa menia na „*dlhé umelecké vlasy*“ (s. 149). Prívlastok sa stáva charakterotvorným aj napriek tomu, že nejde o atribút pomenúvajúci povahovú črtu. Vzniká ironický efekt: dlhé vlasy, rovnako ako „*povinnosť*“ navštíviť „*pútnické*“ mestá umelcov či neporiadok v ateliéri sú len vonkajškovou stránkou, ktorá má odkazovať na odlišnosť tvorivej osobnosti, nie je však podmienkou zrodu skutočného umenia. Signalizuje štylizáciu, mystifikáciu vlastného konania.

Na úrovni tematického diania je dôležitý moment vôle, pretože Milo sa umelcom iba chce stať: „*Je umelec, hoci sa ešte nič nedarí... Začne i desať obrazov a ani jedného*

¹ MIKULOVÁ, Marcela: Nič – len láska... (Doslov). In: TIMRAVA, Božena Slančíková: *Prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008, s. 592.

² Timrava nevedela tvoriť z fantázie, z fikcie, ale zo sveta, ktorý intímne poznala, preto množstvo jej postáv má svoj predobraz v reálnych osobnostiach. Postava Miloslava Fizeľčíka bola čiastočne inšpirovaná Timravínyim známym, maliarom Ľudovítom Kubányim. Pozri: TIMRAVA, Božena Slančíková: *Prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008, s. 542.

³ Citované podľa: TIMRAVA, B. S.: *Veľký majster*. In: *Zobrané spisy Timravy*. 6. zväzok. Martin : Matica slovenská, 1949.

nedokončí“ (s. 141). Jeho túžba odkazuje na líniu textov, tematizujúcich zrod a zrenie umelca.⁴ Milovej aktivite dominuje „blúznenie“ o vytvorení veľkých diel a sláve, ktorú mu prinesú, preto aj motiváciou jeho konania je viac „smäd“ po sláve⁵ ako bytostná potreba maľovať: „*Stojí sa byť veľkého mena, ktoré bude bývať i tisíc ľuďom na jazyku, ale ešte nepremohol seba*“ (s. 141).

Jedinou postavou, ktorá verí v Milov úspech, je Helena Biezovská – jeho snúbenica. Podporuje umelecké ambície svojho milého, hoci v hĺbke duše aj ju trápia pochybnosti o zmysle jeho práce. Momentálny nezdar však pokladá za dočasný. Priamo Fizelčíka zosmiešňuje až slúžka Mara – ako postava zosobňujúca praktický dedinský rozum –, ktorá otvorene povie to, čo si ostatní len myslia, ale z ohľaduplnosti zamlčujú.

Postupne vytriezvieva aj Helena, najmä pod vplyvom Milovho kamaráta Mitra Veského.⁶ Mitro, opilec a cynik, najviac spochybňuje Milovo maľovanie. Na rozdiel od priamych vyjadrení slúžky Mary, je jeho reč ironická. Otázku „*Čo je s veľkým majstrom?*“ (s. 160) sprevádzajú na úrovni vonkajšieho tematického diania úškrny a tajné úsmevy. Aj rozprávač označuje reč postáv za posmešnú. Účinok Mitrových podryvačských rečí nenechá na seba dlho čakať. Časté a ironické opakovanie slovného spojenia „*veľký majster*“ otvára oči aj Helene. Aj ona začne dávať označenie *majster* v súvislosti s Milom do úvodzoviek (s. 168).

Záver novely však ukáže, že Milo Fizelčík nie je celkom stratený prípad. Po rozcho-
de so snúbenicou, pohoršený jej vydajom, sa napokon „*nájde*“. Skutočným umelcom sa stane v priamej konfrontácii so životom – so žitou realitou.

Fizelčík a Rudopoľský. Rozdielnosť motivácie

Timravinu paródiu mýtu o zrode umelca možno pokladať za výsmech vajanskovského typu umelca a vozvýšeného chápania umenia vôbec. Porovnajme Timravín opis Mila Fizelčíka a Vajanského hrdinu Stanislava Rudopoľského z románu *Suchá ratolesť* (1884) v približne rovnakom duševnom rozpoložení, keď oboch trápi strata sebadôvery:

Rudopoľský: „*Zrazu skrsla v ňom nádej, že predsa býva v ňom tvorivý duch, že jeho zúfanie nad sebou samým bolo predčasné (...), on videl model, ktorý v ňom vzbudil stratenú samodôveru, on videl neočakávané nádejné ideál umelecký; on našiel sám seba, svoje najvyššie túžby, našiel v nevinnnej hre cestu, ktorá ho povedie k čistým, jasným výšinám umenia a ktorú dosiaľ márne hľadal v plači a kvílení rozháranej duše*“ (*Suchá ratolesť*, s. 127, podč. M. S.).⁷

⁴ Ako príklad možno uviesť *Učňovské roky Wilhelma Meistera* (1795 – 1796) od J. W. Goetheho alebo *Zelený Heinrich* (1854 – 1855, prep. 1879 – 1880) od Gottfrieda Kellera.

⁵ Obdobne motív slávománie tematizuje Ivan Horváth v novele *Život s Laurou* (1948).

⁶ M. Mikulová vyslovuje domnienku, že téma umelcov zaujala Timravu aj v súvislosti s jej utajovanými citmi k maliarovi a spisovateľovi Milanovi Th. Mitrovskému. Jeho štylizovaným ohlasom môže byť Mitro Veský. Podporuje to aj fakt, že Mitrovský bol prototypom maliara Hurtu z novely *Skúsenosť* (1902). Pozri: Mikulová: c. d. 1, s. 574 a 592.

⁷ Citované podľa: VAJANSKÝ, Svetozár Hurban: *Zobrané diela Svetozára Hurbana Vajanského*. 5. zväzok. Trnava : Knihlačiareň G. Bežu, 1924.

