

Každodennosť, snívanie, hra a realizmus (K poetike Kukučínovej novely Neprebudený)

René Bílik

BÍLIK, R.: Everyday life, dreaming, play, and realism (On the poetics of Martin Kukučín's novella "Neprebudený [The unawakened]")

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 70, 2023, no. 3, pp. 229-243

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2023.70.3.1>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9007-9618>

Key words: poetics, everyday life, dream, dreaming, play, grotesque body, effect of the real, grotesque realism, realism, irony

The article takes a poetological approach to the thematising of everyday life and its connections with the poetics of the "effect of the real". Methodologically, it is part of the research concept of the new poetics. On the material of a canonical text of Slovak literary realism – the novella "Neprebudený" ([The unawakened] 1886) by Martin Kukučín (1860 – 1928) –, it identifies poetological characteristics of the novella, reveals its existential parameters, and points to the place of M. Kukučín in the ironic-polemical line of modern Slovak prose. This innovative approach allows for identification in the structure of the text the tradition of the poetics of grotesque realism as conceptualised by M. M. Bakhtin on the folk culture of the Middle Ages and the literature of the European Renaissance. The identification of elements of the poetics of the grotesque in the text of the novella is based on the emphasis of this poetics on the shape/surface of the phenomena of the life world, especially the human body. Therefore, the starting point of the interpretation of the novella as outlined here is description as the basic stylistic procedure of realistic texts – the description of the character in this case. The description and subsequent interpretation of the image of the grotesque body makes it possible to identify the presence of the poetics of discrete irony as a key strategy of authorial narration in the text of the novella.

Kľúčové slová: poetika, každodennosť, sen, snívanie, hra, groteskné telo, efekt reálneho, groteskný realizmus, realizmus, irónia

Dôraz na každodennosť je v slovenskej literatúre charakteristický najmä pre tie jej podoby, v ktorých sa uplatnili realistické tvorivé postupy, respektíve takéto postupy boli manifestačne deklarované, prípadne aj autoritatívne vyžadované. Vychádzam pritom z podvojnosti pojmu realizmus, z jeho „poetologickej a literárnohistorickej povahy“ (Zajac 2016: 24). Akcent na poetologickú stránku je významný. Otvára možnosti na vyviazanie literárnohistorického uvažovania o dejinnom pohybe slovenskej literatúry z panrealistickej predstavy, ktorá sa v ňom traduje a ktorá je súčasťou teleologicky konštruovaného „vývinu“ slovenskej literatúry (ako pohybu od nižšieho k vyššiemu), pričom na pomyselnom vrchole stojí práve realizmus s rozmanitými prívlastkami. V marxistickom konštrukte dejín literatúry dominoval tejto „vývinovej pyramíde“ socialistický realizmus ako cieľ vývinu. Jednoducho: prítomnosť realistických kódov vo verzii „efektu reality“ v texte neznamená automaticky literárnohistoricky chápaný realizmus, respektíve jeho ohlasovanie sa či predstaveň, prípadne dozvuky. Naopak, pre literárnohistorickú kategóriu realizmu je čisto poetologické vymedzenie nedostatočné.

„Nestačia poetologické kategórie podobnosti, ekfrázy (opisu) a prozopopeje (individuálnej identity). Jeho filozofickým pozadím je kauzálnno-fínálny koncept sveta [...]. Klúčovou poetologickou kategóriou kauzálnno-fínálneho konceptu sveta, založeného na pravdepodobnosti, podobnosti a následnosti, je entyméma ako rétorická figúra pravdepodobnosti. Má metonymickú povahu a zodpovedá tomu, čo sa nazýva ‚konkrétnosťou‘, ‚kusom životnej pravdy‘“ (Zajac 2016: 24-25).

Pri takomto rozlišovaní potom môžeme napríklad v literatúre 19. storočia „hovoriť o type romantického, biedermeierovského, realistického, parnasistického, naturalistického a modernistického kódu podobnosti či efektu reality“ (Zajac 2016: 25-26). S takouto realistickou poetikou, s ktorou sa však v duchu tradície chápania literatúry ako reprezentanta národa, založenej u nás najmä romantickým konceptom literatúry, navzájom prestupujú poetologické a ideologické akcenty (rozmanité podoby reprezentatívnej funkcie literatúry vo vzťahu k národu, ľudu, socialistickej kultúre a podobne), sa stretávame nielen v 19. storočí, ale aj v 20. storočí, a to takmer až do jeho konca. V období socializmu, napríklad v poézii konca päťdesiatych rokov, ide o volanie po „dnešku ako našej pevnine“. V poviedkovej tvorbe toho istého času evidujeme snahy o „prózu všedného dňa“ a v rokoch šesťdesiatych je efekt reality často súčasťou ironického autorského gesta, ktoré potom nachádza zhodnotenie aj v latentnej vrstve literatúry v sedemdesiatych rokoch (napríklad Vilikovského *Večne je zelený...*) a v literatúre časti mladých autorov koncom osemdesiatych rokov. Pre spomenuté realistické tendencie (tak 19., ako aj 20. storočia) je spoločnou charakteristikou ich mnohokrát polemické nastavenie voči pátosu predchádzajúcich období, respektíve ich paralelná existencia práve s literatúrou ideologicko-reprezentatívnej intencie, napríklad obdobie slovenského literárneho realizmu a jeho „ideálna“ línia vychádzajúca z národno-obrodeneckých tradícií (Taranenkova 2016), či ideologicko-propagačnej intencie (v literatúre po roku 1948).

Každodennosť predstavuje tú najsamozrejmšiu polohu existencie, to, čo zvykneme označovať ako „obyčajný život“. Práve táto obyčajnosť pôsobí ako

zdroj nevšímavosti či zníženej pozornosti voči nevyhnutnej vnútornej štruktúrovanosti jej samej. Každodennosť ako prirodzená „zdomácnenosť“ je totiž dimenziou problému subjektivity. Preto treba rátať aj s určitou mierou jej rozmanitosti (vo verzii mojej každodennosti) a vnútornej dynamiky, ktorá ukazuje, že pod vrstvou navonok neprítomného „prekvapenia“ ležia vrstvy pripravené prelomiť tento „relatívni klid“, ktorý ma podobu „pohotovosti“ k „výkonu každého dňa“ (Patočka 2014: 202). Každodennosť totiž „není každého dňa stejná; to patrí k její smyté povaze, která má v sobě zbytky barevných odstínů“ (Patočka 2014: 202). Podstatou tejto rôznosti v navonok fádnom je „různě zbarvené napětí, čekání, obava, „těšení“ se“ (Patočka 2014: 202). Tieto charakteristiky ukazujú na primknutie sa každodennosti k ľudskej subjektivite, ktoré znamená nutnosť prechodu od povrchu, teda evidentnej obyčajnosti, všednosti, nezaujímavosti do „vnútra“, do oblasti nálad, očakávaní, radostí, žiaľov a podobne, ktoré sú spojené s každodenným životom.¹ Každodennosť v takto zameranom uhle pohľadu sa potom ukazuje ako chvejivý pohyb verejného a intímneho, viditeľného a skrytého, ako prepletenosť vzťahov medzi tým, „čo máme“, a tým, „čím sme“ (Patočka 2014: 205), ale aj medzi „mnou“ a „druhými“. „Frázování“ tohto pohybu „je periodické“ (Patočka 2014: 207) a filozof hovorí v tejto súvislosti o fádnosti a všednosti, ale aj o priemernosti a utilitárnosti (Patočka 2014: 207 a nasledujúce). Do pozornosti sa vysúva problém „udržiavania života“. Cezeň sa otvára problematika domácnosti ako priestoru pre intimitu a jej vzťah k verejnému, problematika práce, jej pozície a funkcie v živote, problém vzťahu života a sveta, vzťahu práce a života, vzťahu medzi prácou a zhotovovaním vecí, prácou a ľudským konaním, hovorením a myslením. To vysvetľuje, prečo sú pri reflexii každodennosti – ako pars pro toto spomeňme napríklad historiografickú reflexiu – v centre pozornosti také oblasti ľudskej existencie ako domov (bývanie) a s ním súvisiace fenomény (napríklad teplo, svetlo), nakupovanie, obliekanie, hygiena, stravovanie, takisto podoby prežívania každodennosti od detstva cez vzdelávanie, spôsoby a formy spoločenských kontaktov (navštevovanie sa, salóny, spolky) po festivity životnej každodennosti a ich rituálový základ (slávenie narodenia, vstup do manželstva, pohrebné rituály), respektíve prežívanie voľného času.²

