roč. 72, 2025, č. 6

Pohyb v medzipriestore: dedina, mesto a moderna v prózach Dobroslava Chrobáka

Matej Masaryk

MASARYK, M.: Movement in the interstice: village, city, and modernity in the prose of Dobroslav Chrobák
SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 72, 2025, no. 6, pp. 628-642
DOI: https://doi.org/10.31577/slovlit.2025.72.6.7
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7661-3925
Open Access: Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 (CC-BY 4.0)

Key words: Dobroslav Chrobák, literary modernism, crisis, city, village, transition

The study takes as its starting point the thematic and poetological bipolarity of Dobroslav Chrobák's (1907–1951) prose along the axis of village and city. It focuses on the impact of modernism (as a poetological influence) and modernity (as a civilisational problem), as well as the natural (archetypal) basis for the form and intellectual underpinnings of selected texts, drawing attention to the unsatisfactory nature of their unambiguously directed poetological syntheses and contextualisations on the part of literary historiography. A more focused examination of the hitherto less-discussed "urban" prose, together with a new, modernity-oriented perspective on the reception of the "rural" prose, shows that in both thematic areas the principles of centripetality and centrifugal force operate simultaneously, imbuing them with a restlessness and scepticism characteristic of literary modernism. Chrobák presents himself as a dissatisfied ironist, situated in the space between an expressed desire to return to (pre-)essentials and the ambivalent appeal of modern civilisation (and modern art). The study presents his work as a reflection, close to literary modernism, of a crisis-ridden, transitional situation (Richard Eldridge) conditioned by personality, poetics and history, marked by clearly postulated but never fulfilled goals.

Kľúčové slová: Dobroslav Chrobák, literárna moderna, kríza, mesto, dedina, tranzícia

V o vnímaní rozsahovo neveľkého prozaického diela Dobroslava Chrobáka (1907 – 1951) panuje už pomerne ustálená hierarchia. Jednoznačne najznámejšou prózou je novela *Drak sa vracia* (1943), autorov literárny vrchol, nasledujú kratšie novely naturistického typu či expresionisticky tvarovaná novela *Návrat Ondreja Baláža* z knižného debutu *Kamarát Jašek* (1937). V ich tieni, do istej miery deformujúc celkový tematický a poetologický obraz autora, na ktorého sa takto zvykne nahliadať predovšetkým cez prizmu jeho orientácie na rurálny priestor a/alebo východiská naturizmu, zostávajú jeho mestské prózy. Eugen Pauliny vyhlásil dedinu za Chrobákovo typické prostredie (Pauliny 1977: 55), Jozef Bob mestské prózy označil ako plody zanedbateľnej vývinovej fázy, pri ktorej sa D. Chrobák zdržal „nie nadlho, ani natrvalo" (Bob 1964: 11). Aj Milan Šútovec vo svojom pohľade na autorovu debutovú zbierku vníma prózy zasadené do priestoru mesta ako nesystémové (vymykajúce sa zo „špecificky chrobákovského literárneho sveta") a navyše umelecky slabšie než „prózy z vidieckeho prostredia" (Šútovec 2005: 219). Týmto spôsobom M. Šútovec marginalizuje hneď tri prózy (*Učenlivá Marta a starostlivá Mária*, *Duo Charlie* a *Silueta*), pričom z ním načrtnutej ucelenej línie vyčnieva – napriek zasadeniu do dedinského prostredia – aj ráz prózy *Návrat Ondreja Baláža*. Do „chrobákovského literárneho sveta" potom paradoxne nepatrí celá polovica noviel v zbierke.[1]

Do mesta zasadené prózy, respektíve prózy s mestským typom hlavných postáv[2] pritom D. Chrobák publikoval už od roku 1925 (*Náraz priamy centrický*), teda takmer bezprostredne po rurálne situovanom časopiseckom debute (*Les*, 1924), a ich písaniu sa nikdy neprestal venovať. Vedľa piatich až deviatich naturistických próz[3] takto stojí jedenásť (doteraz známych) takýchto próz (okrem novely *Náraz priamy centrický* vyšli časopisecky *Návrat Ondreja Jároša*, *Dva kamenné dni*, *Úsmev do tmy* a *Kaviareň Lýra*, knižne spomenutá trojica *Učenlivá Marta a starostlivá Mária*, *Duo Charlie* a *Silueta*, ktorú posmrtne, v súbornom diele z roku 1956, doplnili prózy *Rozprávka zo starého sekretára*, *Holé steny* a *Prípad*). O dôležitosti mestských próz pre samotného autora svedčí aj to, že do *Slovenského literárneho almanachu* (1931), reprezentatívnej antológie súvekej slovenskej literatúry, ktorú D. Chrobák zostavil spoločne so Štefanom Letzom, vybral z vlastnej tvorby mestskú novelu *Dva kamenné dni*.

1 Chrobákove mestské prózy analyzoval takisto Pavol Minár (1993), skôr okrajovo boli využité aj v niekoľkých ďalších štúdiách (napríklad Bagin 1977; Mikula 1997). Vedno ide o kompozične/motivicky, nie poetologicky/axiologicky zamerané práce.

2 Ako „mestskú postavu" tu pracovne vymedzujem ústredný subjekt, ktorý je relatívne etablovaný v kultúrne vyspelejších (veľko-)mestských spoločenstvách, pričom spravidla (aj keď ide skôr o pre túto štúdiu užitočnú, než nevyhnutnú podmienku) disponuje výraznou intelektovou výbavou, kultivovanou štúdiom a znalosťou dobovo zásadných literárnych či filozofických publikácií. Na základe tohto vymedzenia môžem do výpočtu „mestských próz" zaradiť prózy *Holé steny* a *Prípad*, hoci sa neodohrávajú v urbánnom prostredí, a naopak, nemôžem to urobiť s novelou *Kamarát Jašek*, hoci jej podstatná časť je zasadená do mesta. Osobitým, v tomto zmysle hybridným členom vyčlenenej skupiny je próza *Učenlivá Marta a starostlivá Mária*, kde je síce v popredí jednoduché dievča z dediny, jej nútené vloženie do mestského prostredia ju však vnútorne posúva smerom k východiskám literárnej moderny.

3 Počty vychádzajú z prísnejšieho či voľnejšieho uplatnenia vymedzenia naturizmu Oskárom Čepanom či M. Šútovcom, ktoré sú postavené na „archaicko-mýtickom" podloží. V prvom prípade mám na mysli novely *Les*, *Červený Jarok*, *Kamarát Jašek*, *Poviestka* a *Drak sa vracia*, v druhom sa dá ešte uvažovať o prózach *O Petrovi, ktorý si dušu husľami vyháňal*, *Katarína*, *Ostatný raz* a *Chlapská reč*. Táto kategorizácia je však len pracovná, zámer štúdie je položený inde.

Titulná próza Chrobákovho knižného debutu, novela *Kamarát Jašek*, je jedinou mestsky situovanou prózou, v ktorej sa na daný priestor nahliada z jasne vyčlenenej hodnotovej polarity choré, amorálne mesto verzus zdravá, morálna dedina.[4] Azda je taká aj preto, že kým v nej sa prostredníctvom ústrednej postavy (a zároveň rozprávača) Sojčiaka vstupuje ešte len do „Prešporku", ostatné prózy s mestskou afiliáciou majú dobovo aktuálnejší ráz. Hlavným dôvodom je však ich spätosť s pokusom o hlbší prienik do sociálnych či myšlienkových štruktúr mesta. S tým súvisí aj zmenená, modernisticky nastavená perspektíva, kde je v popredí spravidla postava s takpovediac mestským ustrojením alebo potenciálom – intelektuál,[5] umelec či aspoň kultúrne vzdelaný človek, viac či menej spoločensky úspešný, aspoň natoľko, aby na mestský priestor nahliadal zvnútra, z jeho „zákulisia". Tento rozdiel sa odráža vo využívaní intelektuálne vyspelejšej štylistiky a inojazyčných vsuviek.[6] Chrobákove postavy sa v ostatných mestských prózach zároveň hlbšie ponárali do perspektív, tém a motívov, od ktorých si Sojčiak držal zovšeobecňujúci moralizujúci odstup – či už ide o mníšku ako ľúbostný/sexuálny objekt a samovraždu (oba motívy v próze *Náraz priamy centrický*), alebo o všeobecnú relativizáciu hodnôt (*Holé steny*).

