

# Slovenský sen o salóne

## Zrod slovenského moderného umenia po roku 1918

MIRIAM SUCHÁNKOVÁ

Rok 1918 má platnosť historicko-politického medzníka, ktorý sa v slovenskej literatúre prejavil nástupom novej literárnej generácie, ale hlavne zmenou chápania funkcie literatúry. Naplnenie národno-emancipačných snáh a odvrát od chápania literatúry ako súčasti ideologických a politických úsilí smerovali k zdôrazneniu estetickú funkcie, literárnosti textu. Na jednej strane táto emancipácia viedla k „otváraniu okien“ do Európy a k nadviazaniu na dobové -izmy, na strane druhej k vytváraniu ideálu, uskutočňovaniu sna. Pre literárny vývin tohto obdobia je príznačný veľký rozmach tvorby, najmä jej bohatosť a heterogénnosť. Dôsledkom transformácie literárneho textu, pred ktorým už nestojí požiadavka mimoestetickú funkčnosti, je rozsiahla diferenciácia: „pluralita, koexistencia a diskontinuita ako dominantné črty tzv. medzivojnovú literatúry“ (ČEPAN 1973: 267).

Vladimír Macura v knihe *Český sen* (1998) hovorí o českom sne na pozadí sna amerického – symbolickej téme spätú s ideálom pokroku doby. V štyridsiatych rokoch 19. storočia má tento motív v českej kultúre už vlastnú zložitú sémantiku, v ktorej sa zrážajú koncepcie európskeho romantizmu s domácou ideológiou ako súčasťou sujetu „prebudenia národa“, metafory národného osudu, základného problému národného bytia (MACURA 1998: 31). Sen môže predstavovať ideál – vtedy ponúka pozitívny variant „skutočnosti“. Môže byť jej modelom, ktorý svojím obrazným jazykom odhaľuje pravú podobu v prirodzenom usporiadaní vecí. Alebo môže predstavovať protiklad skutočnosti ako nereálny, teda klamný sen (TAMŽE: 41).

Podľa Macuru salóny tohto obdobia vznikali ako útočisko zábavnej, ale i vzdelávacej konverzácie, predstavovali miesto pre povzbudenie talentov. V polovici 19. storočia sa salón chápal ako exkluzivita, import z Paríža, pričom jeho nemecká podoba sa javila ako prízemná. Z pohľadu českej vlasteneckej spoločnosti však išlo o prestížnu, kultivovanú zábavu – najmä v porovnaní s krčmovou kultúrou, ktorá dlho figurovala ako jej náhrada. „Všetchno ‚salonní‘ bylo pak logicky jednak obdivováno, jednak vnímáno s posměchem jako cizí, nevlastní rodičímu se ‚českému světu‘. Na jedné straně se pracně buduje česká etiketa [...]. Na straně druhé se – alespoň v kruzích méně konvenční mládeže – ohledávají možnosti úniku z přísných pravidel ‚salonní etikety‘“ (MACURA 1999: 76). Napriek istému obdivu však salón vždy predstavoval čosi umelé, neprirodzené pre rodiaču sa českú spoločnosť.

Formami slovenského spoločenského života na prelome 19. a 20. storočia sa zaoberá Dana Kršáková v štúdiu „Obraz spoločenského života meštianskych vrstiev v slovenskej literatúre na konci 19. a začiatku 20. storočia“ (KRŠÁKOVÁ 1998). Spoločenský život meštianskych vrstiev, ktoré sa hlásili k slovenskému národu, bol pomerne rušný. Mal podobu rôznych divadelných či koncertných predstavení, tanečných zábav, večierkov, verejných slávností. Jednou z foriem spoločenského kontaktu, tematizovaný aj v súdobej literatúre, bol i domáci salón. Jeho postavenie sa obmedzovalo na pomenovanie miestnosti, v ktorej sa spoločnosť (predovšetkým ženy) stretávala. Kršáková na príkladoch z Jégeho *Výhod spoločenského života* (1889) alebo Jesenského poviedky *Pani Rafíková* (1898) ukazuje, že napriek snahe o zachovanie istého formálneho statusu salón mnohokrát predstavoval len spolok klebetných malomestských dám. Nie je to teda typ salóna, aký poznáme z literárneho života Paríža či Viedne (KRŠÁKOVÁ 1998: 94–97). Slovenský, ale i český salón predstavuje radikálne zníženie chápania salónu ako vysokej kultúry.

Svet salónov tematizuje aj Jozef Cíger Hronský v románe *Proroctvo doktora Stankovského* z roku 1930. Autor sa dovtedy v slovenskej literatúre etabloval ako pokračovateľ realistických, kukučínovských tradícií; také boli jeho prvé zbierky poviedok – *U nás* (1923), *Domov* (1925) a *Medové srdce* (1929). Doslov Štefana Krčméryho v Hronského prvej knihe *U nás* svedčí o tom, že tento kritik nevčlenil Hronského tvorbu len do línie realistickej poviedky, ale i do epickéj tradície s výrazným lyricko-romantickým smerovaním. Krčméryho genealógia je veľmi výstižná. Hronský svojimi nasledujúcimi prácami potvrdil, že nie je len realista a že silný romanticko-lyrický prvok sa v jeho neskoršej tvorbe z tridsiatych rokov mení na iracionalizmus až mysticizmus. Už v prvých knihách možno evidovať poviedky vymykajúce sa celkovému (dedinskému) ladeniu zbierky. Vyslovuje v nich generačné pocity vo vzťahu muža a ženy spôsobom blízky tvorbe Slovenskej moderny i povojnovým modernistickým smerom. Ich hybným momentom je fátum, iracionálne.