Zaujímá ma poetika každodennosti, teda otázka, aký výraz nadobúda „udržiavanie života“ predovšetkým v estetickej (literárnej) realizácii. Problematika každodennosti a všednosti/banality je zároveň vhodným materiálom aj na explikáciu problému výrazu ako súčasť existencie. V súvislosti s každodennosťou a jej banálnym (všedným, fádny) jadrom je totiž reč o „najsamozrejmejšej polohe“ existencie, o spomenutom udržiavaní života. Ak toto platí a zároveň ak platí, že je to práve výraz, čo sa „ukazuje jako pravé ,kriterium života ve světe““ (Minkowski 2011: 49), ako „bytostný jav“, ktorý náš individuálny život presahuje a „začleňuje jej do života a do světa“ (Minkowski 2011: 49), potom sú rozmanité

1 V tejto súvislosti je zaujímavé aj uvažovanie Konrada Paula Liessmanna, ktorý do svojej estetiky každodennosti funkčne zapája teóriu Gernota Böhmeho o atmosférach (Liessmann 2012: 21).

2 Napríklad publikácia *Z dějin české každodennosti. Život v 19. století* (Lenderová – Jiránek – Macková 2017) alebo kapitola o každodennom živote v monografii Martina Hilskeho *Shakespeareova Anglie. Portrét doby* (Hilský 2021: 223-366).

232 operácie s každodenným³ vo všetkých svojich modalitách predovšetkým zvýraznením všedného ako životne samozrejme. Toto zvýrazňovanie (udeľovanie výrazu) a jeho viditeľné modalities sú z našej pozície (vnímajúceho, recipujúceho druhého) uchopiteľné ako „poetika života“ (ako funkčné spojenie vytvorenosti/poiesis a viditeľnosti/aisthesis), a to práve cez teoreticky (poetologicky) fundovanú identifikáciu mechanizmov vyjadrovania, ktoré znamenajú „oživnutie“ javu (Minkowski 2011: 49). Umožňujú ho uvidieť a v akte vnímania aj interpretovať.

Tematizácia každodennosti patrí do poetologického rámca efektu reálneho ako „referenční subformy estetické iluze“ (Wolf 2013: 33). Dôraz na poetiku a poetologický prístup umožňuje „uvidieť“ každodenné ako „skutočnému životu podobné“ bez toho, aby sme do interpretačného gesta museli zapojiť literárno-historickú klasifikáciu napríklad typu „román ohlasuje nastupujúci realizmus“.⁴ Odkryje sa tým nelineárna, synopticko-pulzačná povaha kultúrnych javov (v mnou uvádzanom ilustratívnom príklade pôjde o romantizmus), ktorá umožňuje uvidieť modalities poetiky tak v jej vlastných (napríklad romantických) rámcach, ako aj pokusy o prestupovanie týchto rámcov.⁵ Do kontextu takéhoto uvažovania a výskumu patrí napríklad identifikácia poetologických markerov *biedermeieru* v literatúre tradične umiestňovanej do hraníc literárneho romantizmu. V českom prostredí je známym reprezentantom tohto „skroteneho“ či prtlmeného romantizmu (Nemoianu 1984, citované podľa Bilińska 2019: 150) *Babička* od Boženy Němcovej. V slovenskom kontexte identifikovala prvky *biedermeieru* v Sládkovičovej skladbe *Detvan* Irena Bilińska (2019). Poetikou *biedermeieru* konštruovaná každodennosť nachádza svoje ukotvenie v „konceptu ľudskej existencie a v jej pomere ke svetu“ (Tureček 2018: 90). Koncept je polemicky nastavený voči subjektívnej romantike. Jeho usporadujúcim parametrom je dôraz na rodinu a rodinné vzťahy, priestorovo situované do prostredia domácnosti s jej všedným rytmom, ktorý produkujú každodenné pracovné úkony, periodicita ročných cyklov, striedanie dňa a noci, prípadne striedanie každodenne banálneho s festivami každodennosti (napríklad nedeľnými náboženskými rituálmi). S tým sa spája *sui generis* didaktickosť či utilitarizmus spojený s idylickou tendenciou, čomu zodpovedajú aj genologické charakteristiky takto konštruovaných textov. V súvislosti s *Babičkou* a jej genézou pripomína Jaroslava Janáčková žáner „obrazu“, jeho dôraz na situáciu (oproti postupnému radeniu udalostí v ucelenom a naráciou rozvíjanom príbehu), pretože situácia „je synchronní. Zahrnuje ,souhrn okolností, podmínek, poměrů, stavů“ (Vašíček 1996: 51-52, citované podľa Janáčková 2007: 152). Zároveň „obraz vyvázaný s posloupností událostí a organizovaný vypravěčem snadno kombinuje a mísí čas přírodní s časem lidského údělu, čas operační, pracovní

3 Myslím na premiestňovanie všedného do iného kontextu (príkladom je Duchampova *Fontána*, teda pisoár ako úžitkový predmet vystavený v galérii), ale aj na akcentovanie všedného napríklad tým, že jednorozmerne vyplní celý fikčný svet, prípadne je všedné prezentované ako permanentný sviatok alebo, naopak, stojí v opozícii voči sviatočnému a podobne (k téme Bílík 2020: 345-363).

4 Takto – ako signál realizmu v slovenskej literatúre či dokonca ako „prvý realistický román“ – hodnotil napríklad Andrej Mráz v monografii *Ján Kalinčiak* (1936) Kalinčiakov román *Reštavrácia* z roku 1860.

5 Na tomto metodologickom prístupe bol založený medzinárodný projekt Grantovej agentúry Českej republiky *Diskurzivita literatury 19. století v česko-slovenském kontextu* vedený Daliborom Turečkom a zo slovenskej strany Petrom Zajacom. Výstupy z neho sú orientované na výskum poetologických a literárno-historických problémov klasicizmu, romantizmu, realizmu a parnasizmu v českej a slovenskej kultúre a literatúre.

s časem rituáľů, symbolicky členicích život společenství“ (Janáčková 2007: 152): „Okrem výročných sviatkov deti sa zvlášť tešievali na každú nedeľu. V nedeľu ich babička nebudila v obvyklú hodinu; to bývala už dávno v mestečku v kostole na rannej omši, na ktorú ona ako stará gazdiná bola navyknutá chodiť. [...] Keď prišla babička domov, preobliekla sa zo sviatočných šiat, vzala si kanafasovú sukňu a chodila sem a tam po dome“ (Němcová 1965: 31, 32).

Slovenská verzia biedermeierovskej poetiky konštruuje každodennosť v súlade s idylicko-mýtickým toposom vysokej hory ako „našej čiastky zeme“, pri zdroji ktorého stál Ľudovít Štúr. Z „čistoty“ tohto miesta (v prípade Sládkovičovo *Detvana* sú ním Detva a Poľana) čerpá potom svoju energiu aj usporiadanie ľudského sveta a jeho mravný poriadok. Spoločenstvo „spod Poľany“ je kreslené ako domácnosť, ktorej základnými charakteristikami sú čistota, úhľadnosť a každodenné pracovné úkony: „na drevenom ražni sa točí / baran skoro upečený: / druhý sa v kyslej žinčici varí, / bača to všetko opatrí starý“ (strofa 47, citované podľa Bilińska 2019: 151).

