

# V hľadání adekvátneho sveta a výrazu. Opis v próze slovenského literárneho realizmu\*

---

Ivana Taranenková

## **Východiská: európsky realizmus a slovenský národnoobrodenecký romantizmus**

Napriek dvojznačnosti pojmu literárny realizmus (chápe sa ako spôsob, resp. technika reprezentácie skutočnosti aj ako konkrétny literárnohistorický diskurz) a jeho ontologickej problematikosti nemožno spochybníť, že jeho ústrednou figúrou je opis. Rôznou mierou zapojenia do textovej štruktúry re-prezentuje fikčný svet textov, ktoré sa hlásia k realistickému diskurzu. Opis však môže túto objektivizačnú funkciu prekračovať a poukazovať na hlbšie štruktúry pôsobiace v texte. Rovnako môže poukazovať na rozličné modifikácie a prekročenia literárnych diskurzov, v rámci ktorých sa literárny text realizuje. V našom prípade môže byť nápomocný pri predvedení špecifickej modifikácie realizmu v slovenskej literatúre.

Slovenský literárny realizmus, situovaný literárnohistoriografickým výskumom do obdobia od roku 1880 po prvé desaťročia 20. storočia, je heterogénny divergentný jav, a to bez ohľadu na sebaidentifikačné manifesty a proklamácie jednotlivých aktérov dobového literárneho diania. Je v ňom možné pozorovať súčinnosť a konfiguráciu rôznych aspektov a prítomnosť rôznorodých sedimentov a nánosov (prítomnosť prvkov, ale aj štruktúr iného ako realistického literárnohistorického diskurzu, línií prekračujúcich trvanie jedného literárneho smeru či epochy, determinácie literárnych

---

\* Štúdiá je súčasťou grantového projektu GA ČR P406/12/0347.

textov mimoestetickými kritériami a pod.). Spôsobila to špecifická dobová situácia slovenskej literatúry aj rôzne dobové realizácie estetického programu realizmu v kontexte európskej (svetovej) literatúry, charakterizované tiež určitou rozbiehavosťou (rôzne realizácie v britskom, vo francúzskom, v nemeckom a najmä v ruskom kontexte).

Relevantné estetické výsledky sa od kodifikácie spisovného slovenského jazyka (1843), teda od aktu fakticky zakladajúceho slovenskú národnú kultúru, realizovali v oblasti poézie, ktorá predstavovala špecifický variant európskeho romantizmu.<sup>1</sup> Prozaici, etablujúci sa od osemdesiatych rokov 19. storočia, sa konfrontovali okrem početných esteticky neprínosných obmien romantickej literárnej tradície aj s nedoformovanou tradíciou prózy, jej žánrov a jazyka. Samotná spisovná slovenčina bola v tomto období relatívne mladým jazykom, hodžovsko-hattalovská reforma spisovnej slovenčiny, ktorá ju do veľkej miery stabilizovala do jednotnej podoby, prebehla len v roku 1851. Sociálna stratifikácia slovenčiny ostávala len v zárodkoch, taktiež sa len postupne rozvíjal jej kultúrny základ a literárne funkcie (Miko 1972: 143). Literárne diela predstaviteľov romantickej prózy žánrovú a jazykovú tradíciu napriek svojim kvalitám nenastolili, iba načrtli tendencie a možnosti, ktoré sa postupne od šesťdesiatych rokov 19. storočia rozvíjali. Príčinou tejto situácie boli aj estetické názory ústrednej postavy slovenského romantizmu, Ľudovíta Štúra, ktorý prózu považoval za „nižší druh umenia“ (Štúr 1875: 190) a odporúčal sústreďovať úsilia autorov na poéziu. Tento postoj sa v kontexte oživeného národného diania (vznik Matice slovenskej a slovenských gymnázií) prehodnotil. Zdôrazňovala sa pragmatická funkcia prózy ako čitateľsky efektívneho média vhodného na šírenie národných myšlienok, rovnako aj jej participovanie na spoluprotvorbe slovenského národného života.

Ani toto oživenie však neprinieslo výraznejšie umelecké počiny a po rakúsko-uhorskom vyrovnaní (1867) sa slovenské emancipačné snahy utlmili,

1 Pokiaľ v prípade slovenského romantizmu bola jeho špecifickosť v slovenskej literárnej historiografii v 20. storočí akceptovaná dlhodobejšie, myšlienka, že aj slovenský realizmus nekorešponduje s jeho realizáciami v západoeurópskom kontexte, sa v tomto období explicitne neformulovala. Slovenský literárny realizmus sa usúvzťažňoval s pozitivistickou estetickou koncepciou Augusta Comta a prípadné odlišnosti od tohto modelu, nachádzané v textoch jednotlivých autorov, sa vysvetľovali ako prechodná kontaminácia estetikou predchádzajúceho literárneho smeru – romantizmu.

slovenská literatúra stagnovala, pridŕžajúc sa tematického okruhu národnej agitácie a téz vlasteneckého romantizmu. Práve na túto krízovú situáciu reagujú autori, presadzujúci sa v slovenskej próze od začiatku osemdesiatych rokov 19. storočia. Riešia ju uplatnením princípov realistickej estetiky, ktorých realizácia je však ovplyvnená rozličnými faktormi. Ich vystúpenia sú buď explicitné a proklamačné, ako je to v prípade Svetozára Hurbana Vajanského, alebo diskkrétne, no s o to závažnejšími dôsledkami, ako to následne realizoval Martin Kukučín. Títo autori sú zakladateľmi dvoch paradigmatických línií slovenskej prózy, ktoré presahujú až do 20. storočia. Svetozár Hurban Vajanský sa k literárnemu realizmu hlási vo svojich programových textoch, v ktorých prezentuje svoju literárnoestetickú koncepciu. Jeho úvahy sú ovplyvnené minulými aj dobovými diskusiami v ruskej, v českej, ale aj vo francúzskej literatúre. Paralelne s týmito textami, ktoré sú v podstate estetickými manifestmi, vznikali aj jeho prozaické práce. Martin Kukučín sa s estetickým programom literárneho realizmu a debatami o ňom dôkladnejšie zoznamuje až ako etablovaný autor na pôde študentského spolku Detvan, kde pôsobil od polovice osemdesiatych rokov 19. storočia, počas svojich pražských lekárskejších štúdií. Jeho vstup do slovenskej prózy je viac podmienený spontánnym autorským gestom než napĺňaním programových proklamácií.