Podobne Andrej Mráz tvrdí, že Hronského metóda asociatívnosti, vrstvenia motívov a kombinovania štylistických postupov, odskúšané v prozaických knihách pre mládež, sa odzrkadlili aj v jeho románovej tvorbe – najmä v románoch *Žltý dom v Klokoči* (1927), *Proroctvo doktora Stankovského* a v knihe noviel *Medové srdce*: „V týchto prácach sa Hronský radikálne odkláňa od noriem realistických, zatlačujúc do úzadia zacielenosť svojho rozprávania na veci a ich dokumentárnosť, do samoučelnej hry rozvíri slovo, kompozíciu a ovzdušie uvedených svojich skladieb. Dejové kontúry najmä v románoch sa stierajú, v impresionistickej ľahkosti pulzuje hra zmyslov“ (MRÁZ 1948: 269).

V poviedkach a novelách z dvadsiatych rokov, ktoré sa odohrávajú na slovenskom vidieku, nie je téma a stvárnienie tvorivého subjektu ako esteticko-teoretická kategória relevantná.

Až v románe *Prorocstvo doktora Stankovského*, ktorý patrí k zrelšej tvorbe, Hronský nastoľuje subjektívne vyjadrenie tvorcu ako otázku osobnú i teoretickú. Rozhodol sa ju riešiť na ploche „umeleckého“ románu, pričom zároveň narušil zaužívané spôsoby rozprávania a podľa Alexandra Matušku stojí „na začiatku moderného slovenského románu“ (MATUŠKA 1973: 507). Románu sa dostávalo málo interpretačnej pozornosti – najmä v porovnaní s veľkými dielami ako *Jozef Mak* (1930), *Pisár Gráč* (1940) alebo *Andreas Búr Majster* (1948). Vyplýva to z nenaplnených očakávaní literárnej kritiky, ktorá predpokladala prehĺbenie realistickej metódy. Miesto toho prišiel Hronský s impresionistickým románom s maliarskou témou, pokladaným buď za nedokonalosť (realistickej metódy), alebo za prípravu na nasledujúcu tvorbu.

Hronský patrí k autorom, pre ktorých je písanie riešením osobnostnej situácie. Jeho talent sa prejavoval v dvoch sférach: bol maliarom i spisovateľom, preto umeleckú tému románu *Prorocstvo doktora Stankovského* možno pokladať za príležitosť vyjadriť sa k zmyslu tvorby a existencie umenia ako ľudskej činnosti. Genézu diela Hronský označil za realizáciu svojho celoživotného záujmu o maliarstvo. Od detstva túžil stať sa umelcom a venovať sa štúdiu výtvarného umenia, ale zlá finančná situácia rodiny mu to neumožnila. V prednáške o svojej tvorbe píše: „Chcel som byť maliarom, mal som už pozháňané aj akési štipendiá, ale otec – robotník mal na starosti ešte školovanie šesť mojich súrodencov, veľmi málo prostriedkov a azda ešte menej dôvery, že narábanie štetcom je naozaj seriózne zamestnanie“ (HRONSKÝ 2008: 516). Namiesto štúdia výtvarného umenia (a odchodu do „veľkého“ sveta) sa stal dedinským učiteľom v Horných Mladoniciach a v Senohrade. Július Noge píše o dvoch elementoch Hronského osobnosti – na jednej strane intelektuálne maliarske vnímanie, na druhej sociálne dedinské cítenie, ktorými vysvetľuje „dvojprúdovosť“ jeho tvorby (NOGE 1983: 244). To sú vonkajšie limity, ktoré viedli ku vzniku *Prorocstva doktora Stankovského*. Napriek rozporuplnosti a nie práve priaznivému prijatiu kritiky si ho autor cenil a vo svojom písaní pokladal za natoľko integrálny krok, že: „Román *Prorocstvo doktora Stankovského* dnes napísal by som možno práve tak, ako som ho písal pred siedmimi rokmi, a nechcel by som sa zriecť tejto knihy“ (HRONSKÝ 2008: 519).

Topografiu románu tvoria salóny, ateliéry, výstavné siene, divadlá, banky, ale aj exotická cudzina a atmosféru možno charakterizovať ako intelektuálnu, bohémску, anti-traditionalistickú. Núka sa nadväznosť na subžáner nemeckého künstlerromanu.

Fabula je jednoduchá. Hlavnými postavami sú Ona – mladá maliarka, On – už známy a uctievaný spisovateľ, bankár Eduard a maliar Zorin. Ona prichádza do mesta, aby rozvíjala svoje nadanie. Spoznáva Jeho – spisovateľa. Klíčiaci umelecký talent mladej maliarky obrodzuje láska k spisovateľovi, on sa však svojej lásky bojí. Visí nad ním romantické prorocstvo, podľa ktorého ho skutočná láska ako človeka zabije. Maliarka sa pod matkiným nátlakom vydá za

Eduarda, ale ich vzťah nie je založený na ľúbostnom cite. Manželstvo stroskotá, ani vzťah k ďalším dvom mužom sa nenaplní – spisovateľ zomiera a Zorin sa musí uspokojiť s priateľstvom.