Frekventovane využívanými priestormi týchto próz sú izby a ulice, ale aj kaviarne a kiná. Medzi rekvizitami sa mihnú obrazy od Pabla Picassa (*Náraz priamy centrický*), budhistická soška (*Dva kamenné dni*) aj autá (*Návrat Ondreja Jároša*). Obsahujú viacero priamych odkazov na predstaviteľov svetového modernizmu (v próze *Holé steny* sú to P. Picasso a James Joyce, v nedokončenom texte *Návrat Ondreja Jároša* Oscar Wilde a rozsiahla parafráza známej scény s koláčikom z prvej časti Proustovho *Hľadania strateného času* z roku 1913).[7] V próze *Náraz priamy centrický* sa navyše črtá inšpirácia novelou Jána Hrušovského *Dolorosa* (1925), v ktorej sa rovnako objavuje motív mladej mníšky zmietajúcej sa vo vnútornom boji medzi náboženskými príkazmi a vlastnou sexualitou, ktorý je dekadentne spredmetnený vo vzťahu k umeleckému zobrazeniu Krista:

> „Ba sama s hrôzou zbadala, že sa jej často zmocňuje neznáme snenie, keď hľadela na tvár svojho jasného Boha; lebo Boh mal mužskú tvár s láskavým výrazom. Prosila ho, ležiac bezmocne na studených kameňoch, spínala k nemu ruky, aby zmenil svoj pohľad. A často sa zľakla svojich hriešnych myšlienok, keď hľadiac naň pri rannom svetle, pocítila potrebu pritisnúť sa k jeho bezchybnému telu a volajúcimi očami vpila sa v jeho kontúry, pociťujúc opojenie objatia jeho roztvoreného náručia" (Chrobák 2011: 239).[8]

4 Nie je prekvapujúce, že príliš zovšeobecňujúcu charakteristiku Chrobákovho mesta ako „priestoru tajomnom, démonickom, hrozivom" vyslovuje P. Minár práve pri úvahách o novele *Kamarát Jašek* (Minár 1993: 431).

5 Vo výnimočných prípadoch sú tieto postavy dokonca schopné čítať Homéra v origináli (*Holé steny*).

6 „A konečne predovšetkým bola tu ona: Ma princesse, ma chere, ma belle, ma plus charmante petite princesse" (*Holé steny*; Chrobák 2011: 256-257).

7 „Vedel, že vernosť mnohých detailov nie je zaručená, že mnohé skrslo pod okamžitým dojmom, predsa však napodiv všetko spolu hladko súviselo a zaplniac medzery pamäti, dalo spomienke príchuť i formu okrúhleho pecňa chleba domácej vône" (*Návrat Ondreja Jároša*; Chrobák 1928: 13).

8 Hrušovského text pripomína aj občasné využitie obradného jazykového pátosu, mieneného ironicky. Tomáš Horváth v súvislosti s drámou Augusta Stramma *Sancta Susanna* (1912) upozorňuje, že daný motív nie je v „modernistickej a expresionistickej literatúre ojedinelý" (Horváth 2008: 137).

Vo vyčlenenom okruhu textov nachádza ústredné uplatnenie viacero aspektov literárnej moderny. Najmä v novelách *Náraz priamy centrický* a *Dva kamenné dni* sú natoľko frekventované, že sa dajú označiť za modelové prózy tohto typu; niektoré ich miesta dokonca pôsobia ako automatizované napĺňanie poetologických obligátností. Takto napríklad D. Chrobák situuje *Dva kamenné dni*: „Študujem na univerzite v hlavnom meste. Bývam v starom dome, ktorý má obloky do úzkej uličky. Bývam sám. Izba je tmavá, zapratáná starým, kamarátskym nábytkom" (Chrobák 2011: 258).

Krízová situácia autorových mestských postáv sa zvykne odvíjať od typického momentu zrážky so „zmäteným, nepochopiteľným a mnohotvárnym svetom" (*Silueta*; Chrobák 2011: 130), prípadne ešte všeobecnejšie, s „prihlúplym životom" (*Náraz priamy centrický*; Chrobák 2011: 235). Autor reflektuje tento rozhodujúci moment próz literárnej moderny celkom otvorene, dokonca aj názvom jednej zo svojich raných próz, kde navyše zásadnosť „nárazu" zdôrazňuje hneď dvoma atribútmi. Aj v prózach D. Chrobáka je jeho dosah na životy hlavných postáv „priamy, centrický" – natoľko, že ich zvykne doslovne či „aspoň" metaforicky[9] ukončovať; zničením „detských" ideálov, po ktorom človek zostáva vyprahnutou, hlboko znechutenou[10] verziou seba samého: „Dojmy pretekajú mozgom ako voda rúrou vodovodu. Apatia, ošklivosť, hnus. Nakláňame sa nad zábradlím a pľujeme do vody" (*Dva kamenné dni*; Chrobák 2011: 267).

Časový aspekt Chrobákových mestských próz je z tohto dôvodu neoddeliteľne spojený so zanikaním[11] a sklamanými nádejami, pričom funguje jednosmerne – návraty k minulosti, postavám a priestorom, ktoré sú späté s rozhodujúcimi „nárazmi", sú odsúdené na trpký, ba tragický neúspech (*Prípad*, *Duo Charlie*). Spomienky sú „ťarchou" a zároveň hrozbou budúcich psychických zrútení (*Prípad*; Chrobák 1956: 340). Pálčivé vedomie minulých nárazov tiež spôsobuje konotačné spojenie motívov zmeny so znepokojením až s desom – o to viac, že pred zmenami niet úniku; náhle a radikálne sa dokážu prejaviť aj v (pociťovanom) intímnom priestore, v (pociťovanom) užšom spoločenskom okolí, a teda aj v samotnom (pociťujúcom) protagonistovi: „V polohe, ktorú zaujíma jej telo, a v spokojnom výraze tváre nepoznávame včerajšiu pani Mary. Desíme sa novej ženy vedľa seba. Uvedomujeme si, že nenájdeme v sebe odvahu zrieknuť sa starej pani Mary a skamarátiť sa s novou" (*Dva kamenné dni*; Chrobák 2011: 266).

9 „Domy sú ako umrlčie rakvy, zložené v radoch pod plesnivou oblohou" (*Dva kamenné dni*; Chrobák 2011: 266).

10 „Dnes odpoludnia, znechutený viac ako inokedy celým svojim doterajším životom, vytratil sa Ivan Pustaj nepozorovane z domu" (*Kaviareň Lýra*; Chrobák 2011: 318).

11 „Ako môže byť? Či sa už naozaj v svete toľko zmenilo, že zmizol i lokál, v ktorom sa ľudia vedeli tak veselo zabávať? [...] lokál ešte existuje, ale nie je viac tým, čím býval. Dnes je to obyčajná krčma s jedným muzikantom a s jedným čiernym kocúrom" (*Duo Charlie*; Chrobák 2011: 123).

