

ČESKOSLOVENSKÁ AKADEMIA VIED

ÚSTAV SLOVENSKEJ LITERATÚRY SAV A LITERÁRNOVEDNÁ SPOLOČNOSŤ PRI SAV

VEDECKÝ REDAKTOR

DR. OSKÁR ČEPAN, C. SC.

RECENZENTI

DR. IVAN KUSÝ, C. SC.

JÚLIUS NOGE, C. SC.

OTÁZKY PRÓZY

AUTORI

OSKÁR ČEPAN, NORA KRAUSOVÁ,
MÁRIA SALINGOVÁ, MARIANNA PRÍDAVKOVÁ-MINÁRIKOVÁ,
JÁN ŠTEVČEK, VIKTOR KOCHOL, JÚLIUS NOGE

LITTERARIA ★ V 1962

VYDAVATEĽSTVO SLOVENSKEJ AKADEMIE VIED
BRATISLAVA 1962

OSKAR ČEPAN

POÉZIA A PRÓZA

Zásielku rukopisu Hviezdoslavovho prekladu *Hamleta* sprevádzal list, v ktorom básnik oznamoval redaktorovi Škultétymu: „V tomto akte je i kus prózy, prečo, prosím Ťa, ešte pred oddaním tlači prečítaj ju a chybiť-li som kde v slovoslede (akých miest nájde sa iste hodne), dľa možnosti oprav ho láskave. Večíte mi hučia verše v hlave, preto mimovoľne hľadám akosi rytmus i v próze“ (20. februára 1903).

Úryvok z listu básnika, ktorý okrem jednej-dvoch výnimiek z čias literárnych začiatkov umeleckú prózu nikdy nepísal, obsahuje niekoľko charakteristických údajov o vzťahu poézie a prózy. Hviezdoslav priznáva, že mohol chybiť v slovoslede a že ako básnik mimovoľne hľadá rytmus i v próze. Podľa všetkého je si vedomý odlišnosti skladby slov v poézii a v próze, uvedomuje si podstatný rozdiel medzi rytmom verša a prózy. V úryvku z Hviezdoslavovho listu nachádzame jadro otázky o rozdieloch medzi poéziou a prózou. Básnikovi je zrejmé, že vetnú skladbu prózy riadi niečo iné ako básnický rytmus, ktorý je základným konštruktívnym prvkom veršovej reči.

*

Literárny proces prebieha v podstate dvoma smermi. V horizontálnej rovine, z hľadiska časovej následnosti striedajú sa jednotlivé etapy vývinu, literárne školy, zodpovedajúce historickým podmienkam a spoločenským danostiam. Súčasne tu však pôsobí i členenie vertikálne, ktoré v priereze súčasnosti podáva obraz o hierarchii a o vzájomnom vzťahu rôznych literárnych tendencií, rodov, druhov a druhových foriem. V tomto raz zložitejšom, inokedy jednoduchšom procese prichádza neraz k zbližovaniu alebo k odďaľovaniu jednotlivých literárnych faktov. Dve prvotné formy literárnej reči, dva literárne „nad-rody“ — poézia a próza, rovnako ako aj tri základné literárne rody — lyrika, epika a dráma — napriek rôznorodým vzťahom a kombináciám zachovávajú si svoju totožnosť. Nemožno však popierať, že obsah týchto pojmov, ich vzťah a hierar-

chia nie je stála. Je historicky podmienená, premenlivá. Práve táto premenlivosť, táto ich schopnosť pružne reagovať na vonkajšie i vnútorné podnety je jedným zo zdrojov vývinovej energie literatúry. Ona umožňuje život literárnych foriem, ona regeneruje dávno ustálené systémy a prispôsobuje ich aktuálnym potrebám literatúry. Ona spája tradíciu a súčasnosť v rámci konvenčno-aktualizovanej literárnej formy. Cesta prispôsobovania sa „dedičných“ foriem novej situácii vedie cez porušovanie noriem, novú motiváciu a koordináciu jednotlivých zložiek, cez nové spojenia formálnych i obsahových prvkov literárneho diela a rodových alebo druhových znakov. „Cesta literárnych revolúcií ide cez nemotivované a posunuté útvary,“ konštatuje Jurij Tyňanov. Charakter toho, čo treba motivovať, čo treba usústaviť s ostatnými prvkami, ako aj smer posunutia útvarov určujú bezprostredné úlohy literatúry v konkrétnej situácii.

Čo je poézia, čo je verš a čo je próza? Aké okolnosti vedú autora k tomu, aby sa vyjadril formou básne alebo prózy? Čo je podstatou toho, čo sa nevmeští do hraníc verša? Na druhej strane, s čím zas nepočítajú druhové formy prózy? Poznámky o vzťahu poézie a prózy (verša a umeleckej prózy), ako aj o prechodných formách medzi týmito základnými literárnymi „nad-rodmi“ uvidíme antológiiu výrokov o ich povahe a vzájomnom pomere.

I

Fridrich Schiller v čase, keď prepisoval *Wallensteina* do veršov, píše Goethemu: „Nikdy som sa ešte tak na vlastné oči nepresvedčil ako pri svojom terajšom zamestnaní, ako presne súvisí v poézii látka a forma, čo aj vonkajšia. Odvtedy, čo premieňam svoju prozaickú reč do poeticko-rytmickej, nachádzam sa v celkom inej oblasti pravidiel ako predtým; dokonca veľa motívov, ktoré ako sa zdalo, v prozaickom stvárnení sa celkom dobre hodili na svoje miesto, nemôžem už teraz viac potrebovať; boli dobré iba pre obyčajný ‚domáci rozum‘, ktorého orgánom, ako sa zdá, je próza“ (24. novembra 1797). Goethe v odpovedi zdôrazňuje absurdnosť akýchkoľvek medzičlánkov medzi týmito formami literárneho výrazu: „Všetko poetické nech sa berie ako rytmické! To je moje presvedčenie — a to, že sa postupne dala zaviesť básnická próza, iba ukazuje, že sa celkom stratil z očí rozdiel medzi prózou a poéziou. Nie je to lepšie, ako keby si niekto chcel zariadiť v parku jazero a záhradný umelec by hľadal riešenie v tom, že vybuduje močiar. Táto medzirodovosť je iba pre milovníkov a fušerov ako močiare pre obojživelníkov.“

V podobnom zmysle, no drastickejšie vyjadruje sa i Franz Grillparzer: „Poéziu a prózu možno navzájom odlišovať ako jedenie a pitie. Nemôže sa žiadať od vína, aby tiež tíšilo hlad. A ak niekto, aby to dosiahol, protivne do svojho vína drobí chlieb, môže si sám zožrať svinskú stravu.“ Proti synkretizmu literárnych rodov a druhov vyslovuje sa i A. Spitteler: „Jeden človek nemôže písať novely, romá-

ny, eposy. Jedno vylučuje druhé.“ Určitú rozdielnosť oboch foriem si uvedomuje i Novalis, ktorý však pripúšťa možnosť zblíženia, pravda, náležite odôvodneného: „Próza môže síce poéziu nasledovať, predsa však zostáva prózou, — so zameraním na určitý cieľ obrátenou, ohraničenou rečovými prostriedkami“ (list A. W. Schlegelovi z 12. januára 1798). Novalis ďalej hovorí o „tečúcom prúde prózy“ a o „večne tichom, iba na hladine pohyblivom mori poézie“. Vzťah medzi poéziou a prózou ako „zdvorilú vojnu“ charakterizuje Fr. Nietzsche: „Len pred tvárou poézie možno písať dobrú prózu, ktorá je neustálou zdvorilou vojnou s poéziou a všetky jej pôvaby sa zakladajú na tom, že sa neustále poézii vyhýba a jej odporuje. Ak je nemožná poézia, ktorá nezachováva určitý odstup od obvyklej prózy, na druhej strane dobrá próza drží sa v slušnej vzdialenosti od poézie“ (*Die fröhliche Wissenschaft II*).

Popri názoroch, ktoré rázne prízvukujú podstatnú odlišnosť oboch literárnych nad-rodov, možno uviesť i také, ktoré sa snažia oba protikladné rady uviesť na jedného spoločného menovateľa. Výrečný je výrok Gustava Flauberta, zaznamenaný v *Denniku bratov Goncourtovcov*: „Rozumiete takému nezmyslu: pracovať, aby sa nevyskytol nepríjemný súzvuk samohlások v riadku alebo opakovania slov na stránke.“ Slová ako by nepatrili prozaikovi, ale básnikovi. Flaubertov štýl počítal so zvukovou a rytmickou stavbou textu. Potvrdzujú to jeho ďalšie slová: „Skončilo sa, ostalo mi napísať ešte desiatku strán, ale zakončenie viet už mám hotové.“

V období symbolizmu prichádza ešte k radikálnejším pokusom odstrániť hranice medzi prózou a veršom. Nie bez zaujímavosti je napr. paradoxná definícia Paula Valéryho: „Próza je ten druh písomníctva, ktorého cieľ možno vyjadriť akýmkoľvek iným druhom písomníctva“ (*Literatura*, Praha 1931). Požiadavku spĺývania rodov a druhov rozhodne a otvorene vyslovil Stéphan Mallarmé: „Každý spôsob vyjadrovania nech je veršom; netreba ďalej rozlišovať neveršovanú reč. Všade v reči, kde je rytmus, je tiež verš. V tzv. próze sú verše každého rytmu, často nádherné“ (*Dílo S. Mallarmé*, Praha 1948, 11). Obdobne sa neraz vyjadroval i ruský symbolista Andrej Belyj: „Próza je najjemnejšia, najlepšie znejúca poézia“ (čas. *Gorn II—III*, 1919). V porovnaní s Goetheho výrokom: „Čistá forma pomáha a nesie, kým nečistá všade prekáža a rozbíja“, vidieť, že Mallarmého a Belého slová reprezentujú druhý krajný pól názorov o vzťahu poézie a prózy.

O čom hovoria všetky uvedené slová? Prvá, väčšia časť zdôrazňuje odlišnosť reči prozaickej od poeticko-rytmickej, vytyčuje hranice medzi nimi a odmieta prechodné formy. Druhá časť výrokov, ktorú by bolo možné ešte rozšíriť, počíta so stanoviskom, z ktorého protiklad medzi poéziou a prózou sa stáva bezpredmetným, alebo sa snaží jednostranne nadradiť jeden rod, pravidelne poéziu, nad prózu.

Podrobnejší pohľad na časové určenie jednotlivých výrokov nás upozorní, že

oba názory sa v dejinách literatúry striedajú s istou zákonitosťou. Sú obdobia, napr. literárny klasicizmus a realizmus, keď majú kurz „čisté“, vyhranené rodové a druhové formy. Inokedy zas prichádza ku kompromisom, k vzájomnému zblížovaniu (napr. v romantizme, symbolizme). Nikdy však nejde o náhodné zmiešanie jednotlivých prvkov literárnych rodov a druhov. Problém spočíva v nových vzťahoch častí (t. j. literárnych rodov a druhov) a celku (literárnych nad-rodov, — poézie a prózy). V tomto historicky podmienenom literárnom procese sa uplatňuje téza o jednote všeobecného a historického. Všeobecné sa vždy prejavuje ako historické. Literárne rody a druhy napriek svojej identite prechádzajú dejinami, neustále meniac svoju podobu, vnútornú skladbu. Iba tak sa môže stať, že vzťah poézie a prózy nie je v procese vývinu jednostranný a jednosmerný. Nejde v ňom o stále vzájomné alebo jednostranné zblížovanie, ani o jednosmerné vzdalovanie sa jedného člena. Veď už Goethe sa sťažoval Schillerovi, že „my *moderní* sme takí ochotní tak veľmi *miešať druhy*, ba že vôbec ich nedokážeme navzájom rozlišovať“. Umelecké dielo podľa neho treba „udržať pri svojich vlastnostiach a svojskostiach tak, ako to robili starí“. Tieto Goetheho slová o nežiadúcom stave vzťahom na jeho dielo i danú historickú situáciu znejú dnes trochu paradoxne. Veď od tých čias sa základný pomer medzi literárnymi nad-rodmi, rodmi a druhmi podstatne nezmenil. Ak by existoval jednosmerný proces zblížovania, dnes by sme už tieto základné pojmy sotva rozlišovali.

Je pravda, že v diferencovanejších literatúrach sa tieto problémy formulujú extrémnejšie. Ale i v literatúrach menej diferencovaných, ktorých vývin sa uskutočnil bez zložitých komplikácií, vyrovnávali sa s týmto problémom. Hlasy slovenských autorov o vzťahu poézie a prózy v minulosti sú typické pre prostredie s nevelkou literárnou tradíciou. Tradíciu novodobej slovenskej literatúry od prvej tretiny 19. storočia ovplyvnila Heglova estetika. Na celé desaťročia vtisla jej nezmazateľnú pečat. Prirodzene, z hľadiska Heglovej koncepcie slabším partnerom v danom vzťahu bola próza. Neobyčajná životnosť heglovských a „naturfilozofických“ názorov predlžovala v dejinách slovenskej literatúry hegemoniu poézie a nadišlo brzdila proces emancipácie umeleckej prózy ako svojprávneho literárneho faktu.

Vlastný pojem poézie a jej vysokého poslania v „živote národa“ definoval pre generáciu slovenského romantizmu začiatkom štyridsiatych rokov 19. storočia Ľudovít Štúr: „Poézia je to isté čo umenie, t. j. objatie hmoty a ducha v slovách“ [Orol VI (1875)]. Štúr stotožnil pojem poézie s pojmom „umenia vôbec“. Dosiahnutie opravdivej poézie predpokladá podľa neho „objatie“, stotožnenie „ducha s prírodou“, pričom „príroda“ (realita), t. j. „historické“, je len výrazom „ducha“ (myšlienky), t. j. „všeobecného“. Štúrovo nadradenie poézie súvisí s jeho snahou postaviť v hierarchii javov „čisté názory“ nad „pomysly a predmety“ (realitu), ktoré zaraďuje do kategórie „vonkajškovosti, jakovosti,

času atď.“ Logika vzťahov, nevyhnutná v medziach týchto kategórií, je nepriateľská poézii, lebo „táto je slobodná“ — prekonáva kategórie materiálnej skutočnosti.

Štúr tu sleduje schému Heglovho vymedzenia pojmu básnictva ako člena reťaze, ktorá vedie od stupňa „nazerania“ k stupňu „predstavy“, ba až k „pojmom“ a „próze myslenia“. „Básnictvo je všeobecným umením v sebe oslobodeného, už nie na vonkajší, zmyslový materiál k realizácii pripútaného ducha, ktorý sa prejavuje iba vo vnútornom priestore a vnútornom čase predstáv a pocitov“. Podľa Hegla básnictvo (umenie vôbec) na tomto vyššom stupni presahuje samo seba tým, že „opúšťa živel uzmierneného zozmyslovenia ducha a z poézie predstáv vstupuje do prózy myslenia“ (Hegel, *Ästhetik*, Berlin 1955, 124). V Heglovej hierarchii pojmov logický princíp, myslenie je negáciou „poézie predstáv“ a predstavuje vrcholný bod púte ľudského ducha k „seba-uvedeniu“. Obdobné Štúrovo pojmové a terminologické stotožnenie „prózy“ s realitou, — „všednosťou“, ktorá ubíja „ducha“, určilo na dlhší čas nadvládu poézie v slovenskej literatúre.

Príslušníci romantickej generácie si osvojili tieto názory a rozvádzali ich aj v budúcnosti. Jakub Grajchmann v obsiahlej stati *Poézia a próza* [Slovesnosť I (1863), č. 8 a 9 — Príloha k Cyrilo-Methodovi] však už protiklad poézie a prózy stotožňuje s protikladom „básne a verša“. Štúrovo názory aplikuje na vnútornú diferenciáciu samého básnictva, čím vlastne rozvádza do detailov heglovské chápanie protikladu poézie „predstáv“ a prózy „myslenia“. „Poézia a próza v odpore stoja, prvá v ideách, posledná v empirizme. Poézia nechce vedieť o žiadnych povinnostiach, hranice žiadne netrpí, materiálnosť si nevšíma, páči sa jej nebezpečenstvo a chudoba, kde naproti tomu próza na pravidlách a povinnostiach je založená, z materiálnosti sa živí, nebezpečenstvu a chudobe vyhybuje, pohodlia nadovšetko cení a zanovitým sa ho pridrižiava úžerníctvom.“ Grajchmann v tejto stati uvádza štyri príklady vlastných básní. Najprv takú, ktorá „predmet prozaický a oblek básnický má“, potom takú, ktorá je v predmete „poetická a v obleku prozaická“. Ďalej uvádza „dľa predmetu i dľa obleku poetickú“ a záverom takú, ktorá obsahuje „obe tieto posledné známky spolu i s poetickou ideou“. Grajchmannov teoretický pokus súvisí s dobovým úsilím brániť poéziu proti epigónskym snahám o jej jednostranné „spredmetnenie“, „sprozaizovanie“. Je výrazom tendencií urobiť poéziu ťažšou a výlučnejšou.