Hronský konštituuje román na opozícii duchovnosť – predmetnosť, pričom citovosť, intuitívnosť ako domény umeleckého sveta stoja v protiklade k racionalite materiálneho sveta. Svet ideí predstavujú postavy umelcov – spisovateľ (On), maliarka (Ona) a maliar Zorin. Predmetný svet zosobňuje bankár Eduard a maliarkina matka. Eduard – muž stúpajúci po priečkach spoločenského rebríčka má všetko v živote do detailov naplánované. Je ako stroj, „presná mašina“, kupec, prepočítavajúci všetko na peniaze: „Nepozná nijakej námahy ani prekážok, vie nespáť celé týždne a vedel by pokračovať i cez mŕtvolu s nezmenenou tvárou a v čerstvo vyhladenej košeli“ (HRONSKÝ 2005: 33). Bezchybnosť jeho vystupovania sa odráža i v jeho výzore: „Chvíľu postojí, spraví dva posunky, aby mu kabát lepšie ležal na pleciach, vtláča manžety, aby sa len biely pruh zaskvel z nich spod kabáta“ (TAMŽE: 32). Jeho výzor je obrazom vnútra – chladného, bezcitného, strohého, strojeného.

S Eduardovým materiálnym chápaním sveta korešponduje aj hodnotový svet Jej matky. Napriek tomu, že navonok podporuje dcérine umelecké ambície, jej neverí: „V hĺbke duše neverila nikdy v nijaké jej úspechy na poli umeleckom [...], nemyslela vážne na nijaké umelecké kariéry, ako nepokladala za vážnu vec celé umenie“ (TAMŽE: 34). Záleží jej síce na šťastí jedinej dcéry, ale rovnako aj na pohodlí a blahobyte. Hodnotový svet matky a dcéry sa rozchádzajú. Matka spolu s Eduardom vyjadrujú vonkajšiu sujetovú aktívnosť predmetnosti.

Autor túto dezilúziu ideálna anticipoval už v románe *Žltý dom v Klokoči*, opakovane sa k nej vráti v románe *Pisár Gráč*. Rovnaká životná situácia víťazstva hmotného sveta nad duchovným a návratnosť motívu odkazuje na autobiografickú nalichavosť a naznačuje aj autorovu osobnú traumu z nemožnosti uskutočniť svoju túžbu.

*Prorocko doktora Stankovského* je Hronského jediný román, v ktorom umelecký svet nadobudol epicky ucelenú podobu. Jeho ukotvenie v tomto exkluzívnom prostredí je nóvum – témou i uchopením – nielen u Hronského, ale v rámci celej slovenskej medzivojnovnej literatúry. Záľuba prvej poprevratovej generácie vo výnimočnom, nevšednom, exkluzívnom a zvláštnom priniesla i záujem o postavy umelcov a stala sa jednou z charakteristických tém. Michal Habaj píše: „Mladá próza dvadsiatych rokov téme umelcov, bohémy, múz a kaviarní už pridala ‚manifestný‘ a ‚sebareferenčný‘ charakter“ (HABAJ 2005: 75). Pre tvorbu týchto autorov je príznačný moment mytologizácie vlastnej umeleckej generácie, pateticko-narcistná poloha a akcent na výlučnosť umelca v meštiackej spoločnosti. V tom vidíme priamu súvislosť tvorby autorov druhej moderny s ideálom umelca nastoleným romantizmom. Podľa Habaja je

romantizmus týchto textov hľadaním toho, čo v každodennej prítomnosti absentovalo. „Toto ‚iné‘ býva spravidla exotickéj povahy, je čímsi novým, neznámym a práve preto lákavým“ (TAMŽE: 67).

Filiácie s romantickým typom umelca sú zjavné nielen v prozaických textoch prvej poprevratovej generácie, ale aj u dovtedy „novorealistického“ (srov. MIKULA 2005: 38) autora Hronského, ktorý svoj román píše v roku 1930. Pri interpretácii vychádzame z tézy o výnimočnosti, typologickej výlučnosti umelca, ktorého romantizmus postavil na piedestál. Aj Hronský naplnil požiadavku exkluzivity budovaním sveta zasadeného do výnimočného prostredia (umelecké salóny, ateliéry, večierky), v ktorom sa pohybujú výnimočné postavy. Zo štyroch protagonistov sú traja umelci, ale aj bankár Eduard má k umeniu blízko. O umení sa nielen hovorí, je ním presiaknutá celá atmosféra románu a popri láske je alfou i omegou všetkého diania.

Okrem rezignácie literatúry na „národnoobraný údel“ a estetizácie možno za spoločné charakteristiky prózy druhej vlny moderny považovať subjektivizáciu rozprávania, sproblematizovanie epického subjektu, zobrazovanie individua ako výnimočného, psychologicky zložitého hrdinu. S tým súvisí i dôraz na erotiku, mestský charakter próz a na europeizáciu (TAMŽE: 28). Alexander Matuška na margo „európskosti“ románu hovorí, nie bez irónie, o falošnej salónnosti, mondénnosti a z toho vyplývajúcej komickosti. Pod salónnosťou a mondénnosťou kritik nachádza „starosvetskost“, ktorú identifikuje so sentimentálnosťou, so zdôrazňovaním života snívaného, plného osudovosti, melanchólie a tragickosti (MATUŠKA 1973: 501).