Bez ohľadu na rozdielnosť východísk a realizovaných umeleckých riešení stáli obaja najvýraznejší prozaici tohto obdobia pred rovnakými elementárnymi problémami. Museli sa rozhodnúť, na akom základe skonštruovať hodnoverne pôsobiaci „svet“ svojich próz a aký výraz mu dať, resp. akým jazykom ho artikulovať, pričom ich voľba, resp. aktivity boli v mnohých aspektoch iniciačné a normotvorné. Pri napĺňaní výzvy, ktorú predstavovalo vytvorenie prozaického modelu, zodpovedajúceho ich predstavám o literárnom realizme, mali obaja prozaici k dispozícii tendencie umeleckej prózy načrtnuté v romantizme a rozvíjané v priebehu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 19. storočia. Oskár Čepan v tomto období identifikoval dve ústredné prozaické línie (Čepan 1984: 32–36). Na jednej strane tu bola romantizujúco-sentimentálna poviedka, ktorá sa sústreďovala na fabuláciu, vyznačovala sa prítomnosťou výrazného autorského subjektu a sklonmi konštruovať „subjektívne štylizovaný obraz individuálne prehodnotenej skutočnosti“ (ibid.: 33). Na tú nadviazal Vajanský. Kukučín sa zas priklonil k tej línii slovenskej prozaickej tradície, ktorá bola súdobou literárnou verejnosťou považovaná za periférnu. Predstavovali ju krátke žánrové

formy publicistického pôvodu (ibid.: 32), ktoré sa na malom kompozičnom priestore zameriavali na reprodukciu „detailov života“ a využívali „neliterársku“ hovorovú reč. Avšak oveľa výraznejšiu inšpiráciu ako domáce zdroje pre oboch autorov predstavovala ruská literatúra, v ktorej sa realistický diskurz zreteľne modifikoval. Špecifiká ruského realizmu sumarizuje literárny vedec Naum Jakovlevič Berkovskij nasledovne: „Ruský realizmus so svojou neustálenosťou, so svojím úsilím skrz-naskrz preniknúť do javov prítomnosti, no neostávať iba pri nich a nestroskotávať na nich, obsahoval už vo svojej podstate čosi romantické. Ruskí spisovatelia sa zameriavali na budúci život, zobrazovali ho vždy a pri každej príležitosti, vyvolávali pocit, že ten skutočný život je schopný prekonať akékoľvek prekážky – a práve tým ho vykreslovali ako romantici“ (Berkovskij 1983: 133).

Prózy dvoch kľúčových osobností literárnou historiografiou kanonizovaného slovenského realizmu – Svetozára Hurbana Vajanského a Martina Kukučina – tiež vznikali v súčinnosti s ideálom, rozličnými prostriedkami ho sprítomňovali a konfrontovali sa s ním, a to nielen pre silný vplyv ruskej literatúry. Napätie medzi ideálom a jeho prítomnosťou v empirickej realite bolo teda ústredným momentom slovenskej prózy poslednej tretiny 19. storočia.<sup>2</sup>

### **Skutočnosť a projekcia, „svojstvo“ a „cudzie“: Svetozár Hurban Vajanský**

Ambíciou Vajanského ako prozaika bolo prezentovať podoby a možnosti obnovy a realizácie národného života. Iniciátormi a aktérmi revitalizácie národného organizmu sa mali stať predstavitelia elity – intelektuáli alebo príslušníci národne orientovanej šľachty. S jeho umeleckou snahou súviselo aj jeho sústredené úsilie kanonizovať v kontexte dobovej literatúry román. Videl v ňom vhodný prostriedok, ako reprezentovať slovenskú národnú spoločnosť v celku. Zároveň sa usiloval – nielen ako prozaik, ale aj ako mimoriadne aktívny kultúrny publicista (články prezentujúce jeho estetickú koncepciu publikoval sústavne takmer štyridsať rokov) – moderovať dobovú literatúru tak, aby napĺňala jeho predstavy o „vysokom“ umení. Tie boli dané predovšetkým klasickým estetickým ideálom, ktorý uprednost-

2 Bližšie k tomuto pozri aj štúdiu Marcely Mikulovej „Povinnosť k ideálu alebo romantizmus v slovenskom realizme“ (Mikulová 2011: 105–113).

ňoval kategórie celostného, nevyhnutného, ideálneho pred fragmentárnym, náhodným a každodenným. Vajanského zámer však skomplikoval reálny stav slovenskej society, ako aj existujúce dispozície a výrazové prostriedky národnej literatúry. Súdobá slovenská národná realita mu nedokázala poskytnúť adekvátne témy ani hrdinov. Preto Vajanský obrátil pomer textovej a aktuálnej reality a produkoval vo svojich prózach také okolnosti a postavy, ktoré sugesciou umeleckého diela mali na skutočnosť vplývať: „[...] dobrá novela, dobrý román (daj nám ho Bože!), v ňom kypí opravdivý život, založiť môžu novú duchovnú kolóniu na púšti nášho zbedačovaného života“ (Vajanský 1882: 2). Nesamozrejmnosť sveta jeho próz, ktoré sa vlastne stávali akýmisi národnými utópiami, ho viedla k zosilneniu ideologicky podloženého (konkrétne ideológiou nacionalizmu) významotvorného princípu v nich. Ten usporadúva javy fikčného sveta Vajanského próz do základnej opozície „svojstvo“–„cudzie“, pričom kľúčom tohto triedenia je nacionálna príslušnosť postáv. Zasahuje všetky textové zložky – od sujetovo-kompozičnej výstavby cez charakteristiku postáv až po štylistickú a jazykovú rovinu. Prispieva k tomu i prítomnosť mimoriadne silného autorského subjektu: „Sugescia stvoriteľského činu, túžba a vôľa tvoriť, čo sme nemali, nedovoľujú autorskému subjektu Vajanského próz ustúpiť do decentného pozadia. Vajanského autorská reč nie je potom len médiom epického sveta, v tejto reči sa dáva cítiť i stvoriteľská ruka autorského subjektu, jeho režirovanie, úvahy, vysvetlivky, poznámky, komentáre, jeho ideový rečnícky pátos“ (Miko 1972: 144). Utopicky pôsobí aj jeho rozhodnutie stvoriť jazyk vysokej literatúry: „Keď hovoríme, že Vajanský stvoril reč modernej slovenskej prózy – modernej v širokom zmysle –, platí to temer doslova. Stvoril z kultúrnych síl svojej osobnosti, len menej, keď nie málo, z kultúrnych síl a zdrojov slovenskej reality“ (ibid.).