Bolo by možné uviesť viac dokladov o skeptickom postoji značnej časti štúrovcov k prozaickej forme literárneho diela. Poézia predstavovala pre nich vrcholnú formu vyjadrenia „idey“. Tak Ján Botto v *Úvode k Smrti Jánošíkovej* stavia otázku „poézia či próza“ ako krajnosť: alebo použiť formu veršová-básnickú, alebo vôbec nepísať:

*Keď nemá slová — šatôčky súce,
pre vás deti, úbohá mať!
Či vás v zodraté prózy onuce,
vás zlatovlásky mám odiať?*

*Nie, radšej zahyňte v srdci zavreté
do kvapky krvi vypite mi, —*

Názory romantikov na vzťah poézie a prózy dopĺňa po rokoch Jozef Podhradský, ktorý v dialogizovanom veršovanom traktáte o otázkach prozódie *Pieseň na Javorine* [Slovenské pohľady X (1890), 571] definuje poéziu ako „destilovanú prózu“ a podáva jej genézu v zmysle svojho romantického chápania:

On: Horská sestro! Povedz nám: čo je poezis?

Víla: Destilovaná próza.

— — — — —

*Kúštik večnosti von hľadá z diela,
ako dušička transparentom tela.*

— — — — —

*Z bólu vyskočí myšlienka,
ako iskra von z kremeňa,
keď sekera sveta v dušu
zatne ako do kameňa.*

*Myšlienočka sa vhadvábí
do hmly nejasnej,
rozbystrí sa v melódiu,
z nej do piesne hlasnej.*

Poézia, ktorá pod tlakom objektívnej spoločenskej situácie v porevolučných rokoch „nechcela vedieť o žiadnych povinnostiach“ (Grajchmann), ktorá sa bránila „sekere sveta“, zatínajúcej v dušu „ako do kameňa“ (Podhradský), strácala postupne kontakt so súčasnosťou. V časti tvorby štúrovcov, ale najmä ich epigónov v šesťdesiatych rokoch stotožňovala sa s netvorivým napodobňovaním ľudovej slovesnosti, alebo slúžila zveršovaniu dobových národných hesiel. Vnútorne napätie, protirečenie medzi subjektom a skutočnosťou, „duchom a predmetnosťou“ — zdroj dynamického postoja romantického básnika ku skutočnosti — obrátilo sa jednoznačne proti nemu samému, proti subjektu.

V slepej uličke zaviazla v porevolučnom období i prozaická tvorba. I ona zotrúva pomerne dlho v zajatí umeleckých postupov „pseudopoézie“ a kompozičných princípov ľudovej slovesnosti. Prejavovalo sa to tým, že počnúc jazykovými prostriedkami, cez sujetovú stavbu a kompozičnú schému mecha-

nicky sa využívali hotové postupy, ustálené v poézii alebo v ľudovej slovesnosti. Básnické „motto“, ustrnulý básnický „motív“ — poetická fráza ovládli princíp motivácie, princíp odôvodnenia a koordinácie jedného činiteľa stavby diela so všetkými ostatnými. Rozhľadenejší prozaici, pravda, každý zo svojho individuálneho stanoviska, protestovali proti jednostrannej závislosti prózy od poézie. V diskusii o básnických formách Záborský, opierajúci sa o klasicistické reminiscencie, vyhlasuje: „Verše sú v porovnaní k myšlienkam a obrazom dačo veľmi nepatrné a môžu aj celkom vystať... Básnik pohybuje sa v nich ako v putách a stáva sa temným... Radšej prirodzený, hladký rytmus prózy nežli neprirodzené kumšovanie, pri ktorom forma hubí vec“ [Pb. Vedomosti II (1862), č. 28]. Aj Kalinčiak pri výklade svojej koncepcie poviedky v *Epilógu namiesto prológu k Orave* [Orol I (1870), č. 12] upozorňuje na príťaž princípov poetickej prózy a poézie vôbec: „Poznamenávam len to, že je za našich čias povest', alebo keď by si to chcel druhým menom nazvať 'román' jediný druh poézie, ktorý má najväčšiu budúcnosť spolu i preto, že sa doňho najviac zmestí a že sa v ňom spisovateľ voľno pohybovať môže bez toho, že by sa na slabiky, rytmus a rýmy viazať musel.“ Putá poetickej formy dôrazne odmieta i Ľudovít Kubáni. V posudku Hostinského drámy *Svätoslavičovci* horlí za cieľavedomú „prozaizáciu“ literatúry: „Len trocha menej lyriky a zháňania sa po vznešenej koloratúre, tým viac ale psychologického odôvodnenia ako jednotlivých názorov, tak i samej rozehy“ [Slovesnosť I (1873), č. 5]. Prozaici chápú princípy poézie ako „putá“, ako presilu „formy“ nad obsahom, ako povrchnú „koloratúru“, ktorá znemožňuje psychologické prekreslenie postáv.

V období literárneho romantizmu je jednota všeobecného a historického, vzťah princípu poetickeho a prozaického, pomer medzi literárnymi rodmi a druhmi plný vnútorného napätia. I keď vzťahy v sústave žánrov nie sú vyvážené, prechodných foriem v tomto období je málo (Ľ. Dohnány, S. B. Hroboň). Hoci povahu vývinu určuje prevaha básnického princípu ako výraz spojenia „ducha a predmetnosti“, možno konštatovať, že vzťahy sú relatívne vyrovnané. Nápadné je to najmä vo sfére poézie. Východiskom je sylabizmus, princíp vetne orientovaného verša, sklon k rytmicko-syntaktickému paralelizmu, úzke spojenie vetnej a rytmickej stavby. Požiadavka zhody veršovaného a vetného členenia nepripúšťala, aby sa v poézii príliš rozchádzala rytmická a významová stavba verša. Nie je bez zaujímavosti, že i v próze, hoci nie je ešte **náležite** rozvinutá, chápú autori individuálny štýl cez prizmu vetnej skladby. Jedným z nepočetných dokladov je Záborského *Jedno z v štýlu cvičení v Orle vychádzajúcich prác výborných. Určená k v krásocitu sa pocvičeniu besiedka krátka* (*Rukopisy I*, 1871 ANM Praha, 991–92). Záborský tu paroduje neistotu romantickej prózy, najmä Kalinčiaka, v oblasti vetnej syntaxe.

Nová literárna generácia, združujúca sa začiatkom sedemdesiatych rokov okolo almanachu *Napred* (1871), prekonáva tradičný vzťah medzi poéziou a

prózou neraz parodistickým protipostavením kontrastov „básnického“ (romantického) a „prozaického“ (realistického) postoja ku skutočnosti. Banšellov epigram *Definícia komikuma* z roku 1872:

*Z obloka láskyplnou oka lúčou jún pozerá v dial',
na dvore susedovom zvučne zútkne osol*

je predzvesťou pripravovanej zrážky, v ktorej sa mala meniť hierarchia oboch základných foriem literárneho prejavu. Tieto tendencie sa však nestihli pre mimoliterárne okolnosti prejaviť dosť výrazne. Výmena generácií, literárnych škôl a estetických koncepcií odohrala sa v tomto období bez všestrannej konfrontácie názorov. Polemiky P. Országha, K. Banšella a A. Trúchleho-Sytnianskeho s predstaviteľmi ideovej a estetkej tradície ostali nedokončené. Presun svetonázorových a umeleckých koncepcií sa odohral v politickom a literárnom „vákuu“ nasledujúceho desaťročia. Hegelianizmus a „naturfilozofiu“ začali postupne vytláčať ideové názory, súvisiace s rozvojom pozitívnych vied.

Začiatkom osemdesiatych rokov básnik Hviezdoslav a prozaik Kukučín dovŕšili emancipáciu a dôsledné zrovnoprávenie epického a prozaického živelu v literatúre. Spojovacím článkom medzi tradíciou a novou situáciou stal sa básnik a prozaik Vajanský. On prvý normalizoval výlučný „básnický“ slovník, „básnickú“ obraznosť v medziach reči prózy. Ale postupoval i opačne. Do poézie uviedol i „nízky“, všedný slovník „prózy“:

*Čo je krása, čo že je tá krása?
povedz už raz, neklam, urči jasne,
nefantazuj, neklep plytké básne,
povedz: komu hus a komu prasa.*

Bývalé hmlisté, všeobecné pojmy vyžadujú v novej situácii presné definovanie a rozlíšenie.

V období tzv. literárneho realizmu vplývajú na literárnu tvorbu postuláty pozitivistckej vedy, ktorá v protiklade k hegelianizmu odmietala absolútne, finálne vzťahy. Nositeľom vývinu podľa nej nie je „duch“, ale hmotná príroda, ktorej nedeliteľnou súčasťou je i človek. Relatívnosť vzťahov, biologický a spoločenský determinizmus, kauzalita založená na podobnosti a následnosti faktov stali sa pracovnou hypotézou, východiskom individuálneho výkladu racionálnych poučiek. V literárnej tvorbe išlo predovšetkým o zobrazenie protirečení a zhodných javov objektívnej skutočnosti. Obraz človeka sa stával priamo úmerným obrazu jeho životného prostredia. Rozpor medzi formálnymi a obsahovými zložkami sa zámerne pritlmoval. Presuny ťažiska vzťahu medzi poetickým a prozaickým princípom sa odrážajú i v pomere medzi lyrickými

a epickými žánrami. Poézia sa epizuje, próza vystupuje v „čistej“ forme. Predchádzajúci „spevný“ charakter romantickej poézie sa mení na charakter „deklamačný“. Namiesto aplikácie poetiky folklórnej poézie nastupujú tendencie k „artizmu“, diktát pevnej formy. Výlučné postavenie poézie sa zmenilo v prospech epických druhov a prózy. Protiklad medzi prózou a veršom, riešený príklonom k „prozaickému“ princípu, nevedie však k splývaniu rodov. Prostriedkom ich delimitácie, vyrovnávacím momentom je fakt, že nezhodu vetného a veršového členenia a vyhranenú vetnú intonáciu, teda prvky, ktorými sa verš blíži k próze, vyrovnáva záväznosť dodržiavania metrickej normy. Najmä na pozadí tohto momentu analogicky s presunom ideových koncepcií prichádza v ďalšom období k zdôrazňovaniu protichodných tendencií.

Ivan Krasko a generácia symbolistov uvoľňuje stopovú organizáciu verša. Na druhej strane sa však zdôrazňuje rytmicko-syntaktická konvergencia. Vetná intonácia ustupuje v prospech intonácie hudobnej. Prevahu epických útvarov a prózy nahrádza jednoznačná orientácia k exkluzívnemu lyrizmu. V symbolizme prichádza k programovým pokusom zotrieť hranice medzi lyrikou a epikou. Hierarchia žánrov sa opäť narušila, vývin smeroval k hraničným formám. Obrazne povedané, je tu istá obdoba s filozofickými koncepciami vitalizmu o spoločenskej nemotivovanosti ľudskej aktivity, ahistorickosti, s koncepciou „slobodného aktu“, biologicko-subjektivistického výkladu kauzality, ktorý je dôsledkom pocítovania ostrého protikladu medzi „vonkajším“ a „vnútorným Ja“. Podľa Bergsona rozhodnutie a konanie stáva sa tým slobodnejším, „čím viac smeruje dynamický rad, ku ktorému sa poji, k jednote so základným Ja“. Obdobne s týmito a podobnými názormi v strede pozornosti literárnej tvorby tohto obdobia je snaha o bytostné sebaujedenie básnika, o všeobsažné subjektívne stvárnenie skutočnosti. Ivan Krasko vo svojej „ars poetike“ — v básni *Poetika starej lyriky* o tom hovorí:

— — — — —
*no nikdy nepíš to, čo necítiš
čo v tvojom srdci zrod svoj nemalo;*
— — — — —
*nech hudbou zneje každý malý verš,
obrazom blýska každé slovíčko —*

*a nezabúdaj, náznak tajomna
že tisícimi tónmi znie*
— — — — —

Oproti Vajanského požiadavke „urči jasne... povedz“ nachádzame tu Kraskovo: — „náznak tajomna... tisícimi tónmi znie“, postulát maximálnej hudobnosti

a obsahovosti „každého slovíčka“, apoteózu tých, ktorí „nepovedali všetko, čo vedieť sa domnievali“ (*Kritika*). Absolutizácia lyrického sebavyjadrenia, opätovná prevaha „poetického“ princípu spôsobuje, že v poetike symbolizmu sa protiklad medzi poéziou (lyrikou a epikou) a prózou stáva pre básnika takmer bezpredmetným. Vo výstavbových zložkách sa rieši spomínaným uvoľnením striktnéj stopovej organizácie a zhodou veršového a vetného členenia. Symbolizmus zafažil však príliš jazykové prostriedky verša. Vzťah veršovo-rytmických a logicko-významových momentov bol príliš tesný a vnútorne predimenzovaný. Najmä hudobno-lyrický princíp uviedol eufonickú organizáciu a rytmus do príliš úzkeho vzťahu. Východisko sa tu hľadalo na jednej strane vo voľnom verši, na druhej strane v „lyrickej próze“, v útvare, ktorý dokázal, že pojem poézie nie je vždy totožný s pojmom verša.

Počnúc symbolizmom vzťah medzi poéziou a prózou ako výraz protikladu medzi vetnou stavbou a metrickou schémou javí sa v novej podobe. V ďalšom, poprevratovom období vývin pokračuje v jednej línii rozkladom alebo obmieňaním jednotlivých zložiek metrickej, rýmovej a strofickej stavby verša. Voľné verše s premenlivým počtom slabík a s premenlivým veršovým pôdorysom organizuje čoraz viac syntaktická stavba. Verš sa opäť „prozaizuje“, ale za iných podmienok, ako to bolo v predchádzajúcom období. Vetná skladba sa oslobodzuje z pút metrickej schémy, pravda, iba vďaka tomu, že táto schéma sa ešte vždy zreteľne pociťuje a snaží sa ovládnuť pole. Vedľa „konzervatívnejšieho“ typu vypracúva sa začiatkom tridsiatych rokov nový typ voľného verša, verš nadrealistický. Charakterizuje ho zdôrazňovanie významovej stránky slova, významové izolovanie slov a syntagiem, potláčanie významovej súdržnosti vetnej konštrukcie. Prostredníctvom špecifickej intonácie sa „stmelila významovo rozkúskovaná veta a umožnilo sa mnohonásobné a najrozmanitejšie spájanie slov. svojím významom najvzdialenejších“ (M. B a k o š, *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*, Bratislava 1949, 188). Zdrojom rytmického impulzu je rytmicko-syntaktický paralelizmus. Poézia sa tu opäť priblížila k špecifickej forme hovorovej reči, ktorej charakter určujú ideovo-umelecké zámery nadrealistickej estetickej koncepcie. Z povahy nadrealistického verša vyplýva jeho odklon od zložitejšej strofickej stavby, sklon k „epickým pásmam“, ktoré umožňujú bezprostrednejšie vyjadriť „automatický“ prúd vedomia a podvedomia a voľné asociácie obrazov. Prostredníctvom novej „univerzálnej“ reči „hlbinnej“ osobnosti, revoltou v mene sna, života o slobody ducha, ovplyvnení Heglom, Freudom i teoretikmi sociálnej revolúcie, nadrealisti upínali sa k pomyslenému bodu, „z ktorého život a smrť, skutočno a nadskutočno, minulosť a budúcnosť, zdeliteľné i nezdeliteľné, vysoké a nízke prestáva byť vnímané ako protiklad“ (*Druhý manifest surrealizmu*, 1930). Tento estetický i svetonázorový „monizmus“ je jasne motivovaný snahou prekonať neriešiteľné antinómie reality príklonom k absolutizovanému psychickému determinizmu.

Próza poprevratového obdobia dostáva sa opätovne pod vplyv princípov „poézie“. Jej sujetovú stavbu komplikujú výrazne básnické postupy. V próze, najmä v jej „lyrizovanom“ prúde, uplatňujú sa rytmické, eufonické i strofické prvky, prevzaté z poézie. O najextrémnejších prípadoch tohto druhu v poézii i v próze možno povedať, že si tu základné princípy vymenili úlohy, podobne ako to bolo v diferencovanejších literatúrach už v symbolizme. Próza sa instrumentuje prostriedkami poézie, poézia sa prozaizuje. Ťažisko jej stavby sa prenáša na syntakticko-sémantické prostriedky, typické pre reč prózy. Protiklad medzi poetickým a prozaickým princípom sa zastiera vzájomne z oboch strán.