Výsledkom je idylický obraz/romantická idyla, v ktorej sa uskutočňuje, povedané s I. Bilińskou, „zvláštna transformácia“. Je ňou premena „pastierskeho a roľníckeho archetypu na meštiansky a občiansky poriadok“ (Bilińska 2019: 156-157). Idylický prvok tak v *Babičke*, ako aj v *Detvanovi* ukazuje všedné a každodenné v kontrapozícii (D. Tureček hovorí o kontrafaktúre) voči „rozkladnému, kolotání svéta“, ktoré charakterizuje estetiku subjektívnej romantiky (Tureček 2018: 88). Tým každodenné, paradoxne, vyníma z rámca bežného a samozrejmeho. Ukazuje všedné ako výnimočné – ako exemplum príkladného života.

Absencia prekvapení v pohybe existencie a dôraz na našu „prirodzenú zdomácnenosť“ vo svete ako znaky každodenného tvoria „závoj“ prekrývajúci fakt, že existenciálnou podstatou každodennosti je jej „primknutosť k ľudskej subjektivite“. Aj keď v pohybe existencie, v ktorom prevláda jeho každodenná vrstva, zostáva „ja v skrytosti“, súčasne je tento pohyb aj pohybom k samému sebe. Cieľom je „uchovať ja“ v jeho singularite a v tomto zmysle ho „stupňovať“, posilňovať v jedinečnosti (Patočka 2014: 203). Aj preto je možné hovoriť o vnútornom vrstvení každodennosti v zmysle jej individualizácie vo verzii mojej (jeho, jej, ich) každodennosti. Aj preto môžeme v navonok fádnom a stereotypnom prežívať (už raz citované) „různé zafarbené napětí, čekání“, ale aj obavy či „těšení se“ (Patočka 2014: 202) Aj takto sa nám ukazuje neoddeliteľnosť všedného a sviatočného ako vrstiev životného sveta.

II.

Možnosťou, ktorá pripomína, že sviatočnosť je dimenziou každodennosti, jednou „ze souřadnic světa, v němž žijeme“ (Petříček 1993: 9), je aj fenomén snívania. Nie však, ako upozorňuje Gaston Bachelard, vo verzii nočného sna, ale v podobe snovej aktivity, v ktorej „přetrvává svit vědomí“ (Bachelard 2010: 141) a zachováva nás „u vědomí nás samých“ (Bachelard 2010: 142). Reč je o dennom či bdelom snení. Ide o aktivitu vedomia (fantázie, predstavivosti), ktorá má významné ontologické dôsledky. Konštituuje špecifickú verziu subjektu. Umožňuje existenciu „snívce snění“ (Bachelard 2010: 142). Jeho „bytí [...] se konstituuje obrazy, které vyvolává. [...] Snění shromažďuje bytí kolem svého snívce. Skýtá mu iluzi, že je více, než je“ (Bachelard 2010: 142). V tejto súvislosti G. Bachelard hovorí aj o bytí,

234 ktoré sa nechá „unášet šťastným sledom obrazů“ (Bachelard 2014: 143). To zároveň produkuje novú/inú podobu racionality: „*cogito* snění je ihned svázáno se svým předmětem, se svým obrazem [...], je dobyto předmětem světa, předmětem, který sám o sobě představuje svět“ (Bachelard 2014: 143-144). Výsledkom je nová subjektivita, ktorej „bytí je bytím obrazu a zároveň bytím přilnutí k obrazu“ (Bachelard 2010: 143-144). Táto filozoficky „rozpísaná“ elementárna skúsenosť existencie so snívaním, fantazírovaním, „prebývaním“ vo svetoch-obrazoch vlastnej obrazotvornosti ukazuje na späťosť (bdelého) snívania so sviatočnosťou. Snívanie snívajúceho totiž produkuje obrazy, ktoré si vytvoril „bez jakékoli odpovědnosti a v naprosté svobodě snění“ (Bachelard 2014: 142). Absolútna sloboda a absencia zodpovednosti ukazujú na „vytrhnutie zo všednosti“, na prežívanie chvíľ „šťastnej voľnosti“ mimo rámcov každodennej starosti. Všetko uvedené však v úplnosti funguje len v prípade, „pokud jsem schopen respektovat [a uvedomovať si – poznámka R. B.] rozdíł všedního a svátečního“ (Petříček 1993: 9). V naznačených súvislostiach ide o schopnosť rozlišovať medzi svetom-obrazom ako výsledkom vlastnej imaginácie a svetom „pred obrazom“ či za jeho hranicou/rámom. Umelecká literatúra má k dispozícii príklady absencie takejto schopnosti, príklady takého „prilnutí k obrazu“, ktoré znamená uviaznutie v ňom a absolutizáciu ilúzie snívajúceho, že „je viac, než je“. Zo svetovej literatúry spomeňme *Dômyselného rytiera Dona Quijota de La Mancha* či *Emu Bovaryovú*. V slovenskej literatúre je zaujímavou tematizáciou takéhoto uviaznutia v ilúzii či prilnutí k obrazu príbeh Ondráša Machuľu z Kukučínovej novely *Neprebudený* (1886).

„Ondráš Machuľa sníva. Kto by mu nezávidel? Nestará sa o deti, o statok, o dom, o gazdovstvo – o nič. Tak mu je ako v raji“ (Kukučín 2009: 355). Denné snívanie je základnou dispozíciou Kukučínovho protagonistu: „má už dvadsať rokov, ba vyše... [...] Jeho telo bolo veľmi slabé, inej práce, okrem pasenia husí, neschopné. Rozsudok ďaleko pokulhával za vekom – len pamäť a zvlášte fantázia rozvíjajú sa, a to na úkor prirodzeného rozsudku a rozumu“ (Kukučín 2009: 359). Tejto dispozícii zodpovedajú aj telesné znaky postavy, respektíve sú jej prvým signálom: „Hlava veľká, krytá ostrými vlasmi, ktoré svojou nepoddajnosťou ponášajú sa na zvieraciu srst'. Čelo nízke, oči nápadne malé. Lícne kosti vypuklé, nos rozpláštený na kabáč, ústa široké. Postava malá, zhrbená. Keď kráča, ruky mu vopred cembajú ako cepy – celý človek málo ponáša sa na človeka“ (Kukučín 2009: 356).

Prvou podobou uviaznutia Machuľu v ilúzii je teda „prilnutie“ k vlastnému obrazu, pretože aj keď „vkus má, vie rozoznať pekné od mrzkého – no o svojej osobe predpojato súdi“ (Kukučín 2009: 356). Mentálna nedostatočnosť/neprebudenosť spôsobuje absenciu rozlišovania medzi skutočnosťou a obrazom/ilúziou na strane epického subjektu a otvára možnosť pre rozvinutie práve tejto problémovej línie v ďalšom dianí sujetu. V ňom sa naplno prejaví zrážka absolútneho podľahnutia sviatočnosti vo verzii „slobody snenia“ s každodennosťou, ktorá je výrazom, povedané s G. Bachelardom, „väzenia bytia“ či „bytia ako väzenia“. V prípade spomenutej schopnosti uvedomovať si prítomnosť sviatočného na pozadí každodennosti (teda vnímať bdelé snívanie ako príležitostné uvoľnenie sa z „väzenia bytia“ na princípe bezhraničnej slobody imaginácie) sa denné snívanie/sloboda a každodenné bytie/zodpovednosť (za seba a tých druhých) navzájom prestupujú v rozmanitých modalitách. V prípade patologického mentálneho

deficitu prichádza k jednostrannému vychýleniu, v sledovanom prípade k uviaznutiu v iluzívnom/vysnívanom stave sveta.