Hronského snaha o modernizovanie rozprávania smeruje k nahrádzaniu príbehovosti vnútorným dejom, ponorom do psychických impresií, záznamom dojmov. Nedochoádza k priamemu zobrazovaniu udalostí, ale k ich premietaniu do citových reakcií postáv. Impresionistické zladžovanie skutočnosti, hľadanie pestrosti, mnohotvárnosti citových stavov a dejová stavba sa podľa Andreja Mráza podriaďuje „autonómnemu rytmu vibrácií nálad“ (MRÁZ 1930: 716–717). Kritik podstatu „umeleckého konania“ stotožňuje s bohatým repertoárom citovej výnimočnosti. Zvýšenú senzitivnosť, manifestovanú aj ako rozmarnosť, bizarnosť, záľuba v nevšedných veciach a zážitkoch – môžeme interpretovať ako idealisticko-nadšené vnímanie sveta ožiareného aurou umenia. Uvedme príklad. On:

Umenie je druhý krásny dedičný hriech. Ľudia sa už rodia v ňom tak ako v prvom, v Evinom hriechu, a ľudstvo sa ho nezbaví nikdy, hoc by sa zbavilo všetkého na svete, umenie bude žiť ešte dlho i po smrti posledného človeka. O jeho veľkosti a ničomnosti sa hádať – sú detskosti. Ono bolo vždy rovnaké, vždy ohromné, len ľudia súdili o ňom inak, lebo radi sa bavia a radi merajú moria a končiare vrchov, čas a elektrinu a všetko. (HRONSKÝ 2005: 16)

Podobne „okřídlená“ je podoba lásky, akou k sebe vzplanú On a Ona, ale i umelecká inšpirácia súvisiaca s impresiou. Ona hádže kamene do vody a sleduje vytváranie vodných kruhov, odrazy svetla na vode. On miluje prechádzky zapadnutými uličkami mesta, „kam si chodieval pro jemne rozihrané nálady, ktorým dosiaľ nikdy nenašiel mena“ (TAMŽE: 15).

Patetická rétorika však nie je len privilegiom postáv. Výrazovú vzletnosť evidujeme aj v pásme rozprávača:

Dívala sa mu do tváre, počúvala ho, obdivovala teplotu mnohých nemilosrdných slov, drobné plamienky, čo sa mu zažívali v očiach, dušu, čo tam v utajených hĺbinách rada mala veselú pravdu a ohromne mnoho zásob z krásnych zážitkov. Ohňom sa chytali jej líca. Veľká teplota sa jej rozhostila v srdci.  
(TAMŽE: 20)

Uvedené citáty ukazujú, že neexistuje štylistický rozdiel medzi pásmom rozprávača (autorská nepriama reč) a pásmom postáv (priama reč postavy).

V roku 1934 Hronský napísal esej *Janko Alexy*.<sup>1</sup> O tomto slovenskom predstaviteľovi moderny píše:

Umelci opravdiví. Bedári – boháči, opovážlivci: ochotní stráviť vlastnú dušu, piť vlastnú krv na ceste snáh, za čosi vytušeného kdesi na dne svojho ja. Za menšiu-väčšiu kvapku čistej, opravdivej krásy precediť a rozdrobiť hoci obsah celého života.  
(HRONSKÝ 1934: 5)

Vidieť, že s nadneseným autorským podaním románu *Proroctvo doktora Stankovského* korešponduje aj vzletná, miestami až prepiata rétorika tejto Hronského eseje.

Romantický ideál Hronský najviac naplňa budovaním románovej fikcie založenej na ostrých opozíciách. Protichodnosť umeleckého a ne-umeleckého sveta sa prelína s dichotómiou duchovnosť versus predmetnosť. V *Proroctve doktora Stankovského* rozprávač sprostredkúva dva základné pohľady na umenie: chápaný voči umelcom a dištancujúco-kritický voči ne-umelcom.

Dôraz na život snívaný, prežívaný v (po)citovej sfére umožnil autorovi vytvoriť skutočnosť lomenú vedomím postáv, ktorú uprednostnil pred skutočnosťou „objektívnou“. Okrem autorskej reči modelujú obraz postavy aj ostatní protagonisti, ktorí sa navzájom „osvetľujú“, pričom nové často protirečí predtým povedanému. Protikladné skladanie postavy vyplýva z Hronského snahy o uplatnenie hľadiska viacerých postáv a vedie k subjektívizácii rozprávania.

Autorské rozprávanie s vonkajšou perspektívou sa strieda s pasážami obmedzeného hľadiska, pričom v románe platí, že vnútorná perspektíva (fokalizácia prostredníctvom postavy)

---

<sup>1</sup> Záujem o osobu Janka Alexyho možno vysvetľovať nielen celoživotnou záľubou J. C. Hronského vo výtvarnom umení, ale i podobnosťou ich osudov. Ako uvádza v esej, Alexy sa chcel stať sochárom, no vážna očná choroba „zmrazila“ jeho mladické sny a ideály (Pozri HRONSKÝ 1934: 9).

sa takmer vždy realizuje cez postavu umelca. Týka sa to aj schopnosti rozprávača preniknúť do podvedomých pohnútok postáv s cieľom zobrazit' vnútorné pocity a myšlienky tak, ako by to postava sama nebola schopná urobiť.<sup>2</sup> Aj „privilégium“ zobrazenia myšlienok („výhod“ vnútorného pohľadu) a pocitov autor udeľuje len postavám umelcov, čo pokladáme za jeden z dôkazov „spriaznenosti“ rozprávača.