Obrat nastáva po roku 1945. Nové, spoločensko-funkčné úlohy literatúry si vyžadujú zreteľnú delimitáciu rodových a druhových príznakov. Dôraz na obsahovú závažnosť slova vyniesol na program dňa estetické ideály, v ktorých poézia a próza, zviazané s bezprostrednými úlohami, chcú vystupovať vo svojej špecifickej podobe. Pravda, v praxi sa neraz tieto tendencie chápali zjednodušene. Celkove možno konštatovať, že špecifické úlohy literatúry aktualizujú predovšetkým komunikatívny ráz literárnej tvorby, logickú jednoznačnosť, priamosť a údernosť slova bez ohľadu na to, či už ide o verš metricky organizovaný, alebo verš voľný. V próze vidieť prevahu zobrazovaných faktov nad sujetovou stavbou, snahu o dokumentárnu vernosť charakterov.

Podrobná analýza by odhalila zložitú mechaniku zblížovania a oddaľovania poézie a prózy v procese literárneho vývoja. Ukázalo by sa, že amplitúdy výchyľiek od ideálneho priemeru riadia v rovnakej miere mimoliterárne, spoločenské zretele i vnútorné vzťahy v samom literárnom rade. V rovnakej miere, i keď nie vždy súčasne, uplatňuje sa tu dialektika vzťahov „časti“ a „celku“, či ju už chápeme v širšom rámci, z hľadiska vzťahu literatúry a spoločnosti, či v reláciách užších, ako je napr. vzťah literárnych rodov, druhov a druhových foriem k literárnym „nad-rodom“, poézii a próze. Zblíženie alebo oddialenie sa môže uskutočniť v rôznej intenzite, v rôznej šírke dotykových hrán. Ako celok problém sa riadi dialektikou „všeobecného“ a „historického“. Sprostredkujúcim členom je tu ideová nadstavba danej epochy, ktorá určuje hierarchiu, pomer medzi jednotlivými radmi. Vplýva na konkrétnu formuláciu úloh literatúry a núka jej rámcové schémy riešení, ktoré môžu ovplyvniť i zobrazovacie zložky literárneho diela.

II

Schematický náčrt hlavných línii vývoja vzťahu poézie a prózy v novodobej slovenskej literatúre ukazuje, že v tomto vzťahu sú veličiny stále, konštantné, i veličiny premenlivé. Nemožno pre všetky situácie určiť objektívne príznaky toho, čo nazývame poéziou a prózou. I veličiny konštantné i veličiny premenlivé možno definovať iba historicky. Raz pre definovanie oboch pojmov stačí istý počet príznakov, inokedy je potrebné počet príznakov rozšíriť. Je zrejmé, že

jazyk, v ktorom treba tieto príznaky hľadať, podlieha mnohonásobným vplyvom historického kontextu.

V literárnom vývine nie sú také obdobia, v ktorých by nadišlo k definitívnemu splynutiu oboch základných foriem literárneho prejavu. Sú situácie, v ktorých jeden člen dosť podstatne ovplyvní druhý. Inokedy sa stáva, že oba členy sa dostanú do dočasnej rovnováhy. Literárne nad-rody, rody a druhy zachovávajú si stále schopnosť vystupovať vo svojich špecifických formách. Tieto formy i táto ich schopnosť zachovať si totožnosť je viazaná na jazykové príznaky jednotlivých rodových znakov. Relatívne konštantné veličiny vyplývajú zo základných príznakov, veličiny premenlivé z príznakov prípadných, druhotných. Zdrojom vývinovej dynamiky je práve premenlivosť vzťahu medzi základnými a druhotnými jazykovými príznakmi rodových a druhotných foriem poézie a prózy.

Rozdiel medzi prózou a poéziou (v tejto kapitole myslíme konkrétne na verš) vyplýva z objektívneho jazykového základu, z odlišnosti cieľa organizácie jazykových prvkov v oboch radoch. Ústredným momentom je tu spôsob skladby jednotiek reči. Východiskom analógie vzťahu medzi prózou a veršom môže byť porovnanie kombinácií princípu slovotvorného a vetotvorného. Ako prízvukná slabika organizuje skupinu slabík neprízvučných a vytvorí s nimi slovo, tak zase sa spájajú medzi sebou jednotlivé slová a vytvárajú rečové periódy. Na vyššej rovine nachádzame opäť obdobu dvoch momentov: rytmického (momentu výslovnosti) a významového (gramatického). Viaceré slová spájajú sa podľa zmyslu i výslovnosti v rečový takt. Rečové takty zas spája rôzna intenzita spojenia do slovnej periódy — frázy. Organizáciu rečových taktov a fráz podmieňuje logický prízvuk, melódia a tempo reči. V rade rytmických jednotiek, ako je slabika, slovo, rečový takt, veta, perióda, nejde o priamy mechanický vzťah a závislosť. Napríklad hoci vrchol rečového taktu sa kryje s vrcholom prízvukného slova, hranice medzi takmi sa nemusia zhodovať s hranicami vetného členenia, lebo obe jednotky reči neriadia sa rovnakými zásadami, i keď by sa neraz oba javy zhodovali. Podobne v slovnom takte, jave zvukovom, relatívne nezávislom od vzťahov mluvnických, ide o tesné spojenie slov, ktoré nemožno rozdeliť prestávkou, rozčleňujúcou hovor. Medzi členy rečového taktu nemožno vložiť nejaký cudzorodý člen. Ale medzi dva rečové takty možno vložiť vsuvku, ktorá nie je „spätá s ostatnými slovami mluvnickou verbou“ [O. Z i c h, *O rytmu české prózy. Živé slovo I* (1920—1921), 69]. Stálosť, rytmická i významová uzavretosť rečového taktu (rečového kólonu, v istých prípadoch i syntagmy) ako najjednoduchšieho syntakticko-rytmického celku, ktorého elementárnym členom je slabika, predurčuje ho za základnú rytmickú periódu prózy (por. B. V. T o m a š e v s k i j, *Rytmus prózy, — O stiche* 1929, 266—67).

Vo vzťahoch nižších i vyšších zložiek, vo vzťahu fázy slovotvorného a vetotvorného princípu sa stretávame v podstate s dvoma javmi: s prozodickými

faktami, rytmom a intonáciou a s faktami logicko-syntaktickej stavby. Oba tieto rady javov, členenie zvukové a významové, navzájom súvisia a podmieňujú sa. Podčiarknutie jedného prvku spôsobuje zmenu v celom komplexe vzťahov. Zdôraznenie intonačných a rytmických prvkov reči, ich pravidelné členenie je východiskom metricky organizovanej reči — verša. Naproti tomu, keď sa rytmus a intonácia podriaďujú syntaktickej stavbe, zákonom logicko-gramatickej konštrukcie, stojíme pred faktom prózy. Pri poézii (verši) možno hovoriť o analógii s princípom slabikotvorným, slovotvorným a taktotvorným, v ktorých sa uplatňuje najmä zvuková stránka reči, v próze zas možno viesť analógiu s princípom vetotvorným, v ktorom prevláda zmyslové určenie nad zvukovým, logický a vetný prízvuk nad metrickým. Oba princípy sa v oboch radoch nachádzajú súčasne, sú však v inom vzájomnom pomere, v inej hierarchii, v inom funkčnom zaradení. To, čo je v próze určujúcim príznakom, v poézii je príznakom druhotným a naopak.

Spôsob skladby jednotiek reči ovplyvňujú dvaja činitelia: zákony jazyka a cieľ prejavu. Odlíšením týchto dvoch faktorov — z ktorých jeden je prevažne objektívny, pretože v ňom prevládajú konštantné príznaky a druhý zas prevažne subjektívny, pravda, v tom zmysle, že dáva širšiu možnosť vyberať si z inventára zdedených foriem, kombinovať ich a znovu pretvárať — dostávame sa k ústrednému bodu našich poznámok. Rozdiel medzi princípom jazykových zákonitostí a špecifickým cieľom jazykového prejavu javí sa najmä v oblasti zvukovej organizácie reči. Zvuková stránka (eufonická a eurytmická) je protikladnou stránkou logicko-syntaktickej (významovej). „Rozdiel medzi prózou a veršom spočíva v tom, že vo veršoch zvukové určenie dominuje nad zmyslovým a v próze zmyslové nad zvukovým. Všetko se redukuje na relatívnu úlohu týchto dvoch princípov“ — takto definuje problém B. V. Tomaševskij (*Russkoje stichosloženije*, 1923, 8). Rozhodujúcim kritériom je tu však to, či čitateľ alebo poslucháč chápe cieľ prejavu analogicky so zámerom autora. Problém vnímania diela, problém konzumu literatúry je viazaný na historicky premenlivú situáciu, preto viesť presné hranice, platné pre všetky prípady a situácie, nie je možné. Istú úlohu tu hrá teda nielen autorov zámer, ale i grafická stránka prejavu.

Všimnime si dva fragmenty, náčrty z tvorby mladého Hviezdoslava. Oba pochádzajú z cyklu básnických aforizmov, akýchsi príležitostných zárodkových jadier neskorších básní.

*Slovenská tragédia
veselohra.*

*Minulosť a budúcnosť
dva vrchy: na jednom mrak
večerný; na druhom ľahká
hmla rána —*

Im je za tvojim telom
 ľúto;
 mne ale za tvojou
 dušou.
 Na útok mračná.

O oboch textoch možno povedať, že v nich zvukové určenie prevláda nad zmyslovým. Reč sa tu delí na jednotky — úseky, ktoré možno v istom zmysle vzájomne porovnávať. Sú založené na zatiaľ hmlistom princípe opakovania, lepšie povedané, symetrie. Chýba im síce záväzná organizujúca miera (metrum), ale možno zistiť sklon k slabičnej symetrii (v prvom prípade vidíme sedemslabičnosť prvých dvoch veršov, v druhom prípade pravidelné ubúdanie slabík v nepárnych veršoch (7, 6, 5) sa vyrovnáva dvojslabičnosťou párnych veršov). V oboch prípadoch vidíme i snahu po eufonickej výstavbe. V prvom fragmente je pravidelne rozložená samohláska „a“ v slovách, uzatvárajúcich posledné dva veršové rady, vedľa tohto nachádzame tu symetriu skupiny „ra“, v druhom a štvrtom verši a skupiny „la“ vo verši treťom a štvrtom. V druhom prípade je eufonická organizácia ešte výraznejšia (kombinácie skupín „u“, „o“ a dvojhlásky „ou“). V oboch textoch sa uplatňuje inverzia i enjambement — prostriedok konfrontácie radu významového a metrického. Oba zlomky existujú ako básne na základe druhotných, takmer minimálnych príznakov veršovej reči. Nie ďalej ako k veršu majú i k próze. Pri ich rozpísaní do prózy treba v prvom prípade iba doplniť spony (sú, je, je). Druhý fragment v pôvodnej forme alebo v rozpise do súvislého prozaického textu najmä vzhľadom na prekvapujúce, kontrastné a „alogické“ priradenie poslednej, logicky neúplnej vety možno v špecifickej situácii chápať takmer ako text príslušníka literárnej avantgardy. Veršový alebo prozaický charakter oboch zlomkov je teda relatívny, lebo „vnútorná miera“, podstatné príznaky v oboch interpretáciách nie sú úplné, sú i historicky „atypické“, vzájomne sa krížia.

Tomaševskij vhodne pripodobňuje problém rozhraničenia literárnych rodov a druhov situácii v nárečiach-dialektoch. Možno určiť ich podstatné znaky, lebo sú uzavretými systémami, ale nemožno určiť presné hranice medzi nimi. Izoglosy, ohraničujúce javy, neprebiehajú paralelne. „Verš a próza sú tiež dva uzavreté systémy. Sú to dva typy, ktoré historicky rozmedzujú pole literatúry, ale ich hranice sú rozmazané a prechodné javy sú nevyhnutné“ (T o m a š e v s k i j, *Stich i jazyk*, 1959, 12). Napriek existencii prechodných foriem metodicky je výhodné vychádzať z „čistých“ tvarov.

Rozdiel medzi prózou a veršom podľa Tomaševského spočíva v dvoch bodoch: „1. Veršová reč sa delí na jednotky (verše), ktoré sa dajú medzi sebou porovnávať. Próza je súvislá reč. 2. Verš sa vyznačuje vnútornou mierou (metrom). Próza sa týmto nevyznačuje“ (1. c., 10). Z hľadiska prvého bodu rozdiel medzi

rečou veršovou a prozaickou môžeme charakterizovať ako vzťah celku „deliteľného“ (deleného) a celku „súvislého“ bez ohľadu na grafickú alebo zvukovú podobu textu. V druhom bode ide o dôsledok tohto pomeru: istá pravidelná miera deliteľnosti (metrum) stojí proti nejakej inej, z hľadiska predchádzajúcej „nepravidelnej“ miere (rečovým taktom), takže akákoľvek logická analógia je tu nemiestna. Tieto protiklady sú dôsledkom funkčnej odlišnosti oboch rečových radov.

Poézia (verš) sa odlišuje od prózy tým, že spájanie slov sa deje v nej na základe požiadaviek istej rytmickej jednotky. Pravda, nejde tu vždy iba o skladbu, ovládanú „čistým“, abstraktným rytmickým radom alebo fonickým príznakom. Slová sa spájajú i podľa významového príznaku, takže treba tu hovoriť o princípe rytmicko-syntaktickom. Veršová syntax ako súčasť intonačnej výstavby je spojovacím článkom medzi jazykom a rytmom. Táto syntax sa však riadi inou zákonitosťou ako syntax prozaického prejavu. Metricko-rytmický celok verša charakterizuje cieľavedomá jednota a zomknutosť radu. Oba tieto prvky spolu vytvárajú jeho tretí charakteristický príznak — „dynamizáciu rečového materiálu“ (J. T y ň a n o v, *Problema stichotvornogo jazyka*, 1924, 42) Práve tento posledný príznak odhaľuje „veršovú mieru“, veršovú jednotku, počnúc stálymi stopami až po premenlivé skupiny v prípade voľného verša. Princíp jednoty a zomknutosti veršového radu súvisí s členením syntakticko-sémantickým, dynamizácia rečového radu „vedie ostrú hranicu medzi veršovým slovom a slovom prozaickým“ (1. c., 42). Vo vzťahu k nemu javí sa základná odlišnosť rytmického radu (verša) a logicko-gramatického celku (prózy), slova „metrického“ a „rečového“ ako výraz protikladu medzi procesom „následným“ v poézii a „simultánnym“ v próze. V poézii je teda slovo výsledkom dvoch radov. Podriaďuje sa radu rytmickému i syntaktickému. Rad rytmický je však určujúci a kladie na slovo špecifické požiadavky. V tomto zmysle treba chápať Schillerov výrok z citovaného listu Goethemu: „Naozaj, malo by sa všetko, čo treba vyzdvihnúť nad každodennosť, aspoň zo začiatku koncipovať vo veršoch, lebo prázdno sa nikde jasnejšie neukáže, ako keď je vyslovené vo viazanej reči.“

Všeobecné definície pojmov poézie (verša) a prózy vychádzajú v podstate z dvoch hľadísk — z hľadiska formálneho a tzv. substanciálneho. Definície formálne počítajú predovšetkým so zvukovou stránkou literárneho prejavu. Napríklad V. M. Žirmunskij vidí rozdiel medzi veršom a prózou v tom, že „veršová reč sa líši od prozaickej zákonitou usporiadanosťou zvukovej formy“ (*Vvedeniye v metriku*, 1925, 9). Obdobne sa vyslovuje aj A. Heusler: „Rozdiel spočíva v tom, že verš má usporiadaný, próza neusporiadaný rytmus“ (*Deutsche Versgeschichte*, 1925). B. Tomaševskij v stati *Rytmus prózy* v súvislosti s rozborom Puškinovej *Pikovej dámy* hovorí: „Rozdiel medzi veršom a prózou je v tom, že verš má vždy mimosyntaktické prostriedky členenia na konštruktívne jednotky — verše“ (*O stiche*, 1929, 312). Jan Mukařovský vychádza z pojmu met-

rického impulzu: „Próza metrického impulzu postrádá: ve verši, byť sebe volnějším, cítíme stále napětí mezi členěním větným i významovým, kdežto v próze, byť sebe rytmičtější, je toliko členění větné a významové“ (*Může být dvouslabičné slovo veršem? Může být básní rozčleněna próza?* — Studentský časopis XIV, 1935, č. 8). Odlišnost sa vo všeobecnosti vidí v protiklade dvoch rozdielnych systémov, resp. systému a „nesystému“. Definície rýdzo metrické sa neraz kombinujú s hľadiskom syntaxe a funkčných úloh rytmu. F. Saran zdôrazňuje, že rozdiel medzi prózou a veršom „spočíva v celej linii“, nielen v metrických otázkach (*Deutsche Verskunst*, 1934). Jurij Tyňanov priamo polemizuje s výlučne metrickým (a vôbec fonetickým) hľadiskom: „Rozdiel medzi veršom a prózou ako rečou systémovou a nesystémovou z fonetického hľadiska vyvracajú samy fakty: rozdiel sa prenáša do oblasti funkčnej úlohy rytmu, pričom rozhodujúca je práve táto funkčná úloha rytmu a nie sústavy, v ktorých sa rytmus podáva (*Problema stich. jazyka*, 39). U K. Knauera vstupuje do definície pojmu prózy i moment obsahový: „Próza sa riadi jediným zákonom, jediným princípom členenia. Primárnym, jedine zvrchovaným je v nej obsah. Výraz, zmysel vládne tu ako najvyššia inštancia, podľa obsahu riadi sa formálna stránka. On jediný určuje polohu rečových pauz a tým polohu rytmických celkov“ (DVfLuG XV, 1937). Moment formálny i obsahový, metrický i syntaktický pokúsil sa zjednotiť vo svojej definícii Leonhard Beriger. Veršový rytmus chápe ako „protiklad napätia medzi logicko-syntaktickým a metrickým princípom“. Kým v próze vládne „samotné logicko-syntaktické členenie, toto je vo verši viazané na iné, metrické členenie, s ktorým vstupuje a musí vstupovať do protikladu [*Deutsche vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* XXI (1943) — stat *Poesie und Prosa*, 132–160]. Rytmus prózy Beriger charakterizuje ako „návrat podobnosti“, rytmus v poézii ako „návrat rovnakosti rytmických jednotiek“ (1. c., 148). O spojení substantiálneho a formálneho hľadiska pri vymedzení pojmov poézie a prózy hovorí K. F. P. Stutterheim v stati *Poézia a próza* (Varšavský kongres o poetike 1960). Podľa neho sa obe hľadiská nesprávne kombinujú s hodnotiacimi charakteristikami najmä pri definovaní „pohraničných foriem“, ako je napríklad básnická próza. „Tu prídavné meno patrí k substancii, podstatné meno k forme, ktorá na rozdiel od poézie vo formálnom zmysle má (neraz) iba zápornú charakteristiku“. Stutterheim rozoznáva tri príznaky vo vzťahu medzi poéziou a prózou: — substantiálny, formálny a typografický. Od definície pojmov, najmä princípu formálneho požaduje, aby sa definovali „vnútorné príznaky“ a príznaky „hraníc javu“.