Do osobnej zóny pritom v autorovom poňatí radikálne zasahujú aj zmeny v nadosobnom priestore, teda v priestore dejín „veľkého sveta“. Vyjadrením znepokojenia nad týmito modernizačnými zmenami je najmä novela *Silueta*, ktorá podáva modelový moralizujúci príbeh kariérne úspešnej, emancipovanej, no o to vnútorne prázdnejšej ženy.[12]

Ako sme videli pri postave „pani Mary“ (*Dva kamenné dni*), (pociťovaná) identita postáv skúmaných próz je príznačne dynamická: mení sa, láme i rozostruje.[13] S problematizovanou identitou úzko súvisí objavovanie sa motívov masky a metaforického i doslovného herectva. Otvorenou manifestáciou potlačenej autenticity je častá exotizácia mien (Mary v próze *Dva kamenné dni*, ústredná dvojica postáv prózy *Duo Charlie*, Eužénia vo fragmente *Návrat Ondreja Jároša*) aj to, že profesia niektorých postáv súvisí s verejným vystupovaním (*Duo Charlie*, *Kaviareň Lýra*). Na druhej strane, umocňujúco pôsobí stvárnenie ostatných osôb ako pozorne skúmajúcich a posudzujúcich divákov, ktorí takto deformujú (ak ho nezničia už v zárodku) akýkoľvek moment emocionálnej úprimnosti.[14] Jedným zo základných rozporov analyzovaných próz je teda zásadný nepomer medzi vonkajším výrazom a vnútorným prežívaním, vedúci od jednotlivých neúprimných prejavov až k rozdvojeniu identity: „Pustaj sa vyjavene zahľadel na obrázok svojej tváre, akoby ju nikdy dosiaľ nebol videl. Nie tak: akoby v jej známej podobe objavil náhle neznáme, odpudzujúce črty“ (*Kaviareň Lýra*; Chrobák 2011: 324). Keďže je účinkovanie v „divadle sveta“ nutnosťou, tragické vyznenie osudov postáv, ktoré „účinkujú“ viac-menej úspešne, dopĺňajú pohnuté osudy tých, ktorí naň nemajú kultúrno-spoločenské (*Učenlivá Marta a starostlivá Mária*) ani (pociťované) fyzické predpoklady (*Úsmev do tmy*, 1933).

Próze *Úsmev do tmy* patrí v týchto kontextoch špeciálne miesto. Na jednej strane v nej čitateľ sleduje postavu emocionálne prežívajúcu vlastný fyzický defekt („Hanbil sa za svoju tvár“; Chrobák 2011: 299), ktorý sa usiluje maskovať púdrom. Na strane druhej cez sprostredkované, psychicky i priestorovo obmedzené videnie tejto postavy vnímame neznámu dievčinu z okna naproti, na ktorú sa plachо snaží zapôsobiť. Excesívna, dvojitá maska protagonistu (vlastná, a predsa cudzia tvár, púder) funguje v kombinácii so záverečným odhalením slepoty dievčiny (aj) ako ironický komentár na margo modelu sveta ako divadla. V situácii ústredného platonického vzťahu sa v tejto novele zároveň odráža Chrobákom všeobecne predstavovaná kríza komunikácie: slová sú nahrádzané

12 „Je prokuristkou v tej istej banke, kde začala pred štrnástimi rokmi na žemliach a sladkom mlieku. Môže si platiť nájomné dvojizbového bývania v modernej štvrti, môže sa dobre obliekať, môže každý mesiac venovať istú sumu na knihy a časopisy. Môže si predplatiť na celú sezónu kreslo v Mestskom divadle. Môže stráviť dovolenku pri mori. Mohla by sa vydať a mohla by mať milenca. Je samostatná, zdravá, dozretá ženská“ (Chrobák 2011: 130).

13 V tomto zmysle je symptomatickou fotografia, ktorá zostala po zosnulej tanečníci Irme: „Šesť bezvýrazných, tuho vyretušovaných tvárí v strojených pózach. Objektív aparátu mal astigmatickú chybu: jedna z tvárí na kraji obrázka bola bizarne skreslená. [...] Tvár, oči a ústa boli roztiahnuté do šírky a obrysy bližšie k okraju boli rozmazané“ (*Kaviareň Lýra*; Chrobák 2011: 325).

14 „Dotkol sa, neveriac si, koncom prstov zľahka jej ramena. Žeňka usmiala sa naň bez slzy. Pod jeho dotykom nevdojak spamätala sa a zahanbila. A chtiac ukryť rozrušenie, opakovala úsmev nahlas viac ráz v neprirodzených krátkych prestávkach [...] akoby sa vždy spamätala, a pocítila, že tým zvyšuje rozpaky svoje i Ondrejove. Stáli oproti sebe a Ondrejovi prostopašnosť odrazu zmizla a len po chvíli podarilo sa mu rozpamätať sa. Zvedavý pohľad pána a úškľabok dámy, zavesenej v jeho ramene, pripomenul mu trápnosť postavenia“ (*Návrat Ondreja Jároša*; Chrobák 1928: 20).

gestami a odkazmi na papieri, ktoré navyše k adresátovi nemôžu „doraziť“.[15] Ale i tam, kde k jazykovej komunikácii dôjde, nestačí to na preklenutie priepasti medzi postavami, sú naďalej odsúdené na vzájomné (dez-)interpretácie vonkajších prejavov toho druhého.[16] Jedinými možnými nástrojmi prekonávania psychickej diaľky sú zmysly a telesnosť, vyjadrené cez hudbu (*Úsmev do tmy*) a tanec (*Duo Charlie*). Aj ich účinok je však len prchavý, dočasný. Zákonitým dôsledkom je silný pocit samoty – bez ohľadu na úspechy v pracovnom či spoločenskom živote, ktoré sa v nich občasne vyskytnú (*Silueta*, *Kaviareň Lýra*).

V inštrumentáriu ústredných postáv mestských noviel D. Chrobáka zastáva významné miesto iracionalita. Je spätá s dvomi základnými, pre modernu typickými zdrojmi. Prvým je protipozícia individuálnych predstáv a snov, a (bolestne sa pripomínajúcej) objektívnej reality. Druhým zdrojom je pociťovaná prítomnosť vyššej moci alebo vôle, ktorá postavy v rozhodujúcich momentoch ovláda a vedie ich k „úplne nelogickému a neodôvodnenému“ počínaniu (*Náraz priamy centrický*; Chrobák 2011: 237), ktorému sa nedokážu vzoprieť, a to ani vtedy, keď v nich tieto „podivné a neznáme žiadosti“ vyvolávajú „zostrašenosť“ (*Dva kamenné dni*; Chrobák 2011: 259). Vonkajšie prejavy postáv aj ich vnútorné prežívanie sú z týchto dôvodov poznačené náhlymi zvratmi. Plný osudových náhod a zvratov je napokon aj svet okolo nich.

S tým súvisí aj výraznejšia subjektivizácia priestoru. Pri znázornení pocitov všeobecného zmaru D. Chrobák smeruje až k expresionistickej výrazovosti (najmä *Dva kamenné dni*, *Holé steny*). V tejto súvislosti stojí za pozornosť vertikálne členenie priestoru, odrážajúce dualitu vyšších spoločenských ašpirácií, túžby po exkluzivite či jedinečnosti a života v spoločenskej šedi, priemernosti a všeobecnosti. V súlade s premisami literárnej moderny sú ašpirácie, túžby a viera vo „vyššie veci“ opakovane konfrontované deziluzívnym pohybom nadol – dokonca pod východiskovú úroveň vlastnej zanedbateľnosti.[17] Hodno tu ešte dodať, že viac ráz a zakaždým v pointe próz *Učenlivá Marta a starostlivá Mária*, *Kaviareň Lýra* a *Dva kamenné dni* takýto pád smeruje do vôd Dunaja.