Všadeprítomnosť ideologicky determinovaného významotvorného princípu a autorského subjektu, ktorý ho tvrdošijne presadzuje, má výrazný vplyv aj na Vajanského opis. Ten vôbec nezodpovedá predstavám o realisticom opise. „Prezentační a reprezentatívni funkce popisu“ (Fedrová – Jedličková 2011: 34), slúžiace konkretizácii rozprávaného sveta a zhodnoverneniu „realistického efektu“ (Nieragden 2008: 615), sa tu stáva súčasťou ideologickej persuzívnosti autorského gesta.

„Svojstvo“ je aj určujúcim axiologickým princípom Vajanského sveta: príslušnosť k nemu alebo jeho odvrhnutie determinuje morálku postáv

a prostredia a zasahuje i štylistické postupy prítomné v texte. Pri zobrazovaní elementov „cudzieho“ prevažujú hyperbolizačné, ironizujúce až parodické postupy, Vajanský tu využíva prostriedky „nízkej“, hovorovej lexiky a naopak, postavy a javy zo sféry „svojstva“ sú patetizované a monumentalizované. Príslušnosť k „svojstvu“ neurčuje len charakterové vlastnosti postáv, ale ovplyvňuje aj vykreslenie ich fyzického výzoru. Tie kladné disponujú fyzickou krásou a ich protivníci sú karikovaní prostredníctvom nepríjemného až odpudzujúceho telesného detailu.

Príkladom explicitného prepojenia telesného výzoru postavy s duševnými kvalitami a jej vzťahu k „svojstvu“ je vykreslenie postavy Laca Vrábľa z románu *Koreň a výhonky* (1895–1896). Pôsobivý fyzický vzhľad, ktorý demonštruje jeho slovenský pôvod, je hyzdený dôsledkami vzdalovania sa „koreňom“. Autorským rozprávačom zdôrazňované detaily dlhého nechta – „dlhého paznechta“ – či monokla, ktoré sú demonštráciou Vrábľovho afektovaného „maďarónstva“, pôsobia neprirodzene a poukazujú tiež na deformovanosť elementov „cudzieho“, ktorým táto postava prepadla:

Vedel tak vtisnúť do pravého oka monokel ako najzadlženejší štvrtmagnát, so šikom hodiť Cigánovi desiatku, demonštrovať po uliciach proti Hentziho pomníku alebo proti ministrovi, ba i rečniť na korepešskom cintoríne pri hrobke „mučeníka“ Jesenáka, ktorý v časoch povstania väznil jeho rodinu, ba jedného z Vrábľov dal i obesiť. Nosil sa ultramódne, dal si narásť na malíčku ľavej ruky dlhý paznecht, ktorý bolo treba denne desať ráz čistiť, škrabkať a často umele obrezávať. Ináč bol mocný, krásne urastený junosť; ani peštiansky skutočný i mravný vzduch nemohol zotrieť z jeho otvorenej, skutočne drevanovskej tváre sviežosť a zdravý nádych. (Vajanský 2008: 52)

Vrábľov životný štýl, založený na odcudzení národnému životu a „prirodzenosti“, vedie k chorobe a napokon k jeho úplnej telesnej deštrukcii:

Oblečený bol vyhladano, vkusne. Čím väčšmi chradlo jeho telo, tým pozornejšie sa obliekal. Na slobode, v zákutí osamelého mlyna pestoval svoju toaletu úzkostlivejšie ako v meste. Dlhý paznecht na malíčku bol vytríbeno poobrezávaný, vyčistený. Biely ako sneh golierik, tuho naškrobený, tlačil mu vychudnuté líca. Farbistá, umele viazaná šatôčka s bezúhonnou hodvábnuou sviežosťou krásila jeho vychudnuté hrdlo. (ibid.: 152)

Ideologickému významotvornému princípu podlieha aj opis prostredia, v ktorom sa postavy z jednotlivých opozitných kategórií pohybujú. Je len príznačné, že napríklad domácnosť postáv z tábora „svojstva“ je čistá a zariadená s vyberaným, aj keď prostým vkusom a že v blízkosti výrazne morálnych postáv (učiteľ Holan z románovej novely *Letiace tiene*, 1883, alebo farár Rybka z *Koreňa a výhonkov*, 1895–1896) sa vyskytuje lipa, ktorá je súčasťou slovenskej (slovanskej) národnej emblematicky. Tento exponovaný význam lipy sa tu ešte zvyrazňuje, nezostáva obyčajným stromom, kulisou v pozadí, ale je z nej rovno chrám, v ktorej sa jej postava modlí:

Tichý vietor tiahol lipami, hviezdy svietili na nebi. Starec prikročil k prastarej, vo vnútri dúpanej lipe. Dávno už spráchnivelo jej jadro, veľký otvor černel sa. V dutine, na vnútornej stene, pribitý bol jednoduchý drevený kríž. Starec vstúpil do dutiny – bola dosť priestranná – zdvihol ruky ku krížu a vrúcnu modlitbu šeptali jeho ústa. Do slov starcových šumelo lístie vzrúsené polnočným vetrom. Nad lipou v neobsiahlom majestáte pnula sa širo-širo, hlboká bán nebeská, trblietali hviezdy. (Vajanský 1883: 96)

Naopak, prostredie, v ktorom sa pohybujú postavy náležiacie do kategórie „cudzieho“, je u Vajanského výrazne svojím nevkusom, „operetnosťou“, resp. nevábnyim vzhladom. Charakteristicky tu pôsobí vykreslenie židovskej domácnosti Zweigenthalovcov v *Letiacich tieňoch* (židovstvo je u Vajanského výrazným reprezentantom cudzích, národu nepriateľských elementov, dobový antisemitizmus poznačil aj iné oblasti Vajanského aktivít – poéziu a publicistiku). Rozprávač zdôrazňuje napriek vonkajšej okázalosti nevkus jej majiteľov, ich pochybné hygienické návyky a nakoniec aj ich špekulantstvo, z ktorého zariadenia domácnosti pochádza:

Róza prešla do izby. Rýchle sňala šperky, prehodila šaty cez hlavu. Bielu, nie celkom čistú spodnicu zakryla domácimi šatami, ktoré ležali na posteli. Na vešiaku pri skrini viseli nohavice, na ruby obrátená vesta a potrhané traky. Ženský čepiec zavesený bol navrchu a korunoval celok. Pyšný zelený diván zle harmonoval s fotelom tuhočerveným. Tri stolce z kriveného dreva, i to rozličnej farby, svedčili, že celý úbor chyže poskupovaný bol na rozličných licitáciách. (ibid.: 69)