Pokusy o tzv. substantiálne, podstatné definície vychádzajú neraz zo stanovísk, ktoré vylučujú možnosť exaktne definovať protiklad medzi poéziou a prózou. Snažia sa nájsť „ideálne“ hľadisko, z ktorého by bolo možné postihnúť jednotu literárneho prejavu. Poézia a próza z tohto stanoviska javí sa byť výrazom odlišnej duchovnej činnosti, ktorá vyplýva z rozdielnych psy-

chických daností. Podľa tohto rozdielna funkcia rytmu v oboch prípadoch je vecou nepodstatnou. Tak Herbert Read vidí v poézii výraz „tvorivý“, v próze výraz „konštruktívny“. V poézii myšlienka a slovo tvoria neoddeliteľnú jednotu, rodia sa naraz pri „samostatnom akte myslenia“. Próza je mu „štruktúrou hotových slov“, autor v nej používa hotový materiál a stvára ju ho. „Poézia môže byť inherentná jedinému slovu, jednej slabike a teda nemusí byť rytmická. Naproti tomu próza existuje len vetou a veta má vždy nejaký rytmus, hoci akýkoľvek“ (*Příspěvek k definici prosy a poesie. Listy pro umění a kritiku* I, 1933, č. 9). Alain v stati *O poesii a prose* vychádza z hľadiska odlišného vnímania času v poézii a próze. Poézia je podľa jeho názoru „poddaná zákonom času“. Od prózy žiada, aby sa v nej pohyb neustále rozvíjal tak, aby sa „pozornosť nikdy neodnášala k času“, ale aby jej ostala stále možnosť zastavenia a návratu. „Próza odpútava veci a osoby od oného skutočného času, v ktorom ich necháva stále sa pohybovať poézia“ [*Listy pro umění a kritiku* I (1933), č. 4]. Obe základné stanoviská, formálne i tzv. substantiálne, sú v podstate modifikáciami pojmov „konkrétosti“ a „abstrakcie“, dialektiky všeobecného a historického, abstrahovaným hľadiskom vzťahov častí a celku. Výstižnú analógiu vyslovil B. M. Eichenbaum, keď protiklad poézie a prózy pripodobnil protikladu medzi maliarstvom ornamentálnym a predmetným a ich vzťah charakterizoval ako neustále napätie medzi oboma týmito formami literárneho výrazu [per. *Problémy Puškinovej poetiky. Slovenské pohľady* LII (1936), 208].

Vo verši i v próze ide o typizáciu jazykových prostriedkov. Tvárnosť tejto typizácie určujú i formálne (rodové a druhové) i substantiálne fakty. Organizujúcu úlohu rytmického i významového členenia možno ponímať v podstate z dvoch hľadísk. Alebo sa zdôrazňuje určujúca úloha rytmu, alebo úloha významového princípu. Významové i rytmické hľadisko je v čo najtesnejšom vzťahu vo verši. Preto otázku o rozdieloch medzi poéziou a prózou treba formulovať ako otázku o odlišnosti rytmu verša a prózy.

Rytmus v širšom zmysle slova definuje Tomaševskij takto: „Rytmom vôbec nazývame systém v čase postupne sa striedajúcich javov, medzi sebou porovnateľných“ (*O stiche*, 257). Slovný rytmus je teda zákonitě usporiadanie zvukov v čase. Rytmická funkcia jazyka je v takomto prípade nevyhnutne periodická. Ide o to, dosiahnuť vo vnímaní pri možnej časovej nerovnosti (moment subjektívny) dojem izochronnosti jednotlivých slovných celkov. Moment opakovania vyplýva z poznania istého časového úseku (subjektívna kategória času), ktorý delí celý rečový prúd na relatívne rovnaké intervaly. Preto z hľadiska vnímateľa je dôležité, aby časové periód boli rozoznateľné, ekvivalentné a analogické, aby sa chápali ako jednotný, nepretržitý rad a aby sa cez „dostatočne veľké intervaly jednotlivé javy nemiešali do jedného nerozoznateľného procesu“ (1. c., 257). Zákonitosť však nemusí byť vždy absolútna a výlučná. Podstatnou vecou je tendencia po homogénnosti periód, po relatívnej

rytmickosti. Na jej pozadí sa jasne pociťujú všetky odchýlky. Rytmicou však môže byť i próza i verš. Špecifickou črtou odlišnosti je tu metrum, t. j. objektívna miera ekvivalentnosti intonačných úsekov vo verši. Estetický princíp opakovania, návratu a rovnakosti sa uskutočňuje rôznymi činiteľmi rytmu. Môžu ho vytvárať všetky prvky znenia reči. V podstate ide o tri druhy rytmu: rytmus slovne prízvuchý, intonačne vetný a rytmus harmonický (eufonická štruktúra, kvalitatívna stránka znenia; — por. T o m a š e v s k i j, *Teória literatúry*, Trnava 1941, 213). Všetky tieto prvky sa sumujú podľa Tyňanova vo vymedzení štyroch základných rytmických činiteľov verša: 1. v činiteľovi jednoty veršového radu, 2. v činiteľovi jeho zomknutosti, 3. v činiteľovi dynamizácie rečového materiálu a 4. vo faktore sukcesívnosti rečového materiálu (*Problema stichotvornogo jazyka*, 47).

Ak toto resumé porovnáme s predpokladanými rytmickými pomermi v umeleckej próze, vyjde nasledujúca schéma: 1. V próze nie sú objektívne kritériá porovnateľnosti členov rečovej frázy. 2. Miesto činiteľa zomknutosti veršového radu zaberá v próze princíp syntaktickej stavby. 3. Nad činiteľom dynamizácie rečového materiálu vládne princíp významovej stavby. 4. Faktor sukcesívnosti rečového materiálu verša nahrádza v próze faktor simultánnosti slova.

Predovšetkým treba zdôrazniť, že vo verši i v próze ide o odlišnú funkčnú úlohu rytmu. I v próze existuje istým spôsobom zdôraznená zvuková organizácia. Avšak intonáciu, ktorá vo verši nesie metrický impulz, v próze podmieňuje významová a syntaktická stránka reči. Na rozdiel od verša v próze nemôže intonácia jestvovať nezávisle od zmyslu a riadiť sa záväznou rytmickou schémou. Porovnávanie rozdielov musí vždy vychádzať z odlišnej povahy rečových jednotiek a z odôvodnenia, prečo ich nemožno chápať analogicky. Kým rytmus verša určuje rytmický impulz, ktorý sa uskutočňuje vo veršovom riadku ako metrickej jednotke, rytmus prózy, jej frázovanie vychádza z pojmu rečového taktu, jednotky, ktorú nemožno vo vnútri členíť prestávkou, hoci prestávky medzi taktami sú možné, i keď nie vždy nevyhnutné [por. O. Z i c h, *O rytmu české prozy. Živé slovo I* (1920), 68]. Rozbor rytmickej organizácie prózy vychádza z rozboru rytmického charakteru nižších i vyšších slovných celkov, z určenia ich vzostupného alebo zostupného spádu a zo zistenia polohy hlavných prízvukov. Všetkých činiteľov rytmu prózy určujú limity, v ktorých na jednej strane stojí prvok lexikálny — slovo a na strane druhej prvok syntaktický — veta. V próze rovnako ako vo verši bývajú kombinácie slabík a slov, blízke charakteru veršovej reči, tzv. pseudoverše. Ale prozaickú vetu nemožno neúmerne zatažovať rytmickými a eufonickými funkciami, lebo členenie prozaickej reči podmieňuje predovšetkým zmyslová a syntaktická stavba. Možno v nej zisťovať iba „stredné medze“ relatívnej usporiadanosti. Totiž pre nezáväznosť „opakovacieho“ princípu nemožno na ňu aplikovať metrickú schému. Tomaševskij o tom hovorí: „Normy prozaického rytmu nie sú konštruktívnym zákonom,

ale dávajú nám iba stredné formy, okolo ktorých je prípustné alebo rovnoprávne kolísanie na tú alebo inú stranu“ (*O stiche*, 275).

Intonačná stránka prózy nie je závislá od organizovanej hierarchie členenia, od mimosyntaktických prostriedkov. Súvisí jednak s významovou stránkou reči, zo zmyslovým vydelením a zdôraznením istých slov a s vytváraním rytmického kólónu (intonačnej vlny na začiatku a na konci vety a intonačného zakončenia rytmického kólónu vo vnútri vety. — Por. T o m a š e v s k i j, l. c. 281). Naproti tomu v reči poézie, vo verši, v ktorom ide o súhru a rovnováhu, hoci i nestabilnú medzi rytmickým a významovým členením, prichádza v jednotlivostiach k tlaku významového členenia na metrický rad. Vzájomné ovplyvňovanie oboch radov je teda možné a verš i próza s ním počíta.

Jav, v ktorom sa ruší spomenutá rovnováha, v ktorom sa priamo konfrontujú intonačno-rytmické a logicko-syntaktické princípy, je tzv. veršový presah — enjambement. Tento jav je výrazom zmyslového frázovania, výrazom nezhody rytmických a syntakticko-významových celkov, „neočakávaným rozhrančením na neočakávanom mieste“ (O. B r i k, *Teória literatúry*, 293). Pri veršovom presahu sa intonácia akoby rozdejovala do dvoch radov: významového a metrického. Presah je dôsledok zosilnenia princípu rozprávania na veršovú stavbu, dôsledok prevahy významovej intonácie nad metrickou (por. T o m a š e v s k i j, *Russkoje stichosloženije*, 1923, 78—81). Posunutie rytmu je tu analogické s pojmom logického prízvuku, ktorý je v podstate, ako sa konštatovalo, vetným prízvukom, „posunutým zo svojho miesta“ (T o m a š e v s k i j, *O stiche*, 313). Takýmto spôsobom i vo verši prichádza k javom, blízkym zásadám organizácie prozaickej reči. Pravda, presah je možný iba vo verši s pevným metrickým rámcom.

Iným prípadom vzájomného dotyku a prenikania princípov verša a prózy je tzv. voľný verš. Vo voľnom verši sa nahrádza metrická intonácia intonáciou hovorovou, významovou. Zblíženie oboch radov v tomto prípade treba hodnotiť ako použitie neobvyklého prvku v špecifickom celku, riadiacom sa vlastnou, odlišnou zákonitosťou. Preto zblíženie ani v tomto, ani v iných prípadoch nie je mechanické. Základný rad, či už ide o verš alebo prózu, prispôsobí si nový materiál svojim podmienkam. Funkčne vyzdvihne tie prvky, ktoré možno usúvŕažniť s charakteristickými črtami radu, ktorý podnety prijíma. Voľný verš organizuje vetná fonológia, vetný prízvuk. Nositeľom metrického impulzu je intonácia. Vnútorňou mierou nie je minimálna jednotka ako v systémovej veršovom rade (stopa), ale každý veršový rad ako celok. Metrická forma voľného verša je premenlivá. Jej pôsobivosť sa vždy pociťuje na pozadí predchádzajúceho veršového radu, posúva sa od verša k veršu. Najjednoduchším prípadom je tzv. verset, pomedzná forma na rozhraní verša a prózy, známa napr. zo žalmov. Vo versete sa prízvukové vrcholy združujú do skupín, najčastejšie dvojčlenných. Po metrickej stránke ho charakterizuje snaha o skupinovú izo-

chrónnosť [por. J. M u k a ř o v s k ý, *O volném verši českém*. Časopis nár. musea 99 (1925), 103—105]. Ani vo versete, ani vo voľnom verši nejde o rytmickú amorfnosť, charakter verša nie je zotretý. Iba rytmické členenie je v rôznej intenzite zastreté členením syntaktickým. Preto poznáme viac stupňov „voľnosti“ voľného verša, viac jeho typov. Všetky jeho umelecké zvláštnosti sú pôsobivé a funkčne odôvodnené iba na pozadí tradície metricky organizovaného verša.

Uvedené prípady, v ktorých sa v detailoch konfrontujú princípy verša a prózy, dokazujú, že zblíženie oboch radov nie je rovnomerné, že voľný verš nie je iba prechodnou formou medzi veršom a prózou. Je preň charakteristický skôr ostrý protiklad medzi abstraktnou metrickou normou a konkrétnym rytmickým znením. Premenlivosť rytmu je síce znakom oslabenia zomknutosti veršového radu a značnej prevahy syntaktickej stavby, typickej pre prózu, ale to ešte neznamená, že by nemohol byť kvalifikovaný ako verš.

V posledných citovaných príkladoch, aj v prípade opačnom, keď prostriedky poézie, špeciálne verša, vchádzajú do radu prozaickej reči, stretávame sa takmer vždy s kombináciou základného konštruktívneho princípu jedného radu a izolovaných, alebo druhotných príznakov radu druhého. V tzv. „lyrickej próze“, „próze rytmickej“ alebo v „básni v próze“ je určujúcim činiteľom vzťah medzi logicko-významovo-syntaktickým princípom prózy a jednotlivými príznakmi verša, ktoré však vo svojej osihotenosti môžu zohrať iba „druhoradú“ úlohu. V základe môžu tu nastať dva krajné prípady. Východiskovým radom je prozaický žáner, alebo žáner, v ktorom prevládajú rôzne prvky reči poézie. Medzi týmito krajinami je viac prechodných foriem, v ktorých oba základné princípy v súvislosti so stupňom vzájomnej podmienenosti nadobúdajú rôznu tvárnosť. Podstatným odlišovacím prvkom i tu je otázka rytmu.

Charakteristickým znakom rytmického členenia prózy je fakt, že ho podmienuje vetný prízvuk, ktorý sa neviaže na nijaké určité miesto vety. Preto hranice viet sú vzájomne nepravidelné. Členenie vety je komplikované, rečové kólony sú rôznorodé. Prízvukové vrcholy v „logicky“ stavanom texte sa môžu odlišovať intenzitou i tónovou výškou. Sú v zhode s významovým zameraním prejavu. Niet tu teda stálej hierarchie, niet tu jednotky porovnateľnosti jednotlivých celkov, niet rytmických analógií. To však neznamená, že by sa v zámerne rytmizovanej próze nemohli vyskytovať imitácie niektorých metrických prvkov verša. Takýmito metrickými alebo „pseudometrickými“ analógiami môžu byť prvky intonácie, rytmického spádu alebo gradácie, gramatický paralelizmus, rôzne rytmické klauzule a pod. Všetky tieto prvky sa však pravidelne podrobujú zákonom vetnej skladby. Preto pomer medzi normálnou, „logickou“ prózou a prózou umelecky štylizovanou nie je v tom, že by v poslednej „pribúdalo nejaké plus, ktorého by v próze nerytmickej nebolo“, ale v tom, že v nej iba zreteľne

„preniká pravidelnosť, daná potenciálne v každej próze“ (J. M u k a ř o v s k ý, *O volném verši českém*, l. c. 101).