„Zmodernizovanie“ autorského rozprávača (prechod k reflektorovi) a technika monológov a dialógov (rozkol medzi tým, čo postava hovorí a čo by chcela povedať) orientovaných na subjektívne prežívanie Hronskému otvorili prístup do vnútorného života postáv. Reprodukovanie (vnútorných) monológov v priamej reči, štylistická nerozlišiteľnosť od reči autorskej a vysoká jazyková štylizácia posilňuje autorský prvok rozprávania a vedie k tomu, že zobrazenie vnútorného sveta nevytvára ilúziu bezprostrednosti. Možno povedať, že aj takto výrazne zmodernizovaný autorský rozprávač nevyjadruje hľadisko postavy, ale viac zostáva hlásateľom autorových téz.

V hodnotovej antinómii románového sveta sa „sympatie“ autorského rozprávača celkom jednoznačne nakláňajú na stranu umelcov. Výhoda fokusácie je zároveň „moderovaním“ čitateľských postojov voči postavám (STANZEL 1988: 141). Eduard, od začiatku záporne generovaná postava, dostáva svoj priestor až ku koncu románu, keď nesympatia voči nemu už vo vedomí čitateľa jestvuje. V jeho „oneskorenom“ reflektorstve je vnútorné spojenie autor – rozprávač veľmi zreteľné. Nepriazeň je vyjadrená aj štylisticky, ironickým postojom voči postave.

Bankár Eduard symbolizuje materiálny svet a jeho hodnoty. Je to typ „meštiaka“. V literárnej a kultúrnej tradícii meštiak („šosák“) označuje filistra, odpudzujúceho svojou neznalosťou umenia a nedostatkom originálneho myslenia, v extrémnom význame predstavuje obmedzenca bez duchovných potrieb, ktorý je „protikladom syna Múz“ (HRBATA 1986: 42). Romantický umelec tým v type meštiaka získal svoj protiklad. Antinomické postavenie umelca a meštiaka, korešponduje so schémou zlato versus umenie, z ktorej sa podľa Zdenka Hrbatu vyvodzujú ďalšie antitézy, napr. duchovnosť – predmetnosť, nezávislé krásno – utilitarizmus (TAMŽE). Autor ďalej píše, že zlato a obchod sa postupne stali nemennými meštiackymi pejoratívnymi atribútmi. O obchodovaní a podnikaní Eduarda sa čitateľ dozvedá veľmi málo, takmer nič; napriek tomu pôsobí odsúdeniahodne. Hronský však Eduarda nemodeluje ako duševného obmedzenca. Skôr naopak. Charakterizuje ho ako úctyhodného bankára s obdivuhodnou chladnokrvnosťou, zvyrazňujúc jeho sebaovládanie, cieľavedomosť. Tieto vlastnosti chýbajú postavám umelcov (On, Ona, Zorin), ktoré sa „vznášajú“ v oblakoch umenia, čo len zdôrazňuje jeho silu ako protivníka. Eduard v každej situácii ostáva prísny, priamy, strohý.

---

<sup>2</sup> F. Stanzel nazýva túto „schopnosť“ rozprávača fokusáciou (1988: 139–140).

Strojenosť a manipulátorské schopnosti najzreteľnejšie vyjadruje umelecký večierok, ktorý zorganizoval na počesť svojho manželstva s Ňou – mladou maliarkou. Všetkých prekvapil svojou rozhladenosťou v oblasti umenia. Irónia voči dokonalosti postavy, ktorá je prázdna, sa odhaľuje v jeho utilitárnom vnímaní umenia. Chápe ho ako remeslo, ktorému sa možno naučiť. Zodpovedajú tomu aj mechanicky produkované vzletné reči:

Len vy si myslíte, že vaše *remeslo* je neobyčajné. Nie, celkom prostučká vec je to a rozumiem jej dokonale. Človek si musí vytvoriť nejakú celkom samostatnú mienku [...], musí sa naučiť mienku svoju vysloviť v určitom slovníku, potom prečítať si niekoľko kníh o stredoveku a dnešných zinkweissoch a kúpiť niekoľko malieb, ktorým vôbec nerozumie, preto ich zaplatí drahó.  
(HRONSKÝ 2005: 104 – 105; zvýraznila M. S.)

Tieto slová odkrývajú absenciu estetického zážitku (duchovný postoj) a tvorivosti. Eduard predstavuje snoba, štylizujúceho sa do role znalca umenia, ktorý nikdy neporozumie tomuto špecifickému svetu. Ide o dobre hranú rolu. Chce sa totiž stať známym nielen ako úspešný bankár, čiže ako človek peňažný, materiálny, do povedomia chce vstúpiť aj ako človek výstredný, ktorý si po finančných úspechoch môže dopriať „bláznovstvo“, akým je manželstvo s umelkyňou. Nejde mu o konkrétnu ľudskú bytosť, ale o spoločensky-reprezentatívnu funkciu. Manželstvo s Ňou naplňuje jeho presný životný plán: „Vezmem si herečku alebo speváčku, alebo maliarku, alebo vôbec takú osobu, ktorá bude z *naničhodného sveta*“ (TAMŽE: 70; zvýraznila M. S.). Od začiatku pritom počíta s rozvodom a s možným zúročením svojich plánov a prisvojenia: „Nesmú povedať: umelkyňa tá a tá sedela v susednej lóži. Ale: Eduardova rozvedená žena prijíma vo štvrtok“ (TAMŽE: 71). Chce tým pokoriť duchovný rozmer, ktorý postráda. Iróniu autorského podania prezrádza „obdiv“ rozprávača nad jeho neomylnosťou, ale aj štylistické odhalenie gesta sebainscenácie ako súčasť racionality tejto postavy.