Fizelčík: „*On vie, čo je s ním jedine, on jedine cíti, cíti tu, v srdci, že tam jesto čosi, čosi, čo páli, horí, nedá sa pohnúť*“ (s. 150 – 151, podč. M. Š.).

V oboch prípadoch situáciu medializuje rozprávač. Rudopoľského náhle obnovenie sebadôvery Vajanský zachytáva s príznačnou vzletnosťou, výrazovo exkluzívne. Oživenie stavu inšpirácie spája s túžbou, plačom, kvílením – sentimentom, ktoré stoja v opozícii voči Fizelčíkovej živelnosti. Pre Timravu je charakteristická vecnosť a zdržanlivosť pomenovania, preto aj tajomstvo tvorby označuje neurčité „čosi“.

Rovnako možno porovnať opis vzniku umeleckého diela.

Rudopoľský: „*Niekoľko nepatrných bodiek a črt nakreslil okolo úst, jemné, temer neviditeľné stíny vdýchol okolo mihalníc*“ (*Suchá ratolesť*, s. 126).

Fizelčík: „*Pred dvoma týždňami začal nový obraz maľovať, namaľoval ho horko-ť ažko dopoly a potom zasekol sa i nevie sa už ďalej hnúť*“ (s. 140). Podobne: „*Začne i desať obrazov a ani jedného nedokončí. Keď je dopoly v ňom alebo ani dopoly, vidí, že nie to chcel maľovať, že sa pomýlil, nedobrá myšlienku si vzal, i nechá to tak a silí sa do druhého*“ (s. 141, všetko podč. M. S.).

Rudopoľského vdychnutie „života“ kresbe vyjadruje istotu a ľahkosť a odkazuje na „stvorenie“. Nápadne protikladná je Fizelčíkova ťažkopádnosť, fyzikálna „mechanickosť“ práce („*zasekol sa*“), jeho bezradnosť. Aj Rudopoľský „ľahkosť“ ťahov nadobudol až časom – pod inšpiračným vplyvom platonickej lásky k Márii Vanovskej. Fizelčíkovo náhle „preporodenie sa“ v umelca je vyjadrené príznačne stroho a pôsobí komicky: „*A to vidiac, Milo, ako pudom hnaný, ženie sa k natiiahnutému plátnu a berie štetec dychtve. I dá sa do práce so zimničnou rýchlosťou, s horiacim okom. Pod štetcom rýchle povstávali črta za črtou, figúry na plátne, ako sám život, a – umelec sa narodil*“ (s. 186). Jeho prerod v umelca odkazuje k spontánnosti tvorby.

V type tvorivosti postáv sa ukazujú rozdielne názory na poslanie umenia u Timravu a Vajanského, ktoré plynú z protismernosti východísk. Rudopoľský sa ako umelec „nájde“ pri portrétovaní Márie Vanovskej. Je opojený nielen jej krásou, vznešenosťou a čistotou, ale aj tým, čo predstavuje – symbol slovenskej veci, národného zanietenia.

Timravino bilancovanie vajanskovskej tradície – na úrovni slova, aj na tematickej rovine – je reakciou na „povyšovanie“ reality prostredníctvom jazykového výrazu. Autorka proti „vysokej“ téme a „vysokému“ slovníku postavila životnú banalitu a „nízku“ lexiku. Možno ju evidovať pri použití ustálených slovných spojení. Vajanského „*našiel v sebe umelca, tvorivého umelca*“ (*Suchá ratolesť*, s. 128, podč. M. S.) sa u Timravu navracia v refrénovitom opakovaní a duplikovaní prívlastkov „veľký“ a „svätý“. Vajanského ideologicky zaťažené slovné spojenie *tvorivý umelec* sa u Timravu mení na prevrátené chápanie „veľkosti“ a „svätosti“. Kým Vajanského prívlastky smerujú k významovému povýšeniu reality s cieľom „vylepšiť“ ju, Timrava ich skôr ignoruje. Občasné použitie má takmer vždy negatívne konotácie, pretože opisuje vec z horšieho uhla pohľadu, s cieľom parodovať.

Na tematickej úrovni sa Timrava zamerala na výsmech Milových nízkych pohnútok. Jeho želanie stať sa umelcom ho v porovnaní s Rudopoľského „volaním po tvorbe“ ako postavu z hodnotového hľadiska znižuje. Banálne je najmä vtedy, keď si jeho túžbu „pre-

ložíme“ iba ako nechut' zostať merníkom, za ktorého je vyučený, alebo ako slávomániu. Možno uvažovať aj nad tým, či nejde len o snahu vyrovnat' sa priateľom, resp. „zapadnúť“ medzi nich. Všetci mladí muži napospol sú umelci – Viktor Chmeľ je sochár a bohém, Mitro Veský hrá na husliach, učiteľ Mlynarič „brnká“ na klavíri. Milo maľuje ľudové „žánrové“ výjavy, jedným z nedokončených je „Dorka bez nôh“.

Postava Stanislava Rudopol'ského je zosobením Vajanského predstáv o vznešených podnetoch k tvorbe. Fizelčíkovi však nepomôže ani Helenino úsilie sedieť mu modelom, ktoré je evokáciou a paródiou portrétovania Márie Vanovskej. Zrod umelca motivuje Helenina „zrada“, čiže pohnútka – v porovnaní s Vajanským – nízka. V závere novely Timrava odkrýva karty a priznáva, že „umelecká inšpirácia sa môže zrodiť aj zo záporného podnetu, a teda nemusí byť vznešená – o to pravdivejšie dielo môže vzniknúť“.⁸

Pokiaľ u Vajanského je postava umelca umelou literárnou konštrukciou, do ktorej sa premietali národné a sociálne traumy, napomáhajúce „hojiť“ národno-spoločenské pocity menejcennosti, Timravino konštruovanie typu umelca vyplýva už zo zákonitostí sujetu – v tomto prípade (sub)žánru künstlerrománu, ktorý sledoval proces utvárania tvorivej ľudskej osobnosti, jeho zrenie. U Timravy nadobudol podobu sebaapremeny, tematizovanej ako oprostenie sa od márnomyseľnosti v prospech autentickejšej sebavyjadrenia.

