

v kapitole Percepcia folklórnych prvkov v autorskom texte), namiesto interpretácie vybranej skladby, kde jednotlivé problémy a otázky, ako sa nimi zaoberal v prvej časti, natoľko nevynikli. Avšak táto „disproporcia“ medzi teoretickou a praktickou časťou, ako som sa ju pokúsila načrtnúť, je pravdepodobne práve dôsledkom fenoménu „publikovanej“ dizertácie, o ktorom som písala vyššie.

Jana Pácalová

Mgr. Jana Pácalová, PhD.
Ústav slovenskej literatúry SAV
Konventná 13
813 64 Bratislava
SR
e-mail: pacalovakorekt@gmail.com

MIKULOVÁ, Marcela: PARADOXY REALIZMU. „NEKLASICKÍ“ KLASICI SLOVENSKEJ PRÓZY. Bratislava : Veda, 2010. 256 s.

Nie je azda nič prekvapujúce na tom, ak v práci, názvom ktorej sú *Paradoxy realizmu*, sa naša pozornosť upriamuje práve týmto smerom. Súvisí to zrejme so selektívnosťou nášho videnia, jeho zaostrovaním, v dôsledku čoho – tak formuluje veci na jednom mieste W. Welsch s odkazom na neurofyziologické výskumy – naše videnie je principiálne videním i nevidením, je videním práve vďaka nevideniu/odhliadaniu, t.j. je zároveň prehliadaním i – prehliadaním. Napokon – aj keď tento raz nie v súvislosti s našim videním, ale hovorením, rečou –, o tom istom nás už skôr poučil J. Ortega y Gasset, keď na margo prekladu napísal: „Ano, všetno, čo bolo řečeno, nutně se skládá do formule, která staví na odív svůj drzý biceps paradoxu. Zní takto: nemůže pochopit podstatu té úžasné skutečnosti, jakou je řeč, ten, kdo hned na počátku nepostřehne, že mluva se skládá především z mlčení. Bytost, která by nebyla schopna vzdát se vyjádření mnoha věcí, byla by neschopna mluvit. A každý jazyk je nová rovnice mezi projevem a mlčením.“

Uvádžam tento moment preto, lebo v Mikulovej *Paradoxoch realizmu* – a to hneď na úvodnej strane – sa akoby jedným dychom vyslovuje/proklamuje zámer či vôľa rozrušiť „panrealistickú jednotu“ a zároveň sa konštatuje absencia homogénosti v umeleckej tvorbe starších období slovenskej literatúry ako dôsledok „neideálnych“ podmienok, v ktorých táto literatúra vznikala. Aj keď takéto „protikladné“ nasmerovanie výskumnej intencie vo veci jednoty, jednoliatosti, rovnorodosti, homogénosti, t.j. „čistoty“ ako náprotivku hybridnosti „rozlomenosti“ môže na prvý pohľad pôsobiť prekvapujúco, je to iba zdanlivý paradox, lebo jednota či homogénosť, o ktoré tu ide, nie sú rovnorodými javmi. Ak v prvom prípade – v prípade literárnohistorického modelovania – má M. Mikulová pod jednotou na mysli „vonkajšiu“ unifikáciu, ktorá ideolo-

gicky násilným spôsobom potláča/neguje umeleckú jedinečnosť literárnych faktov, v druhom prípade – v prípade umeleckej tvorby – sa nehomogénnosťou avizuje absencia či nedostatok tejto jedinečnosti vo vlastnom „vnútornom“ ustrojení literárneho diela či tvorby toho-ktorého autora.