Patetické podanie umelca v protiklade k ironicky degradujúcemu videniu meštiaka spĺňa intencie romantických koncepcií. Hronský obmieňa apolónsky mýtus, z ktorého sa sformoval idealistický kult tvorivého génia. Nenapĺňa ho do detailov: upúšťa od tragiheroickej štylizácie neúspešného a zneuznaného vydedenca spoločnosti, pracuje však s tajomstvom a so záhadnosťou. Tou najväčšou je nejasné proroctvo o spisovateľovi, ovplyvňujúce jeho správanie a útek do cudziny.

Okrem Eduarda a jeho „remeselného“ ponímania umeleckej tvorby sa predmetom výsmechu stávajú aj iné postavy, dokonca postavy „umelcov“. Možno zmieniť úvodnú scénu, ktorou Hronský exponuje umelecký svet. Mladá maliarka ho s trpkou iróniou, reflektujúcou rozpor teatrálnosti a bytostnej pravdivosti inscenovanej situácie, označuje za veľkú komédiu:



Bez ostýchania tu hovorili ľudia o umení, o svojom umení, o veľkom umení, ako tu hádzali na jednu hromadu rozochvené srdcia, myšlienky, boje, radosti, prácu a ľahkomyselné úsmevy, sťa parádne a neparádne rekvizity z čudného javiska, ako by Majster Maratán a ten večný cigaretový dym okolo neho bola obyčajná *komédia*.  
(TAMŽE: 8; zvýraznila M. S.)

Ironické podanie signalizuje dištanciu od salónneho spôsobu umeleckého života, ktorý „prevádzkuje“ priemerne talentovaná, bezmenná masa remeselníkov a snobov. Tú Hronský kritizuje a vysmieva. Autorská irónia sa však vyhla hlavným postavám. Mladá maliarka (Ona), spisovateľ (On) a Zorin reprezentujú autentický dotyk s Múzou. Zaujímavou postavou je maliar Zorin, ktorého rusky znejúce meno odkazuje na súvekyých porevolučných emigrantov (aristokratov).

Vladimír Macura tvrdí, že napriek istej nútenosti a umelosti českého salóna bolo jeho formovanie od začiatku späté s budovaním českého jazyka. Pokusy vytvoriť jazyk schopný komunikovať o veciach umenia viedli buď k nemčine, alebo k neurotizujúcej atmosfére zakazovania nemeckých výrazov, ku ktorému nútil tento ideál: „Vytvářet ‚český salon‘ znamenalo popřít všechno, co v salonu bylo vnímáno jako cizorodé a nevhodné pro český svět“ (MACURA 1999: 77). Aj v *Prorocké doktora Stankovského* nájdeme isté rezíduá tejto stiesnenosti u maliarkinej matky, hovoriacej po francúzsky. Lenže v tridsiatych rokoch 20. storočia už salón stratil národnobuditeľskú funkciu – ostala len prázdna noblesa, pátos a maliarkin pocit nepatričnosti tohto sveta.

Svet salónov poznáme už z literárnej tvorby Svetozára Hurbana Vajanského. Rétorika stvárnenia tohto sveta u Hronského zrejme viac nadväzuje na „vozvýšenosť“ mŕtveho „bat’ka“ ako na súveký obraz bohémy z konca dvadsiatych rokov. Matuška píše o nechcenej komike a mondénosti románu, ktorá vyplývala z toho, že u Hronského sa európskosť zrazila so zotrúvaním na ideových pozíciách „ideálneho realizmu“. Na začiatku tridsiatych rokov sa zásluhou autorov druhej moderny vyhrotil spor o produktívnosť inšpirácií európskej a domácej literatúry, pričom v ostrej opozícii domáceho a cudzieho sa domáce dávalo do súvislosti s neprekonateľným národným komplexom Vajanského (ŠTEVČEK 1996: 42).

Ak jednou z charakteristických polarít dvadsiatych rokov bolo paralelné, vedomé a chcené jestvovanie kozmopolitizmu a nacionalizmu, v tridsiatych rokoch už možno hovoriť o spontánnom a prirodzenom vyrovnávaní hodnotových kritérií domácej a svetovej literatúry. Autorom išlo o „moderný“ výraz vlastných predstáv o slovenskej realite, „o úplné vyslovenie filozofie opierajúcej sa o poznanie, že v slovenskej skutočnosti existujú hodnoty, o ktoré možno oprieť autorskú víziu sveta“ (TAMŽE: 42–43).

Ján Števcík píše: „Vo chvíli, keď slovenský spisovateľ zabudol na svoju literárnu úlohu ako na národnú povinnosť a svoj záujem preniesol na pole všeľudského bytia, odrazu sa jeho problematika stala všeobecnejšou a všeľudskou, nestratiac pritom nič zo svojej slovenskosti“ (TAMŽE: 43). Podľa neho je „hlbkovou prúdniciou“ slovenskej moderny pomer umelca k hodnotám ľudového života. K predstave nového umenia najuvedomejšie smeroval Hronský, ktorý ju definoval prostredníctvom umenia výtvarného (TAMŽE: 72). Okrem románu *Proroctvo doktora Stankovského* je dôkazom aj spomínaná esej o Alexym. V nej sa vyjadruje k ťažkej ceste slovenského maliarstva:

Postavenie slovenského maliara umelca priťažené je zvlášť. Ujala sa mienka, že základnou prekážkou vývinu výtvarného umenia boli pomery, v ktorých sa strácali hmotné možnosti, a že ani dnešné priaznivejšie časy nie sú dost' štedré. [...] Ale isté je i to, že maliarstvo slovenské ťaží hlbší nedostatok: nateraz nemá pred sebou len cestu, musí si zbudovať i východisko, musí si tvoriť i nástupište, odkiaľ sa má pobrať a ísť, lebo tu nieto výtvarníckej tradície.  
(HRONSKÝ 1934: 6)

Práve v Alexyho diele nachádza domácu inšpiráciu, ktorá vyplývala z úsilia umelca splynúť so svetom dediny, chápanej ako svet univerzálny.