Špecifickým prípadom v oblasti umeleckej prózy je rytmická próza. Logickú stavbu vety v nej narúšajú rôzne štylistické a rytmické prvky. Podľa Tomaševského (*Rytmus prózy, O stiche*, 317—318) možno ju dosiahnuť niekoľkými prostriedkami. Jednak tým, že sa zdôrazní moment opakovateľnosti základného rytmického prvku prózy, rečového taktu, — kólonu tým, že sa zvýraznia najmä počiatkové a koncové klauzuly. Druhou možnosťou je nadradenie metrickej normy, čohosi analogického metrickému impulzu, nad normy syntaktické. Osobitnou formou vytvorenia rytmickej prózy je „napodobnenie“ metrických foriem veršových, snaha o rozmiestnenie opakujúcich sa prízvukových vlín. Prízvukové vrcholy stávajú sa tu pomerne rovnocennými. Opakujú sa však bez zámeru vytvárať vyššie celky. Vyslovene „pseudorytmickým“ prípadom sú snahy napodobniť niektoré druhotné príznaky verša, napr. lyrizmus, ktorý vyvoláva „predstavu o rytme nezávisle od reálneho znenia reči“ (l. c., 318). V týchto prípadoch prichádza k preneseniu obrazového plánu poézie na pole prózy. Tomaševskij upozorňuje, že „podmienený reflex“ rytmickosti je tu zvukovým klamom, lebo „existuje iba v asociáciách, ktoré vyvoláva sám lyrizmus“. Takéto prípady podľa jeho názoru znižujú rytmickú stavbu prozaickej reči, lebo vytvárajú zvukové analógie, ktoré obyčajne nemožno náležite vnímať — „a ak sa i dostávajú do okruhu vnímania, je to neočakávané, ako niečo zbytočné, nezhodujúce sa so všeobecnou kompozíciou javu, ako nedopatrenie alebo prerieknutie“ (l. c., 284). Rytmickosť prózy, jej estetické hodnotenie je zviazané s historickou situáciou vývinu literatúry. Potenciálna rytmickosť prózy sa počítuje neraz ako čosi dočasné, nevyzreté, nezlučiteľné s komunikatívnou úlohou prozaickej vety, ako prvok, ktorý narúša simultánne využitie významových vidov slova, lebo ho príliš zdôrazňuje a izoluje od špecifických syntaktických vzťahov vetnej skladby. V dejinách literatúry sú však situácie, ktoré „normalizujú“ práve opačné tendencie.

Prvky veršovej rytmickosti v žánroch, ako je báseň v próze, lyrizovaná a rytmizovaná próza, zväčša narážajú na zásady výstavby prozaického textu. Rôzne stupne sujetového tkaniva, subjektívizácia prehovorov alebo prevaha subjektívne ladeného rozprávania, lyrizácia monológov alebo nivelizovanie členov dialógu, zastieranie logických a gramatických spojitostí — to všetko sú „vlastné“ prostriedky prózy, ktoré môžu variovať alebo i oslabiť typicky epickú, logicko-syntaktickú výstavbu prozaického kontextu. Všeobecne možno konštatovať, že rôzne druhotné formy, existujúce v novodobej literatúre na pohraničí medzi veršom a prózou, v zásade sledujú vývin foriem voľného verša. Ovplyvňuje ich stupeň jeho „voľnosti“ i spôsoby kanonizácie premenlivých, „druhotných“, dočasne nemotivovaných príznakov znenia. Jednou krajinou medzou

týchto žánrov je prozaická forma s oslabenou sujetovosťou. Na druhej strane hraničný bod tvoria tie formy verša, v ktorých sa dosť zreteľne uplatňuje prozaický živel, hovorovosť, uvoľnenosť a premenlivosť metrickej osnovy.

Deliaca čiara medzi princípmi verša a prózy v týchto druhotných formách vedie pozdĺž hranice oddeľujúcej vonkajšiu i vnútornú mieru verša, tzv. objektívne kritériá porovnateľnosti a zákonitosti členov veršového radu od objektívne neporovnateľných alebo vnímateľom nerozoznateľných noriem prozaického rytmu. Hranica sa kryje s rozdielom medzi syntaktickými prostriedkami členenia prózy (členením vetným a významovým) a rytmickým členením verša. Rovnako táto deliaca čiara zahŕňa rozdiel medzi logicko-významovým princípom skladby vetných celkov v próze a princípom dynamizácie rečového materiálu vo verši. A konečne stotožňuje sa s predelom medzi sukcesívnymi, následnými väzbami slov vo verši a súčasným, simultánnym, viacnásobným využitím obsahu slova v próze.

NORA KRAUSOVÁ

K TEÓRIAM O VÝVINE EPIKY

Medzi prvoradé problémy estetiky sa v súčasnosti dostáva otázka premien, čistoty, trvania, zániku a vzniku literárnych žánrov.¹ Tento záujem o zásadné genologické otázky je pochopiteľný, vyplýva zo súčasnej historickej a spoločenskej situácie. Dnes je nám už celkom jasné, že nové literárne žánre sa rodia — alebo staré sa pretvárajú — práve v časoch veľkých spoločenských premien. Súvisí to najmä s pohotovým reagovaním spisovateľov na zmeny v spoločenskej tvári sveta. Príkladom môže byť séria zmien, týkajúca sa literárnych žánrov a foriem, ktorá sa odohrala pri zániku feudálnej spoločnosti, v časoch zániku foriem dvorského života, v časoch utvárania sa meštianskej spoločnosti a napokon v časoch proletárskej revolúcie, v časoch formujúceho sa socializmu. Objavili sa nové umenia, film, rádio, televízia, diela ktorých, i keď sú akýmiisi „zloženými“ umeleckými dielami, predsa sa napájajú starými žriedlami, a to najmä žriedlami epiky a dramatiky. S nesmiernym vývinom techniky, so zrýchlením životného tempa súvisí rozšírenie a obľuba nových literárnych žánrov. Pri tomto procese spoločenských zmien neobyčajne vzrástol vplyv tlače, novín. V sovietskej literatúre sa napríklad teší nebývalej obľube literárny žáner

¹ V terminológii sa budeme pridržať terminológie najvyspelejšej a najživšej genológie, a to genológie poľskej, uzákladenej v časopise *Zagadnienia rodzajów literackich*, ktorý sa venuje otázkam genológie a je jediným časopisom tohto charakteru v ľudovodemokratických krajinách. Keďže v slovenských a českých literárnovedných prácach pomenovanie *rod* (poľský *rodzaj*) je už zastaralé a nepoužíva sa, epiku, dramatikú a lyriku chápeme ako literárne druhy, žánre ako ich menšie odvetvia (napr. román a novela sú žánrami epiky). Literárne formy sú ešte menšie žánrové odvetvia (napr. lyrickou formou je sonet, madrigal a pod.). Vzhľadom na uvedené skutočnosti (uzákladnenú terminológiu poľskej genológie) nepokladáme za správne etymologické stanovisko, ktoré, naopak, žánrami nazýva druhy (vychádzajúc z latinského *genus*) a druhy (lyrika, epika, dramatika) žánrami. V poľskej a do veľkej miery i v sovietskej a nemeckej genologickej terminológii pojmom *žáner* sa neoznačuje pôvodné *genus*, rody, ale ich *species*, druhy. Poľsky: *rodzaj*, *gatunek*, *žáner*; nemecky: *Gattung*, *Genre*. Genologická terminológia ostatných národov sa riadi úzom jednotlivých teoretikov a vládne v nej ešte zmätok.

nazývaný *očerok* (vo význame umelecká reportáž), obnovený starý „novinársky“ žáner.² I keď zmeny, týkajúce sa foriem organizácie ľudského života, sú jednou z hlavných príčin vzniku nových literárnych žánrov, predsa určite nie sú jediným momentom, prečo napríklad práve dnes v sovietskej literatúre vystupujú do popredia tieto malé žánre. Skúmať vnútorné a štrukturálne zákonitosti tohto javu je úloha, ktorá ešte čaká marxistickú genológiu. Tu stačí uviesť ako skutočnosť, že podľa mnohých sovietskych kritikov³ najlepšími súčasnými prácami sú poviedky, novely a nie veľké žánre. V spoločenských zmenách pramení i tzv. kríza románu. Mnohí teoretici i autori pokladajú román vo svojej zvyčajnej klasickej forme za prekonaný. Snažia sa mu dodať „životnej sily“ vypožičiavaním si štylistických prostriedkov iných žánrov a druhov. Čítia, a to sa vzťahuje najmä na autorov pokrokových literatúr, že odhalenie nových spoločenských zákonov zaväzuje umenie k zväčšeniu jeho gnozeologickej funkcie, na ktoré príslušný druh so svojimi, sebe vlastnými prostriedkami nestačí. Podobné problémy má i dramatické umenie, o čom svedčia napríklad drámy a teoretické práce Bertolta Brechta.

Najviac literárnych sporov, ako sme spomenuli, v poslednom čase vyvolal román. O kríze románu sa hovorí a píše v posledných šiestich rokoch bez prestania. Niet temer literatúry, v ktorej by neprebehla alebo ešte neprebíhala diskusia o tomto žánri. A pritom začiatky tohto sporu o krízu románu treba hľadať v dávnejšej minulosti. Jeden z prvých popudov k nedôvere voči klasickému meštianskemu románu dali v dvadsiatych rokoch romány Joyceove,⁴ ktoré podľa jedných znamenajú zánik románu ako žánru, podľa druhých sú v oblasti románu takým prevratným činom, akým boli Beethovenove diela v oblasti hudby, lebo obnovujú zastaralý, života neschopný žáner a na jednej strane svojou paródiou a iróniou, na druhej strane priblížením sa k poézii a hudbe a vypožičaním si hudobných tvárnych prostriedkov (medzi ne patrí i vnútorný monológ, ktorý Joyce medzi prvými uviedol do literatúry), zabraňujú sterilite románu. Je zaujímavé, že i najväčší moderný meštiansky spisovateľ Thomas Mann pociťuje krízu tohoto žánru. V spojitosti s Joyceovou románovou tvorbou píše: „Otázka T. S. Eliota, či román už neprežil svoju funkciu od čias Flauberta a Joycea a či sa už *Ulyxes* nemá pokladať za epiku, presne sa zhoduje s mojou otázkou, či to nevyzerá tak, ako by

v oblasti románu dnes už len to prichádzalo do úvahy, čo už nie je románom.“⁵ Aj Mann chápe Joyceovho *Ulyxa* „ako román, ktorým sa končia všetky romány“.

Ukázalo sa však, že toto stanovisko potvrdzuje iba istá úzka oblasť epiky. I po Joyceových románoch objavujú sa veľké meštianske romány, „ságy“ (Glasworthy, Rolalnd, Roger Martin du Garde), a v nedávnych rokoch vznikol typ románu nazvaný „román-rieka“.

Podobná situácia je i v literatúrach socialistických krajín, pravdaže, na celkom inej platforme. Tu vedľa krátkych žánrov vznikajú veľké „romány-epopeje“ a majú svojich rozhodných teoretických zástancov.⁶ No napriek týmto skutočnostiam ustavične sa množia hlasy, hovoriace o kríze epiky, špeciálne románu, a to nielen na západe, ale i v socialistických a ľudovodemokratických krajinách. Takáto diskusia prebehla už napr. v Nemeckej demokratickej republike, v Poľsku a v súčasnosti ešte prebieha v Sovietskom sväze. Úlohou tejto práce je načrtnutím vývinu epického literárneho druhu a jeho teórií prispieť k vyjasneniu sporných otázok, pokiaľ ide o životaschopnosť tohto veľkého epického žánru. Zdá sa nám totiž, že iba dôsledný historický aspekt môže tu pomôcť vysvetliť všetky skutočné i zdanlivé problémy.

I

Prvý, kto hľadal zákonitosti epiky a rozmyšľal o jej podstate, bol Aristoteles. I keď epike, presnejšie eposu, nevenuje toľko pozornosti ako dramatike, dráme, predsa jeho poznatky, ktoré vyslovil v *Poetike*, hoci kuso a naoko nevedecky, sú ešte i dnes záväzné a platné a všetci teoretici neskorších čias z nich vychádzali a vychádzajú.

Epika (u Aristotela sa ešte epika a epos pojmové nerozlišujú) je podľa Aristotela najstarším literárnym druhom. Vznikla z menších epických foriem a jej prvým, podľa mena známym reprezentantom je Homér. Homér bol zároveň autorom hrdinského eposu *Iliady* a *Odysey*, ako aj nehrdinskej „posmešnej“ básne *Margites*. Z oboch týchto epických diel vychádzali mladšie literárne žánre ako tragédia a komédia, čiže v podstate celý literárny druh, ktorý Aristoteles najvyššie hodnotil, dramatické umenie.⁷

⁵ Thomas Mann, *Gesammelte Werke* 12, 238. Slov. vydanie: *Spisovateľ a spoločnosť*, Bratislava, 1958, 92.

⁶ Porovnaj A. V. Čičerin, *Vzniknovenije romana-epopei*, Moskva 1958.

⁷ Aristoteles, *Poetika*, kap. IV, 21.: „...tak on (Homér) tiež prvý naznačil základné črty komédie, zdramatizujúc nie to, čo bolo potupné, ale to, čo bolo smiešne. Lebo ako sa má *Iliada* a *Odysea* k tragédiám, tak javí *Margites* príbuznosť s komédiou. Keď sa však zjavila tragédia a komédia, básnici, ktorí podľa vlastnej povahy mali náklonnosť k jednému z dvoch druhov poézie, stali sa jedni namiesto jambografov zakladateľmi komédií, druhí namiesto skladateľov epických básní stali sa pestovateľmi tragédií...“

² Porovnaj *Ob očerke*. Sbornik statej pod redakciej P. F. Jušina, Moskva 1958.

³ Porovnaj napr. G. Belaja, *Ke sporům o teorii románu*. Plamen 10 (1960).

⁴ Porov. Michel Butor, *James Joyce et le roman moderne*. Lettres françaises 1961. No 463. — O tom, ako Butor chápe štrukturálne vlastnosti románu ako literárneho žánru, svedčí napríklad jeho chvála Joycea, ktorý „prvý aplikoval v románe slávne pravidlo jednota, ktorého prednosti nám tak pyšne vychvaľovali naši profesori na lýceu pri príležitosti klasickeho divadla“.

Poézia epická sa teda s tragédiou zhoduje v tom, že je písaná v metre (čiže prostriedkom napodobnenia⁸) a je „napodobeninou riadnych ľudí“, čiže neironizuje, nevysmieva sa, ale napodobňuje dramaticky, t. j. dejom „o jednej a úplnej udalosti, ktorá má začiatok, stred a koniec, aby pôsobila ako jeden celý organizmus“ (zhoda v predmete napodobnenia). Pritom sa však nesmie podobáť histórii, ktorá opisuje celú dobu a opisujúc určité udalosti, ako sa dejú jedna po druhej, nemá pred sebou nijaký cieľ. Epická poézia má byť prehľadná i napriek svojmu veľkému rozsahu. Podobne ako tragédia má mať epická skladba „tie isté druhy“ a teda má byť „alebo jednoduchá, alebo zložená alebo povahová alebo patetická“.⁹ Príkladom na všetky tieto štyri spôsoby stvárňovania epickej poézie je poézia Homérova: *Iliada* je totiž jednoduchá a patetická, kým *Odysea* je zložená, „keďže všade sú spoznania“, a povahová. Na rozdiel od tragédie jedným z jej estetických princípov je „rozťahovať rozsah“ a pretože je „rozpráváním“, opisovať udalosti tak, „akoby sa diali naraz“, čiže „opisovať súčasne mnohé časti“. A tak po tejto stránke epická poézia je „veľkolepejšia“ ako dramatická, lebo môže prenášať poslucháča z miesta na miesto a používať „vločky“, ktoré rozširujú dielo a zabráňujú monotónnosti, vlastnosti mnohých tragédií. Rovnako na rozdiel od tragédie má iba jedno metrum, a to hexameter, ktorý je „najpokojnejší a najvznešenejší z metier“.

Posledným rozdielom — ktorý v zmysle jeho poetiky mohli by sme nazvať rozdielom podľa spôsobu napodobňovania — medzi tragédiou a epikou je ten, že básnik, prednášateľ, ostáva v pozadí. „Treba totiž, aby sám básnik najmenej hovoril, lebo v tomto smere nie je napodobňovateľom.“ Príkladom je Homér, ktorý po úvode ihneď ustupuje do pozadia a predvádza vystupujúce postavy. Vidíme, že tu Aristoteles od epika požaduje známu objektivitu, „epický odstup“.

Aristoteles kladie veľký dôraz na formálnu „slovnú“ stránku epického diela, vyratúva chyby „týkajúce sa umenia“ na rozdiel od nedostatkov v istej znalosti a tvrdí: „Je menšia chyba, ak niekto nevedel, že jelenica nemá parohy, akože ju zobrazil na nepoznanie.“ Keďže pozornosť poslucháča eposu je viac zameraná na slovo, je viac koncentrovaná na to, čo sa práve rozpráva, ako v poézii dramatickej, ktorá ženie záujem a pozornosť poslucháča dopredu, je v nej umelecká forma oveľa pôsobivejšia. Homérovi sa v *Odysei* odpúšťajú všelijaké nelogické nepravdepodobnosti len preto, že ich zložil dobrý básnik.