Výzdvihnutím atribútu umeleckej jedinečnosti, špecifickosti, estetickosti vo vzťahu k obidvom menovaným rovinám, rovine literárnohistorického modelovania i rovine vlastnej umeleckej tvorby sa v Mikulovej obraze „obdobia realizmu“ nekompromisne vysúva aspekt hodnotový – z „realistickej“ klasiky ju zaujíma iba to, čo je realisticky „neklasické“, t.j. podľa jej názoru umelecky živé, aktuálne, lebo napriek „neideálnej“ situácii spoločensko-politických determinánt dokázalo „prelomiť“ obmedzenia svojej doby. Naopak, všetko to, čo sa jej javí ako „zapuzdrené“ v dobe, resp. v sebe/„vo svojom systéme“, teda čomu chýba takrečeno časová/hodnotová transcendencia je predmetom neskrývaného odmietania. Z uvedeného hľadiska M. Mikulovej nejde teda primárne o literárnohistorické ustanovovanie literárnych javov ako „celku“, o ich postupné navrstvovanie v čase – hoci „formovanie“ tých javov, ktoré sú predmetom jej záujmu, sleduje literárnohistoricky veľmi pozorne –, ale skôr o ich hodnotové prevrstvovanie v intenciách tvorby nového literárneho kánonu, objavujúceho v „starých“ textoch nové/neznamé významy či polohy.

Hoci M. Mikulová v nových – aj keď zaiste nie „ideálnych“ – podmienkach po roku 1989 na tejto „výprave“ akcentuje s odkazom na J. Cullera potrebu/možnosť aktívnej interpretácie „slobodným spôsobom“ (s. 221) a pri svojom „neklasickom“ čítaní našich klasikov na viacerých miestach skutočne aj predkladá viacero veľmi podnetných alternatívnych riešení toho istého stavebného komponentu (v tejto súvislosti odkazujem napríklad na rozličné podoby epického hrdinu v Jesenského Demokratoch spojené s „*jeho ďalšími možnými výkladmi s ohľadom na konkrétne interpretačné preferencie*“, s. 130), celkovo nepokladám jej interpretačné postupy za skrz-naskrz slobodné. Skôr sa domnievam, že Mikulovej čítanie je v prvom rade čítaním polemickým a až následne aj čítaním slobodným. Tým chcem povedať, že interpretačná stratégia je primárne podnecovaná/„diktovaná“ potrebami rozkladu „panrealistickej jednoty“ a nie „nezávislým“/slobodným interpretačným skladom. Tak sa, prirodzene, v istom zmysle vopred zaostčuje interpretačná pozornosť, nastavujú sa podmienky interpretačného videnia/nevidenia, resp. okolnosti riešenia rovnice „mezi projevem a mlčením“.

Ak „jazykovým“ signálom – odkazujem v tejto súvislosti na reflektovanie Čepanovho zmyslu pre jazyk, konkrétne na schopnosť jazyka byť indikátorom modality/postoja – polemicky sklenutého čítania M. Mikulovej je formulácia výskumného zámeru ako „výzvy“, t.j. ako hodenej rukavice do boja, tak z hľadiska interpretačných preferencií je symptomatické zas „vytesňovanie“ tých textových polôh, ktoré boli prebujnené v predchádzajúcom „vide“ literatúry: proti sociálno-spoločenským aspektom sa interpretačne presadzuje to, čo odkazuje k univerzálne ľudskému, osobnému, existenciálnemu. A tak napríklad v súvislosti s Timravínymi vojnovými/poprevratovými novelami *Hrdinovia*, *Dve doby* a *Záplava*, ktoré „*sa väčšmi sústreďujú na zobrazenie dramatických spoločenských udalostí: vojny, vzniku novej republiky, obsadenia Novohradu vojskami Maďarskej komúny*“, sa konštatuje, že „*hoci sú i tieto prózy v detailoch pozoruhodné, možno práve*

absencia širšie rozpracovaného obrazu ľúbostných vzplanutí spôsobila, že dnes vymizli zo spontánneho čitateľského obzoru“ (s. 64).

Posuny či presuny interpretačných preferencií (azda najradikálnejšie sa z tohto hľadiska javí „devalvácia“ spoločensko-politickej roviny Jesenského románu *Demokrati*, t.j. odsunutie témy demokracie do úzadia, pretože podľa autorky táto téma v románe „nie je významovo dominantná a nebola pre autora ústrednou“, s. 115) sa však v podaní M. Mikulovej nejavia iba ako „povrchové“ indikácie, t.j. indikácie „čisto“ ideové, tematické a pod., ale ich dôsledne premieta do stavebnej štruktúry na jej rozličných úrovniach, dajme tomu od jazyka až po otázky žánrovej špecifikácie. A až tu, z týchto „hĺbkových“ priestorov výstavby umeleckého textu intervenuje potom v otázkach hlavného zámeru svojej práce, t.j. v úsilí rozložiť/deštruovať spomínaný „panrealizmus“, ba vlastne hneď aj realizmus. Ináč povedané, autorku v jej pohľade na „obdobie realizmu“ nezaujímajú to, čo – ak vôbec niečo – realisticky „prilieha“, ale čo realizmus ako svojho druhu literárno-historické kopyto na signovanie vzťahu ku skutočnosti „nerealisticky“ prečnieva, presahuje, nedosahuje a pod.