Do diskurzu slovenskej medzivojnovovej literatúry postupne vstupujú dovedy málo expandované toposy. Patrí k nim aj topos mesta. Podľa Pavla Minára možno v próze tohto obdobia vydeliť dve línie – antiurbánnu, ktorá artikuluje mesto ako topos s negatívnym príznakom, a urbánnu. Minár ďalej tvrdí, že Hronského urbánne písanie do priestoru mesta vstupuje transformáciami na diskurzívnej rovine: „Dedinské či sociálne romány (*Žltý dom v Klokoči, Jozef Mak, Chlieb*, atď.) sú generované kódom realistického písania a teda je v nich identifikovateľný aj koncept ilúzičnosti literárneho textu: vytváranie ilúzie o reálnosti popisovanej, re-prezentovanej ‚reality‘. V textoch s toposom mesta (*Proroctvo doktora Stankovského, Pisár Gráň*) funguje kód *anti-ilúzičnosti*: písanie funguje ako písanie – literárnosť literárneho textu nie je ‚realisticky‘ maskovaná ilúziou o ‚realite‘, sprítomňuje sa akt zápisu, demonštruje sa stratifikácia jazykových znakov podľa charakteru označujúceho a nie označovaného, text ‚zostáva‘ textom a nemá už (realistické) ambície byť správou o živote, svete“ (MINÁR 1998: 127). Hronského naratívny urbánny akt Minár interpretuje ako výraz narastajúcej urbanizácie a modernizácie slovenského fikčného diskurzu. Román *Proroctvo doktora Stankovského* pokladá za významný aj tým, že nastolil tému umeleckej bohémy, kaviarskeho života s krásnou dámou, ktorú neskôr tematizuje Andrej Dobrota v *Polnočnom čakani* (1941), Dominik Tatarka v *Panne Zázračnici* (1944) a Ivan Horváth v *Živote s Laurou* (1948).

Hronského obdivovanie mesta je však kritické, nikdy nezachádza tak ďaleko, aby sa tento civilizačný priestor stal silnou opozíciou dediny ako neskôr u naturistov. Mesto a mestský modus

vivendi sú skôr výrazom modernej doby. Zároveň je úzko späté s kritikou salónneho spôsobu života a jeho okázalosť je zdrojom Hronského úškrnu.

Hronského chápanie dediny ako sveta univerzálneho (sveta, ktorý má svoje tajomstvo a ktoré treba dobyť) sa však zráža s jeho snahou o vedomé budovanie elitného sveta. Vladimír Macura si kladie otázku, čo jednotlivé typy snov vypovedajú o národe, akým národným snom sa stávajú a súčasne aký český sen sa v zmysle projektovaného národného ideálu odkrýva. Obrodeneckej kultúre dominoval motív sna a spánku ako metafory ochromenia národnej aktivity a jej aktivizácia sa reflektovala ako pokus o vymanenie národa zo storočného spánku. Naplnenie národných emancipačných snáh vedie k vytváraniu nového ideálu. Možno povedať, že Hronský komplementarizuje želaný rozmer slovenskej prítomnosti, podobne ako autori druhej moderny obohacujú literárny výraz dotykom s Európou. Preto Hronského román *Proroctvo doktora Stankovského* korešponduje s Macurovým chápaním sna ako pozitívneho variantu skutočnosti.

Téma umenia a umelca predpokladá istú exkluzivitu. Povedali sme, že je ňou aj výnimočnosť postáv. Hronského umelec je totiž protipólom obyčajného človeka, ale jeho autorský idiolekt každú výnimočnosť zráža do všednosti, zámerne devaluje osobité na úroveň všeobecného. Spisovateľova životná filozofia mu „nedovolila“ zobrazit' umelcov iba ako výnimočné bytosti. V tejto filozofii má korene aj irónia. Jej východiskom je mestský človek – meštiak aj umelec.

Predmetnosť (materiálny svet, hmotárstvo) sa zráža s romantickým konceptom umelca (duch), ku ktorému Hronský inklinuje, preto aj on zostal v zajatí vzletnej rétoriky 19. storočia. Ponor do vnútra tvorivého človeka prekrýva opis salónneho sveta a umelcov ako „okupantov“ týchto exkluzívnych mestských priestorov. V hľadaní symbiózy života a umenia Hronský nadväzuje na štúrovsko-vajanskovskú líniu literárnej estetiky. Román *Proroctvo doktora Stankovského* je článkom tohto vývinového radu a podobne ako v 19. storočí neuralgickým bodom a problémom slovenských diel s umeleckou témou je láska. Jej záujmy sa krížia s nutnosťou obety (práce) pre národ, s askézou. Nevyužitie šancí štylistických postupov, myšlienkový tradicionalizmus, stret dvoch svetov vedú k tomu, že umelecko-bohémske prostredie je len kulisou na inscenáciu príbehu o láske, kulisou na zobrazenie protirečivého vzťahu umenia a života (lásky), ktoré splynú.