Inú možnosť na uvoľnenie sa z hraníc všedného bytia predstavuje hra. Základom hravého uvoľnenia je fakt, že hra a hranie sa produkujú autonómne svety a sú aktivitou takpovediac bez účelu. Presnejšie „hra postráda transcenciu ve smyslu utility a produkce. Všechny své účely obsahuje sama v sobě“ (Petříčková 2017: 35). Potom platí, že aj svoj zmysel „má pouze sama v sobě“ (Petříčková 2017: 35). Takáto sloboda, založená na oslobodení od účelu a užítkovosti, je regulovaná hranicami, ktoré vytvárajú pravidlá hry. Sú „hře imanentní [...], jsou určována pohybem cyklické reverze, hra samotná je [...] pohybem v kruhu“ (Petříčková 2017: 39). Súčasne pre hranie hry platí, že „jestliže se držím pravidla, nevolím. Řídím se pravidlem slepě“ (Wittgenstein, citované podľa Petříčková 2017: 38). Uvádžam tieto charakteristiky ako východisko a pozadie pre interpretáciu epickej udalosti, ktorú je možné v štruktúre sujetu Kukučínovej prózy označiť ako flirt.

Dievčenskej postave Zuzky Bežanovie, ktorej „žiara toľkej krásy oslňovala ho [...] dobre padlo počuť o sebe chválu, čo hneď z úst husárových“ (Kukučín 2009: 362); „nech chváli, kto chce, len nech chváli“ (Kukučín 2009: 363). Preto „ona chcela sa pokochať vo svojom víťazstve. Čosi hnalo ju ďalej – len ďalej“ a „chcela sa ešte zahrať s ním“ (Kukučín 2009: 363). Výsledkom tejto hry je presvedčenie Ondráša Machuľu o náklonnosti dievčaťa k nemu a jeho následné rozhodnutie: „Dopasím a – zoberieme sa. Pôjdeme pekne do fary a ohlášky sa napíšu [...] A bude nám celý svet závidieť“ (Kukučín 2009: 363). Pohyb oboch postáv, Ondráša a Zuzky, je pohybom na hranici medzi hrou a snom. Nie je to však hra v pravom slova zmysle. Jej skutočným hráčom je len jeden z dvojice protagonistov – dievčenská postava. Súčasne tu absentujú herné pravidlá (ona sa len „chcela zahrať s ním“). Flirt je teda akoby nepravou hrou, charakterizuje ho práve absencia pravidiel v podobe nezáväznosti, ktorá spôsobuje potešenie zo slobody „zahrávania sa“ len jednému zo zúčastnených. Potvrďuje to aj etymológia slova flirt, odkazujúca k „poletovaniu v krátkych intervaloch“, respektíve k „prelietavaniu z jedného predmetu na druhý“ (Králik 2015: 166), to všetko „nezáväzne a ľahkomyselne“ (Králik 2015: 166). „Partner“ v tomto „zahrávaní sa“ nie je schopný rozoznať podstatné znaky situácie, predovšetkým však jej nezáväznosť, preto do nej vnáša rozhodnutia, ktoré súvisia s jeho denným snením, s jeho „prilnutím k obrazu“ skonštruovanému vlastnou hypertrofovanou fantáziou. Sníva o tom, že je „v rytierskych šatách [...] prestojí boj s drakom“ a oslobodená kňažná „padá mu vókol hrdla a prisahá večnú – večnú lásku“ (Kukučín 2009: 359-360). Dievčenskú postavu následne vníma ako naplnenie tohto fantáziou produkovaného obrazu: „Princezná je – princezná! Just princezná, zajasal v duchu a podišiel k nej“ (Kukučín 2009: 362). Konfrontujú sa tu dve verzie slobody, obe v podobe, ktorá je zbavená toho podstatného, totiž zodpovednosti. Zahrávanie sa/flirt charakterizuje ľahkomyselnosť a nezáväznosť (absencia pravidiel) a bdelé snenie je v tomto prípade bez korekcie racionálnym odstupom, bez schopnosti rozlišovať medzi snovým obrazom a svetom „pred ním“. V momente stretu sa tieto verzie „nekontrolovanej slobody“ zrážajú s každodennosťou ako najsamozrejmou podobou sveta. Zuzka, pokračujúc v hre, konfrontuje Ondrášovo fantazijné snívanie s elementárnymi fenoménmi všednosti: „A jest – čo budeme jest? [...] kde bývať? [...] A v čom pôjdeš na sobáš? [...] Ale peniaze musíš mať na živnosť“ (Kukučín 2009: 365, 366).

Situácia sa radikálne mení. Zvýrazňujú sa jej existenciálne parametre. Otázky nasmerované ku každodennej starosti, k obstarávaniu ako jednej z vrstiev pohybu existencie, vytrhávajú Ondráša Machulu z bezstarostnosti sveta sna a smerujú ho k „väzeniu bytia“. Jeho úsilie hľadať odpovede na existenciálne a existenčné vážne otázky mení nezáväznú dievčenskú hru na životne vážnu problémovú situáciu. Patologická neschopnosť chlapčenského protagonistu diferencovať medzi snom a životom sa prevracia do neschopnosti odlíšiť „zahrávanie sa“ od vážneho úmyslu. Výsledkom je „vytrhnutie“ protagonistu „zo sna“, jeho podľahnutie životnej každodennosti. Ondráš prijíma Zuzkine otázky ako životné zadania – úlohy, ktoré musí splniť, aby sa mohol uskutočniť jeho sen. Na ľahkovážny dievčenský flirt ako „pôžitok z prítomnosti“ (Petříčková 2017: 42) a hru bez pravidiel odpovedá snahou uplatniť pravidlá života. Každodennosť tu potom funguje vo svojej zvýraznenej (akoby podčiarknutej) verzii: nie ako niečo výnimočné, ale naopak, ako prirodzený racionálny korektív sviatočnosti, ktorú poskytuje bezhraničná sloboda bdelého snenia. Autor ukazuje, že práve každodennosť je miestom našej „prirodzenej zdomácnenosti“ a oproti cogitu „sna snívajúceho“, lípnúceho na svete snového obrazu, kladie jej „nudnú vecnosť“. Súčasne, ako ukazuje tragický výsledok sujetového diania, každodennosť ako pripomenutie zodpovednosti, konfrontuje M. Kukučín aj s dôsledkami ľahkomyselného flirtu ako hrania „hry bez pravidiel“. V konečnom dôsledku je celý príbeh tematizáciou dvoch verzii ľahkomyselnosti konfrontovanej s princípmi životnej každodennosti. Prvá má podobu nezodpovednosti ako neschopnosti dovidieť na životné dôsledky hrania hry bez pravidiel/flirtovania či zahrávania sa s druhým. Finále príbehu v podobe tragického požiaru je potom akoby doslovnou realizáciou metafory o „zahrávaní sa s ohňom“. Druhou verziovou tematizáciou ľahkomyselnosti (tentoraz ako slabomyseľnosti) je akcentovaná tragická trhlina medzi denným snením (fantazírovaním) a deficitným rozumením životu v dôsledku mentálnej nedostatočnosti.

Tu by bolo možné skončiť. Životná realita, zastúpená tlakom každodennosti, triumfuje vo finále príbehu nad oboma podobami ľahkomyselnosti. Tú, ktorú môžeme označiť aj ako slabomyseľnosť bez životnej perspektívy, ukončuje autor smrťou. Ľahkomyselnosť, charakterizovanú najmä svojho druhu nedospelosťou a neschopnosťou dovidieť na dôsledky vlastnej hry, začatej s partnerom, ktorý „nepochopil úsmešok“, pretože „nevie klamať – nuž nazdáva sa, že aj druhí len pravdu vravia“ (Kukučín 2009: 385), rieši urýchlený, preto aj posmeškami a podozreniami celej dediny sprevádzaný sobáš so „sebe rovným“. Aj tohto konca sa napokon významne dotkne Ondrášova tragédia. Lenže poetologické signály, ktoré „vysiela“ sám text, a aj niektoré jeho doterajšie literárnovedné reflexie naznačujú, že pri interpretačnom čítaní môžeme ísť ešte hlbšie do jeho štruktúr. A že tento „zostup“ môže ukázať na autorovu prácu so zaujímavou vrstvou kultúrnej tradície, čo umožní rozšíriť a prehĺbiť doterajšie charakteristiky najmä poetiky *Neprebudeného*.