V tejto jednote charakteru a životného priestoru by bolo asi márne hľadať stopy „atmosférického realizmu“, ktorý identifikoval Erich Auerbach v textoch Honoré de Balzaca.<sup>3</sup> Vajanský totiž nedokáže vytvoriť hodnoverné milieu ani toto prostredie sugerovať presvedčivými zmyslovými detailmi. Detaily tu nedokážu fungovať samostatne, sú príliš abstraktné a konvenčné, nie sú to „nedôležité detaily“, verifikujúce autentickosť fikčného sveta realistickej prózy. Sú to znaky, neustále odkazujúce za text, k ideologickému princípu dôsledne organizujúcemu všetky roviny Vajanského próz, k vyššiemu „metaforicko-alegorickému plánu“ textu, ktorý je v jeho fikčnom svete prítomný ako ideál (konkrétne ide o ideál regenerácie národného života). Konkrétne prvky stvárnovanej reality tu teda fungujú ako „metonymické zástupky metaforicko-alegorickej roviny rozprávania“ (Čepan 1984: 79). O Vajanského inklinácii k alegórii, na ktorú upozorňuje v analýze jeho poézie Valér Mikula,<sup>4</sup> svedčia aj jeho opisy prírodných úkazov, ktoré nikdy nefungujú osamotene. Pôsobia ako anticipačné motívy predznamenávajúce osud postáv alebo sa stávajú podkladom pre rozvinutie ideového vyznenia diela.

Ak napríklad príslušníci rodiny Jablonských z *Letiachich tieňov* rozjímajú v letný podvečer na verande nad osudom svojho príbuzného, zhýralého zemana Kazimíra Podolského, ktorý je nielen na pokraji finančného, ale aj životného krachu, je súčasťou tohto výjavu aj obraz omámených nočných motýľov letiacich do svetla lampy, ktorý sa nevzťahuje iba k jednej konkrétnej postave, ale predznamenáva osud celej rodiny, ktorá sa spreneverila „svojstvu“ a následne ohrozená finančnými špekuláciami „cudzích“ síl došla

3 „[...] každý životní prostor se mu stává mravně smyslovou atmosférou, která prosycuje krajinu, obydlí, nábytek, nářadí, oděv, tělo, charakter, chování, smýšlení, činnost i osudy člověka, přičemž obecná dobově historická situace se opět jeví jako jakási celková atmosféra zahrnující všechny své jednotlivé životní prostory“ (Auerbach 1998: 400).

4 „[Vajanský; doplnila IT] reáliám a realite samej nepridáva alegorické významy postupne, ale svoju báseň niekedy rovno začne hotovou alegorickou postavou [...] prírodný úkaz, napr. východ či západ slnka, tu nestojí na začiatku ako ‚spúšťač‘ radu predstáv či súvislostí, ako to býva v romantizme či symbolizme, ale vstupuje do hry až na konci ako prírodné (čiže prirodzené, organické, zvrchované) potvrdenie ideového reťazca. [...] Vážne myslené, ‚koncepčné‘ Vajanského alegórie, tie, ktorými chce meniť skutočnosť, však paradoxne na skutočnosť prihliadajú najmenej. [...] Alegória ‚hovorí jedno a myslí druhé‘, Vajanský však na ‚to druhé‘ nielen ‚myslí‘, ale o tom aj otvorene ‚hovorí‘, a tak jeho alegórie pre čitateľa neprinášajú nijaké hádanky, iba samé odpovede“ (Mikula 2010: 82).

k spoločenskému a ekonomickému úpadku, čo je nakoniec zrejmé aj z kontextualizácie tohto opisu s dialógom:

„Biedny brat! Tak prefurtáčil život!“ poznamenala Anna a pozrela najprv na Hermana, potom na sestru. „A u vás silno zaviazol?“ „Pah, pravdaže silno,“ roztržite odpovedal Imro a hľadel na nočných motýlkov, ako tisnú sa celými krdľami k sklám lampovým, ako padajú na biely obrus a popálené trepú krídelkami. „A ja som s ním tiež zamočený. Tak asi polovička majetku leží u nás na zmenkách. No počúvam, že má tiché zmenky. Vaše staré hniezdo sa rúti.“

(Vajanský 1883: 51)

Alegorické vyznenie opisu prírodnej scenérie sa v týchto prózach neexplikuje iba v rozprávačskom pásmo, silný autorský rozprávač intervenuje aj do prehovoru postáv, ktoré skutočnosť prírodného sveta Vajanského prózy usúvzťažňujú s ideovým plánom explicitne:

Mesiac blížil sa k horám. Celá dolina zaskvela sa v jeho magickom svetle. V stranách pohoria černeli sa tône – ony nestáli, ale plazili sa po skalnatých úbočinách. Na obzore vyskytlo sa niekoľko ľahkých obláčkov. Ich tiene leteli krajom, zatemnili strieborný pruh rieky a potom sadli na Jablonovo. [...] „Vidíte – tie letiace tiene sú obrazom nášho života, terajšej našej periódy! Všetky oné, dľa našej mienky škodné, alebo aspoň netrebné existencie, so srdciami a čestnou vôľou sú ako tie letiace tiene, zachmurujúce síce niečo strieborné blesky nebeského telesa, no iba letkom. A samy v sebe kolkto krásy chovajú! To brat môj, nie chorobné úkazy, to úkazy mohutnej pravdy. Velká, tvoriaca sa vec má vždy mnoho podivínov. Vy len tie tiene vidíte, hromžíte, že berú nám jasnotu! My opravdovej tmy nemáme, naše slabosti, naše podivínstva, naše chyby sú letiace tiene, nad nimi panuje tiché, večné svetlo ideálu. Všeobecné slabosti, ktoré možno nájsť všade, u všetkých národov, po všetky veky, musíme subtrahovať, lebo ani Slaviani nemôžu sa vyzuť z týchto pokleskov, spoločných celému ľudstvu. Ale najmenej prichodí nám, potlačeným, nesamostatným, prísne karhať tieto všeludské chyby. No máme i svoje zvláštne tiene. Nuž nech zakabonia sa stráne naše chvílkami, poduje vetrík, tieň mizne, redne, tratí sa! Hľa, ako lezie po mohutných bedrách tatranských kolosov vždy vyššie – vždy vyššie! Už dosiahli vrcholu, akoby niekto bol zotal ostré sokorce – už sa prevalili

cez hory – v jasnote šerie sa končiar! Nad krajom blažiace svetlo! Ó, verte v ideál, verte v jeho svetlo!“ Mesiac zapadol za hory. Do dolín tisla sa tma.