Timravin Parnas

Alexander Matuška o Timrave napísal, že „oslobodzovala našu literatúru od šablón každého druhu, že mierila za odhaľovaním spoločenskej lži a falše, že bola veľkým spoločenským kritikom (...). Chcela písať inak ako iní: musela, lebo inak videla“.⁹ Kritik Timravínu polemiku proti vžitým predstavám neinterpretuje v zmysle osobnej uvzatosti, ale ako víťazstvo „očí nad ideológiou“. V čase Timravinho vstupu do literatúry (v roku 1893) sa ľúbostné motívy podávali sentimentálne a neživotne alebo s patetickým vlastenčiacim nadnesením, no autorka vo svojich „panských“ novelách dokonale odkryla „vypáchnutú romantiku kultu ženy“ (Matuška). Lásku už nezobrazovala ako jednoznačný cit, ale ako komplikovaný stav, vyplývajúci z autorkinho presvedčenia, že človek je mnohostranná, komplikovaná bytosť. Skoncovala s idylickým chápaním lásky, pretože rojčenie mladých dievčat jej odkrylo základný rozpor – nesúlad medzi romantickou ideológiou (snom) a skutočnosťou, čím túto oblasť zrealizovala.

Odrontizovala a odnacionalizovala však nielen ľúbostné motívy, ale aj spôsob podania témy umenia – dovtedy neodmysliteľne spätý s národnobuditeľským aspektom. Oskár Čepan hovorí o autentickom literárnom novátorstve Timravy. Jeho zdrojom je epigónska pseudoliteratúra, ktorá ju provokovala. Garantom pôvodnosti nie je len protest voči konvenciám a autoritám, ale aj zrejma nedôvera v „Parnas“.¹⁰

⁸ MIKULOVÁ, Marcela: *Próza Timravy medzi realizmom a modernou*. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, 1993, s. 33.

⁹ MATUŠKA, Alexander: Timrava. In: *Vavriny nevdácnice*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1954, s. 135 – 136.

¹⁰ ČEPAN, Oskár: Timravina ironická dezilúzia. In: *Stimuly realizmu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1984, s. 183.

Pri Timrave sa viackrát konštatovala autoterapeutická motivácia tvorby – podľa jej vyjadrenia, že mnohé „rozprávky napísala z jedu“. Svoj vstup do literatúry beletristicky spracovala v novele *Všetko za národ* (1926). Zoznamovanie sa s exkluzívnym svetom literatúry je podľa Andreja Mráza reakciou „na periférnu a ohlupujúcu novelistiku, ktorú vládny orgán (*Slovenské noviny*, pozn. M. S.) servíroval svojim slovenským čitateľom“.¹¹ Výsledkom jej cesty „za rýdzimi“, ako to zobrazila v novele *Skúsenosť* (1902), je Marínina dezilúzia o národných dejateľoch – Vilinskom (kryptoným S. H. Vajanského) a Javorovi (Hviezdoslav). Osobná skúsenosť pomohla autorky zbaviť sa idealizovanej predstavy o „veľkých“.

V počiatkoch svojej tvorby Timrava apriórne neodmietala Vajanského ani pre tematiku, ani pre sentimentalizmus alebo nacionálnu tendenciu. Aj ona sa chcela zaradiť do dobového literárneho prúdu.¹² Poznanie, že Vajanského literárny výraz nie vždy prilieha k cieľom, ktoré sledoval, viedla k spisovateľkinej premene. Úcta k tradícii sa zmenila na averziu.

Na rozdiel od Vajanského, u ktorého je umelecká tvorba neodmysliteľne spätá s národnobuditeľským aspektom, Timrava už vychádza zo samostatnej a svojprávnej estetickej existencie kategórie vznešeného. Možno sa preto pýtať, prečo v novele *Veľký majster* podáva až taký skarikovaný obraz Mila Fizeľčíka a jeho „umeleckej družiny“.

Romantizmus reflektoval umelca ako privilegovanú a výnimočnú bytosť. Zdeněk Hrbata v stati *Básníci a filistři* definuje umelca-romantika ako radcu ľudstva, ktorý musí prinášať obete, účinne pôsobiť na celok a propagovať veľké humánne ciele. Je to daň za výsadné postavenie a privilégiá, ktoré takéto poňatie funkcie umelca sprevádza už od dôb klasicizmu a osvietenstva. Ale až romantici sa pokúsili o syntézu „božstva“ umenia a jeho „poslania“.¹³

V Timravíných časoch sa postavenie umelcov v spoločnosti mení. Strata národného zreteľa vedie k tomu, že ostal len nepomer medzi hovoriacim a predmetom rozprávania, neúmernosť jazykovej a mimojazykovej skutočnosti. V epizóde, v ktorej Helena navrhuje Milovi prestávku v práci s nádejou, že na čerstvom vzduchu nájde inšpiráciu „veľký majster“ namietajú, že „i včera sme nechali, i predvčerom, a nič neprišlo...“ vraví on zúfale, a zase začne behať hore-dolu, kolenami štopajúc sa do podstavcov i všetkého, čo mu do cesty prišlo. „Spáliť obraz, to treba!“ i hodí sa na stolec zničený, pohľad, udržiujúc v ňom dušu, potom zakryje dlaňou tvár“ (s. 141). Autorka dáva do súvislosti exaltovanosť a malovernosť, teatrálnosť gesta a bezobsažnosť rečí. Fizeľčíkova komika však vyplýva aj z jeho nesúrodosti s prostredím, zo snahy kopírovať životné formy, zvyklosti, hodnoty, ktoré prirodzene patria do mesta, nie na patriarchálny vidiek. Vernosť hodnotovému reb-

¹¹ MRÁZ, Andrej: Timrava. In: *O slovenských realistických prozaikoch*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956, s. 360.