III.

Oskár Čepan hovorí o tejto Kukučínovej próze ako o póle autorovho groteskno-tragického pohľadu na životné situácie „pred niečím“ (pred svadbou, prípadne pred smrťou – poznámka R. B., Čepan 1984: 147). Grotesknosť zároveň charakterizuje ako dôsledok „zámerného zveličovania a miešania kladných a záporných

črt ústredných postáv“ (Čepan 1984: 147). Lenže M. Kukučín nekonštruuje grotesknú vrstvu svojej prózy iba alebo najmä týmto spôsobom. V prípade Ondráša Machulu dokonca takmer vôbec. Harmónia, disharmónia, organická celistvosť a jej narúšanie majú v jeho postave a príbehu subtilnejšie modalitty než len tie, ktoré som citoval vyššie. Groteskné akcentuje tvar a v tomto rámci predovšetkým neohraničenosť, narúšanie hraníc, prechod jedného tvaru do druhého a v súvislosti s tým aj vzájomné prestupovanie vonkajšieho a vnútorného. V podobe prenikania vnútra von či zvnútorňovania vonkajška. S tým je spojená relativizácia stabilného, stabilizovaného či usporiadaného. Michail M. Bachtin pri svojom skúmaní groteskného uvádza definíciu L. N. Pinského a v jej intenciách aj nasledovnú charakteristiku: „Grotesknosť zblízuje vzdálené, slučuje prvky, ktoré se navzájom vylučujú, ruší bežné predstavy; tím je grotesknosť v umení príbuzná paradoxu v logice“ (Pinskij 1961, citované podľa Bachtin 2007: 69). Táto charakteristika je pre moje uvažovanie produktívna.

Výrazom dôrazu groteskného na tvar je, povedané s M. M. Bachtinom, materiálno-telesný princíp, ktorého najviditeľnejším fenoménom je groteskné telo. Spôsob, akým M. Kukučín opisuje svojho protagonistu, je nesmierne zaujímavý a z hľadiska literárnej tradície inštruktívny pre samo interpretačné čítanie. Odcitujem časť opisu ešte raz: „Hlava veľká, krytá ostrými vlasmi, ktoré svojou nepoddajnosťou ponášajú sa na zvieraciu srst'. Čelo nízke, oči nápadne malé. Líčne kosti vypuklé, nos rozplástený na kabáč, ústa široké. Postava malá, zhrbená. Keď kráča, ruky mu vopred celebajú ako cepy – celý človek málo ponáša sa na človeka“ (Kukučín 2009: 356).

Tento opis orientuje našu pozornosť smerom dozadu, proti smeru pohybu literárnych dejín, k spôsobu, akým opísal Victor Hugo svojho Quasimoda: „Obrovská hlava, na ktorej sa ježili ryšavé vlasy, medzi plecami obrovský hrb [...]; stehná a nohy tak čudne pokrútené, že sa mohli dotýkať iba kolenami, a pri pohľade spredu sa podobali dvom kosákom, dotýkajúcim sa rukovätami; chodidlá široké, ruky obludné; a pri všetkej tej obludnosti bola v ňom akási hrozná sila... Človek by bol povedal: rozbitý a zle pozliepaný obor. [...] To je Quasimodo, zvonár!“ (Hugo 1978: 70-71).

Nejde len o podobnosť oboch deskripcií. Tento intertextový odkaz ukazuje predovšetkým na vnútornú, povedzme, že „morfofenetickú“ príbuznosť medzi textom slovenského realistického autora a tradíciou groteskného, ktorá sa stabilizovala v európskej literárnej kultúre. Aj keď v podloží Kukučínom signalizovanej prítomnosti groteskného je, zdá sa, najmä romantický variant grotesknosti, jeho bazálne vrstvy (a potom aj ďalších variantov) tvorí mytológia, ľudové videnie a prežívanie sveta a s ním spojená smiechová kultúra aj vývojové etapy antického groteskna, z ktorých sa „formovali základní prvky realismu“ (Bachtin 2007: 39). Súčasne je toto všetko aj určitým potvrdením Bachtinovho názoru, že „v celých realistických literatúrach z posledných tisíc rokov, jsou doslova rozsety trosky groteskního realismu“ (Bachtin 2007: 29). V kontexte slovenskej literárnej tradície sa dajú groteskné telo a princípy materiálno-telesného princípu identifikovať najmä vo folklórnej rozprávke a jej romantických spracovaniach. V literatúre slovenských romantikov však dominuje telo chlapcov, čo „rastom sú ako jedle“ (*Mor ho!*), prípadne šuhaj, ktorého zdobí „mladý fúzík, vrkočov pár a sokolieho oka lampada“ (*Detvan*). Výnimkou potvrdzujúcou pravidlo by mohla byť povedzme Kalinčiakova

238 *Bratova ruka* s motívom „porciovania tela“. Romantický Quasimodo je čosi ako vznešený (hrôzu, strach a súčasne obdiv, bázeň a súcit vzbudzujúci) kontrapunkt takejto telesnej dokonalosti, charakteristickej rovnako pre iné európske „romantizmy“. Súčasne je však aj stelesnením (výrazom) disharmónie/napätia medzi oškľivým, deformovaným telom a „čistou dušou“. Tento motív využíva aj M. Kukučín. Nejde však v línii romantického „míšeni vznešeného a groteskného“ (Auerbach 1998: 396), ale skôr v línii načrtnutej stendhalovsko-balzacovskou tradíciou, v ktorej sa miešajú „existenciálna a tragická vážnosť“ a všedná skutočnosť (Auerbach 1998: 407). Poetika groteskného, odkrývajúca problém či napätie v mechanicom/priamočiarom chápaní vzťahu medzi podobnosťou a následnosťou, tu potom operuje ako kľúčový výraz a konštrukčný nástroj tohto napätia. Ondráš Machuľa je na jednej strane akoby stelesnením lineárne využitého princípu „podobnosti a následnosti“, pričom táto lineárnosť sa ukazuje ako všeobecne prijímaný *súlád* deformovaného tela a deformovanej mysle.⁶ Dedinská societa, tých najbližších nevynímajúc, hodnotí Ondráša ako „blázna“, „dieťa“, „nebožiatko“. Lenže čepanovský princíp „podobnosti a následnosti“ nemá v tomto texte len lineárne charakteristiky. Mentálna nedostatočnosť, prevedená do telesných charakteristík (práve poetikou groteskného) a prejavujúca sa ako absencia racionality, má aj svoju inú než len deficitnú vrstvu: „chlapec sa dobre učil; bolo znáť na ňom, že predsa i v tom nekrásnom tele sídli duša, duša ako u ostatných“, a hoci „rozsudok ďaleko pokulhával za vekom – (len) pamäť a zvlášte fantázia rozvíjajú sa, a to na úkor prirodzeného rozsudku a rozumu“ (Kukučín 2009: 359).