(ibid.: 93–94)

### **Alternatívy realistického opisu: objektivizácia vs. alegorizácia**

Opis vo Vajanského prózach nie je len funkčnou súčasťou komplexnej štruktúry textu, ale stáva sa aj markerom, ktorý poukazuje na skutočnosť, že tieto texty sa modelu realistickej prózy vymykajú. Ak akceptujeme, že v kontexte dobovej európskej literatúry sa predpokladalo, že realistické umenie by sa malo sústrediť na objektívne stvárnenie reality, ktorá je realitou 19. storočia, svetom objektívne daných empirických javov, svetom „příčin a následků, svět bez zázraků, svět bez transcendentna“ (Wellek 2005: 119), vidíme, že Vajanského opisy nás ustavične atakujú skrytými vlastnosťami reality a odkazmi na ideový plán textu.

Pre porovnanie uvediem opis krajiny z novely Gustáva Zechentera-Laskomerského *Lipovianska maša* (1872), ktorého krátke prózy, publikované v literárnych časopisoch v priebehu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 19. storočia, vychádzali z empirickej skúsenosti a sústreďovali sa na zachytenie detailov každodenného života (slovenská literárna historiografia ho klasifikovala ako autora s výraznými realistickými tendenciami):

Vo Zvolenskej stolici, hned' poniže, ako sa Čierny Hronec s Hronom mieša, otvára sa zľava dlhá dolina. Úzka, skalnatá cesta vedie hore tou dolinou popri šumiacej Bystrej a vysokých, sosnami a machom porastených zápoliach, popri šuchotajúcich pílach a troskových, tvrdo zarastajúcich hálniskách – do mašiarkej osady Lipová. Keď putuje človek takto asi tri hodiny pri poskakujúcej, podľa mena i vsutku Bystrej, nevidí inakšie ako nebo nad sebou a strmiace vápeniny s červenohaluzími sosnami, smutnými brezami a celé kožuchy žltó kvitnúcej slamenej ruže (*Sedum acre*) a drapľavého bodliaka, nazvaného štrbák vlnohlavý (*Cirsium eriophorum*).

(Zechenter-Laskomerský 1969: 2)

Je tu pozorovateľná dôsledná snaha objektívne, až prírodovedecky klasifikovať a triediť jednotlivé prírodné úkazy a sprítomňovanú realitu, presne ich situovať a pomenovať. Na rozdiel od toho vo Vajanského prózach je príroda

neustále alegorizovaná, personifikovaná a plná skrytých významov. Rozprávač a protagonista črty *Noc na skalách* (časop. 1880, knižne 1883) sa odoberá, zunovaný „ľuďmi i klopotmi každodenného života“ (Vajanský 1883: 7) na noc do hory:

Prejdúc bučinu, vhlbil som sa do lona svrčín a jedlín. Tu už počalo ich panstvo, len miestami zjavil sa dub, ako by zablúdil do cudzieho revíru. Nádherna jedle je hlboko vrytá do duše každého horského Slováka. Spevy nášho ľudu pestujú popri lipe i jedľu. Velké opachy Tatier chovajú na skalnej hrudi svojej jedľu i svrčinu. Jedľa je pravý obraz spokojného Slováka. Strojná, mäkká a schováva v sebe štavu, trebárs korene vovrtali sa do skalnej pôdy. [...] Spoza hôr vykukol úzky srp mesiaca. Hviezdy hustnú. Zadumený, rozihraný dojmami, sadnem na skalinu, pod starú, v zraze pomýlenú svrčinu. Je mi tak voľno, len rozšíriť krídla a letieť. Znenáhla zaspávanie prírody ukolísalo i ducha môjho v mier. Nuž, ale či tá príroda naozaj zaspáva? Nie celkom, kľukaletný netopier šibol mi ponad hlavu, v machu bliskocú modrastými lampadkami svätajánske mušky. [...] Celkom nezadrieme príroda. Večný pohyb veje z nej, no možno, že to iba jej sny. Nie, i to je život, tajný, bájný život noci. (ibid.: 9–10)

Vajanského opis je neustále dynamizovaný, a to nielen tým, ako ho autor-ský rozprávač (explicitne) usúvzťažňuje s metaforicko-alegorickou rovinou rozprávania – z obyčajnej jedle sa pred našimi očami stáva súčasť národnej mytológie. K dynamizácii opisu prispieva aj prepojenie protagonistovho duševného stavu s prírodnými javmi (pokoj v prírode – mier v duši), dôraz na neviditeľný, no predsa stále prítomný „večný“ pohyb, ktorý prírode oduševňuje. Okrem toho, že ide o využitie typických rekvizít romantickej poetiky, kde príroda je priestorom „autentického (přirozeného) bytí“ (Hrbata – Procházka 2005: 28), miestom kontemplácie, predstavuje tento postup Vajanského problém, ako adekvátne a hodnoverne reprezentovať vo svojich prozaických textoch skutočnosť v jej komplexnej celistvosti: „Vajanský sa nezameriava na epicky vecnú komplexnosť a kauzálnu spätosť prvkov výpovede, ale situáciu podáva v jej iluzívno-dynamickom napätí“ (Čečan 1984: 68). Od statickej deskripcie smeruje k „princípu epického znázorňovania“, kde „sprostredkujúcim stupňom je zvecňovanie metaforicko-alegorických významov motívmi vecnej skutočnosti“ (ibid: 68). V konečnom

dôsledku však Vajanského predstavy o adekvátnom stvárňovaní skutočnosti, podmienené Hegelovou estetikou, naplňali vyhrotené situácie, kontrasty, konfrontovanie antagonistických síl, hypertrofovaný výraz, ktoré sa tu neprejavujú len v naratívnej štruktúre, ale zasahujú aj opis.