¹² Podľa Čepana Timrava chcela i nechcela žiť podľa hesla doby „všetko za národ“. Literatúra bola druhým pólom jej citovej výchovy, v ktorej chaotický vnútorný svet mladej autorky neustále narážal na neprehľadný, rovnako neprístupný svet literatúry. Pozri ČEPAN, Oskár: Timrava a metóda literárneho realizmu. In: *Próza slovenského realizmu*. Bratislava : Veda, 2001, s. 142.

¹³ HRBATA, Zdeněk: *Filistři a umělci (K pojetí postavy měštáka ve francouzské literatuře XIX. století)*. Praha : Academia, 1986, s. 38.

ríčku, ktorý ani v meste nikdy neexistoval, odkazuje k inscenovaniu „aktu tvorby“, za ktorým stojí autorkino kritické odmietnutie formálneho gesta či vonkajších prejavov psychických afektov.

Škála Timravinej irónie

Timravino dielo signalizuje deštrukciu a rozklad predošlého literárno-estetického kánonu. Pripútanosť k tradícii, predovšetkým vajanskovskému Parnasu je komplikovaná, tvorivo-polemická. V štúdiu o Dostojevskom a Gogoľovi Jurij Tyňanov hovorí, že každá literárna nadväznosť je nielen rozrušenie starého celku, ale aj nové využitie starých prvkov.¹⁴ V tomto zmysle treba chápať aj Timravino obrazoborectvo. Na Vajanského zastieranie skutočnosti reaguje pomocou irónie, paródie, travestie. Najmä v novelách so spoločenskou tematikou je irónia Timravinou najsilnejšou zbraňou, a to na všetkých úrovniach textu. Podľa M. Mikulovej sú ňou Timravine spoločenské novely doslova zaplavené. Irónia zasahuje fabulu, sujetové zložky, postavy, autorskú reč i reč rozprávača, mikro- i makroštruktúru textu. Stáva sa médiom prevráteného videnia vecí, ich spätnej interpretácie, dešifrovania, usporiadania.¹⁵

Podľa *Lexikonu teorie literatury a kultury* sa v dejinách pojem irónie používal tromi spôsobmi. Prvým je chápanie irónie ako rétorickej figúry. Určitý výraz sa nahrádza sémanticky protikladným, pričom skutočný zmysel výpovede sa dá rozpoznať podľa tzv. signálov. Druhým je ponímanie irónie ako životnej formy. Vychádza z Aristotelovej *Etiky Nikomachovej* a Quintilianových *Základov rétoriky*. Tento typ odkazuje na Sokratovu techniku dialógu a na jeho životný štýl. Tretí spôsob vychádza z tradície romantizmu a dáva sa do súvislosti s metareflexiou poézie. Schlegel ju spájal s parabázou, čo je spôsob narušenia ilúzie, ktorý využívala antická komédia.¹⁶

Podľa M. Mikulovej sa autorský komentár v tejto novele „síce ,tvári‘ nestranne, no cez niekoľko slov so zosilneným alebo posunutým výrazom rozpoznávame Timravinu iniciatívu, jej zaujatie stanoviska. Autorka nechce objekt svojho záujmu zosmiešňovať priamo. Stačí, keď napr. slovo ,neporiadny‘, vzťahujúce sa pôvodne na veci, použije na označenie Milovho duševného rozpoloženia, rovnako ako expresívne slovo ,haravara‘, príznačné pre obraz Milovho rozháraného vnútra“. ¹⁷ Aj napriek nepriamej charakterizácii postavy – ako výsledku snahy po objektivite – autorský komentár nadobúda ironický podtón. Prejavuje sa ako odstup od opisovaných udalostí. ¹⁸ Tento spôsob možno označiť za ironický postoj, vychádzajúci z Aristotelovho chápania irónie ako životnej formy.

Irónia ako rétorická figúra je vo *Veľkom majstrovi* privilégiom postáv. Najostrejším slovníkom sa vyznačuje Mitro Veský, ktorý najviac podryva Milovo úsilie „na poli ume-

¹⁴ TYŇANOV, J. N.: Dostojevskij a Gogoľ. K teorii parodie. In: *Literární fakt*. Praha : Odeon, 1987, s. 145.

¹⁵ Mikulová, c. d. 2, s. 33.

¹⁶ Pozri: *Lexikon teorie literatury a kultury* (ed. nem. vyd. Angsar Nünning, ed. čes. vyd. Jiří Trávnický a Jiří Holý). Brno : Host, 2006, s. 354 – 355 a s. 680.

¹⁷ Mikulová, c. d. 2, s. 32.

¹⁸ Čepan v tejto súvislosti hovorí o parentéze, ktorá Timrave dovolila vysloviť sa – napríklad o autoritách vtedajšieho literárneho života – nepriamo. Pozri: Čepan, c. d. 2, s. 145.

leckom“. Práve jeho narážky, komentáre, vyjadrenia na margo výsledkov priateľovho úporného tvorivého zápasu privedú Helenu k definitívnemu vytrieczeniu.