Kontrast poškodeného tela a bohatej fantázie súvisí poetologicky s romantickým akcentom (uloženým v kultúrnej pamäti) na voľnosť fantázie a spájanie nespojitého. Obsahovo mohol byť inšpirovaný aj autorovou medicínskou skúsenosťou. Rezultuje z toho napätie, ktoré som vyššie označil ako tenziu medzi svetom telesne deformovaného snívajúceho človeka (svetom fantáziou produkovaného obrazu) a svetom „pred“ ním či mimo neho. Kým v tradícii ľudového groteska produkovalo prekračovanie hraníc tela oslobodzujúci smiech (napríklad karnevalový kráľ bláznov bol predovšetkým uvoľňujúcou karikatúrou moci), romantické (hugovské) groteskno – a na tejto úrovni aj verzia vytvorená M. Kukučínom – ukazuje na bláznovstvo (Quasimodo vstupuje na scénu práve ako kráľ bláznov a Ondráš Machuľa je za blázna označovaný dedinskou societou) vo verzii „temného tragického odstínu individuálnej osamocenenosti“ (Bachtin 2007: 47). Táto osamotenosť/vyčlenenosť sa viaže na telesné charakteristiky protagonistu a ich kolíziu so všeobecne prijímanou predstavou súladu vonkajšieho a vnútorného. Vnútorne je v tejto kolektívnej imaginácii redukované najmä na racionálne a úplne bokom zostáva celá sféra ľudskej emocionality. Kolektívny úsudok nedokáže preniknúť pod povrch groteskného tela a identifikovať dimenzie a modalitu jeho vnútorného sveta. Práve táto redukcia sa výrazne podieľa na pohybe vytesňovania protagonistu na okraj society a na jeho označení za blázna. Podieľa

6 V tejto súvislosti len pripomínam, že ak by sme sa v literárnych dejinách, tentoraz slovenských, pozreli aj smerom dopredu od Kukučínovej novely, „uvideli“ by sme s Quasimodom a Ondrášom Machulom podobne opísanú figúru, a to v popularizovanej verzii monštruózne nahromadenej sily, sexuálnej zvrátenosti a zla, kde sú telo a ľudské „vnútro“ v dokonalom súlade. Myslím na postavu Ficka z Nižnánskeho románu *Čachtická pani* (1932). Bližšie napríklad Bílik 2008: 131-132.

sa na tom však aj hypertrofovaná fantázia chlapčenskej/mužskej postavy, ktorá svojím pohybom prekračuje hranice groteskného tela a tým, paradoxne, akoby potvrdzovala platnosť jeho hlavných znakov. Fantázia, ktorá nie je kontrolovaná racionálnym úsudkom, nedokáže diferencovať medzi vysnívaným obrazom a svetom pred ním. Preto zdanlivo a navonok „čitateľne“, v podobe správania a reakcií na podnety, pritakáva nie-ludskému telesnému výzoru: ladí s ním, „javí sa“ ako bláznivá. Tým zosilňuje ono vysunutie na okraj a osamotenosť. V Machulovom prípade to „málo ľudské“ signalizujú v rozprávačovej deskripcii predovšetkým „ruky“, čo „mu vopred celembajú ako cepy“, a hypertrofované „široké ústa“ ako groteskný signál požívačnosti, pretože aj pri jedle „celý sa oddal dielu“ a „bolo znať na ňom, že neje len mechanicky, z obyčaje, ale celou dušou mešká pri jedle“ (Kukučín 2009: 361).

Iným podčiarknutím individuálnej osamotenosti, ktorá je výrazom najmä telesnej (i sociálnej) nedostatočnosti a následne sociálneho vyčlenenia či odsunutia na spoločenský okraj a ktorá vyrastá z grotesknej konštrukcie jeho tela, je ďalší detail z tváre Ondráša Machuľu. Súvisí so sujetovou situáciou označenou O. Čepanom ako situácia pred svadbou. Orientácia všetkého Ondrášovho úsilia na splnenie podmienok potrebných na uskutočnenie sobáša vysúva do centra pozornosti práve túto festivitu životnej každodennosti a jej kolektívne (dedinské) chápanie. Sobáš (svadba) je v intenciách realistického konceptu organickej celistvosti dedinskej spoločnosti, jej kolektívneho tela, aj konceptom zdravého organizmu/tela. Má v sebe ako súčasť svojej sémantiky implicitne uloženú významovú vrstvu, ktorú môžeme označiť ako pokračovanie rodu. Kukučínom použitý konštrukt groteskného tela sa uskutočňuje na pozadí romantickej grotesknosti, ktorá má v literatúre slovenských romantikov takmer nulovú prítomnosť. V slovenskej romantickej literatúre dominuje skôr idylicky konštruované, dokonalé a s dokonalosťou prírody harmonizované telo. Tento idylický príznak je v súvislosti s poukazom na prvky *biedermeierovského realizmu* identifikovateľný najmä v Sládkovičovom *Detvanovi*. Spomínam to na tomto mieste preto, lebo k rodinnej idyle patria deti a tie, ako upozornil M. M. Bachtin, „bývajú v idyle v množstve prípadov sublimáciou súložie a počatia“ (Bachtin 1980: 350). Udalosť svadby, modelovaná v hraniciach harmonickej celistvosti (súladnosti) dedinskej society, predstavuje v tomto rámci synteticky vystavaný motív, ktorého vnútornou vrstvou je aj plodenie a rodenie. Sobáš je teda v súvislostiach Ondrášovho životného príbehu tak udalosťou jeho novej sociálnej iniciácie, ako aj jeho iniciácie sexuálnej. Ona tvorí latentnú vrstvu celej situácie pred svadbou a aj nesmelo signalizovanú pohlavnú vrstvu zvolenej koncepcie groteskného tela komunikujúceho navonok. Základnou charakteristikou tejto komunikácie je diskretnosť. Kým groteskný realizmus ľudovej smiechovej kultúry aj jej stredovekých a renesančných realizácií bol explicitný a v tejto súvislosti aj obscénny, romantická grotesknosť, z ktorej vyrastá aj tá Kukučínova, je najmä *diskrétna*. Groteskný realizmus tematizoval pohlavnú disponovanosť, okrem iného, aj podľa ľudového presvedčenia o kvantitatívnej symetrii medzi nosom a mužským pohlavným orgánom. V groteskných obrazoch „nos vždy nahrazuje falus“ (Bachtin 2007: 298). Ľudové videnie a chápanie sveta využíva aj M. Kukučín. V deskripcii Ondrášovej tváre potom čítame, v podobe obrátenej verzie tohto znaku, aj avízo jeho telesnej nespôsobilosti naplniť stabilizovanú predstavu o biologickej funkcii sobáša. Má totiž „nos rozpláštený na kabáč“

240 (Kukučín 2009: 356). V rovine poetiky je takáto diskretnosť významným signálom. Je súčasťou posunu, ktorý v romantickvej poetike znamenal redukciu jedného zo základných princípov grotesknosti, totiž smiechu a smiechového princípu. Znamená to, že smiech v tejto redukovanej verzii prestáva „být smíchem radostným a jásavým“ (Bachtin 2007: 46) a jeho „obrozující moment [...] se oslabuje na minimum“ (Bachtin 2007: 46). Výsledkom je modifikácia smiechového princípu „v humor, ironii a sarkasmus“ (Bachtin 2007: 46). Namiesto je potom otázka, či aj v tejto Kukučínovej próze má diskretná grotesknosť takéto dôsledky.