Vajanského voluntaristické autorské gesto, týkajúce sa nielen tematických, ale aj výrazových zložiek, spôsobuje, že čitateľ je neustále konfrontovaný s istou excesívnosťou jeho textov: „Všetko je uňho posunuté zo svojho zvyčajného miesta a premiestnené kamsi inam“ (ibid.: 89). Tento dojem poukazuje na skutočnosť, že reprezentácia vo Vajanského prózach je iným typom ako realistická reprezentácia. Tieto Vajanským preferované prostriedky odkazujú na melodramatický režim reprezentácie v tom zmysle, v akom ho vo svojej práci *The Melodramatic Imagination* (1976) analyzuje Peter Brooks. Podľa neho je tento typ imaginácie charakteristický pre literatúru v „postsakrálnej ére“. Jeho počiatky identifikuje v romantickej literatúre, avšak nachádza ho i u autorov ako Honoré de Balzac, Henry James, Charles Dickens či Fjodor Michajlovič Dostojevskij. Prezentovanie silných emócií, vypätých stavov, manichejská morálna polarizácia a schematizácia, ktoré v textoch týchto autorov nachádzame, sú dôsledkom situácie, kde „polarizácia a hyperdramatizácia síl v konflikte reprezentuje potrebu určiť, zviditeľniť a sfunkčniť tie voľby bytia, ktoré sa pre človeka stali nesmierne dôležitými, aj keď ich nemožno vyvodiť z transcendentálnych systémov viery“ (Brooks 1995: viii). Melodramatické gesto je výrazom naliehavosti subjektu vyviazaného z väzieb, ktoré mali byť apriórne dané. Autor tvoriaci v melodramatickom režime neustále sprítomňuje a hyperbolizovanými prostriedkami zvyrazňuje boj dobra a zla, pričom obe pochádzajú z autonómne určeného morálneho sveta. Zmysel tohto sveta si takýto subjekt len určuje, a preto ho zdôrazňuje, odhaľuje a demonštruje aj za cenu, že svet, ktorý reprezentuje, všetky tieto významy neunesie. Je to situácia v mnohom evokujúca pôsobenie Vajanského próz, ktoré fakticky reprezentovali svet bez „ontologického krytia“ (Miko 1972: 147), a tento deficit sa tu nahradzoval naliehavosťou melodramatického výrazu.

### **Efekt reálneho ako produkt hľadania strateného sveta:**

#### **Martin Kukučín**

Na potrebu vytvoriť tradíciu prózy, stvoriť jej svet, nájsť preň vhodný výraz reagoval omnoho diskrétnejšie, ale presvedčivejšími riešeniami ako Vajan-

ský aj Kukučín. Siahol po zdanlivo samozrejmom svete slovenskej dediny v jeho každodennosti a ako literárny jazyk využil jej hovorovú reč. Epické situácie, ako aj ostatné zložky jeho próz neboli organizované apriórnym ideologickým princípom, ale „rovnícou epickej harmónie“ založenou na samoregulatívnom procese riadiacom vzťahy medzi človekom, jeho prostredím a tradíciou (Čepan 1984: 143n). Avšak za zdanlivo objektívnym determinizmom týchto próz, ktoré viedli slovenskú literárnu historiografiu k tomu, aby Kukučina vyhlásila za exemplárneho realistu, sú ukryté podvedomé subjektívne motivácie a procesy. Tie boli zdrojom jeho objektívnosti, determinizmu i harmonizátorského autorského gesta. Martin Kukučín totiž vo svojom diele sprítomňoval prirodzený svet svojho detstva a hoci sa z jeho textov zdalo, že je trvalo prítomný, v skutočnosti bol situovaný viac do jeho spomienok. Svojím písaním reagoval jednak na procesy kultúrnej modernizácie, prebiehajúce od osvietenstva, kde bola „dřívější holistická spoločnosť nahradená spoločnosťou individualistickou, rozporuplnou a fragmentarizovanou“ (Müller 2008: 523), jednak na svoju osobnú traumu, keď v útľom veku musel opustiť domov a odísť na štúdiá (a vlastne väčšiu časť svojho života prežil v cudzine). Práve pocity neukotvenosti, straty koreňov, miznutie tradičných a archaických hodnôt, ktoré charakterizujú moderný život všeobecne, sú v Kukučínových textoch tematizované podvedome, ale aj explicitne. Ich ústrednými motívmi sa tak stávajú s rôznou intenzitou prítomné motívy melanchólie a nostalgie, s ktorými sa spája nerealizovateľná archetypálna túžba po návrate „do zlatého veku ľudstva“. Ten je v ľudskom živote predstavovaný obdobím detstva (je to jediné obdobie ľudského života spojené s nekomplikovanosťou a bezprostrednou danosťou vecí života), v dejinách zasa s predhistorickým obdobím, ktoré charakterizuje archetypálny prírodný čas (v umení sa tieto situácie tematizujú toposom Arkádie). Kukučínove prózy, tak ako jeho realistická umelecká metóda (ku ktorej sa hlásil), sa teda pomeriavajú s ideálom, avšak v inom zmysle ako u Vajanského. Jeho ideál je situovaný do minulosti – v individuálnom rámci do obdobia detstva, vo všeobecnejšom zasa do tradičného života slovenského etnika, ktorý neodvratne zaniká. Rôznym spôsobom je prítomný aj v jeho prózach z mestského prostredia či v cestopisoch z Francúzska alebo Južnej Ameriky. Kým Vajanského ideál bol determinovaný ideológiou nacionalizmu, u Kukučina nadobúda širšie antropologické dimenzie.

Ak Kukučínove prózy od počiatku charakterizuje vycibrený zmysel pre detail, nebude to len súčasť jeho úsilia o presnosť a priliehavosť výrazu (Čepan 1984: 127) pri re-prezentácii aktuálnej reality. Možno to vnímať aj ako manickú túžbu nostalgika, prejavujúcu sa „neuveriteľnou kapacitou pamätať si vnemy, chute, zvuky, vône, detaily a banality strateného raja, ktoré tí, čo zostali doma, nikdy nezakúsili“ (Boym 2001: 4). Keď sa teda Adam Krt zo známej poviedky *Rysavá jalovica* (1885) chystá na jarmok, autorský rozprávač venuje jeho výstroju dôslednú pozornosť a približuje ju do najmenších podrobností, pričom používa i jazykové prostriedky ľudovej reči:

Na chrbte má priviazanú tanistru; v nej pokladené kapce, jančiarky a papuče, ktoré on na hotové našil a teraz ich ide predávať. Do tanistry utarsoval to tak, že každú páru zošil hrubou dratvou, aby sa spolu držala. Krt je síce gazda, ale v zime šijáva z valaského súkna obuv pre dedinčanov. A to je veľmi ľahká robota. Na merľuk nemusí sa veľmi dbať, lebo kapec čím je väčší, tým lepší; nemusí byť ani veľký výber v kopytách, veď i sám Krt má len tri. Jedno malé pre nevesty, čo majú malé nôžky; druhé veľké pre chlapov, ktorí potrebujú kapce ako vahany, aby mohli z pece do nich skočiť. Tretie je ani malé, ani veľké, ale len tak stredné. (Kukučín 1961a: 7)