Boris Uspenskij vychádza z predpokladu, že štruktúru umeleckého diela možno popísať, pokiaľ identifikujeme rozličné uhly pohľadov, t.j. autorské pozície, z ktorých sa vedie rozprávanie, a určíme ich vzájomné vzťahy – ich zlučiteľnosť alebo nezlučiteľnosť, možné prechody z jedného hľadiska do druhého.¹⁹

Pozrime sa najprv na Mila – titulnú postavu rozprávania. Helena nádejného maliara zbožšťuje a hnevá ju, že „*nik nevie oceniť veľkosť vecí Milovej*“ (s. 144). Helenin otec Mila a jeho kamarátov nazýva babrošmi, Róza darmošľapmi, Mitro „veľkým majstrom“. Mara o jeho súžení hovorí, že „*z tých obrazov nikdy nič nebude*“ (s. 144). Mitro tvorivý zápal priateľa prirovnáva k chorobe: „*Chorý je, treba ho vyliečiť. Ale vy sami ho ešte utvrdzujete v jeho mýlke a obdivujete ako poloboha. Milo je blázon a nie majster (...). Pochodil všetky mestá, kde talenty brúšia... Ani dlhé vlasy nič neosožia!*“ (s. 161). Na jednej strane evidujeme Helenino pevné presvedčenie o Fizeľčíkovom maliarskom talente, na strane druhej pochybnosti ostatných postáv, ktoré ironicky alebo priamo označujú skutočný stav vecí.

Irónia má v tomto texte viacero poschodí. Jedným je úroveň štylistická, na ktorej sa pomocou hľadísk postáv relativizuje ich konanie. No je tu aj stále prítomný rozprávač, ktorý jednotlivé situácie medializuje a odhaľuje teatrálnosť gest, inscenovanie aktu tvorby. V úvode novely čítame: „*Nie, nie, nie... Mňa to zabije!*“ vzdychol dychtíve Milo, behajúc po izbe a zahadzuje dlhé struky vlasov zo zapáleného čela ako v horúčke“ (s. 141). Jeho čudné správanie zosmiešňuje autorská reč. Aj pomocou lexiky, keď rozprávač Milove zlepené vlasy nazve strukmi. Nepriamo je však ironizovaná aj Helena. Celú situáciu hodnotí neprimerane, v duchu vozvýšených predstáv o správaní umelcov.

Na ženských postavách možno ukázať Timravín sklon k znižovaniu a banalizovaniu toho, čo je pre Vajanského vznešené. Podľa M. Mikulovej Timravine hrdinky takmer nikdy nie sú opisované so sympatiami. Všetky, ktoré by potenciálne mohli „vykročiť“ z priemernosti, zosmiešňuje. Timrava priemernosť považovala za primeraný spôsob zobrazovania reality, čím sa vydeľovala z rámca vtedajšieho zobrazovania literárnych postáv. Spochybňovanie jednoznačne kladných typov pravdepodobne súvisí s častou idealizáciou a ideologizáciou u Vajanského a jeho epigónov. Timravín kult priemernosti je tak v opozícii voči Vajanského nadpriemernosti.²⁰ Helenino „zníženie“ súvisí s jej hodnotovou škálou. Je „trestom“ za to, že prázdne (nízke) hodnotila ako vysoké, ozajstné. Dopláca na svoju nezrelosť.

Na základe viacerých (protichodných) pohľadov na Mila a jeho maliarstvo sa dá identifikovať irónia slovného spojenia *veľký majster*, ktoré označuje nedouka, nevzdelanca a pozéra. Možno povedať, že nielen slovná irónia ako rétorická figúra, ale aj ironický postoj (celkové ironické ladenie textu) vznikajú až ako dištinkcia viacerých pohľadov, utváraných nezhodou jednotlivých hľadísk.²¹ Iróniu vo *Veľkom majstrovi* – jednej z naj-

¹⁹ Pozri: USPENSKIJ, Boris: *Poetika kompozice*. Brno : Host, 2008.

²⁰ Mikulová, c. d. 2, s. 27 a s. 31.

²¹ S teóriou B. Uspenského korešponduje aj teória R. Scholesa a R. Kellogga. Autori uvádzajú štyri hľadiská, ktoré sa podľa miery komplikovanosti naratívneho textu môžu rozchádzať a potešenie z narácie vy-

ironickejších Timravíných noviel – však treba chápať aj ako záležitosť kontextovú, umožňujúcu spätnú interpretáciu. Je prostriedkom prevráteného videnia vecí, keď sa všetko zdanlivo dôstojné, harmonické naraz ukáže v opačnom svetle. M. Mikulová ako dôvod uvádza ostrážitosť, strach pred sklamaním, ktorý Timravu vedie k akceptovaniu záporného hodnotového rozmeru ako reálnejšieho.²² Aj záver *Veľkého majstra* spätne vrhá nový pohľad na významovú intenciu textu. Umožňuje novelu vnímať ako odkaz k modernistickým dobovým témam (spoločenská nuda, stereotyp, melanchólia...), retrospektívne odhaľujúc, že v hre neboli vysoké pohnútky, ale štylizácia do roly umelca (Fizelčík) či snaha vydať sa (Helena). Zmysel novely spočíva v tom, že podľa autorkinho presvedčenia umelecká výpoveď má byť originálna, vnútorná, nie epigónska, módna, klišéovitá a prázdna.

Timrava – analytik

Podľa M. Mikulovej sa Timravine „panské“ novely dajú ďalej diferencovať na základe miery zaangažovanosti autorského subjektu. Na jednej strane stoja práce s ťažiskom na reči autora a fabulácii, na druhej texty s viac-menej autobiografickou hrdinkou, ktoré zdôrazňujú reč rozprávača. Novelu *Veľký majster* Mikulová zaraďuje do skupiny textov s akcentom na reči autora a fabulácii.