Na hraniciach mesta

Ján Števček pri reflexii jedného z pádov do rieky (*Kaviareň Lýra*) upozornil na zaujímavý protiklad medzi „naliehavou prítomnosťou veci“ a „noetickou ľahostajnosťou“ (Števček 1980: 99). Platnosť tohto pozorovania je širšia – v podstate sa vzťahuje na celú skúmanú „mestskú“ tvorbu D. Chrobáka, kde sa síce tematicko-motivicky zvyknú evokovať hlboké krízy subjektu i sveta, avšak na úrovni jazyka sa predpokladaný zvýraznený pátos príliš neodráža. E. Pauliny v tejto súvislosti dokonca hovorí, že D. Chrobák v týchto prózach „jazykový materiál využíva prehľadnejšie a inštruktívnejšie“ než v textoch z dedinského prostredia

15 Moment bezhlasej „komunikácie“ použil D. Chrobák aj inde, najvýraznejšie v próze *Náraz priamy centrický*.

16 „Cítim na sebe pohľad pani Mary a domnievam sa, že dávno uhádla, na čo myslím a čo jej chcem riecť, a že jej pôsobí rozkoš sledovať mi na tvári, ako sa snujú v mozgu zmyselné predstavy. Túžba vyznať sa úprimne zo všetkého trepoce sa pod jej pohľadom ako vták lapený do klietky. Je mi mdlo“ (*Dva kamenné dni*; Chrobák 2011: 262).

17 Aj dosiahnutie určitého spoločenského úspechu nakoniec obsahuje vysokú mieru dezilúzie. Domnelé „nebo“ je „falošnou adresou“ (*Kaviareň Lýra*; Chrobák 2011: 324).

(Pauliny 1977: 55). Je pravda, že D. Chrobák tento rozpor medzi vnútorným obsahom a pomenovaním, ktorý miestami ešte zvyšuje využívaním odborného (*Náraz priamy centrický*) či úradného (*Silueta*) jazyka, využíva aj ako modernistický poukaz na neúplnosť vedecky kreovaného obrazu človeka v modernej civilizácii, ktorá zásadne, hoci nie úplne potláča autenticitu.[18] Často však pridáva ironický presah, namierený (aj) na samotnú exponovanú emocionalitu zobrazovaných postáv: „Tento sujet [...] poukazuje na značnú obmedzenosť a krátkozraké názory vtedajších ľudí, že sa chytali do otázok, ktoré nemohli rozriešiť pre ich hroznú abstraktnosť“ (*Náraz priamy centrický*; Chrobák 2011: 234).

Občas (*Dva kamenné dni*) pristupuje k modernisticky rozorvanému subjektu aj na úrovni jazyka s vážne mieneným pátosom, často však vytvára skôr napätie medzi modernistickým vyznením a jeho ironizáciou (posledný citát z prózy *Náraz priamy centrický*), a inde dokonca druhý pól prevažuje (*Kaviareň Lýra*). Celkový jazykový dojem je taký, že hoci mesto, mestské postavy a premisy moderny vo všeobecnosti pôsobili na autora inšpiratívne, so „sentimentom“ tohto druhu próz bol jeho vzťah o dosť komplikovanejší. Zároveň si zaiste uvedomoval tematickú modelovosť svojich próz a aj keď sa daným modelom moderny nevyhol, aspoň ich metatextovo a neraz ironizujúco komentoval. Typický oblúk medzi čakaním a sklamaním takto avizuje od začiatku prózy *Dva kamenné dni*, čím ju obohacuje o líniu poučeného čakania na sklamanie. Postave Marty v próze *Učenlivá Marta a starostlivá Mária* už v druhej vete textu priznáva „úlohu zvodkyne“ (Chrobák 2011: 74). V *Kaviarni Lýra* zasa uzemňuje (vzhľadom na jeho naturistické prózy možno prekvapujúco) použitú biblickú alúziu: „A vskutku: v tú chvíľu rozpolil sa záves odhora nadol ako opona v chráme jeruzalemskom: malo nasledovať pukanie skál, trasenie zeme, hroby sa mali otvárať a telá z mŕtvych vstávať. No namiesto toho zjavila sa spoza roztrhnutého závesu tučná civilná tvár asi štyridsaťročného človeka“ (Chrobák 2011: 322).

Takéto racionalistické uzemňovanie má dosah aj na tematické a kompozičné štruktúry. V rovine rozprávania sa napríklad prejavuje preferenciou autorského či personálneho sprostredkovateľa pred priamym. Z nateraz vyčleneného textového korpusu sa najsubjektívnejší typ rozprávača vyskytuje iba v prózach *Prípad*, *Náraz priamy centrický* a *Holé steny*. V prvej z nich sa však hlavná postava postupne stáva rozprávačom príbehu niekoho iného (a teda prechádza od vnútornej perspektívy k vonkajšej), v druhej próze D. Chrobák oslabuje subjektívnu perspektívu ironicko-objektivizujúcim úvodom, čím následnú modernistickú výpoveď posúva do roviny prípadovej štúdie. Tento moment odstupu, ktorý v modifikovanej podobe využil aj v úvode novely *Učenlivá Marta a starostlivá Mária*, tesne súvisí s „dospelejším“ postojom voči „detskému“ sentimentu. Dojem odstupu či nadhľadu je pritom viackrát umocňovaný časovou vzdialenosťou od „nárazu priameho centrického“ – ak ich rovno nedelí celých „dvestopäťdesiat rokov“ (*Náraz priamy centrický*), stále ide o dostatočný rozostup na to, aby životný zlom z minulosti mohli postavy aspoň navonok logicky vnímať ako dávnu „históriu“: „veď je toto sentimentálna história. Obyčajná sen-

18 „Ivan Pustaj nadarmo hodí do Dunaja listy náhodnej ženskej známosti, ženy, ktorá zomrela. Listy, svedkovia zabudnutého osobného vzťahu, krikľavo naliehavých detailov náhodného stretnutia, vypláva-jú na hladinu Dunaja, hoci sú zaťažené kľúčom“ (Števček 1980: 99).

timentálna história. Už nie sme deti…“ (*Duo Charlie*; Chrobák 2011: 123). Rozmer časového odstupu však D. Chrobák nakoniec ani nepotrebuje. Preto aj postava študenta (hoci prichádzajúceho z rázovitej dediny) môže bez väčších problémov zaujať voči ostatnej mestskej mládeži autorom preferovaný „chlapský postoj“: „nerád sa korí a nehovorí hlúposti“, „smeje sa len ústami“, „z očí nikdy nezmizne mužská odvaha, málo hovorí a v reči neužíva duchaplných výrazov“ (*Návrat Ondreja Jároša*; Chrobák 1928: 16-17).

Paradoxne, práve v *Návrate Ondreja Jároša* je vykreslenie mesta, respektíve vzťahu subjektu k nemu najmenej disharmonické (aj keď nie celkom bez ambivalentných podtónov). Mesto sa v próze síce označuje ako „stará kurtizána“, „chlapský“ titulný protagonista to však na rozdiel od Sojčiaka (*Kamarát Jašek*) nepovažuje za zásadnú hodnotovú prekážku – naopak, ide o hlavný dôvod jeho dekadentne formovanej lásky k urbánnemu prostrediu: „Miloval mesto, tú starú kurtizánu. Práve preto ho miloval. Miloval ho nie láskou, akou sa milujú ženy, ale láskou, akou milujeme záhadu, nebezpečie, dobrodružstvá“ (Chrobák 1928: 18). Ondrej Jároš je zároveň postavou, ktorá v rámci tejto skupiny Chrobákových próz najviac (a s najväčším nadšením) preniká k výdobytkom moderného mesta a moderného umenia.