A keďže M. Mikulovej nejde o zhodnosť, súladnosť či homologickosť, ale práve o rozpornosť, protikladnosť a podvratnosť/rozvratnosť, jej úvahy sa „skladajú“ do podoby paradoxov – ak u M. Kukučína ide o zrážku jeho osobnostne dotovaného harmonizujúceho videnia s „nesúladnou realitou“, tak u B. S. Timravy a J. G. Tajovského je to na jednej strane „vnútorná antinómia“ Timravinej plachosti a vyzývavosti/provokatívneho sebaodhaľovania, na strane druhej zas Tajovského rozporuplnosť medzi periférnymi/marginálnymi žánrami a závažnosťou/naliehavosťou výpovede, resp. medzi jeho demýtizáciou falošných klišé o národe a súbežne spätnou/zvratnou mýtizáciou ako existenčným prejavom života národného celku.

Centrálnu pozíciu v Mikulovej rozporuplných/paradoxných úvahách zaujíma však J. Jesenský, konkrétne druhá štúdia o ňom, venovaná analýze románu *Demokrati* pod názvom Autobiografia a mystifikácia v Jesenského *Demokratoch*. Dôvodov je niekoľko – „vonkajších“ i „vnútorných“. Pokiaľ ide o prvý moment, dôvody „vonkajšie“, Mikulovej úvahy o *Demokratoch* sa ocitli v centre/„na hrane“ jej monografie prirodzeným chodom vecí, t.j. jednoduchou časovou následnosťou jeho tvorby po M. Kukučínovi, B. S. Timrave a J. G. Tajovskom, resp. v dôsledku tektonického zlomu/prechodu od reflexie tvorby autorov „obdobia realizmu“ k reflexii reflexií tohto obdobia, t.j. k dobovej literárno-kritickej/estetickkej recepcii (pozri štúdiu Medzi exkluzivitou a ľudovosťou. Tichomír Milkin a Literárne listy) a následne k Čepanovmu výskumu realizmu, resp. skôr k spoločensko-politickým/ideologickým obmedzeniam tohto výskumu (štúdie O Čepanovom výskume realizmu a jeho strategickej prešmyčke a Oskára Čepana zmysel pre jazyk a systém), ako aj k všeobecnej problematike vzťahu vedy a umenia, interpretácie a literatúry (záverečná štúdia Tajomstvo a interpretácia).

Rozhodujúcejšie sú však motívy „vnútorné“. Práve totiž tu, pri Jesenského *Demokratoch* sú „kontrasty, ambivalencie a paradoxy naakumulované azda v najväčšej intenzite“ (s. 8). Preto ich uchopenie cez vnútorné textové „mechanizmy“ epickej štruktúry, konkrétne románu si vyžiadalo nielen enormný rozsah štúdie (z rozsahu 256 strán monografie analýze *Demokratov* je venovaných takmer 100 strán), ale zároveň znamenalo aj

„výzvu“ pre autorku, pre jej videnie vecí, t.j. pre jej programové úsilie čitateľsky/interpretačne „prepísať“ mimetické/panrealistické chápanie „obdobia realizmu“ na chápanie výrazové/expresívne. To znamená, *Demokratov* autorka nevidí ako „verný“ obraz skutočnosti/demokracie, ale sú pre ňu „skrytou“ autobiografiou, t.j. primárne a podstatne autor-skou výpoveďou Jesenského o sebe, teda sebauvýpoveďou. A v tomto zmysle ich substrát je – modernistický.