Napriek tomu sa nedá hovoriť o autorskom zámere, ktorý nevyšiel. Hronský sám vníma román ako knihu spomienkovú (NOGE 1983: 360). Možno ho interpretovať aj ako „vypísanie sa“ z osobnej traumy, vyrovnávanie sa s vlastným osudom, nemožnosť slobodne realizovať projekt vlastného života aj ako hľadanie vlastnej umeleckej a osobnostnej integrity. Táto téma zároveň

korešponduje s atmosférou dobiehania Európy, ale aj so snahou o nastolenie ideálneho stavu či konštitúcie žánru (künstlerroman), ktorý v súvekej slovenskej literatúre absentoval.

## Pramene

HRONSKÝ, Jozef Cíger. „Proroctvo doktora Stankovského.“ In týž. *Zobrané spisy 2, Proroctvo doktora Stankovského, Žltý dom v Klokoči*. Martin: Matica slovenská, 2005 [1930], s. 5–137

HRONSKÝ, Jozef Cíger. *Prózy*; ed. Marta Součková. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry, 2008

## Literatúra

ČEPAN, Oskár. „Literárny vývin v rokoch 1918–1945.“ *Slovenská literatúra* 22, 1973, č. 3, s. 267–276

ČÚZY, Ladislav. „Jozef Cíger Hronský.“ In *Portréty slovenských spisovateľov*. Bratislava: Vydavateľstvo Univerzity Komenského 1998, s. 15–29

*Dejiny slovenskej literatúry* 5. Bratislava: Veda, 1984

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

HRBATA, Zdeněk. „Básníci a filistři (Měšťák“ a romantismus po roce 1830).“ In týž. *Filistři a umělci. K pojetí postavy měšťáka ve francouzské literatuře XIX. století*. Praha: Academia, 1986

HRONSKÝ, Jozef Cíger. *Janko Alexy*. Bratislava: Učiteľské vydavateľstvo slovenské U nás, 1934

KRČMÉRY, Štefan. *Dejiny literatúry slovenskej* 2. Bratislava: Tatran, 1976

KRŠÁKOVÁ, Dana. „Obraz spoločenského života meštianskych vrstiev v slovenskej literatúre na konci 19. a začiatku 20. storočia.“ In Mannová, Elena (ed.). *Meštianstvo a občianska spoločnosť na Slovensku 1900–1989*. Bratislava: Academic Electronic Press, 1998, s. 93–99

MACURA, Vladimír. *Český sen*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998

MACURA, Vladimír. „Salon u Fričů a konverzační slovník pro dámy.“ In Lorenzová, Helena – Petrasová, Taťána (eds.). *Salony v české kultuře 19. století*. Sborník příspěvků z 18. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 12.–14. 3. 1998. Praha: Koniasch Latin Press, 1999, s. 75–87

MATUŠKA, Alexander. „J. C. Hronský.“ In *Osobnosti*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1973, s. 405–577

MAŤOVČÍK, Augustín. *Jozef Cíger Hronský (Životná dráma)*. Martin: Matica slovenská, 1995

MÍKULA, Valér (ed.). *Slovník slovenských spisovatelův*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005

MINÁR, Pavol. „Mesto v slovenskej medzivojnovnej fikcii (predpoklady, pravidlá, kódy a logika produkcie textov).“ In Mannová, Elena (ed.): *Meštianstvo a občianska spoločnosť na Slovensku 1900–1989*. Bratislava: Academic Electronic Press, 1998, s. 111–135

MRÁZ, Andrej. „Proroctvo doktora Stankovského.“ *Slovenské pohľady* 46, 1930, s. 716–717

MRÁZ, Andrej. *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava: Academia, 1948

NOGE, Július. „Chlieb a láska – hybné sily života.“ In týž. *Podoby realizmu v medzivojnovnej próze*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1983, s. 239–299

STANZEL, Franz. *Teorie vyprávění*; přel. Jiří Stromšík. Praha: Odeon, 1988 [1979]

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

ŠTEVČEK, Ján. *Literárnohistorické etudy*. Bratislava: Národné literárne centrum, 1996

### **The Slovak Dream of *the Salon*. Birth of Modern Slovak Art after 1918**

The fruition of the emancipative efforts of the Slovaks after 1918 gave rise to a new ambition in the sphere of art: to complement the contemporary Slovak literature by a genre so far missing, the so called “Künstlerroman”. An example of such ambitions may be represented by the novel *Proroctvo doktora Stankovského* (The Prophecy of Doctor Stankovský, 1930) by Jozef Čiger Hronský. Its main topic is the bohemian world of artists, represented as an elitary group, which is accompanied by numerous references to the contemporary European literature. For Hronský, a follower of realistic traditions, the novel became a test space of his own artistic bias: he subverts the realistic principles by subjectivizing the narration, nevertheless his rhetoric remains connected with the “ideal realism” of Svetozár Hurban Vajanský – rather than representing the practices of the bohemian society of the 1920s. A variety of influences is taken into account in the analysis presented here (including Hronský’s contacts with visual arts); the semiotic studies of Macura’s book *Český sen* (The Czech Dream, 1998) have provided the methodological point of departure for the essay.