V ostatných mestských prózach (aj bez ohľadu na hodnotovo jednoznačne vymedzenú novelu *Kamarát Jašek*) je nastavenie voči mestu podstatne problematickejšie. Centrálnymi katalyzátormi tohto postoja sú atribúty modernity. Pri vykreslení mesta autor neraz uplatňuje až moralizujúcu perspektívu, keď ho zobrazuje ako priestor bez hodnôt, v ktorom prevládajú pretvárka, neúprimnosť a povrchnosť, a ktoré zároveň pôsobí ako hrozivý labyrint, doslova „motanica“ (*Učenlivá Marta a starostlivá Mária*; Chrobák 2011: 78). V meste sú však všetky ťažko nadobudnuté zisky len prchavé – nielen kariérne (*Silueta*), ale aj intelektuálne: „Ondrej vtedy takmer cítil, ba dlaňami bol by mohol zahatať prúd ťažko nahonobených vedomostí a skúseností, ktoré v tom momente, keď prečítal otcov list, volajúci ho domov, ukázali sa byť bezcennými“ (*Návrat Ondreja Jároša*; Chrobák 1928: 12).[19]

Ako základný problém mestského života sa v Chrobákovom poňatí ukazuje jeho rozpor so skutočným životom – autentickým a naplneným. Obe hodnoty „skutočného života“ pritom spája s prirodzenosťou či presnejšie s prírodnou podstatou človeka, s onými „odprvoti určenými vecami“ (*Kamarát Jašek*; Chrobák 2011: 29). Tie sú v meste utilitárne využité, a preto prázdne – tento rozmer vynikne pri porovnaní deziluzívnej povahy sexuálneho aktu v tomto priestore[20] (predovšetkým *Dva kamenné dni* a *Silueta*) s metaforickou svadobnou nocou v kolibe (*Kamarát Jašek*). Dôležitú úlohu v obraze narušania podstaty človeka a jeho prežívania pritom zohrávajú efekty vedeckého poznania: „Opakoval som si často vo chvíľach a pri príležitostiach, ktoré majú byť plné mystéria, odseky z učebníc, ktoré opisovali suchým a presným štýlom to, čo som práve mal

19 Samozrejme, spomenuté aspekty sú aj s ohľadom na svoje anticivilizačné a antimodernizačné zacielenie zvyčajnou súčasťou modernistických diel.

20 Doslovným zhmotnením tohto znásilnenia prírodného princípu je prostitúcia, ktorú D. Chrobák zobrazuje predovšetkým v novelách *Kamarát Jašek* a *Duo Charlie*. Ide o dobovo vcelku frekventovane využívaný motív (Ivan Horváth, Ján Hrušovský, Ján Smrek, Ján Poničan, Laco Novomeský), zvyčajne s obdobným vyznením.

cítiť, čomu som mal podľahnúť tak, ako podliehala ona. Ba videl sa mi tragicky smiešnym nepríčetný výraz jej tváre, reflexívne pohyby jej tela, zvýšený tep jej srdca. Stávalo sa mi stále väčšou trýzňou byť svedkom týchto výjavov" (*Prípad*; Chrobák 1956: 337).

Vedecký, racionalistický prístup k životu v týchto prózach spravidla zlyháva.[21] „Chemicky nevyjadriteľné veci" ním pritom nie sú celkom prekryté, naopak, pretláčajú sa na povrch ako neodbytné pripomienky skutočných hodnôt, ktoré sa odvíjajú od prírodnej, archetypálnej bázy. Úspešná kariéra protagonistky novely *Silueta* neznamená nič, keďže sa nenapĺňa jej čoraz naliehavejšia „najmocnejšia túžba" po „plnosti, po zmysle života, po materstve" (Chrobák 2011: 131). Postavy sú zároveň aj v mestskom priestore priťahované miestami, ktoré sú aspoň čiastočne späté s prírodným princípom. Na druhej strane, reakcie na volania „pravého brehu rieky"[22] (*Kamarát Jašek*; Chrobák 2011: 47) ako protiváhy mesta (Prešporku či Bratislavy) nakoniec prinášajú falošnú útechu – ani tieto miesta totiž neunikajú deformačnému vplyvu mesta: „Les nie je lesom, stromy nie sú stromami. Stoja v osihotenej dôstojnosti a úctivej zdvorilosti ďaleko od seba, vedomé si svojej vzácnosti" (*Učenlivá Marta a starostlivá Mária*; Chrobák 2011: 80). Azda jediným tematizovaným výdobytkom moderného vedeckého diskurzu, ktorý nie je predmetom znepokojenia či ironizovania, je vitalizmus: „Bývala celé dni sama doma, brala si lekárske knihy a čítala ich. Ale duch tejto vedy bol jej cudzí. Narazila niekde v úvode na teóriu vitalistickú, ktorá zahaľuje podstatu živého organizmu do nimbu tajomstva a stavia sa potom ku všetkým funkciám na toto stanovisko. [...] Tým sa rozpor medzi nimi zväčšoval" (*Prípad*; Chrobák 1956: 337).

Dedina ako harmonizačný priestor

Naproti pozorovanej viacdimenzionálnej disharmonickosti mestského prostredia sa v literárnej historiografii operuje vnímaním Chrobákových próz rurálneho charakteru ako harmonizujúcej protiváhy. Aj s ohľadom na posledné poznámky príťažlivosti prírodného princípu v mestskom prostredí to pôsobí logicky, keďže rurálne prostredie je podstatne bližšie k pravde vyššej sily prírody, a teda aj k „pohanskej radosti zo života" (Koli 2011: 589). Bezvýhradné, prirodzené, teda intelektom neskalené podrobenie sa týmto silám, z ktorých „pochádzal a v ktorých zanikal všetko život" (*Monológ V*; Chrobák 1956: 368), pritom dedinskej societe v Chrobákovom poňatí naozaj prináša viaceré zásadné výhody. Na prvom mieste je to zdravie ako prirodzený dôsledok životnej plnosti: „[Jaškovi] svietia v očiach slnce a hviezdy a celý je plný tej šťavy a miazgy, čo vyteká zo zdravého pňa [...]. Celý je plný všetkých tých zázrakov, čo dávajú tráve rásť, vtákom lietať, vetru duť, ohňu horieť a zelenej chvoji voňať" (*Kamarát Jašek*; Chrobák 2011: 20).[23]

21 „Podíval som sa na laboratórium, vyzeralo ako bojište, na ktorom sedem rokov nenarastie tráva. Každá skúmavka s vinetou o svojom obsahu bola hrobom kúsku mojej bytosti" (*Prípad*; Chrobák 1956: 339).

22 Moment (romantickej či útešnej) príťažlivosti prírodnejšieho rázu petržalskej strany Dunaja sa objavuje v prózach viacerých modernistov z tohto obdobia, napríklad u Tida J. Gašpara, Janka Alexyho alebo I. Horvátha.

23 V rovnakej novele je Chrchliak, postava z mesta, zobrazený ako „vytrasený a zmrštený, žltý a bez šťavy – ako zemiaková vňať v jeseni" (Chrobák 2011: 21).

Dôležitým faktorom (prírodnej) sily dedinského spoločenstva je v tejto skupine autorových próz výrazne oslabená individualizácia, a teda aj exkluzivita jeho členov. Zatiaľ čo v meste v sebe príznak individualizmu niesli ešte aj stromy v parku (*Učenlivá Marta a starostlivá Mária*), tu je všetko poznačené všeobecnosťou, obyčajnosťou: „Dedina, kam prišiel, sa vari v ničom nelíšila od predošlej [...] tie isté domce, tí istí ľudia“ (*Ábel Jarjabek*; Chrobák 2011: 288). Tento moment má do veľkej miery pozitívne vyznenie; nemennosť dediny sa stáva istotou v premenlivom modernom svete, pričom potlačená osobitosť je jedným zo základných kameňov spolupatričnosti, príťažlivého „zväzku, utuženého vekmi“ (*Ábel Jarjabek*; Chrobák 2011: 288-289): „O chvíľu sa chodba naplnila chlapcami. Všetci utvorili skupinky, mladší stáli skrúšene, ale predsa len spätí spolupatričnosťou. [...] Iba Ábel stál stranou od všetkých a závidel im družnosť, ktorou ich spojili spoločné hry“ (*Ábel Orphanides*; Chrobák 2011: 274). Naopak, v dedinskom priestore sa osobitosť stáva bremenom. V tomto zmysle môžeme čítať prózu *O Petrovi, ktorý si dušu husľami vyháňal* ako pozoruhodný príbeh „skrotenia“ nepokojnej individuality trpezlivým (čiže „prírodne“ nenáhlivým) asimilačným pôsobením vidieckeho dievčaťa.