Modernistický v intenciách kraskovskej poetiky „*no nikdy nepíš to, čo necítiš*“, no azda ešte lepšie – vzhľadom na skutočnosť, že mimetická/realistická „rovnica“ umenia a skutočnosti sa konštituovala podľa vzoru maliarstva – modernistický predovšetkým v zmysle Wildovej výpovede v románe *Obraz Doriana Graya*: „*Harry, pravil Basil Hallward a zahľadel se lordu Henrymu zpríma do tváře, každý portrét, který namaloval cit, je portrétem umělce, a ne modelu. Model je jen náhodný podnět. Malíř neodhaluje nitro toho, kdo stál modelem. Spíš své vlastní nitro odhaluje malíř na pomalovaném plátne. A já nechci ten obraz vystavit, protože se bojím, že jsem v něm prozradil tajemství vlastní duše.*“

Ako je známe, o zásadnú korekciu „splošteného“ obrazu realizmu sa pred rokom 1989 v rámci svojich, no predovšetkým „nesvojich“ možností pokúsil O. Čepan v *Stimuloch realizmu*. Azda aj v nadväznosti na Krčméryho *Slovko o umení* presvedčivo ukázal, že aj realizmus je „dieťaťom dvoch rodičov“, t.j. že ako každé iné umenie nestojí len na „nohe“ objektívnosti/predmetnosti, ale aj na „nohe“ subjektu/subjektívnosti. V tomto zmysle Čepan realistickú mimézu nechápe ako prosté napodobňovanie, pretože v „hre“ je vždy aj autorské ja, zretele tohto subjektu. Takýto postup sa aplikuje aj pri analýze *Demokratov*, pri ktorej autor zohľadňuje aj Jesenského autobiografické „dotyky“, autobiografické motívy či analógie. To však nemení nič na Čepanovom celkovom začlenení Jesenského/*Demokratov* do „realistickej školy“: „Jesenský inou cestou a odlišnými postupmi prišiel k rovnakému výsledku ako jeho literármi druhovia z realistickej školy. Vajanský, Kukučín, Timrava, Jégé a Tajovský hľadali východisko z komplikujúcich sa spoločenských vzťahov v návrate k elementárnym zdrojom organického rastu. Jesenský ani svojou románovou kronikou paradoxných zámen obsahu a foriem života nepodvrátil platnosť dobových názorov o odolnosti hraníc medzi rozpornými javmi skutočnosti.“

Uvádžam tento moment preto, lebo M. Mikulová v svojej interpretácii *Demokratov* v porovnaní s O. Čepanom nijako nerozširuje repertoár autobiografických prvkov, ona ich iba zásadne interpretačne prehľbuje, v dôsledku čoho – obrazne povedané – podvracia platnosť názorov o odolnosti hraníc medzi rozpornými javmi skutočnosti. Ináč povedané, Mikulovej obraz autorov „obdobia realizmu“ sa v porovnaní s Čepanovou „realistickou školou“ vyznačuje zásadnou koncepciou radikalizáciou. Autorka však naznačuje i takú možnosť, že jej interpretácia iba dôsledne dotvára, domýšľa, „doťahuje“ do konca to, čo O. Čepana vzhľadom na „nesvoje“ možnosti v „jeho“ dobe „neuspokojovalo“ v záverečnej syntéze: „*Za dôslednými metodologickými analýzami, ale najmä v záverečnej syntéze však cítiť, že výsledok ho neuspokojoval – jeho metodológia neprekryla, ale zdôraznila fakt, že ani jeden z analyzovaných autorov kritériá na realizmus vo všeobecnom ponímaní nespĺňa*“ (s. 232).

Čítanie Mikulovej monografie *Paradoxy realizmu* a špeciálne potom čítanie centrálnej analýzy Autobiografia a mystifikácia v Jesenského *Demokratoch* je čítaním nanajvýš zaujímavým, podnetným, ale i provokačne radikalizujúcim. Tým, že autorka nekompromisne nahradila jednu paradigmu inou paradigmou, prepísala mimézis na expressis, odraz na výraz, „žeravú“ skutočnosť na „jatrivú“ osobnú skúsenosť a pod., vyzdvihla v intenciách svojej paradoxnosti labilitu literárnych javov ako dôsledku nášho videnia a nevidenia, manifestácie a mlčania. Alebo ináč – ako o tom bola reč pred chvíľkou – rozrušila/pokúsila sa rozrušiť hranice medzi rozpornými/protikladnými javmi literárnej skutočnosti a tým svoje „vyhranené“ čítanie naplno otvorila novej zvratnosti. Tento paradox pokladám za najvlastnejší paradox Mikulovej *Paradoxov realizmu*. Tým chcem zároveň povedať, že „čistých“ riešení nie je a zrejme ani nebude, nech by sme už žili v akokoľvek „ideálnych“ podmienkach, lebo represívnosť/selektívnosť nie je len mimo nás, ale aj v nás, v našom videní ako nevidení.