Timrava spočiatku svoju koncepciu budovala a realizovala prostredníctvom polemiky a experimentu na rovine parciálnych zložiek textu, „pričom postupne prechýľovala tradičnú dominanciu fabuly na stranu jednotlivých tematických komponentov textu. Až na tomto novom základe dokázala koncepcne zvládnuť vyššie tvarové celky – kompozíciu, žáner – a napokon i tému. Novátorsky sa dokázala vyrovnáť so spoločenskou témou, ktorú v porovnaní s Vajanským rezolútne „skomornila“.“²³

K spoločenským témam patria aj umenie a umelec. Ako sme uviedli v zhode s Matuškovými zisteniami, dovtedy sa podávali, podobne ako téma ľúbostná, sentimentálne, neživotne, nadnesene a s vlasteneckým pátosom.

So zmenou vzťahu fabula – sujet sa u Timravy mení aj pomer medzi autorom a rozprávačom. Redukcia plánu autora²⁴ otvára väčší priestor pre rozprávača. Podľa M. Mikulovej v tejto novele Timrava nezvyčajne veľa fabuluje, rozpráva. V autorskej reči nie je prítomná „ako rozprávač, ale ako analytik. Hoci na prvom pláne nám ponúka príbeh, isté epické smerovanie, zároveň s jeho nastoľovaním ho aj rozkladá, analyzuje a zdôvodňuje.“²⁵

Najvšeobecnejšou úrovňou, na ktorej sa môže prejavovať odlišnosť autorských pozícií, je podľa Uspenského úroveň ideologicko-hodnotiaca, pričom pod hodnotením rozu-

svetľujú ako výsledok nerovnakosti hľadísk, ako prítomnosť stavu potenciálnej nerovnováhy. Pozri: SCHOLÉS, Robert – KELLOGG, Robert: Hledisko ve vyprávění. In: *Povaha vyprávění*. Brno : Host, 2002, s. 235 – 236.

²² Mikulová, c. d. 1, s. 590.

²³ Mikulová, c. d. 2, s. 6 – 7.

²⁴ Plán autora vymedzujeme v zhode s teóriou B. Uspenského, ktorý hľadisko autora chápe ako zaujatie postoja pri organizácii narácie v konkrétnom texte. Pozri: Uspenskij, c. d.

²⁵ Mikulová, c. d. 2, s. 32.

mie všeobecný svetonázorový systém – čiže z akého hľadiska autor²⁶ hodnotí a vníma zobrazený svet. V zásade môže ísť o hľadisko autora, ktoré sa do textu zjavne alebo skryte premieta, hľadisko rozprávača, ktorý nie je totožný s autorom, a o hľadisko postavy. Podstatné je, či ideologické hodnotenie prebieha z abstraktných pozícií, alebo z pozície niektorej z postáv, pričom v oboch prípadoch striedanie nie je vylúčené. Dvojakosťou sa vyznačuje aj hľadisko autora – môže sa dívať a môže aj hodnotiť.

Pri analýze Timravinej práce s iróniou sa ukázalo, že neutrálnosť autorského komentára signalizuje objektivitu podania postavy. Autorka nezobrazuje Mila priamo, prostredníctvom autorskej reči, ale využíva viaceré, aj protichodné pohľady protagonistov. Lexika s posunutým výrazom („haravara“) a prítomnosť irónie ju však prezrádzajú a v texte umožňujú identifikovať jej stanovisko. Aký je teda Timravin postoj k Milovi a k téme umenia všeobecne?

Zopakujme, že pre otca sú umelci babroši, pre Rózu darmošľapi. Podobný názor zastáva Helenina matka, s ktorou „spolucíti“ slúžka Mara. Tá priamo hovorí: „Nuž, *husle pištia!*“ (s. 148). O niečo nižšie, už v pásme rozprávača, čítame: „(Mitro, dopl. M. S.) *šiel ku klavíru za husľami, aby bol bližšie Heleny. Vzal ich k sebe, oprúc si ich o plece, a zaškrečal na nich*“ (všetko zvýr. M. S., s. 148). Expresívny slovník postáv preberá a ozve novito opakuje rozprávač.

Prechod z jedného hľadiska do druhého možno identifikovať aj pri pomenovaniach postáv. Pozrime sa na Timravine postavy. Rózu najprv krásna Milica nazve *pipíškou*, krátko na to ju rovnako tituluje i Helena (znovu v priamej reči), no o pár riadkov ďalej sa so slovníkom slečien identifikuje i rozprávač: „*Jaj, Heluška, to bol slávny bál, 'príde na um opäť pipíške*“ (s. 153). Z hľadiska témy je najdôležitejšie slovné spojenie *veľký majster*, ktoré by mohlo odkryť Timravin „ideologický“ postoj. Mechanizmus je rovnaký. Ako *veľkého majstra* Mila spočiatku označuje Helena. Neskôr ho tak nazývajú priatelia i Helenina rodina, tentoraz už s nádychom irónie. No v momente Heleninho definitívneho strhnutia závoja z očí pokrstí Fizeľčika *majstrom* aj rozprávač, ktorý dovtedy postavu nazýval menom. Aj tu teda pozorujeme prelínanie hľadísk, ku ktorému dochádza pomocou migrácie slovníka medzi postavami a rozprávačom.

Analýza aktu pomenúvania ukázala, že Timrava sa s pohľadmi a stanoviskami postáv stotožňuje, ale robí to veľmi nenápadným spôsobom. Prvý kritický súd necháva vysloviť postave, až potom akceptuje jej slovník v pásme rozprávača. Mila možno chápať ako zástupcu konkretizácie umelca, prostredníctvom ktorej sa Timrava chcela vyjadriť k téme. Až keď sú prostredníctvom Mila a striedania uhla pohľadov pomenované a ironizované negatíva konvenčného zvelebovania umeleckého sveta, dovolí si aj Timrava priamejšiu intervenciu do textu. Je ňou kritika Viktora Chmeľ'a – sochára z Pešti, ktorý celé dni preleží v hosťovskej izbe Biezovských: „*Sochár, ktorému veľmi padla do očí krása Milice, ale najmä jej postava, akej on – vidí sám – so všetkým svojím umením nikdy nevytvorí, čo by koľko žil, opretý o lakeť zahľadel sa neslušne na ňu*“ (s. 152). V jeho opise sa identifikuje hľadisko rozprávača, ktorý objektívne referuje o tom, že

²⁶ Pod pojmom autorského hľadiska Uspenskij nerozumie systém autorovho vnímania sveta vcelku, čiže nezávisle na danom diele, ale hľadisko, ktoré zaujíma pri organizácii rozprávania v určitom konkrétnom diele. Pozri: Uspenskij, c. d., s. 22 – 23.