Dedina sa cez svoju prírodnú priľahlosť do veľkej miery stáva morálnou autoritou. Neraz pôsobí ako celistvý organizmus (*Kamarát Jašek*, *Červený jarok*), ktorý živelne vypudzuje svoje nezdravé zložky, poznačené previnením: „V dedine neobstáli. Dedina ich vytrhla ako zapáchajúcu, skazenú potravu“ (*Červený jarok*; Chrobák 2011: 313). Na druhej strane je takmer hermeticky uzavretá pred cudzorodými prvkami, špeciálne tými, ktoré sú späté s moderným svetom. Zatiaľ čo premenu duševne nepokojného Petra (*O Petrovi, ktorý si dušu husľami vyháňal*) okolie postupne prijíma, keďže do dedinskej society svojou obdobnou kultúrnou skúsenosťou predsa len patrí, mladý učiteľ Ábel, ktorý až počas vysokoškolských štúdií „videl po prvý raz dedinu zblízka“ (*Ábel Jarjabek*; Chrobák 2011: 285), takúto príležitosť nedostane. Nepomôže mu ani to, keď sa prezlečie do dedinského odevu. V novele *Kamarát Jašek* bol rovnaký čin (doplnený spálením mestského oblečenia) zásadným aktom symbolickej očisty, prihlásením sa k podstate (Chrobák 2011: 53). V prípade Ábela Jarjabka však vyústil len do rozpakov: „Ale ani u sedliakov nemal s kamizolom úspech. Stretol v ňom Ondráša. Na Ábelov bodrý pozdrav sotva zaďakoval. Tušil za jeho úborom nejaký nový panský fígeľ“ (Chrobák 2011: 289).

Zatiaľ čo priestor mesta definovala všeobecná povrchnosť, cez ktorú sa napriek intelektuálnym danostiam len ťažko prenikalo k podstate (respektíve práve tieto danosti boli podstatnou prekážkou), v spomenutej situácii zostáva intuícii dedinčanov podstata viditeľná bez ohľadu na povrch (doslovne – zvolený odev). Postavy Chrobákových próz prenikajú do mesta zvyčajne celkom ľahko, rýchlo však začínajú pociťovať nepokoj a zhnusenie. Naopak, v nedokončenej próze *Ábel Jarjabek* je dedina miestom výrazne prirodzenej (pretože prírodnej) príťažlivosti,[24] ktoré intelektuál z mesta nemôže pocítiť. V úsilí dostať sa

24 „Chcel sa spojiť s poľom, s horami, so životom okolo“ (Chrobák 2011: 287).

bližšie k „životu teplému, krvavému“[25] sa titulná postava síce fyzicky dostáva do priestoru dediny, nie však k jej „dužine“. Túžba „stať sa dedinčanom“ ústi do neúprimných vzťahov s „pánmi“ (krčmár, správca) a znudených sexuálnych avantúr (so správcovou manželkou), teda paradoxne do aktivít, ktoré sú spájané s pobytom v meste.

Dedina a disharmónia

Napriek vyššie uvedenému by však bolo prinajmenšom nepresné, ak by sme dedinské prostredie u D. Chrobáka definovali (napríklad v duchu P. Minára)[26] ako jednoznačný hodnotový antipód mesta; na to sa totiž v tomto okruhu autorovej tvorby (a špeciálne v novele *Drak sa vracia*) vyskytuje príliš veľa disharmonických tónov. Viaceré z týchto disonancií majú zároveň základ v atribútoch, ktorými bola dedina inde hodnotovo spojená s prírodnými princípmi. Bezprostredná intuícia a kolektívne prežívanie takto nemajú ďaleko k úzkoprsosti a stádovitosti – v próze *Drak sa vracia* napríklad v rámci charakterokresby niet zásadnejšieho rozdielu medzi vykreslením zachraňovaných dedinčanov a zachraňovaných volov.

Úzkoprsé správanie dedinského kolektívu je u D. Chrobáka neraz spojené so sebailúziou (*Chlapská reč*, *Drak sa vracia*), čím sa zároveň oslabuje vnímanie dediny ako morálnej autority. Napokon, predsudky dedinčanov sú viackrát skutočným impulzom pre vnútorné i vonkajšie rozvraty[27] vyplývajúce z viac či menej nezaslúženej spoločenskej stigmatizácie. Okrem vrahov a násilníkov (*Červený jarok, Kamarát Jašek*) vypudzuje dedinské spoločenstvo zo svojho vnútra aj intelektuálov (*Ábel Jarjabek*), ambivalentné a záhadné charaktery (postava Draka v prózach *Chlapská reč* a *Drak sa vracia*) aj obeť znásilnenia (*Učenlivá Marta a starostlivá Mária*). Opačný pohyb, návrat na dedinu, taktiež nevyznieva len pozitívne: Drakova túžba po návrate je najmä vecou tvrdošijne napĺňanej autorskej tézy, ktorá nie celkom súzvučí s logikou textu,[28] návrat Ondreja Jároša (z rovnomennej prózy) zasa hrozí „zosmradnutím“[29] (Chrobák 1928: 19).

25 „V meste sa mu všetko videlo lživé, zamotané a nedobytné. Najjednoduchší úkon vyžadoval osobitné formality. Prostú potrebu pobudnúť určitý čas v spoločnosti ženy bolo treba zaplatiť boľavým pokorením tela i duše. Zdalo sa mu: života teplého, krvavého nikde sa tu nedomakáš“ (*Ábel Jarjabek*; Chrobák 2011: 287).

26 „Vieme, že všetky tieto charakteristiky konštruujú topos mesta ako hlboko negatívny protiklad dediny, ktorá je naopak (pozitívnym) protikladom každej spomenutej charakteristiky“ (Minár 1993: 432).

27 Ludwig Richter v súvislosti s novelou *Učenlivá Marta a starostlivá Mária* označuje dedinu „s jej predsudkami a s jej úzkoprsou mravnosťou“ za „koreň zla“ (Richter 1977: 189).

28 Dokumentom rozdielneho ideového zacielenia je detail, týkajúci sa hniezd lastovičiek na streche Drakovho príbytku v dvoch verziách jeho zobrazenia. Kým v *Chlapskej reči* ich – ako správny gazda – nemilosrdne zráža, v novele *Drak sa vracia* hniezda, naopak, upevňuje, čím sa symbolicky zdôrazňuje širšie platný imperatív „návratu do hniezda“. To, že dedina ani v jednej z verzií nepôsobí ako miesto hodné návratu (zvlášť s cudzokrajnou manželkou) je už druhá vec.

29 *Návrat Ondreja Jároša* je inak v rámci disharmonického vykreslenia dedinského prostredia extrémom, ktorý D. Chrobák v neskoršej tvorbe nezopakoval. Aj preto, že kým výjav so zmyslovým spomínaním je vybraný z Prousta, v predmetnej pasáži zrejme pôsobí Ivan Bunin: „Snažil sa predstaviť si ich: Otca šedivého, s nevyholenou tvárou, skloneného nad peľasťou materinej postele; mater zaliatu potom, nevšímavú, apatickú, s tvárou osvetlenou mäkkým, roztečeným svetlom mašťaľnej lampy. Miesto toho zjavila sa mu však na stene nad posteľou tvár ošklivého dedka. Tvár bola rozškľabená, hnusná a neforemná. Jej obrysy plzli spod upriameného zraku, zamotávali sa a mútili a čím viac snažil sa pripútať zrakom predstavu ošklivej tváre na stenu, aby sa jej mohol vpiť do očí, napľúvať na ňu, stisnúť jej dlaňami slizké hrdlo, tým neurčitejšou stávala sa formou i výrazom“ (Chrobák 1928: 12-13).