A tak napríklad motto/mottá z Čepanových *Stimulov realizmu* o realistickom „obmedzení“ – podobne ako „jeho“ pozitivistický princíp o podobnosti a následnosti kvalitatívne rovnorodých javov – by som nechápal ako autorov „trik“, ako zámerné nadsadenie/zveličenie Comta, aby sa ním autor „zaštitil“ pred ideologickou obmedzenosťou doby. Pozitivistický princíp totiž nie je „jeho“, Čepanovým princípom, ale je princípom tej doby, ktorú literárnohistoricky modeluje. Bez tohto dobovo motivovaného východiska by O. Čepan v *Stimuloch realizmu* nebol Čepanom, t.j. nedopracoval by sa v nich k takému obrazu realizmu, k akému sa dopracoval. Treba však len súhlasiť s tým, že O. Čepan dokázal nájsť spojnice/príbuznosti medzi zásadami comtovského „filtrovaní“ skutočnosti a východiskami Jakobsonovej štrukturálnej lingvistiky. Porucha vzťahu podobnosti, spojená s metonymickým „kopením“ detailov/výsekov skutočnosti sa totiž priamo/bezprostredne dotýka tých mechanizmov, ktoré zovšeobecňuje Comtova filozofia: „Poponáhľajme sa zabrániť zlu skôr, než vzrastie! Vyvarujme sa toho, žeby ľudský duch nakoniec celkom uviazol v skúmaní podrobností! Nezatajajte si, že vlastne tu je slabá stránka, ktorú prívrženci teologickej alebo metafyzickej filozofie môžu s výhľadom na istý úspech využiť pre útok na pozitívnu filozofiu.“

Ak M. Mikulová sa v Jesenského *Demokratoch* s obdivuhodnou interpretačnou dôkladnosťou konfrontuje s naakumulovanými kontrastmi, ambivalenciami a paradoxmi, tak zároveň treba konštatovať, že tieto protikladné sily si svojou takrečeno imanentnou energiou „obhajujú“ právo na vlastnú zvratnosť/nejednoznačnosť. Hoci autorka tento podvratný potenciál interpretačne kontroluje a cieľavedome ho zapája do svojho výkladu (odkazujem tu napríklad na funkčnú protikladnosť Jesenského humoru a satiry v zmysle ich súbežného odhaľovania/odkrývania i zahaľovania/maskovania), aspoň miestami – a to či už v štúdiu o *Demokratoch*, alebo v rámci monografie ako celku – sa „nožnice“ protikladnosti roztvárajú aj „voľne“ či „samovoľne“. A tak sa napríklad v kontexte, v ktorom sa v románe *Demokrati* vyzdvihuje jeho zašifrovaná osobná autorská bilančnosť, resp. „túžba po hodnotovej katarzii a formulovaní etickej sumy životného poznania“, celkom prirodzene/logicky „tľmí“ Jesenského sklon provokovať („*Tu stojí pred nami autor, ktorý existenciálnymi skúsenosťami mnohé prehodnotil. Sklon provokovať už nedodáva energiu jeho písaniu v takej intenzite, ako to bolo v jeho predchádzajúcej tvorbe*“),

s. 102), aby sa na inom mieste – nie menej logicky/pravdivo – akcentovala opačná črta: „Aj v medzivojnovom období pokračoval Jesenský v smerovaní, ktoré mu bolo blízke. Pod tlakom spoločenských a politických udalostí však modifikoval svoju autorskú stratégiu smerom k väčšej provokatívnosti...“ (s. 107).