I keď sa nám na prvý pohľad mnohé z Aristotelových kritérií zdajú primi-

⁸ O Aristotelovskom napodobňovaní, „mimesis“, ktorého menej šťastným prekladom je latinské „imitatio“, lebo nezahŕňa v sebe významovú nuansu stvárňovania, robenia, porovnávania. N. Krausová, *K teórii literárnych druhov*. Litteraria III, 313. Tamže, 313–314 o „rôznosti v umení“ podľa „prostriedkov napodobňovania, predmetu napodobňovania a spôsobu napodobňovania“.

⁹ Tieto štyri požiadavky vyložil Aristoteles v XVIII. kapitole, v ktorej vysvetľuje štyri druhy tragédie.

tívne, ak sa nad nimi zamyslíme, preložíme si ich do nášho jazyka a domyslíme ich, vidíme, že je to „primitívnosť“ veľmi komplikovaná. Aristoteles prvý vyslovil hlavný princíp epiky, a to *odosobnené rozprávanie so širokou fabulou* (aristotelovská bája). Podľa Aristotela epos má mať kompozíciu, i keď nie natoľko uzavretú ako dráma, no má mať „začiatok, stred a koniec“. Jeho zvláštnosťou je, že venuje rovnakú pozornosť všetkým častkam, že má „vločky“, čiže dej sa vyvíja priradovaním, aditívnym postupom. Dôkazom, že „napodobňovanie“ epických básnikov je menej ucelené a jednotné než dramatických, je to, že „z ktorejkoľvek epickej skladby môžu vzniknúť viaceré tragédie“. Ďalšou podstatnou vlastnosťou epiky je, že je „časove neobmedzená“, lebo sa na ňu nevzťahuje požiadavka, aby „vystačila čo najviac s jedným obehom slnka“ (čiže tzv. jednota času) ako v tragédii. Keďže vieme, že u Aristotela všetky tri jednotky sú viazané a vyplývajú jedna z druhej,¹⁰ je nám jasné, že na epickú skladbu sa nevzťahujú ani dve ostatné jednoty (miesta a deja), ale práve naopak, epická skladba, ktorej vzorom je Homér, má mať aj „peripetie“ aj „anagnorizy“ aj „patetické časti“ aj „dĺžku skladby“.

Ďalej si Aristoteles všima, aké udalosti má stvárňovať epický básnik, či si má vyberať udalosti „možné“, ale „neuveriteľné“, alebo „nemožné“, neskutočné, ale „uveriteľné“. Vidíme, že problém typickosti je prastarý problém a že už Aristoteles sa ho pokúša riešiť. Aristoteles hovorí: „Lebo čo sa týka poézie (epickej), treba dať prednosť nemožnému, ale uveriteľnému, pred neuveriteľným, ale možným...“, lebo je pravdepodobné, že sa dejú veci aj proti pravdepodobnosti.“ Typické preňho nie je aritmetickým priemerom, nie je bežným každodenným javom. Aristoteles vie, že je vecou básnikovho nadania, aby nám spravil uveriteľnými veci „neskutočné“, nekaždodenné, len keď sa pri tom nedopustí priestupku proti logickej a psychologickéj pravdepodobnosti toho, čo nám predstavuje. Čiže ak epický básnik dokáže to, že mu uveríme, môže nám opisovať akúkoľvek „jednorazovú“, na prvý pohľad celkom netypickú udalosť.

Vo všeobecnej časti Aristoteles vysvetľuje „rôznosti v umeniach“ podľa troch aspektov: podľa prostriedkov, predmetov a spôsobov napodobňovania. Iba keď všetky tieto tri aspekty sú jednotné, čiže keď sa umelecké diela líšia všetkými tromi aspektmi, líšia sa navzájom aj kategoriálne. Usudzujeme tak najmä podľa toho, čo Aristoteles hovorí o rozdiely medzi Homérom a Empedoklom a Homérom a Sofoklom alebo Aristofanom. „Javí sa teda, ako sme už na začiatku povedali, napodobenie v troch rôznostiach, t. j. v prostriedkoch, v predmete a v spôsobe, takže podľa jedného Sofokles by bol taký istý napodobňovateľ ako Homér, lebo obaja napodobňujú dobrých, podľa druhého však ako Aristofanes, pretože obaja napodobňujú ľudí konajúcich, t. j. činných“

¹⁰ Porov. bližšie o Lessingovom poňatí aristotelovských troch jednot vo francúzskej „tragédie classique“. — N. Krausová, *Od Lessinga k Brechtovi*, Bratislava 1958.

(kapitola III). Iba keď všetky tieto tri aspekty, čiže „napodobňovania“ umeleckého stvárnenia, podľa prostriedkov (akým je v poézii jazyk, materiál napodobňovania), podľa predmetu (čím Aristoteles rozumie noetický postoj autorov, pokiaľ ide o vykreslenie postáv: napr. realistický opis čiže realizmus vo význame estetickéj kategórie) a podľa spôsobu napodobňovania (Aristoteles tým rozumie štylistický postup, metódu) sú jednotné, čiže platia naraz, len vtedy sa môže hovoriť podľa nášho zdania o rovnakých epických dielach čiže dielach patriacich do toho istého žánru. A tu, v pochopení týchto troch aristotelovských „rôzností“ — domnievame sa — spočíva dodnes platná hodnota jeho poetiky.^{10a}

Ako ďaleko Aristoteles prevyšoval moderných buržoázných teoretikov, vidieť z toho, že v súčasnosti sa pri definovaní epiky, alebo v zrelativizovanom chápaní „epickosti“ vychádza z tých najrôznejších kritérií a berie sa za smerodajné zvyčajne iba toto *jediné* kritérium. Raz ním býva moment časový, raz moment psychologický, raz jazykový, raz špecificky literárny (podľa typu organizácie alebo štruktúry), raz noetický (vzťah ku skutočnosti: epika je fikcia) a pod. Z Aristotelových úvah vyplýva, že iba ak všetky tri spomínané aspekty sú spolu, iba keď sú splnené naraz v jednom diele, môže sa hovoriť o kategoriálnej príslušnosti istého diela.

II

Je všeobecne známe, že marxistická teória literatúry a estetika je v mnohých aspektoch ovplyvnená Heglovou *Estetikou*. Hegel bol jedným z mála filozofov, ktorý venoval mimoriadnu pozornosť systematickému výskumu vývinu jednotlivých umení a medzi nimi na prvom mieste výskumu umenia, ktoré nazýva „poéziou“ a podľa Aristotela delí do troch kategórií: epiky, lyriky a dramatiky. No hoci Heglove estetické názory sú dodnes fundamentálnym základom všetkých literárnoestetických teórií a citujeme ho ako prvého, ktorý isté veci jasne formuloval, predsa sa nám zdá, že Hegel by sa nebol stal Heglom, keby nebol mohol nadväzovať v literárnej teórii na vysokú teoretickú úroveň nemeckej klasiky. Lessing bol prvý, kto sa zaoberal podstatou a všeobecnými princípmi jednotlivých literárnych druhov, najmä dramatiky a epiky. Očistil Aristotelovo učenie od klasicistického nánosu francúzskych reprezentantov „tragédie classique“ a jeho teória týkajúca sa tzv. „hraníc“ dramatiky a epiky stala sa spoločným majetkom celej nemeckej klasiky. A tak Goethe a Schiller Lessingovým prostredníctvom nadväzujú na Aristotela i tam, kde ho výslovne nespomínajú.

^{10a} Preto rozhodne nesúhlasíme s V. Dneprovom, ktorý iba z nepochopenia tohto Aristotelovho princípu vyvodzuje názor, že Aristotelova Poetika je pre „literárny systém 19. stor.“ celkom nedostatočná. Porov. V. Dneprov, *Problémy realizmu*, Praha 1961, 89.

Rovnako i Hegel nepreberá teórie Aristotelove bezprostredne, ale v pretvorení a domyslení nemeckou literárnou klasikou, a to najmä v tej podobe, ako ju poznáme z diela Goetheho a Schillera. Bolo by preto nespravodlivé obísť týchto dvoch veľkých autorov, ktorí boli zároveň — ako sa nám vidí najmä dnes — i vynikajúcimi teoretikmi. Ich teoretické poznatky sú o to cennejšie, že boli sústavne overované vlastnou praxou. Najmä táto prax im vnukla poznanie o *historickej* podmienenosti a charaktere literárneho diela, poznanie, ktoré dnes chápeme ako prvý princíp teórie literárnych druhov. Z nich dvoch najmä Schiller bol veľkým estetickým mysliteľom, mostom od subjektívno-idealistických estetických názorov Kantových k objektívnemu idealizmu Heglovmu. Schiller bol tiež prvý, kto prišiel na myšlienku, že vzájomné pôsobenie literárnych druhov a žánrov možno riešiť iba *princípom dialektiky*. Že Schillerovo ponímanie dialektiky ako takej bolo idealistické, v tomto prípade nás nemusí zaujímať: ničím neovplyvňuje jeho metodologicky správny postup pri skúmaní konkrétnych umeleckých diel. V liste Goethemu o dialektickom vzťahu medzi tragédiou a eposom píše: „Ešte pridávam. Vzniká z toho rozkošný protiklad básnictva ako *genus* s jeho *species*, ktorý rovnako v živote ako v umení je vždy veľmi duchaplný. Básnictvo ako také všetko zmyslovo sprítomňuje a tak núti aj epického básnika, aby to, čo sa stalo (dianie), sprítomňoval, iba že charakter minulosti nesmie byť zotretý. Básnictvo ako také robí všetko prítomné minulým a oddeľuje všetko blízke a tak núti dramatika, aby individuálne na nás deliehajúcu skutočnosť vzdľaloval a sprostredkoval duchu poetickú voľnosť voči látke. Tragédia vo svojom najvyššom pojme bude sa preto vždy snažiť povzniesť k epickému charakteru, a tým sa stane básnickou. Epika zároveň bude sa rovnako snažiť zostúpiť k dráme, a iba tak celkom splní svoju druhovú náplň; práve to, čo obe robí poetickými dielami, obe zároveň zjednocuje...“

Nerozhoduje, či tu Schiller chápe poéziu ako abstraktum, alebo či do tohto pojmu zahrňuje všetky tri druhy, tak ako to robil Aristoteles. Cenné je tu správne poznanie, že podstatnou vlastnosťou akejkoľvek umeleckej tvorby (ktorej materiálom sú slová) je zozmyslovenie skutočnosti čiže eo ipso jej sprítomňovanie, kým podstatnou vlastnosťou epiky je jej minulé charakter, ktorý čím je minulejší, tým lepšie pre epiku — ako vraví Thomas Mann. Z tohto protikladu vyplýva, že epik je podstatnou vlastnosťou poézie ako takej nútený minulé sprítomňovať,¹¹ iba že musí rešpektovať „minulostný“ charakter epiky, že ho nesmie zotrieť, lebo tým epika prestáva byť epikou a stáva sa buď lyrikou alebo dramatikou. Rešpektovanie tohto dialektického protikladu medzi *genus* a *species* zachraňuje Schillera pred klasicistickým chápaním literárnych druhov ako nemenných kategórií a priori. I keď Schiller, a rovnako aj Goethe, rešpektovali vlastne

¹¹ Robí to napríklad i využívaním tzv. prezenta-historika v dramatickejších, dejove nabitých situáciách, keď sa dejová zložka dostáva do popredia v protiklade k zložke opisnej.

vnútorné zákony jednotlivých literárnych druhov a žánrov, neoddeľovali ich od seba nepreniknuteľným múrom, ale práve naopak, vzájomné pôsobenie a vplyvanie pokladali tu za potrebné a nevyhnutné. Rovnako ich tento náhľad priviedol aj ku chápaniu historickej podmienenosti vzniku a zániku eposu v homérovskom zmysle.

Pravda, Schiller sa viac venoval výskumu dramatických zákonov a podstatných vlastností drámy ako premýšľaniu o problémoch epiky. Je to vysvetliteľné jeho vlastnou básnickou praxou. Jeho výroky o dráme majú zväčša empirický charakter a sú skôr akýmiśi konfesiami z vlastnej básnickej dielne. Dramatický druh kladie na svojho autora požiadavky, ktorým môže vyhovieť iba ako oboznámený a zasvätený znalec a zručný praktik. Teoretické premýšľanie je tu nevyhnutné. A tak väčšina jeho náhľadov o podstate epiky vznikla pri porovnávaní oboch druhov. Podstatnou vlastnosťou epiky je preňho „samostatnosť častí“ a pokojné prúdenie ku koncu, v ktorom nesmie byť nič z oného chvatu dramatika, ktorý sa netrpezlivo ponáhľa ku svojmu cieľu. V liste Goethemu (z 21. 4. 1797) píše: „Zo všetkého, čo ste povedali, je mi stále jasnejšie, že samostatnosť častí je hlavným charakterom epiky. Cieľom epického básnika je číra, zvnútra vynesená pravda: opisuje nám iba pokojné bytie a pôsobenie vecí podľa ich prirodzenosti, jeho cieľ je už v každom bode jeho pohybu, preto sa nenáhlime nepokoje k cieľu, ale s láskou zotrvávame pri každom kroku. Ponecháva nám tiež slobodu mysle...“

Pravda, „pokojné bytie“, ktoré opisuje epik, nie je pre Schillera opisovaním pokojného, nehybného, ustáleného sveta. Veď Homér, ktorý bol tak pre Goetheho, ako aj pre Schillera vzorom epického básnika, rozhodne neopisuje „pokojné bytie“, ale práve naopak, skôr ním chápe látku nedramatickú, nezaloženú na zrážke vášní a charakterov na rozdiel od dramatiky.

Schiller, nadväzujúc na uvedené poznatky, pokračuje: „Obaja, epik i dramatik, predstavujú dej, iba že tento je pre posledného cieľom, pre prvého iba čírym prostriedkom absolútne estetického cieľa. Táto zásada mi dostatočne vysvetľuje, prečo tragický básnik musí postupovať rýchlejšie a priamejšie a prečo epik vidí pre seba výhodu v otáľajúcom postupe. Z toho tiež, ako sa mi zdá, vyplýva, že epik sa má vyvarovať takých látok, ktoré vyvolávajú už samy o sebe silný afekt či už zvedavosti alebo súcitnej účasti, pričom je dej ako cieľ príliš zaujímavý, než aby sa vedel udržať v hraniciach číreho prostriedku“ (24. 4. 1797). A tak — keďže rýchly a priamy vývin dejovej zložky nemá byť v epike na rozdiel od dramatiky prvoradým — Schiller nepožaduje od epika expozíciu (v čom sa líši od Aristotela), alebo aspoň neprikladá jej taký význam ako expozícii v dráme: „Vôbec by som neradil epikovi expozíciu; aspoň nie v tom zmysle, ako ju nachádzame v dramatike. Keďže nás epik neženie tak ku koncu ako dramatik, začiatok a koniec, pokiaľ ide o ich hodnotu a význam, oveľa viac sa k sebe pri-

bližujú a expozícia nás nemusí zaujímať preto, že k niečomu vedie, ale preto, že sama niečím je.“ A tak ak dramatikovi odpustíme slabšiu expozíciu, keďže „cieľ ho ženie k následkom a ku koncu“, neodpustíme ju epikovi, lebo „dramatikovi vládne zákon kauzality, kým epikovi substanciality; tam môže a smie niečo byť príčinou niečoho iného, tu sa musí všetko samo presadzovať kvôli sebe samému“ (25. 4. 1797).

Schillerove názory na epiku sú nanajvýš moderné a platia dodnes. Schiller pochopil, že slabšiu expozíciu môžeme odpustiť dramatikovi, ak ostatné dôležitejšie časti drámy nás uspokojia. No zlá expozícia eposu — a hoci Schiller nemal na mysli román, platí to dnes v plnej miere aj o románe — sotva nás oprávňuje očakávať, že stred a koniec budú dobré.

Goethe sa otázkami epiky zaoberal najmä v štúdiu *O epickom a dramatickom básníctve*. I jemu spoznanie zákonov epiky vyplýva z porovnávaní oboch druhov. Podľa Goetheho hlavným princípom epiky je jej „minulý“ charakter, skutočnosť, že dej predstavuje ako „dokonale minulý“, kým dramatik ho naopak predstavuje ako „dokonale prítomný“. Pokiaľ ide o motívy, Goethe je toho názoru, že epik a dramatik môžu používať, okrem menších výnimiek, rovnaké. „Predmety“ eposu (a rovnako i tragédie) čiže aristotelovský princíp napodobňovania, pokiaľ ide o predmet, majú byť „čisto ľudské, významné a patetické“. Postavy si rovnako nemajú vyberať zo súčasnosti, lebo za najvhodnejšie Goethe pokladá také postavy, ktoré stoja na „stupni kultúry, kde samočinnosť je ešte odkázaná na samú seba, keď sa ešte nepôsobí morálne, politicky, mechanicky, ale osobne“. Goethe tu vyslovil pozorovanie, že totiž epickým hrdinom môže byť iba človek dávnej polomýtiskej epochy alebo epochy na začiatku gréckej polis-demokracie, ktorý koná slobodne a samostatne, bez tlaku morálnych a politických zákonov. „V tomto zmysle boli ságy z heroických gréckych čias pre básnika mimoriadne priaznivé.“ Vidíme, že Goethe tušil historickú podmienenosť vzniku eposu a jeho vlastná prax toto tušenie premenila na istotu.