Kukučínov opis však nezostáva pri staticky pôsobiacich efemérnych detailoch, ktoré majú verifikovať jeho fikčný svet, funkčne sa stáva súčasťou výkladu rozprávača, ktorý nezainteresovanému čitateľovi približuje normy, pravidlá a zvyklosti zobrazovanej reality. Autorský rozprávač v Kukučínových prózach je striedavo týmto „sprievodcom“, potom zasa preberá hlas zobrazovanej tradičnej komunity. Keď sa napríklad protagonisti jeho detských próz (*Z teplého hniezda*, 1885, *Veľkou lyžicou*, 1886) odoberajú z domu „do sveta“ a menia svoje „dedinské“ oblečenie za panský oblek, opis ich zovňajšku nie je ani objektívny, ani hodnotovo neutrálny. Usúvzťažňuje sa s pohľadom a hodnotením dedinskej komunity, ale aj s prežívaním protagonistu. Z oboch aspektov sú detaily nového oblečenia nazerané ako niečo nepatričné a cudzie, sú to „znaky“, ktoré sa tomuto prostrediu vymykajú a jeho nositeľa mu odcudzujú:

Maťko Rafikovie je teda preto ako umučený, že prvý raz v svojom živote dostal čižmy. Nuž toto bolo by ešte len ešte, dalo by sa i to nejak zmôcť:

ale – čo horšie – zvliekli mu predošlé, sedliacke šaty a obliekli ho do nových, panských. Hja, veru tak, Matej Rafikovie nie je už sedliacky synak: veď, aha, biele nohavičky, zelenou šnúrou cifrované, sú hen pod pecou, čierna halienka, pekne vyšitá, červeným saténom vrúbená, prevesená je na žrdke, široký klobúk s dvojitou stužkou a dvanástimi novými špendlíkmi, čo si bol tejto Trojice zadovážil, visí tam v kúte pri lampáši na kline. Za predošlé, skvelé šaty dostal počerné pantalóny a kabát z lacnej, tenkej látky. A ako sú ušité! Aspoň kabát patril by vlastne do múzea; je krátky, ale široký, že by mohol ešte i druhý Matej vojsť doňho; na chrbte zbýva veľká kukla, miesto toho zase pod pazuchou reže, lebo tam je tesný. Na chlapcovej hlave sedí malý klobúčik, ľahký ani pavučina, ani ho necítiť. Ale naostatok i toto by len prešlo, keby mu boli aspoň dávne košele ponechali. Nie, vzali mu i tie s bielymi, širokými tkanicami a dlhými širokými rukávmi, a dali mu miesto nich mušlienové, na ktorých niet ani širokých tkaníc – len plátenné gombičky, ani rukáv nevisí na nich naširoko, lebo je za pästou sfercovaný a úzkym obalčekom zošitý. Nuž takto pochodil neborák Matej Rafikovie; z pekného, štíhleho chlapca, ktorý včera bol taký driečny ako tá jedlica, za hodinu urobili strašidlo do konopí. Svetlé, mäkké vlasy, ktoré ešte len včera si bol pekne za uši začesával, sú dolu: obstrihal mu ich mlynár, jediný barbier v celej dedine, ponechajúc mu len nad čelom šticu. Hja, najnovšia móda!

(Kukučín 1961b: 73)

V prózach, kde sa Kukučín uchyluje k ja-rozprávaniu, sa iným vyjadrením odcudzenia jeho hrdinov stáva idylizovaný opis. Próza *Na obecnom salaši* (1887) tematizuje archetypálnu situáciu „návratu do strateného raja“, „Arkádie“, čo je napokon topos, ktorý predstavuje v umení prejav melancholickej sentimentálnosti (Chamonikola 2000: 78), ktorým sa kompenzuje melancholický pocit vykořenenia.<sup>5</sup> Hrdina tohto rozprávania sa nevracia len do priestoru detstva, ale pokúša sa aj o akýsi návrat v čase. Ja-rozprávač, študent, sa počas letných prázdnin rozhodne vrátiť na miesta, kde trávil letné prázdniny. Krajina, ktorú opisuje, nie je reálnou, ale rozprávkovou krajinou,

5 „Další z aspektů melancholichnosti má zřejmě zdroje v pocitu vykořenění, vyhnání z Ráje, v bolestné vzpomínce na stav štěstí, i když existují různé projekce tohoto štěstí“ (Chamonikola 2000: 77).

peniká ňou atmosféra útulnosti a vlúdnosti, všetko je tu akoby stvorené pre pokojný ľudský život:

Vošiel som do malej dedinky, ktorá dodnes volá sa Topoľany. [...] Vošiel som, ako hovorím, do dedinky: bolo skutočne treba do nej vchodiť. Ako dvor ohradený je zo všetkých strán plotom a stavaniami, tak za našou dedinkou dvíhali sa vrchy, zaodeté tmavou zeleňou hôr; len vrcholce ich boli holé ako plešina na starcovej hlave. Keby vrchy neboli nechali medzi sebou tesnú dolinku, ktorou v hadovitých okľukách predieral sa bystrý potok a popri ňom cesta biela, prachom pokrytá: nebol by si mohol do dedinky ani vkročiť. Dolinka len na mieste, kde ležali Topoľany, rozšírila sa v útulnú kotlinu; svahy vrchov tiež neboli tak príkre pri dedine, akiste preto, aby občania mohli si na nich trochu pôdy ujať a založiť role. Dedina – ako dedina. Dlhá ulica, po oboch bokoch biele domky so záhradkami; dolu ňou tečie potok – akiste aby mlynár mohol mlieť a – všetko! No ešte spomeniem topole, ktoré po brehoch potoka pekne sa vynímali – snáď od nich dostala dedina svoje meno. (Kukučín 1958: 51)

Následne sa protagonistu vyberá na salaš a je fascinovaný prejavmi tunajšieho tradičného života:

Po dvojhodinovej púti hustým ihličnatým lesom dostali sme sa na poľanu. Hora svojou tmavou zeleňou tvorí vhodný rámec jasnej poľane, porastenej drobnou, šťavnatou trávou. Pekný naozaj obrázok! Vôkol hora sťa zamatový rám, v ňom poľana, tvoriaca zelené úzadie košiara a koliby. Koliba akoby sa necítila voľno uprostred poľany, utiahla sa k okraju hory, do tône starých jedlíc. Divný to domok! Také asi stavajú bobry ponad vodu. Pozoroval som, či sa mi neukáže dáky bobor. No bobra nevidno, miesto neho stojí pred kolibou obor. Veru obor, vysoký chlapisko, akých ani v našich krajoch tak chytro nevidíš. (ibid.: 62)

Vidí ho – pretože sám je už príslušníkom inej, modernej doby – ako pripomienku predmoderných archaických čias a chce sa stať súčasťou tohto „prirodzeného“ prostredia, ktoré vníma ako prostriedok naplnenia túžby po autentickjšom živote. Archetypálne a mýticky vyznieva i postava baču („obra“), ktorý je pre protagonistu nespochybniteľnou autoritou. V kon-

texte Kukučínových próz ide vlastne o krajný pól idealizujúceho, až mýtizujúceho postoja ku každodennosti dediny, v širšom kontexte ho však možno vnímať ako romantickú túžbu po návrate do prirodzeného stavu, túžbu po obnove prirodzenej jednoty človeka s jeho prostredím.