Doterajšie čítanie *Neprebudeného* ukazuje, že zostupný pohyb do vnútra textu, smerovaný od jeho lineárne vnímateľného povrchu, umožňuje odkrývať menej evidentné vrstvy jeho poetiky. Skúsím v tom pokračovať. Vladimír Jankélévitch vo svojom skúmaní naznačuje, že irónia je „smysluplná stratégia“ (Jankélévitch 2014: 44). Ak je v súvislosti s umeleckou prózou reč o stratégii, tak to celkom prirodzene orientuje pozornosť na autora, rozprávača a rozprávanie. Ironické signály v *Neprebudenom* vnímam na povrchu textu, v prehovore rozprávača, od samého začiatku narácie. Úvodný obraz Ondráša Machuľu ležiaceho na zemi a bezstarostne snívajúceho je precizovaný rozprávačovým hodnotením, ktoré je „uložené“ v prešmyčke medzi slovami husiar/husár. Ondráš tak nie je husiarom, ale „husárom“: bez koňa, bez uniformy, stojacim na čele „husacej republiky“, a ani tá ho „nechce [...] uznať za svojho zvrchovaného pána – len keď musí“ (Kukučín 2009: 355). Tomu zodpovedá aj jeho pozícia v dedine. Tam ho „strkajú z kúta do kúta – všetkým zavadzia“ (Kukučín 2009: 355). Ironické prekódovanie⁷ sémantiky slova husár (vojak) na husiara tu reprezentuje rozprávača, ktorý celý Machuľov príbeh uvádza *akoby* z uhla pohľadu celej dedinskej society. Tomu zodpovedá aj autorská konštrukcia jeho groteskného tela (so všetkými vyššie explikovanými významami), vyvažovaná „útrpnosťou“, s ktorou „ľudia hľadia naň a s istou šetrnosťou chovajú sa k nemu ako k malému, slabému dieťaťu“ (Kukučín 2009: 356). Vzápätí však tento „kolektívny“ uhol pohľadu naruší hodnotenie zo strany vševediaceho rozprávača: „Len on sám nedrží sa za mrzáka... Ba zdá sa, že sám seba drží za pekného, lebo často zastane na brehu močidla a márnivo sa prizerá do nečistej hladiny jeho“ (Kukučín 2009: 356). Rozprávač strieda pozície. Nazerá na protagonistu z viacerých uhlov, pričom raz harmonizuje groteskne (de)formované telo s jeho nedostatočnou mentálnou výbavou, aby vzápätí prekročil hranice tohto súladu: „dobré sa učil“, aj v tom „nekrásnom tele sídli duša“. Simultánne robí aj „útok bokom“, keď spolu s dispozíciou na učenie kladie voči (zvieracej/opičej) sémantike lineárneho súladu „nízkeho čela a nadmerných rúk“ Ondrášovu hypertrofovanú fantáziu. Toto striedanie pozícií a uhlov pohľadu je hrou predstierania. V. Jankélévitch ju situuje medzi nástroje irónie ako stratégie. Toto predstieranie raz prítaká usadenému dedinskému pohľadu na Ondráša Machuľu ako na blázna, raz ho zjemní, hovorí o istej šetrnosti, aby súčasne hneď spochybnilo oprávnenosť

7 Neironickú perspektívu, ktorá môže byť súčasne aj pozadím pre identifikáciu Kukučínovho ironického gesta, predstavuje sociálne exponovaná vážna podoba, ku ktorej sa v 20. storočí posunula „realisticky“ konštruovaná slovenská próza. V novele Fraňa Kráľa *Jano* z roku 1931 (ktorá je signálom „bližšieho sa“ socialistického realizmu v diele tohto autora) je protagonistu tiež husiarom a „jemu sa zdalo, že je starým kráľom z rozprávky, pred ktorým pochoduje jeho veľké vojsko“ (Kráľ 1985: 5). No on je spomedzi chlapcov „najmocnejší“, a tak si ho zvolia za kapitána – zbojníkeho. Vojensko-veliteľský signál je tu potom aj signálom sociálneho vzdoru.

tejto šetrnosti, keď voči nej postaví protagonistovu nekritickú samolúbošť. Vzniká plastický obraz postavy, ktorý ukazuje na problém lineárneho chápania „podobnosti a následnosti“ (teda mechanicky konštruovanej predstave o harmónii medzi groteskným telom a mentálnym deficitom) a potvrdzuje, že grotesknosť, v rámci ktorej sa smiechový princíp modifikoval do podoby ironie, skutočne „sblízuje vzdálené, slučuje prvky, ktoré se navzájom vylučujú, ruší bežné predstavy“. Zároveň aj pritakáva názoru, že „kudy ironie prešla, je více pravdy a více světla“ (Jankélévitch 2014: 46).

Ironická stratégia Kukučínovho autorského rozprávača sa však neorientuje len na plasticitu obrazu centrálnej postavy. Pritakanie dedinskému videniu situácie a súčasne vystupovanie z tohto „súhlasu“ s ním autor rozširuje o ironické zhodnocovanie vzťahu dedinskej society k Ondrášovi. Je založený na neschopnosti komunikácie s ním, na neochote absolvovať aspoň pokus vysvetliť mu podstatu „hry bez pravidiel“, ktorú s ním zohrala dievčenská protagonistka. Hodnotovým jadrom tejto zlyhávajúcej komunikácie je falošný súcit (reprezentujú ho najmä Ondrášova „totka“ a „stará Bežanka“), odkrytý v dialogickom dohadovaní sa: „Zle je naprávať, keď už je pozde. Čo vyhodíš, to nelapíš. [...] Vy mu povedzte sama, čo je vo veci. Vás najskôr slúchne.‘ ,A myslíš, že moje srdce je z kameňa? Tebe ho bolo ľúto, a mne ho nemá byť ľúto! Mohli ste mu povedať: vám by uveril – tvojej dievke by bol na jedno slovo uveril. Mne veru nie“ (Kukučín 2009: 385).

Toto ponúkanie sa, neschopnosť, ktorej základom je egoizmus (v podobe strachu najmä o seba a vlastnú povesť) ako modalita kolektívnej dedinskej krutosti, umožňuje spätný pohyb v linearite textu. Ukazuje na skoršiu situáciu, v ktorej sú obe ženské postavy presvedčené, že stačí povedať dievčaťu, „nech sa radšej neschodí s ním. Veď ono mu to vyjde z hlavy“ (Kukučín 2009: 368). Rozprávač hodnotí túto „dohodu“ komentárom, ktorý v nasvietení ďalšími udalosťami ukazuje jeho jednoznačne ironickú tvár: „A rozišli sa v najlepšej zhode. Každá z nich pochvalovala druhú, aká je *hodná, múdra osoba. A obe boli veru hodné, múdre osoby*“ (Kukučín 2009: 368, zvýraznil R. B.). Táto „múdrosť“ nadobúda v ďalšom priebehu sujetu podobu rýchlej svadby Zuzky s jej skutočným snúbencom Janom a podobu fyzickej izolácie Machuľu, aby sa na sobáš nedostal: „Ako ste to s ním urobili?‘ ,Akože som to urobila; zaprela som ho!“ (Kukučín 2009: 394). Výsledkom je Ondrášova tragická smrť pri požiari a všeobecné presvedčenie dediny, že práve on bol jeho pôvodcom. Aj keď bol dôvod iný, nik ho nehľadal. Stačilo, že „na husára povala padla!“ ako „trest boží, že podpálil...‘ *poznámenal múdry starejší*“ (Kukučín 2009: 403, zvýraznil R. B.).