Ďalší rozdiel medzi epikou a dramatikou vidí Goethe v tom, že „epická báseň predstavuje osobne obmedzenú činnosť, tragédia osobne obmedzené utrpenie; epická báseň mimo seba pôsobíaceho človeka; boje, cesty, každý spôsob činnosti, ktorá vyžaduje istú zmyslovú šírku... tragédia dovnútra obráteného človeka a deje pravej tragédie preto potrebujú iba málo priestoru“. Čiže podľa Goetheho zásadný rozdiel medzi epickým a dramatickým hrdinom je ten, že prvý je činným, navonok pôsobiacim človekom, kým druhý je do seba zahľadeným introvertným typom i napriek svojej akcii v dráme „utrpenie znášajúcim“, teda v porovnaní s činným hrdinom epiky hrdinom trpným.

Goethe ďalej vymenúva motívy, ktoré majú epika a dramatika spoločné, a motívy, ktoré patria výlučne epike alebo dramatike. Medzi par excellence epické motívy pokladá „retrogradné“, „cúvajúce“ motívy, ktoré vzdďaľujú epický

dej od svojho cieľa. Ďalšie tri druhy motívov, motívy retardačné, ktoré zastavujú alebo predlžujú dejovú plynulosť, motívy „dozadu siahajúce“, ktorými sa sprítomňuje to, čo sa stalo pred začiatkom epického deja, a napokon motívy „dopredu siahajúce“, ktoré anticipujú to, čo sa stane po epoche predstavovanej v básni, majú rovnako epik i dramatik. Rovnako spoločné majú „svety“ (čiže v heglovskom zmysle rozličné „totality“), ktoré stvárajú: fyzický svet osôb, ktorý u epického básnika môže byť vzdialenejší, lebo ho približuje „prirovnávaním“, metaforami, keďže epik sa viac obracia na poslucháčovu predstavivosť ako dramatik; svet morálny, mravný a svet „fantázií, tušení, náhod a osudov“. Pre dnešného epika vidí tu Goethe isté ťažkosti, „keďže my, moderní dnes nenachádzame ľahko náhradu za zázračných tvorov, bohov, veštcov a veštby, hoci by sme si to aj želali“.

Vidíme, že v porovnaní so Schillerom Goethe nemá natoľko pevné a vyhradené náhľady na otázky podstaty epiky a epickosti vôbec. Jasnejšie sa mu už črtali tieto problémy pri mnohoročnom koncipovaní románu o Wilhelmovi Meistrovi. Pri epose však za hlavnú a najcharakteristickejšiu vlastnosť, ako to aj z listov Schillerovi vyplýva, pokladá motívy „retrogradné“, čiže to, čo my nazývame epickou retardáciou, ktorú nachádza až v prílišnej hojnosti u Homéra. „Odysea je aj v najmenších častiach stále retardujúca, no pritom sa hádam aj päťdesiatkrát uisťuje a sľubuje, že udalosť sa šťastne skončí. Tieto mnohé vysvetľovania a predpovedania, anticipujúce východisko, upevňujú podľa môjho zdania rovnováhu, pokiaľ ide o večnú retardáciu“ (22. 4. 1797).

Goethe sa nazdáva, že tento zákon večnej retardácie, že táto „hlavná vlastnosť epickej básne, že ustavične kráča dopredu a cúva dozadu“, je podrobená ešte vyššiemu, základnejšiemu zákonu. V tom istom liste píše Schillerovi: „Snažím sa podriať zákon retardácie vyššiemu zákonu a zdá sa mi, že panuje nad ním zákon, ktorý káže: pri dobrej básni (epickej) možno, ba treba vedieť, ako sa skončí a že zaujímavé je tu vlastne iba *ako*. Preto zvedavosť nemá nijakú účasť na takomto diele a jeho cieľ má byť, ako ste povedali, v každom bode pohybu.“ Schiller s týmto Goetheho názorom do istej miery polemizuje, keď tvrdí, že spomenutý „základný zákon“ nie je platný jedine pre epiku. V liste Goethemu z 25. 2. 1797 platnosť tohto zákona rozširuje na všetky druhy bez rozdielu: „Formulácia, že do úvahy prichádza iba *ako*, a nie *čo* . . ., zdá sa mi príliš všeobecná.“ Schiller chcel otázku *ako* rozšíriť i na dramatiku.

Mohlo by sa zdať, že Schiller sa tu dostáva do pasce. Veď v dráme — aspoň v bežnej predstave — ide práve o to, aby bolo neznáme najmä „čo“, čiže aby sa nevedelo vopred, ako sa dráma skončí. Schiller tu však nadväzuje na lessingovskú tradíciu, ktorá znamenala značný pokrok oproti francúzskym klasicistickým teóriám. Lessing sa v boji proti „prekvapeniu“ v dráme odvoláva najmä na gréckych tragikov, a to najmä na Euripida, ktorý opovrhoval zvedavosťou di-

vákov a v prológu dopredu „vyzradil“, o čo v dráme pôjde a ako sa skončí.¹² Schiller závidí gréckym básnikom najmä možnosť oznámiť vopred veštbu, ako sa dej skončí. Zdá sa mu, že stroskotávanie moderných tragédií do istej miery podmieňuje i to, že moderný dramatik nemá poruke nijakú veštbu a nijakého boha, za pomoci ktorého by sa dala anticipovať budúcnosť a tlmila sa tak nežiaduca vášeň zvedavosti u čitateľov a poslucháčov.

Schiller však tu nepochopil celkom Goetheho, ktorému ani natoľko nejde o zdôraznenie formálnej dokonalosti epického diela ako skôr o zdôraznenie dôležitosti každej časti epického diela, o rovnako „ochotné zotrvávanie pri každom bode pohybu“. Lebo, pokiaľ ide o epiku, nijako nám neprekáža, ak sa nám hneď na začiatku Odysey oznámi, že sa hrdina po rokoch blúdenia šťastne vráti do vlasti, alebo ak sme v Iliade ešte pred začatím boja informovaní, že Troja bude odolávať desať rokov a iba potom podľahne Grékom. Pri epose ide o ochotné zotrvávanie („predlievanie s láskou“) pri každej časti. Tu sa netreba náhlieť dopredu, tu sú všetky odbočenia, skoky do minulosti a budúcnosti, rovnako príťažlivé a zaujímavé.

V známom liste Schillerovi z 23. 12. 1797 uvádza Goethe dôvody, pre ktoré sa mu zdá vlastný epos *Herman a Dorotea* „pochybným dielom“. Keď skúma, ako jeho dielo vyhovuje teoretickým požiadavkám, ktoré uviedol v článku *O epickom a dramatickom básnictve*, zdá sa mu, že ani jedinej požiadavke sa tu nevyhovelo. Schillera žiada, aby rovnako kriticky ako on preskúmal, či v tomto epose naozaj „1. niet ani jediného výlučne epického motívu, t. j. nijakého retrogradného, lež iba štyri ostatné, ktoré má epická báseň spoločne s drámou; 2. že nepredstavuje ľudí pôsobiacich navonok, ale obrátených dovnútra a aj tým sa vzdáľuje od eposu a približuje k dráme; 3. že sa oprávnene vzdáva prirovnaní, pretože pri predmete, ktorý je viac mravoličný, bolo by preniknutie obrazov z fyzickej prírody iba skôr na prekážku; 4. že tento svet (svet fantázie, náhod, osudov) ešte stále naň (na epos) dosť vplýval, i keď nie je to hneď nápadné, tým, že veľký osud sveta je doň vpletený čiastočne skutočne, čiastočne symbolicky cez osoby, a že sú v ňom naznačené i stopy o tušení a vzťahoch viditeľného a neviditeľného sveta, ktoré podľa môjho náhľadu spoločne vstupujú namiesto starých obrazov bohov, čím, pravdaže, nenahrádza sa ich fyzicko-poetická sila.“

Goethe pochopil, že jeho epos *Herman a Dorotea* nie je ozajstným homérovským eposom, no nepochopil ešte príčiny, prečo sa mu tento zámer nevydaril. Podobný osud stihol i jeho ďalší pokus o epos, ktorý mal podľa neho doplniť

¹² Túto dramatickú techniku v súčasnosti zmodernizoval Bertolt Brecht, ktorý rôznymi transparentmi, ohlasovaním rozprávača, filmovou montážou a pod. oboznamuje dopredu divákov s dejom, ktorý sa bude predvádzať.

medzeru, čo ostala medzi Homérovou *Iliadou* a *Odyseou*. Goethemu sa zdalo, že medzi Hektorovu smrť a odchod Grékov bol včlenený ešte ďalší epos, a to epos, ktorý ospevoval Achilovu smrť: „Achilova smrť sa mi zdá nádhernou tragickou látkou“ (23. 12. 1797). „Achilov koniec s jeho podrobnosťami a okolím pripúšťa epické stvárnenie, ba do istej miery si ho vyžaduje pre šírku látky núkajúcej sa na spracovanie. Bola by tu otázka: je to správne spracovať vyslovene tragickú látku epicky? Všetci sa dá povedať aj pre aj proti“ (27. 12. 1797). Taká látka, ktorá by podľa Goetheho slov vyvolala „patologický záujem“, zdá sa mu vhodná najmä pre moderného epika. Rozdiel medzi epikou a dramatikou vidí teraz v rozdieli medzi „antickým“ a „moderným“, medzi „naivným“ a „sentimentálnym“.¹³ Zdá sa mu, že oboje by sa v takejto látke dalo zjednotiť: „Achileida je tragickou látkou, ktorá by pre svoju pomernú šírku neodmietala epické spracovanie. Je naskrze *sentimentálna* a touto svojou dvojitou vlastnosťou by sa kvalifikovala ako moderná práca a vyslovene realistické spracovanie by tieto oboje vnútorné vlastnosti uviedlo do rovnováhy“ (16. 5. 1797). No Goetheho dôvera, že tento príťažlivý tragický námet sa mu podarí epicky zvládnuť, ukázala sa neopodstatnenou. Achileida ostala iba fragmentom a sám Goethe zreteľne cítil, že ju nemožno porovnávať s Homérovými eposmi. Jej predmetom je „iba osobný a súkromný záujem, naproti tomu Iliada zahŕňa v sebe záujem národov, svetadielov, zeme a neba.“

Schiller o *Hermanovi a Dorotee* správne poznamenáva, že nie je vlastne eposom, ale idylou. „Nemôže byť chybou, že vaša báseň sa končí idylicky, ak toto slovo chápeme v jeho najvyššom obsahu. Celý dej bol tak bezprostredne vybudovaný na prostej vidieckej prírode a úzke obmedzenie môže sa stať poetickým, ako sa nazdávam, iba cez idylu“ (4. III. 1797). Schiller tušil, že epos v jeho súčasnosti bol možný iba ako idyla, tušil, že súveká spoločnosť s jej „úzkym obmedzením“ je veľkému homérovskému eposu nepriaznivá. Tušil aj príčiny tejto nepriazne a nepriateľstva.

Vo svojich teoretických prácach, v ktorých skúma formálne zákony antického umenia a porovnáva ich so svojou alebo Goetheho básnickou praxou, prichádza k rovnakému záveru: moderné umenie nikdy nedosiahne umeleckú výšku umenia

¹³ Termíny „naivné“ a „sentimentálne“ prevzal Goethe od Schillera (*O naivnom a sentimentálnom básníctve*). Naivným básnikom je pre Schillera Homér a do istej miery aj Goethe. Naivný básnický typ, čiže básnika, ktorý tvorí s prírodou jednotu, ktorého rozum a zmyslosť sú ešte nerozdelené, spája s realistickou metódou, kým sentimentálny typ, čiže básnika, ktorý túto jednotu s prírodou iba hľadá, spája s idealizujúcou metódou, ktorú pokladá za špecifickú pre modernú literatúru: „...Naivnému básnikovi príroda preukázala priazeň, aby stále pôsobil ako neoddeliteľná jednotu, v každom momente bol samostatným a dokonalým celkom a predstavoval ľudstvo v jeho plnom prejave podľa skutočnosti. Sentimentálnemu básnikovi prepožičala silu alebo skôr vpečatila doň živý pud, onú jednotu, ktorá bola v ňom abstrakciou zrušená, stvoril znovu zo seba, zdokonalil v sebe ľudstvo a prešiel zo stavu obmedzeného do nekonečného.“

Grékov, nech sa akokoľvek snaží zachovávať jeho zákony. Každé umenie je determinované zvonka a chýbanie determinácie, podobnej tej, akú malo grécke umenie, je jedným z prvoradých príčin neúspechu moderného umenia, najmä eposu. Schiller chápe, že homérovský epos bol historicky podmienený gréckou skutočnosťou. V súvekej spoločnosti je stvárnenie takého „totálneho sveta“, ako je svet Homérov, nemožné, lebo moderní ľudia sa museli vzdať „totality svojho bytia a sledovať pravdu na oddelených cestách“. Epos predpokladá „naivitu epického bytia“ i „pátos verejnosti“, no v súčasnosti: „Paláce kráľov sú zavreté. Súdy sa spreď brán miest odsťahovali do vnútrajška budov, písmo nahradilo živé slovo, ľud tam, kde nepôsobí ako drsná sila, stal sa štátom čiže odosobneným pojmom...“. Takáto súčasnosť, ktorej celkom chýba „pátos verejnosti“, môže sa stať iba tak predmetom epického umenia, keď sa privátne, súkromné bude tváriť ako verejné, keď sa chýbajúca verejnosť bude umele štylizovať. Pravda, ani Schiller ani Goethe si neuvedomovali, že monumentalizácia buržoázneho života, ako sa prejavuje v *Hermanovi a Dorotee*, je iba takouto básnickou štylizáciou. Prečo tento Goetheho epos vyústil v idylu, vedel presne určiť až Hegel. Pre Schillera idyla, podobne ako satira a elégia, bola iba básnickou formou „sentimentálneho“ čiže moderného umenia a tak jedným zo spôsobov, možných postojov moderného básnika ku skutočnosti: „Satirický je taký básnik, ktorý si volí za svoj predmet odcudzenie prírody od ideálu... Ak básnik kladie ideál do protikladu so skutočnosťou tak, že stvárnenie ideálneho prevláda a záľuba v ňom je hlavným pocitom, nazývam ho elegickým... Príroda a ideál sú buď predmetom ľúosti, alebo sú predmetom radosti, ak sú predstavované ako skutočné. V prvom prípade ide o elégiu v užšom, v druhom prípade o idylu v najširšom zmysle slova.“ Schiller tu pojmy elégia a idyla subjektívizuje a relativizuje. Robí to najmä preto, že elégiu a idylu nechápe v tomto prípade ako literárny žáner, ale ako vlastnosti moderného epického umenia, ktoré vo svojich výtvoroch smeruje buď k satirickosti, elegickosti alebo idylickosti.

Toto smerovanie sa deje napriek vôli moderných autorov a je ono v poňatí Schillera a Goetheho akousi nežiadúcou „determináciou zvonka“, proti ktorej je moderné epické umenie bezradné.

Goethe a Schiller sa zaoberali aj problémom modernej veľkej epickej formy, románu. Najmä Schiller s veľkým záujmom sledoval vznik Goetheho románu o *Wilhelmovi Meistrovi* a podroboval ho kritickému výskumu. Keď si položíme otázku, prečo Goethe problematiku Wilhelma Meistra nestvárnil v epose ako Hermana a Doroteu, ale v románe, v žánri, ktorý pokladal v porovnaní s eposom za formu „nečistú“, ktorá „všade prekáža a všetko ničí“, pri hľadaní odpovede zistíme, že to bola práve látka, ktorá si nevyhnutne určila svoju románovú formu. Goethe vo *Wilhelmovi Meistrovi* chcel stvárať široký, moderný život súčasnej spoločnosti v celej jeho totalite, s príslušníkmi buržoázie i šľachty. Snažil sa ukázať cestu meštiactvu. Keďže tento súčasný život chcel stvárať v celej jeho

„nepoetickosti“ a umeniu nepriateľskej mrzkosti,¹⁴ musel nevyhnutne siahnuť k forme, ktorá je vzdialená od idylickosti, k románu. Kým „dejinné udalosti“ — Veľká francúzska revolúcia — v epose *Herman a Dorotea* sú iba kulisou, ostávajú v diaľke a nemajú vstup do eposu, v románe o Wilhelmovi Meistrovi mala byť zachytená najširšia spoločenská totalita buržoázneho sveta s novým hrdinom, ktorý si hľadá v nej miesto a pri tomto hľadaní prechádza výchovným procesom.