Takto vykreslená kolektívna dedina môže len ťažko napĺňať Chrobákov ideál chlapskosti. Jeho napĺňanie zostáva skôr v štádiu pokusu, v podobe pomerne ľahko preniknuteľnej vonkajšej kamufláže. Výsledný „kontrast medzi skutočnou chlapskosťou a chlapskosťou len na úrovni slova, nie činu" (Sabol 1980: 143), kontrast medzi „chlapskou rečou" a „nechlapským", až zbabelým konaním, je potom lákavým žriedlom irónie, z ktorého spisovateľ veľmi rád čerpá (Sabol 1980). Vidieť ju napríklad v novele *Chlapská reč*, keď sa rozprávač utešuje pri zlyhávaní v napĺňaní pôvodných plánov na „chlapské" konfrontovanie Draka, bývalého milenca svojej ženy: „Nie že by som bol bojko. Nie väčší ako iní" (Chrobák 2011: 87).

Záver novely *Chlapská reč* má povahu antiklimaxu: k avizovanému „chlapskému meraniu" (Bob 1964: 35) nedochádza, pretože naň patričnými parametrami disponuje jediná postava, zatiaľ čo parametre jej potenciálneho vyzývateľa vystačia nanajvýš na uštipačné poznámky („štekot") spoza plota. Napriek tvrdeniu J. Boba však celkom bez problémov nie je ani reparát[30] v próze *Drak sa vracia*, uskutočnený v strete Šimona Jarjabka a titulnej postavy. Jednak preto, že nakoniec ide o nerovný súboj, v ktorom Drak vyhrá tak „rýchlo a hladko", že ani nestihne zaujať bojové postavenie („Neprestal sa dokonca opierať o valašku"; Chrobák 2011: 207), jednak preto, že celý stret je výsledkom nedorozumenia a (v značnej miere) „detsky" impulzívneho konania Šimona, poznačeného dedinskými predsudkami. Súboj – nech by dopadol akokoľvek – navyše nič podstatné nerieši, keďže je neuspokojivým vrcholom falošnej, rozprávkovo-dobrodružnej tematickej stopy novely. Tá skutočná sa totiž odvíja od problému (ne-) komunikácie, spejúcemu aj k danému, nakoniec celkom zbytočnému stretu (ten je teda najmä symptómom hlavnej témy). Veľkolepé „chlapské meranie" pri bližšom pohľade naozaj nepôsobí až tak veľkolepo, ba čo viac, aspoň sčasti naň dolieha ironický substrát novely.

Predmetom irónie sa napokon stáva aj inde predkladaná kategória imanentnej „nechlapskosti" kultúrne vyspelejšieho (mestského) prostredia. Keď rozprávač novely *Chlapská reč* s dešpektom opisuje bezstarostné počínanie Draka ako „veľkopanské móresy pána veľkomožného"[31] (Chrobák 2011: 91), nechtiac tým opäť spochybňuje sám seba a zároveň problematizuje jednoznačné hodnotové vymedzenie priestorov mesta a dediny v súvislosti s pojmom „chlapskosti". Nejde o nesystémový jav – o Chrobákovom literárnom diele totiž celoplošne platí, že ak sa v ňom aj vyskytne relatívne uspokojivé zhmotnenie bájneho chlapstva (obaja Drakovia, cudzinec v novele *Poviestka*, Sojčiak v *Kamarátovi Jaškovi*), zaradenie takýchto postáv do dedinského kolektívu je problematické. Zvyčajnou súčasťou ich výbavy, neraz zásadnou pre ich ústrednú dejovú pozíciu,

30 J. Bob bez bližšieho vysvetlenia (pričom sa vôbec nezaoberá ironickou rovinou danej skutočnosti) poznamenáva, že v *Chlapskej reči* k súboju nedôjde, a vraví o návrate k nemu v Drakovi, kde vraj D. Chrobák „zužitkoval celú jeho vnútornú energiu" (Bob 1964: 35).

31 V tejto súvislosti je pozoruhodné, že rovnaké označenia („pánik", „veľkopanské móresy") použil D. Chrobák aj v novele *Kamarát Jašek*, pričom ich vyznenie je presne opačné: charakterizujú Chrchliaka ako synekdochického zástupcu nechlapskosti mestskej society (Chrobák 2011: 13).

je pritom dobrá znalosť širšieho sveta, ba „svetáctvo“.[32] Aj v dedinskom či prírodnom prostredí teda Chrobákove prózy naďalej neopúšťa fascinácia výnimočnou individualitou. Vedľajším dôsledkom je potom zvláštny paradox – v novele *Poviestka* pri vykreslení takejto postavy načiera autor do rezervoáru znudených dekadentov: „V pohybe, akým zložil ruky na prsiach, a ešte viac v tom, že jeho horné viečka zastierali napolo oči, javila sa ľahká nuda; čosi, čo prezrádzalo, že cudzinec prežil už všetky zrušenia, prešiel cez všetky nálady a nič na svete ho nemôže viac dojať ani rozosmiať“ (Chrobák 2011: 98).

Aj v dedinských prózach zároveň zaznievajú problémy a témy literárnej moderny späté najmä – ako sme to mohli vidieť pri novele *Drak sa vracia* – s pociťovanou osamotenosťou a nefungujúcou/neexistujúcou komunikáciou. Na preklenutie rôznych medziľudských priepastí pritom „chlapské“ gestá (snáď okrem novely *Kamarát Jašek*) nestačia. Naopak, neraz sa stávajú jednou z príčin ich vzniku a prehlbovania. Ani dedina teda nie je v Chrobákových prózach priestorom životnej plnosti. Neponúka však ani záruky plnosti prírodnej: prostej, civilizačnými vymoženosťami „nezaťaženej“ Kataríne (rovnomenná próza) nie je materstvo dopriate podobne ako už spomínanej opačne modelovanej protagonistke novely *Silueta*.[33]

Kríza; tranzícia a neistota

Užitočný nástroj na syntetizujúce uchopenie sledovanej témy ponúkajú poznámky Richarda Eldridgea o jednej z hlavných funkcií umeleckej literatúry, týkajúcej sa reflektovania krízového pocitu spojeného s tranzíciou (prechodom). Pocit krízy, a teda aj tlak na zapojenie danej reflektujúcej funkcie je o to výraznejší, o čo viac súvisí so zásadnou, literárnej moderne bezprostredne blízkou skúsenosťou s „prechodným priestorom medzi predjazykovým a jazykovým, detským a dospelým, predmoderným a moderným, metaforickým a doslovným“ (Eldridge 2008: 5). Práve takéto momenty hlbokého zlomu prirodzene zasahujú celú skúmanú Chrobákovu prózu. Ostatne, sám autor bol podobne ako jeho generační súčasníci subjektom i objektom viacerých osobných či politicko-spoločenských tranzícií, súvisiacich s vlastným vekom i dynamikou doby. Ako zvlášť zásadná sa pritom prejavuje prechodná pozícia „niekde medzi“ dedinou a mestom, kolektívom a individualitou, priemernosťou a exkluzivitou, respektíve (v užšom umeleckom kontexte) domácimi a zahraničnými umeleckými impulzmi, slovom, medzi tradíciou a inováciou. Autorova literárna tvorba je takto jedným z mnohých svedectiev o nevyhnutnej kríze modernej (modernistickej) individuality, „zasiahnutej výraznými tlakmi, ktoré vyplývajú z pocitu vzdialenia ‚vnútorných‘

32 Je zaujímavé, že kým Sojčiak sa mestu programovo „odjakživa vyhýbal a naďaleko ho obchádzal“ (Chrobák 2011: 41), novela *Drak sa vracia* necháva priestor aj na vnímanie urbánnej afiliácie titulnej postavy. M. Šútovec sa krátko opatrne pristavuje pri „viac či menej mestskom“ oblečení Draka (Šútovec 2005: 74), V. Mikula píše: „zdá sa, že ho [Draka] možno dať do súvisu s princípom mesta. I keď v texte Draka niet o tom zmienky, možno predpokladať, že počas svojej neprítomnosti bol aj – či najmä – v meste. Nepriamo tento dohad môže potvrdzovať skutočnosť, že pri písaní filmového scenára Draka sa Chrobák podrobne venoval i Drakovej neprítomnosti a vykreslil jeho konkrétne zážitky v meste“ (Mikula 1997: 87).