Záverom rozprávač najprv informuje, že na zhorenisku našli „čosi obhoreného“ a pri pohrebe boli v „jednej truhle husár aj tá obhorená mäkká masa“ (Kukučín 2009: 403). Vzápätí však konštatuje: „Zväčša⁸ nemohli nikde nájsť. *Múdry starejší nepoznámenal teraz: ,Hja trest boží – trest boží*“ (Kukučín 2009: 403, zvýraznil R. B.). Sarkastická horkosť tejto ironizujúcej poznámky je evidentná. Záver udeľuje zmysel celému autorovmu postupu, ktorý riadil a usmerňoval ako strategický nástroj ironický princíp. Diskrétnosť, odvodená od romanticky modifikovanej verzie groteskného tela, sa tu prejavuje v podobe náznakov, priblížení

242 sa k tematizovanému svetu a súčasne rýznym odstúpením od neho, čo explicitne ukazuje a zároveň finalizuje záverečná ironická narážka na tradovanú kolektívnu múdrosť. V konečnom dôsledku znamená ambivalentné – ticho. Najprv v zmysle nevyslovenej výčitky: „teraz ste ticho!“ Toto odmlčanie sa je „figúrou mlčania“ (Jankélévitch 2014: 72). Jej prostredníctvom sa ukazuje najmä to, čo je „za ním“. Za odmlčaním sa, za tichom dediny, ale aj za rozprávačovým „stíšením sa“: za úsporným, lakonicko-sarkastickým zhodnotením tragickej situácie. Toto všetko funguje „jako pripomenutí, duchovní vodítka“ (Jankélévitch 2014: 72). Odkryje sa väzba medzi „tím, čo se říká nahlas, a tím, co se šeptá – ustaví (se) spojení a myšlenka, živá jako blesk, se rozlétné od jednoho k druhému“ (Jankélévitch 2014: 73).

Snaha povedať veľa prostredníctvom mála slov (teda úspornosť a aj diskrétnosť), ako opak preháňania a hypertrofovaného kvetnatého rečnenia, ukazuje na Kukučínovu ironickú stratégiu ako na protipohyb voči patetizujúcim a mýtizujúcim zobrazeniam a tematizáciám ľudu a dedinskej society, a to tak v literatúre romantizmu, ako aj v literatúre „ideálnej línie“ slovenského realizmu. Stáva sa tým súčasťou „morfo genetického príbuzenstva“ ironikov v slovenskej literatúre, zahrňajúceho Jána Chalupku a jeho *Kocúrko*, Jonáša Záborského s *Faustiádou*, Jána Kalinčiaka a jeho *Reštavráciu*, Timravu a *Ľapákovcov*, ale aj ironické gesto autorov druhej polovice 20. storočia, najmä koncom šesťdesiatych rokov, s malým presahom do rokov sedemdesiatych, až po Petra Pišťanku a jeho *Mladého Dónča* a ďalšie prózy. M. Kukučín ukazuje, že ironická stratégia a v kultúrnej pamäti uložená tradícia groteskného realizmu ako poetické nástroje sú funkčnou súčasťou poetiky „podobnosti a následnosti“, ukazujúcej každodennosť a s ňou súvisiaci „kus životnej pravdy“.

Štúdia je výstupom grantového projektu APVV-17-0489 *Poetika textu a poetika udalosti v novodobej slovenskej literatúre 18. – 21. storočia*. Zodpovedný riešiteľ za Ústav slovenskej literatúry SAV, v. v. i.: prof. PhDr. Peter Zajac, DrSc. Zodpovedný riešiteľ za Pedagogickú fakultu Trnavskej univerzity v Trnave: prof. PaedDr. René Bílik, CSc. Doba riešenia: 2018 – 2022.

Pramene

- HUGO, Victor, 1978. *Chrám Matky božej v Paríži I*. Bratislava: Tatran.
 KRÁL, Fraňo, 1985. *Jano*. Bratislava: Mladé letá.
 KUKUČÍN, Martin, 2009. Neprebudený. In KUKUČÍN, Martin. *Dom v stráni a iné prózy*. Editor Ján Gbúr. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 353-406. ISBN 978-80-8101-278-5.
 NĚMCOVÁ, Božena, 1965. *Babička*. Bratislava: Mladé letá.

Literatúra

- AUERBACH, Erich, 1998. *Mimesis*. Praha: Mladá fronta. ISBN 80-204-0738-3.
 BACHELARD, Gaston, 2010. *Poetika snění*. Praha: Malvern. ISBN 978-80-86702-71-1.
 BACHTIN, Michail Michailovič, 1980. *Román jako dialog*. Praha: Odeon.
 BACHTIN, Michail Michailovič, 2007. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo. ISBN 978-80-7203-776-6.
 BILIŇSKÁ, Irena, 2019. Biedermeier Andreja Sládkoviča. In ZAJAC, Peter – SCHMARCOVÁ, Lubica, ed. *Slovenský romantizmus. Synopticko-pulzačný model kultúrneho javu*. Brno: Host, s. 149-178. ISBN 978-80-7491-545-1.
 BÍLIK, René, 2008. *Historický žánr v slovenskej próze*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV. ISBN 978-80-8101-137-5.

- BÍLIK, René, 2020. Poetika banálneho v slovenskej literatúre po roku 1945. *Slovenská literatúra*, roč. 67, č. 4, s. 345-363. ISSN 0037-6973.
- ČEPAN, Oskár, 1984. *Stimuly realizmu*. Bratislava: Tatran.
- HILSKÝ, Martin, 2021. *Shakespearova Anglie. Portrét doby*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-3168-6.
- JANÁČKOVÁ, Jaroslava, 2007. *Božena Němcová. Příběhy – situace – obrazy*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1574-7.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimír, 2014. *Ironie*. Praha: Oikoymenh. ISBN 978-80-729-8495-4.
- KRÁLÍK, Lubor, 2015. *Stručný etymologický slovník slovenčiny*. Bratislava: Veda – Jazykovedný ústav Ľudovíta Štúra SAV. ISBN 978-80-224-1493-7.
- LENDEROVÁ, Milena – JIRÁNEK, Tomáš – MACKOVÁ, Marie, 2017. *Z dějin české každodennosti. Život v 19. století*. Praha: Univerzita Karlova – Nakladatelství Karolinum. ISBN 978-80-246-1683-4.
- LIESSMANN, Konrad Paul, 2012. *Univerzum věcí. K estetice každodennosti*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2060-4.
- MINKOWSKI, Eugene, 2011. *Vstříc kosmologii. Filozofické fragmenty*. Praha: Malvern. ISBN 978-80-87580-01.
- NEMOIANU, Virgil, 1984. *The Taming of Romanticism. European Literature and Age of Biedermeier*. Cambridge – London: Harvard University Press.
- PATOČKA, Jan, 2014. *Fenomenologické spisy III/1*. Praha: Oikoymenh. ISBN 978-80-72984-50-3.
- PETŘÍČEK, Miroslav jr., 1993. *Znaky každodennosti čili krátké řeči téměř i ničem*. Praha: Herrmann & synové.
- PETŘÍČKOVÁ, Taťána, 2017. *Apologie klouzavého pohybu. O hře a Stepním vlku*. Praha: Herrmann & synové. ISBN 978-80-87054-50-5.
- PINSKIJ, Leonid E., 1961. *Realizm epochi Vozroždenia*. Moskva.
- TARANENKOVÁ, Ivana, 2016. Konfigurácie slovenského literárneho realizmu. In MIKULOVÁ, Marcela – TARANENKOVÁ, Ivana, ed. *Konfigurácie slovenského realizmu. Synopticko-pulzačný model kultúrneho javu*. Brno: Host, s. 27-67. ISBN 978-80-7491-546-8.
- TUREČEK, Dalibor, 2018. *Sumář. Diskurzivita české literatury 19. století*. Brno: Host. ISBN 978-80-7577-603-7.
- VASIČEK, Zdeněk, 1996. *Obrazy minulosti. O bytí, poznání a podání minulého času*. Praha: Prostor.
- WOLF, Werner, 2013. *Popis jako transmediální modus reprezentace*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. ISBN 978-80-85778-92-2.
- ZAJAC, Peter, 2016. Realizmus – reprezentácia – referencialita. In MIKULOVÁ, Marcela – TARANENKOVÁ, Ivana, ed. *Konfigurácie slovenského realizmu. Synopticko-pulzačný model kultúrneho javu*. Brno: Host, s. 17-24. ISBN 978-80-7491-546-8.

Prof. PaedDr. René Bílik, CSc.
Katedra slovenského jazyka a literatúry
Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity
Priemyselná 4
918 43 Trnava
Slovenská republika
E-mail: rene.bilik@truni.sk