Kukučínov ideál, ideál domova (navždy strateného v minulosti) pokračuje dimenzie dané individuálnou biografiou a stáva sa všeobecne platnou antropologickou konštantou jeho tvorby. Je prítomný aj v prózach z „cudzieho“ prostredia (texty tematizujúce život vo „veľkom meste“, t. j. v Prahe, kde študoval medicínu, ako aj cestopisy). Takýto prístup spôsobuje, že tento svet „cudziny“ je opisovaný prostriedkami, ktoré zdôrazňujú jeho podobnosť s domovom. Rozprávač tu sústavne dáva najavo svoj odstup, štylizuje sa ako „sedliak“ nazerajúci na veľkomestské hmýrenie zo stanoviska zdravého rozumu, to aj napriek tomu, že Kukučín mestské prostredie (Prahy, Punta Arenas, Paríža) dokáže svojmu čitateľovi podať civilne a niet pochyb, že ho dôverne pozná. Oskár Čepan v tejto súvislosti konštatuje, že pre Kukučina je „silueta domova [...] stálym pozadím“ (Čepan 1972: 177).

Tak ako vo Vajanského textoch i u Kukučina je zreteľné, že opis nepôsobí ako neutrálny a objektivizačný sprostredkovateľ vlastností jeho fikčného sveta, ale je funkčnou súčasťou jeho významotvorného princípu, sprítomňujúceho jednotu človeka, prostredia a tradície, kde sa konflikty vyrovnávajú samoregulatívnymi procesmi. Kompenzuje ním svoju melancholickú túžbu po svete, ktorý neexistuje a zotráva iba v spomienkach a minulosti. V prózach oboch autorov pôsobí opis zároveň ako indikátor špecifickej realizácie realistického umeleckého modelu v kontexte slovenskej literatúry.

## PRAMENE

### Kukučín, Martin

1958 [1887] „Na obecnom salaši“, in idem: *Dielo 2* (Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry), s. 51–86

1961a [1885] „Rysavá jalovica“, in idem: *Dielo 2* (Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry), s. 7–51

1961b [1885] „Z teplého hniezda“, in idem: *Dielo 2* (Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry), s. 72–85

### Vajanský, Svetozár Hurban

1882 „Umenie a národnosť“, *Národné noviny* 13, č. 56, s. 3

1883 *Besedy a dumy* 1 (Turčianský Sv. Martin: Nákladom Gustáva Izáka – Tlačou kníhtlačiarkeho účastinárskeho spolku)

2008 [1895–1896] „Koreň a výhonky“, in idem: *Koreň a výhonky. Články*, ed. Ivana Taranenková (Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV), s. 11–306

**Zechenter-Laskomerský, Gustáv Kazimír**

1969 [1872] *Lipovianska maša* (Bratislava: Tatran)

LITERATÚRA

**Auerbach, Erich**

1998 [1948] *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, přel. Miloslav Žilina, Rio Preisner, Vladimír Kafka (Praha: Mladá fronta)

**Berkovskij, Naum Jakovlevič**

1983 [1975] *Svetový význam ruskej literatúry*, prel. Anna Pokorná (Bratislava: Smena)

**Boym, Svetlana**

2001 *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books)

**Brooks, Peter**

1995 [1976] *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven/London: Yale University Press)

**Čepan, Oskár**

1972 *Kukučínove epické istoty* (Bratislava: Tatran)

1984 *Stimuly realizmu* (Bratislava: Tatran)

**Fedrová, Stanislava – Jedličková, Alice**

2011 „Konec literárneho špenátu aneb popis v intermediálnej perspektíve“, *Česká literatura* 59, č. 1, s. 26–58

**Hrbata, Zdeněk – Procházka, Martin**

2005 *Romantismus a romantismy* (Praha: Karolinum)

**Chamonikola, Kaliopi**

2000 „Melancholie úniků a sen o Arkádii“, in: *Melancholie* (Brno: Moravská galerie v Brně), s. 71–81

**Jakobson, Roman**

1999 [1921] „O realismu v umění“, in idem: *Poetická funkce* (Jinočany: H & H), s. 138–144

**Miko, František**

1972 „Základné tendencie v štýle prózy na prelome storočia“, in: *Philologia 3. Zborník spoločenskej vedy* (Trnava: Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave), s. 141–150

**Mikula, Valér**

2010 „Vajanský básnik“, in kol. autorov: *Kapitoly zo slovenského realizmu. Dejiny. Medailóny. Štúdie. Interpretácie* (Bratislava: Univerzita Komenského), s. 81–82

**Mikulová, Marcela**

2011 „Povinnosť k ideálu alebo romantizmus v slovenskom realizme“, in: Marcela Mikulová, Ivana Taranenková (eds.): *Reálna podoba realizmu* (Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV), s. 105–113

**Müller, Klaus Peter**

2008 [2001] „Moderna“, prel. Aleš Urválek, Zuzana Adamová, in Ansgar Nünning (ed. nem. vyd.), Jiří Trávnický, Jiří Holý (eds. čes. vyd.): *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host), s. 522–525

**Nieragden, Göran**

2008 [2001] „Popis“, prel. Aleš Urválek, Zuzana Adamová, in Ansgar Nünning (ed. nem. vyd.), Jiří Trávnický, Jiří Holý (eds. čes. vyd.): *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host), s. 615

**Štúr, Ľudovít**

1875 „Prednášky o poézii slovanskej“, *Orol* 6, 1875, č. 4 s. 110–114; č. 5, s. 134–141; č. 6, s. 167–170; č. 7, s. 189–196; č. 8, s. 226–227; č. 11, s. 311–315

**Wellek, René**

2005 [1960] „Pojetí realismu v literární vědě“, prel. Jiřina Johanisová, Vladimír Papoušek, in idem: *Koncepty literární vědy* (Jinočany: H & H), s. 107–128