Viktor neslušne ziza, lebo sa mu Milica páči, s vedomím postavy, ktorá vie, že takú sochu nikdy nevytvorí.

V stanovisku rozprávača sa zračí Timravino všeobecné zmýšľanie o umelcoch. Ich túžba byť „umelcom veľkého mena“ sa kríži s lenivosťou, vajataním, spoločenskou neužitočnosťou, príživníctvom. Podľa Z. Hrbatu absolutizácia umenia, dôležitosť, zodpovednosť umelca, čiže idealistická koncepcia romantizmu a bezprostredná kolízia s realitou, jej trhovým mechanizmom buržoáznej spoločnosti, degradácia umeleckej činnosti, premena poslanca v zamestnanie položili základný kameň romantického mýtu o zásadne nepriateľskom vzťahu medzi tvorivou individualitou a spoločnosťou.²⁷ Fizeľčík nie je zeman a nezdedil panstvo ako Stanislav Rudopol'ský. Nemôže sa oddávať maľovaniu ako ušľachtilej záľube na vyplnenie voľného času, maľovanie ho musí uživiť namiesto „mernického“ remesla. Za ironickým odstupom rozprávača však presvitá aj dávka empatie voči umeleckému „povolaniu“, ktoré je „neisté, stojace na vratkých nohách a takmer vždy na hranici posmechu, keď sa nedarí“.²⁸

Irónia je hlavným indikátorom autora v texte. Aj „ideologické“ stanovisko Timravy možno odhaliť práve cez tento atribút. U nej súvisí so štylizáciou – s prijatím perspektívy postavy, ktoré jej dovoľuje vysloviť sa nepriamo. Voľba vševedúceho rozprávača – hlásateľa autorových postojov, by otvorila viac priestoru pre iróniu, ktorou sa Timravin naturel vyznačoval. Spisovateľka však pozíciu kreátorky textu zmierňuje, maskuje a najkritickejšie súdy necháva vysloviť postavám, možno ako profylaxiu proti sklznutiu do prílišnej „jedovatosti“.

Timravin rozklad realistickej tradície

Timravina originalita v rámci slovenského literárneho realizmu spočíva v presune ťažiska závažnosti z fabuly (autor) na sujet (rozprávač), ako na to poukázala už M. Mikulová. Napriek tomu, že uprednostnenie fabuly dáva väčší priestor autorovi a jeho postojom, Timrava zdôrazňuje sujetové zložky textu – teda rozprávača, čím autorský subjekt ustupuje do úzadia a môže si dovoliť vzdať sa priamej intervencie do textu. To jej zároveň otvorilo cestu k interpretačnému posunu vznešenej, na Slovensku aj ideologicky zaťaženej témy.

Podľa M. Mikulovej novely z obdobia 1896 – 1900 charakterizuje snaha o nový výraz, úsilie o využívanie viacvýznamovosti slova, čo pokladá za dôkaz Timraviných predpokladov k rozrušeniu ideových, estetických a morálnych stereotypov. Toto tvorivé obdobie, naplnené snahou o objektivitu, i keď umelecky štylizovaný obraz slovenskej reality, bolo načas prerušené aférou okolo publikovania novely *Skúsenosť* v *Slovenských pohľadoch*. Autorka v nej stvárnila svoje zážitky z niekoľkokomesačného pobytu v Dolnom Kubíne, počas ktorého robila spoločnicu vdove Országhovej. Jej pohľad nebol zhovievavý, neušetrila ani Hviezdoslava (Javor) a Vajanského (Vilinský). Otvorenosť podania sa interpretovala ako subjektívne skresľovanie skutočnosti a redaktor Jozef Škultéty bol nútený pod nátlakom niektoré pasáže vynechať, resp. zmeniť. Timrava, znechutená zásahmi, načas rezignovala na otvorené sebavyjadrenie.²⁹

²⁷ Hrbata, c. d., s. 43.

²⁸ Mikulová, c. d. 1, s. 592.

²⁹ mm (MIKULOVÁ, Marcela): Timrava, Božena Slančíková. In: MIKULA, Valér (ed.): *Slovník slovenských spisovateľov*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, s. 569 – 570.

Vzhľadom na uvedené skutočnosti by sa dalo uvažovať aj o tom, či zvolená naratívna perspektíva *Veľkého majstra* nebola pokusom zjemniť ostrosť a kritickosť, ktorú jej vytýkali v prípade novely *Skúsenosť*. Nie je to však tak. V autorskej intencii novely sa prejavuje úsilie narušiť priamu referencialitu textu, ktorú modeluje rozprávač, a vytvoriť väčšiu objektivitu zachytenej situácie.