33 Analogickosť medzi týmito prózami je inak natoľko výrazná, že sa o *Kataríne* naozaj dá uvažovať ako o „dedinskom variante Siluety“ (Minár 1993: 436).

vášnivých, telesných, archaických osobitostí od ‚vonkajších' vyslovených spoločenských úloh a pôsobení" (Eldridge 2008: 10).

Chrobákove odpovede na túto krízovú situáciu sú zdanlivo postavené na návrate k tradičným rurálnym hodnotám, čo patrične nastaveným čitateľom ponúka uspokojivý záver o šťastnom konci autorovho umeleckého hľadania – šťastnom pre jeho prózy i postavy v nich: „Počiatočnú galériu stroskotancov a slabochov, ktorí sa potýkali s neviditeľným nepriateľom a nedokázali aktivizovať svoje sily, vystrieda rad činorodých postáv, ktoré nachádzajú zmysel a poslanie svojho života" (Bob 1964: 35). Ako sme však videli, mestské a dedinské prózy D. Chrobáka nevytvárajú uspokojivú vývinovú líniu (od jedného k druhému), ale ak už nie kvalitou, tak prinajmenšom kvantitou prakticky neustále pretrvávajú ako dve polohy jeho spisovateľského pôsobenia. „Uspokojivý príbeh" neponúka autorovo literárne dielo ani na hodnotovej úrovni – do istôt, ktoré chcel v rurálnom prostredí nachádzať aj on sám, sa vkráda pochybnosť. D. Chrobák jednoducho aj v tomto kontexte potvrdzuje, že z medzipriestorovej, prechodovej situácie, v ktorej patrí i nepatrí „tu" aj „tam", nedokáže uniknúť: „Nebezpečenstvu, že bude folkloristom na dedine a snobom v meste, Chrobák akoby predchádzal tak, že [...] sa správal obrátene: na dedine bol človekom mestským, kultúrnym a v meste vystupoval ako človek folklórny, dedinský" (tento postreh Valéra Mikulu zaznel v diskusii na konferencii o diele D. Chrobáka; Diskusia 1980: 152).

Chrobákovo vrcholné literárne dielo, novela *Drak sa vracia*, svojou vnútornou protirečivosťou v tejto veci dokazuje, že návrat k dedinskej societe je pre autora skôr komplikovane vnímaným údelom[34] než uspokojivou voľbou. Ako autor nielen inšpirovaný tvorbou literárnej moderny, ale zároveň silno vnútorne súzvučiaci s jej východiskami, totiž možno chce, ale nemôže ponúknuť uspokojivý koniec, keďže stanovená pravda (aj keď je jej autorom on sám) nie je v autentickej zhode s vnútornou, osobnou pravdou.[35] Jeho približne dvadsaťročné pôsobenie v slovenskej literatúre je tematicky, poetologicky a najmä filozoficky cestou, ktorá má síce od začiatku vcelku jasne vytýčený cieľ akoby „na dosah", avšak nikdy tento cieľ celkom nedosiahne. Nie je preto náhoda, že práve cesta a pohyb z priestoru do priestoru sa pre autora stali charakteristickými motívmi, ani to, že jeho beztak rozsahovo neveľké literárne dielo obsahuje toľko nedokončených próz.

Štúdia je výstupom projektu VEGA 2/0032/24 *Modernizmus a modernizmy. Variácie, tranzície, prieniky*. Zodpovedný riešiteľ: Mgr. Michal Habaj, PhD. Doba riešenia: 2024 – 2027.

34 „Dedina má centrálne miesto aj v priestorovom systéme Chrobákovej novelistiky. Mesto spisovateľ odmieta pre etický rozklad, vrchy pre samotu, na ktorú odsudzujú človeka (Poviestka, čiastočne Kamarát Jašek a Drak sa vracia)" (Bagin 1977: 169).

35 „Literárne dielo vo svojom vnútri nahrádza zrozumiteľné riešenia zložitosťou a nevyriešeným odporom. [...] Dostatočne uspokojivé riešenia sa v textoch moderny stávajú menej dostupné. V moderných textoch je to naopak" (Eldridge 2008: 9).

CHROBÁK, Dobroslav, 1928. Návrat Ondreja Jároša. *Mladé Slovensko*, roč. 8, č. 4, s. 12-20.
CHROBÁK, Dobroslav, 1956. *Drak sa vracia a iné prózy*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
CHROBÁK, Dobroslav, 2011. *Prozaické dielo*. Výber zostavil, komentáre, vysvetlivky, slovník, kalendárium života a diela a doslov napísal František Koli. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV. ISBN 978-80-8101-566-3.

Literatúra

BAGIN, Albín, 1977. Chrobákov priestor a čas. In ŠTEVČEK, Ján, ed. *Poézia Chrobákovej prózy*. Bratislava: Tatran, s. 133-176.
BOB, Jozef, 1964. *Moderný tradicionalista Dobroslav Chrobák*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
ČEPAN, Oskár, 1977. *Kontúry naturizmu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
DISKUSIA – III. časť, 1980. In *Biografické štúdie 9*. Martin: Matica slovenská, s. 145-160.
ELDRIDGE, Richard, 2008. *Literature, Life, and Modernity*. New York: Columbia University Press. ISBN 978-0-231-14454-4.
HORVÁTH, Tomáš, 2008. *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava: Slovak Academic Press. ISBN 978-80-8095-042-2.
KOLI, František, 2011. Niekoľko úvah o Dobroslavovi Chrobákovi. In CHROBÁK, Dobroslav. *Prozaické dielo*. Výber zostavil, komentáre, vysvetlivky, slovník, kalendárium života a diela a doslov napísal František Koli. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 574-589. ISBN 978-80-8101-566-3.
MIKULA, Valér, 1997. Významová štruktúra Chrobákových próz. In MIKULA, Valér. *Od baroka k postmoderne*. Levice: Koloman Kertész Bagala, s. 65-88. ISBN 80-88897-07-6.
MINÁR, Pavol, 1993. „Invariant mestskosti" Chrobákových mestských próz. *Slovenská literatúra*, roč. 40, č. 6, s. 426-444. ISSN 0037-6973.
PAULINY, Eugen, 1977. Jazyk Dobroslava Chrobáka. In ŠTEVČEK, Ján, ed. *Poézia Chrobákovej prózy*. Bratislava: Tatran, s. 41-84.
RICHTER, Ludwig, 1977. Dobroslav Chrobák v kontexte slovenskej literatúry. In ŠTEVČEK, Ján, ed. *Poézia Chrobákovej prózy*. Bratislava: Tatran, s. 177-199.
SABOL, Ján, 1980. Chrobákova lyrická, poetická a parodická hovorovosť. In *Biografické štúdie 9*. Martin: Matica slovenská, s. 137-144.
ŠTEVČEK, Ján, 1980. Detail a horizont Chrobákovho diela. In *Biografické štúdie 9*. Martin: Matica slovenská, s. 97-101.
ŠÚTOVEC, Milan, 2005. *Mýtus a dejiny v próze naturizmu*. Bratislava: Literárne informačné centrum. ISBN 80-88878-98-5.

Mgr. Matej Masaryk, PhD.
Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
Filozofická fakulta Univerzity Komenského
Gondova 2
811 02 Bratislava
Slovenská republika
E-mail: matej.masaryk@uniba.sk