Podobne – aby som uviedol ešte jeden príklad – sa v Mikulovej práci roztvárajú nožnice protikladnosti aj pri posudzovaní otázky žánrovej na jednej strane a otázky „literárnosmerovej“ na strane druhej. Ak autorka pri svojom rozkrývaní rozličných aspektov románu *Demokrati* v súvislosti s jeho žánrovou štruktúrou upozorňuje na problematickosť postulátu žánrovej „čistoty“, t.j. chápania žánru ako „nejakej ideálnej matrice“, ktorú má konkrétne umelecké dielo „naplniť“, tak jej argumentáciu chápem ako odhalenie clony, ktorá znemožňovala vidieť *Demokratov* v takej perspektíve, v akej ich sleduje ona: „Keďže takmer vo všetkých analýzach tohto románu je spochybňovaná ‚čistota‘ jeho žánrovej štruktúry (akoby existovala nejaká ideálna matrica, ktorú mal Jesenský rešpektovať!), považujem za vhodné pristiaviť sa pri niektorých typoch (žánrových variantoch), ku ktorým by sa mohol tento román približovať“ (s. 125). Na inej úrovni, na úrovni literárneho smeru – s odkazom na Čepanove *Stimuly realizmu* – sa však takýto mechanizmus predpokladá/aprobuje: „Vo svojich *Stimuloch realizmu odhaľuje paradox našich literárnych dejín, že vlastne ani jeden z reprezentatívnych autorov tohto smeru kritériá realizmu nespĺňa*“ (s. 8).

Hoci obidvom uvedeným prípadom v kontexte Mikulovej *Paradoxov realizmu* netreba pripisovať nijakú významnejšiu platnosť, predsa len naznačujú, že pod tlakom takýchto „mimovoľných“ síl sa naše videnie elasticky upravuje, prispôsobuje, akomoduje. Slovom, podľa konkrétnej situácie dochádza k procesom zväčšovania i zmenšovania, približovania i vzdďľovania, zaostrovania i „otupovania“ a pod. Preto vyhodnocovanie „faktov“ nie je a ani nemôže byť celkom „rovnorné“, „vyvážené“, ale je podmienené našou „zaujatosťou“, našim „prehliadaním“, a teda je vždy selektívne a represívne. Ak napríklad M. Mikulová na základe dôkladného poznania korešpondencie J. Jesenského s A. Mrázom tvrdí, že „z tejto korešpondencie je jasné, že téma demokracie, exponovaná v názve románu, nie je významovo dominantná a nebola pre autora ústrednou“ (s. 115), tak to, že autor sa usiluje „potlačiť“ túto tendenciu (román nenazval *Demokrati*, ale Pán komisár, „aby som ‚demokratom‘ neublížil“, s. 114), je azda výrazným dokladom toho, že ona je skutočne v „chode“. Ak by bola uvedená tendencia v románe naozaj potlačená, vytesnená, zdevalvovaná atď., potom by neexistovali nijaké dôvody, prečo sa Jesenský tak urputne bránil dať súhlas na preklad *Demokratov* do maďarčiny a prečo sám ako „vedúcu myšlienku“ románu označil otázku demokracie, či skôr „diktatúry“: „Škoda, že ste ju už dali do tlače, bol by knihu skrátil, niektoré veci vynechal, niečo kvôli plastičnosti vedúcej myšlienky pridal. Takto sa mi vidí, že som nedokázal, že je aj u nás diktatúra, v ktorej Slováci zožierajú jeden druhého“ (s. 102).

Aj keď to znie paradoxne, tým nijako nespochybňujem argumentáciu M. Mikulovej (napokon ona sa neopiera iba o tento jediný bod, o tento jediný segment), iba naznačujem, že pohyb na hrane/hranici paradoxu nemusí byť vždy „vybalansovaný“. Odhliadnuc od toho, pokladám Mikulovej *Paradoxy realizmu* za prácu mimoriadne invenčnú a precíznu. Hoci podľa môjho názoru nemôže suplovať „klasické“ literárnohistorické práce/príručky

o „období realizmu“, lebo tam sa videnie/nevidenie nastavuje ináč, je zato vynikajúcou „neklasickou“ príučkou tak „realistickej škole“, ako aj jej „modelárom“.

František Koli

Prof. PhDr. František Koli, CSc.
Katedra slovenskej literatúry FF UKF
Štefánikova 67
949 74 Nitra
SR
e-mail: fkoli@ukf.sk