Roky 1904 – 1906 boli obdobím tvorivého hľadania a priniesli novely rozličného zamerania i umeleckej závažnosti. Jednou z nich je i novela *Veľký majster*, ktorú M. Mikulová interpretuje ako sarkasticko-ironické vyjadrenie jej l'art poétique ako realistickej umelkyne.³⁰

Aj O. Čepan si kladie otázku, či bola realistická koncepcia „primeraným šatom“ pre Timravín autorský naturel. V štúdií Ťažké polozenie Timravy usúvzťahuje autorkin chudobný životopis a jej izolovanosť od spoločenského ruchu s handicapom širokého epického záberu, ktorý bol v čase realizmu žiaducim predpokladom prehĺbenia epického obrazu. Sprievodným znakom Timravinho tvorivého nepokoja je ambivalentná polarita pocitov rezignácie a vzdoru. Dvojpolovosť životných procesov Čepan identifikuje v hraničných situáciách literárnych postáv. V nich osobné záujmy človeka narážajú na ustálený poriadok sveta. Tento „novoromantický“ spor sa vymkol aj ideovoestetickým kritériám realizmu, preto ho autorka zobrazovala náhradnou, tzv. „mediatívnou cestou“.³¹

Okrem vzťahu k umeniu a umelcom je téma novely psychologická. Možno sledovať priebeh Heleninej ilúzie cez dezilúziu až k vydaju. Podobne u Mila. Predstieranie „tvorivého ošiaľu“ strieda urážka, jed, ktoré smerujú až k sebanájdaniu sa ako umelca. Paralelu možno vidieť v Timravínom živote: domáci časopis jej sestier a jeho sentimentálne zameranie, ale i rozhorčenie nad nespravodlivosťou života ju „prinúti“ k vlastnému literárnemu výkonu.

Timravino novátorstvo spočíva vo znútornení literárnej metódy realizmu. Tradičnú poetiku prekonávala vysokou mierou subjektívnej zaangažovanosti hrdinov, záujmom o prieskum individuálnych reakcií človeka, uvoľnenou kompozíciou a preferovaním literárnej štylizácie pred realistickou iluzívnosťou. Jej záujem o subjektívne prežívanie postáv a presun ťažiska na ich vnútorné problémy viedol k rozšíreniu realistických zobrazovacích postupov smerom k secesii, symbolizmu i expresionizmu. Timravina tvorba presahuje realizmus nielen zachytením novej pocitovosti svojich hrdinov, ale i nastolením tém, s ktorými sa neskôr môžeme stretnúť u modernistických spisovateľov. Nadväznosť na kritický tón Timravy možno pozorovať v niektorých „umeleckých“ textoch Martina Rázusa (napríklad v prózach *Životopis*, *Cestou na Parnas*, ale najmä v novele *Laura*) a v novele *Pani Helène* (1930) od Milana Th. Mitrovského.

PRAMENE

TIMRAVA, B. S.: *Veľký majster*. In: *Zobrané spisy Timravy*. 6. zväzok. Martin : Matica slovenská, 1949.
VAJANSKÝ, Svetozár Hurban: *Zobrané diela Svetozára Hurbana Vajanského*. 5. zväzok. Trnava : Kníhtlačiareň G. Bežu, 1924.

³⁰ Tamže.

³¹ Čepan, c. d. 2, s. 190.

LITERATÚRA

- ČEPAN, Oskár: Timravina ironická dezilúzia. In: *Stimuly realizmu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1984, s. 179 – 241.
- ČEPAN, Oskár: Timrava a metóda literárneho realizmu. In: *Próza slovenského realizmu*. Bratislava : Veda, 2001, s. 134 – 186.
- HRBATA, Zdeněk: *Filistři a umělci (K pojetí postavy měšťáka ve francouzské literatuře XIX. století)*. Praha : Academia, 1986, s. 35 – 49.
- Lexikon teorie literatury a kultury* (ed. nem. vyd. Angsar Nünning, ed. čes. vyd. Jiří Trávníček a Jiří Holý). Brno : Host, 2006.
- MATUŠKA, Alexander: Timrava. In: *Vavríny nevědnice*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1954, s. 125 – 188.
- MIKULOVÁ, Marcela: *Próza Timravy medzi realizmom a modernou*. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, 1993.
- mm (MIKULOVÁ, Marcela): Timrava, Božena Slančíková. In: MIKULA, Valér (ed.): *Slovník slovenských spisovateľov*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005, s. 569 – 570.
- MIKULOVÁ, Marcela: Nič – len láska... (Doslov). In: TIMRAVA, Božena Slančíková: *Prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008, s. 583 – 601.
- MRÁZ, Andrej: Timrava. In: *O slovenských realistických prozaikoch*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956, s. 351 – 388.
- SCHOLES, Robert – KELLOGG, Robert: Hledisko ve vyprávění. In: *Povaha vyprávění*. Brno : Host, 2002, s. 235 – 275.
- TYŇANOV, J. N.: Dostojevskij a Gogol'. K teorii parodie. In: *Literární fakt*. Praha : Odeon, 1987, s. 145 – 176.
- USPENSKIJ, Boris: *Poetika kompozice*. Brno : Host, 2008.

SUMMARY

In the novelette *Veľký majster* (Great Master) Timrava got rid of the conception of nationally enthusiastic country gentlemen and artists. She created rational types of artists for whom creative work is a serious occupation. She removed the bondage of the pressure caused by nationally reviving ambitions. She refused sentimental production of Romanticism presented by Vajanský and his epigones, and she creates characters, whose lives are influenced by ambitious motives, and contaminated by laziness social uselessness, parasitism. The main character steps on the pathway of self-transformation; this process is usually a part of the theme of being set free from self-complacent and became more authentic. She is not only ironic in her depiction of the creative struggle of artists; she shows a lot of empathy. Contrary to Vajanského Timrava destructs cliché, she follows up artistic process itself as she want to express what is genuine, even in a case that she shows also unflattering side of spontaneity. Her approach revives the spontaneity itself that way. This method shows different inspirational resources for artistic work.

Timrava stresses subject of text. She let the main hero declare the most critical opinions. As a result of that auctorial subject is in the background without any intervention into the text. This method enables Timrava change the view on ideologically burdened character of artist and stress also negative view on artist by city people.