Goethe a Schiller boli natoľko v zajatí formálnych zákonov antiky, že obaja dávali prednosť *Hermanovi a Dorotee* — tomuto najproblematickejšiemu Goetheho dielu — pred prvým ozajstným moderným románom. To, že tu román viac zachycuje — práve zásluhou svojej nepoetickej formy — šírku vonkajšieho sveta, je totálnejší ako Goetheho epos, chápu Goethe a Schiller ako „chybu“ románovej formy. Goethe hovorí o tomto románe ako o „pseudoepose“ a Schiller v liste Goethemu túto mienku potvrdzuje: „Forma Meistera, ako vôbec každá románová forma, je bohužiaľ nepoetická, leží výlučne v oblasti rozumu, vyhovuje všetkým jeho požiadavkám a aj participuje na všetkých jeho hraniciach. Ale keďže si túto formu vypožičal pravý poetický duch a v tejto forme vyjadruje poetické stavy, vzniká zvláštne kolísanie medzi prozaickou a poetickou náladou, ktorú neviem, ako by som nazval. Povedal by som: Meisterovi (totiž románu) chýba istá odvaha, pretože — ako román — vždy chce urobiť zadosť rozumu...“

Pre Goetheho a Schillera je teda román úpadkovou, nepoetickou, výlučne rozumovej triezvosti podriadenou formou veľkej epiky, formou, ktorá najadekvátnejšie — pritom všetkom alebo napriek tomu všetkému — vyjadruje súčasný buržoázny svet. Prečo tento „nepoetický“ svet vyjadruje najadekvátnejšie práve román, Goethe a Schiller ešte jasne nevideli. Na historicky podmienený zánik eposu zánikom feudálneho sveta a na vznik románu ako umenia nastupujúceho meštiactva prvý poukázal až Hegel.

Heglov rozbor epiky a eposu je práve tak systematický ako aj historický. Všíma si všetky najstaršie epické prejavy ako aj podstatné, charakteristické črty epiky. Hegel za najstarší a najjednoduchší epický spôsob stvárňovania konkrétneho sveta pokladá epigram vo vlastnom význame slova (ako nadpis na stĺpoch, nádobách, pomníkoch a pod.). Tu epigram iba jednoducho oznamuje, čo príslušná vec je, čiže vyslovuje podstatu danej veci. Ďalším stupienkom epična sú gnómy: porekadlá, mravné úslovie, ktoré stvárnajú životné pravdy. Ich epický charakter vidí Hegel v tom, že sprostredkujú subjektívne pocity a číro individuálnu úvahu. Ich cieľom nie je obracať sa na pocity vnímateľa, vzbudzovať dojatie, ale vyvolať vo vedomí človeka to, čo má chápať ako „povinnosť, čestné a patričné“; takéto sú napríklad Pythagorovi pripisované „zlaté príslovie“. Didaktický tón týchto produktov ich nijako nevyraďuje z oblasti umeleckého epična, lebo

¹⁴ Marx-Engels, *O umení a literatúre*, Bratislava 1954, 68–75.

pôvodná čerstvosť a novosť životných názorov, naivita videnia ich úplne odlišuje od neskorších suchých didaktických básní. Týmto druhom epična ešte však úplne chýba zaokrúhlená poetická totalita, ktorou sa vyznačuje až epos.

Epickou totalitou Hegel rozumie „súhrnný svetonázor a objektivitu národného ducha v objektivizujúcom sa tvare ako skutočná udalosť“.¹⁵ Do tejto totality patrí tak život politický, ako aj domáci, takže svet eposu je práve tak objektívny ako celkom individuálny. Predmetom eposu je rozvíjanie deja v celej šírke so všetkými okolnosťami a pomermi. Realizácia tohto epického sveta musí pokračovať pokojne, „aby sme pri tom, čo sa deje, zotrvali, a aby sme sa mohli do jednotlivých obrazov choďu zahĺbiť a v ich uskutočnení ich vychutnávať“.¹⁶ Tým nadobúda celý stvárněný dej vo svojej reálnej objektivite „tvar vonkajšieho priradovania“, ktorého hranice určuje príslušná epická látka, „lebo ak preto epické dielo sa stáva rozsiahlejšie a relatívne väčšou samostatnosťou časti voľnejšie, pokiaľ ide o súvislosť, predsa sa netreba domnievať, že možno takto stále a stále spievať, lež sa musí ako každé iné umelecké dielo poeticky zaokrúhliť ako v sebe organický celok, ktorý sa v objektívnom pokoji ďalej pohybuje, aby nás jednotlivé a obrazy živej skutočnosti mohli zaujať“.¹⁷ Čiže Hegel požadoval od epického diela, aby malo jednotnú štruktúru, v ktorej sú všetky zložky rovnako dôležité.

Vlastné pôvodné národné eposy, ako sú napríklad Homérova *Iliada* a *Odysea*, a *Ramajana* a *Mahabhárata*, v ktorých sa prvý raz poetický vyjadruje „naivné vedomie nejakého národa“, sú historicky späté s určitým vývinovým stupňom príslušného národa. Podľa Hegla takýmto vývinovým stupňom je epocha, v ktorej istý národ „sa síce už prebúdzá z malátnosti a jeho duch je už natoľko pevný, že môže produkovať svoj vlastný svet a cítiť sa v ňom ako doma, ale zasa naopak, všetko, čo sa neskôr stalo pevnou náboženskou dogmou, alebo meštianskym morálnym zákonom, bolo ešte celkom živým, od jednotlivého individua ako takého neodtrhnutým zmýšľaním a rovnako aj vôľa a cit sa ešte navzájom nerozišli“.¹⁸ Tam, kde tento rozpad už nastal, kde sa individuálne cítenie odpútalo od substanciálneho národného celku, tam, kde sa dobrovoľné zmýšľanie a názory stali pevným zákonným a právnym stavom, kde sa miesto poetického sveta nastolil svet prozaický so svojimi predpismi a zákazmi, kde dobrovoľnosť ustúpila nevyhnutnosti, prichádza namiesto epiky lyrika a dramatika.

¹⁵ Hegel, *Ästhetik*, Berlin 1955, 940.

¹⁶ C. d., 941.

¹⁷ Tamže. — Ukázali sme, že tieto dva hlavné princípy epiky — aditívne priradovanie častí s ich relatívnou samostatnosťou a zaokrúhlená kompozícia, pri ktorej má čitateľ s radosťou ochotou zotrvať a nenáhliť sa ku koncu — že tieto princípy už pred Heglom vypracovala nemecká klasika: na lessingovsko-aristotelovskej tradícii Goethe a Schiller.

¹⁸ C. d., 942.

Hegel naširoko rozvádza podstatné vlastnosti a určenia eposu, za ktoré pokladá „epický všeobecný stav sveta“, „individuálny epický dej“ a „epos ako dokonale zjednotenú totalitu“.¹⁹

„Stav sveta“ priaznivý pre epos nazýva Hegel heroickým (na rozdiel od idylického) a za jeho dokonalého stvárňovateľa pokladá Homéra. Je to svet už s istými vyvinutými a ustálenými zvykmi a mravmi — aspoň natoľko, že hrdinovia sa v ňom cítia ako doma — so zmyslom pre právo a slobodu, charakter a mravnosť. No nie je to ešte organizovaný právny štát s jeho ustanovizňami a zákonmi. Je v ňom „substanciálne spoločenstvo objektívneho života a konania, ale aj rovnako sloboda v tomto konaní a živote, ktorá akoby celkom vychádzala zo subjektívnej vôle individuí“.²⁰ Takáto subjektívna vôľa a na druhej hej strane ohľad na slobodnú individualitu združujú napríklad okolo Agamemnona ostatné kniežatá, ktoré sa mu podrobujú z vlastnej vôle, a nie z prinútenia. A v akom vzťahu sú kniežatá k Agamemnonovi, v takom je ľud k svojim vodcom, ktorých nasledoval dobrovoľne, bez prinútenia zákonom. V epose sa všetko zdá, „ako by sa to bolo práve bezprostredne takým stalo“. Z toho pre Hegla jasne vyplýva, že dnešné strojové a továrenské bytie so svojimi produktmi, ako aj vôbec spôsob uspokojovania našich životných potrieb sú rovnako neprimerané pre pôvodný epos, ako aj moderná štátna organizácia, ktorá mu má byť životným pozadím.²¹ Vidíme, že marxizmus, ktorý obviňuje kapitalizmus, že rozštiepil ľudskú osobnosť a že je ako taký nepriateľský umeniu, má v Heglovi ozajstného predchodcu.

Úlohou eposu je podľa Hegla zachytiť ducha národa. Ale aby tento duch bol zaujímavý aj pre iné cudzie národy, musí byť jeho svet opísaný tak, aby bol zároveň i všeludským. Takýmto všeludským eposom je okrem Homérových eposov *Starý zákon*, ale nie je ním napr. *Ramajana*, ktorého charakter je tak špecificky indický, že „všeludské“ nemôže preniknúť za hranice tejto špecifickosti. Rovnako dôležité je, aby tento epický svet, „substanciálna pôda“ eposu, bol sám v sebe „kolidujúci“, lebo inak by nemohol z neho vzniknúť individuálny dej. Takýto kolidujúci svet je zobrazený v *Iliade* (vojna), ako aj v *Odysee* (blúdenie Odyseovo a Penelopino utrpenie doma).

Čo sa týka epického deja, nech už akokoľvek spočíva na všeobecnom základe,

¹⁹ S Heglovými názormi sa budeme zaoberať dôkladnejšie a obšírnejšie najmä preto, lebo ich jednak pokladáme za dodnes najsystematickejší rozbor podstaty epickej poézie a epiky vôbec, jednak aj preto, že vo všetkých moderných teoretických prácach, na ktoré možno nadväzovať, sa s nimi stretávame, pravda, často ako s anonymným všeobecným literárnoteoretickým majetkom. — Zámerne však obchádzame Heglove názory, ktoré sú nám z nášho filozofického a teoretického stanoviska cudzie. Komentujeme iba tie názory, s ktorými sa podľa nášho zdania môže a má marxistická teória literárnych druhov zaoberať.

²⁰ C. d., 497.

²¹ C. d., 948.

má byť individuálny. Epická udalosť iba vtedy môže dosiahnuť poetickú živosť, keď je čo najtesnejšie spojená s jedným individuumom. Taká je *Iliada*, ktorá celá stvárňuje Achilov hnev, *Odysea*, v stredoveku *Cid*. Epický hrdina má byť celým človekom, má mať v sebe totalitu čít, má byť totálnym individuumom. Pri stvárňovaní epických charakterov hlavnou povinnosťou autora je rozvíjať totalitu v najrozličnejších situáciách. Tak je napr. predstavovaný Cid: ako syn, hrdina, milenec, manžel, otec, jeho vzťah ku kráľovi, k svojim verným, k nepriateľom a pod. Epický charakter v porovnaní s dramatickým je bohatší, mnohostrannejší, širší, kým pri dramatickom charaktere by takáto mnohostrannosť bola zbytočná, lebo tu sa všetko zameriava na jednu vášeň. Epický charakter vo svojich zvláštnych črtách musí zahŕňať zároveň všeobecné.

Epické charaktery sa prejavujú v deji, ktorý však nie je vlastne dejom, ale príhodou (*Begebenheit*). Pri deji, ktorý je charakteristický pre drámu, všetko sa odvodzuje a vysvetľuje z vnútorného charakteru, povinnosti, zmýšľania, zámerov atď. Pri príhodách má rovnakú dôležitosť i vonkajšia stránka, objektívna realita. Kým v dráme sa individuum snaží o dosiahnutie istého cieľa a je vykreslené práve v tejto svojej činnosti s jej dôsledkami, v epike starosť o realizáciu cieľa odpadá. „Aj epickí hrdinovia môžu mať žiadosti a ciele, ale dôležité je, čo všetko sa im pri tejto príležitosti prihodí, a nie iba pôsobenie pre tento cieľ.“²² I keď Odyseovým cieľom je návrat do vlasti, Homér nám ho nepredstavuje, ako sa namáha splniť tento cieľ, ale naopak, naširoko sa rozpisuje, čo ho postretlo pri jeho blúdení. Všetky tieto udalosti nevyplývajú z jeho konania — ako je to v dráme — ale sa stali pri príležitosti tejto cesty. Hrdina mohol byť pritom celkom pasívny, lebo epický hrdina podľa Hegla podlieha osudu a netvorí si ho sám ako hrdina drámy.

Pokiaľ ide o epickú kompozíciu, za jeden z najdôležitejších momentov, na ktorý najmä poukazuje marxistická estetika, je Heglov *princíp totality objektov*. Totalita objektov je v epose dôležitá najmä preto, že je spojovacím článkom medzi individuálnym dejom a jeho „substanciálnou pôdou“. Kým dramatické dielo nám predstavuje charakter a dej v ozajstnej životnosti, takže tu opisovanie miesta, zovňajšku postáv a pod. je zbytočné, pre epos je dôležitá totalita celej poetickej ľudskej existencie. Hegel do tohto pojmu zahrňuje nielen „vonkajšie a vnútorné miesto“, okolitú prírodu, ale aj predstavy o tomto okolí, o bohoch, o ich zámere, konaní a pod. Všetky tieto stránky, ktoré berú na seba formu reálnej objektivity, každá sama v sebe utvára „samostatný vnútorný i zovnútný tvar, pri ktorom epický básnik zotrúva v opise alebo predstavovaní a ktorému je dovolené vyvíjať sa vo svojej zovnútnosti“.²³ S touto vlastnosťou epickej poézie súvisí pestrá plnosť najrozličnejších črt, takže v nijakom inom druhu

²² C. d., 962.

²³ C. d., 973.

epizodické nemá také právo emancipovať sa až po „zdanlivú nespútanú samostatnosť“ ako práve v epose. No táto samostatnosť — aj pokiaľ ide o najmenšie epizódy — musí byť iba zdanlivá. Musí sa „činne preukázať vzhľadom na pokračovanie udalosti, či už ide o prekážky alebo zdržujúce príhody, ktoré sa medzitým stali“, čiže v kompozícii eposu ako celostnej štruktúry musí mať každá epizóda svoju funkciu. Čo sa týka motivácie epickej poézie, jej ďalšieho vývinu a pokračovania, nevyplýva len zo samého charakteru hrdinu ako v dráme a poézii, ale môže byť determinovaná vonkajšími pomermi, môže byť ich výsledkom. Takýto je Homérov postup v *Odysee*.

Ďalším dôležitým princípom epickej kompozície je „brzdzenie“ čiže retardácia. Jej funkciou je oddaľovať uskutočnenie hlavného cieľa a dávať takto básnikovi príležitosť predstaviť epický svet v celej jeho totalite. Takýmto brzdením je hneď začiatok *Iliady*, keď Homér rozpráva o smrteľnej chorobe, ktorou Apolón zamoril tábor Grékov, a iba potom prechádza na Achilovu škriepku s Agamemnonom. Druhým brzdiacim motívom je Achilov hnev. V *Odysei* je takýmto brzdiacim motívom každé dobrodružstvo, ktoré Odysea postretne na ceste domov. To však neznamena, že by tieto retardujúce motívy mohli ustavične podľa ľubovôle pokračovať, alebo hocikedy prestať. Epos ako umelecké dielo predstavuje „totálne v sebe uzavretý a ucelený svet“, na rozdiel od nekonečného behu udalosti, súvislosti, príčin a dôsledkov, ako ich vidíme v skutočnosti, čiže je uceleným a jednotným umeleckým dielom: „... epická jednota je len vtedy dokonalá, ak sa na jednej strane zvláštny dej v sebe uzavretý, na druhej strane však totálny svet vo svojom vývine... znázorňuje v dokonalej totalite a napriek tomu tieto obe hlavné sféry ostávajú v živom styku a neporušenej jednote.“²⁴ Čiže epos je ucelenou umeleckou štruktúrou, kde všetky komponenty, či už dejové alebo vonkajšieho totálneho sveta, sú v dialektickom vzájomnom vzťahu.

Pokiaľ ide o ďalšie žánre epiky, medzi ktoré patrí najmä idyla, Hegel k nim zaujíma negatívne stanovisko ako k pochybným epickým produktom. Jedinú výnimku tvorí román, ktorý pokladá za modernú epopeju súčasnosti.

Po estetickom rozbere epiky a eposu ako literárneho druhu si Hegel všimá jeho historický vývin a rozdeľuje ho na tri vývinové stupne. Prvý vývinový stupeň tvorí orientálny epos, ktorý však ešte nemá dokonalú jednotu a ucelenosť ako ani individuálny dej a charakter. Sem patrí napr. indický epos *Ramajana* a *Mahabharata*. Hegel ho v súvislosti so svojím estetickým systémom priraduje k symbolickému typu. Druhý stupeň tvorí klasický epos Grékov a jeho napodobeniny u Rimanov. Rímsky epos však už stráca totalitu národného charakteru, ktorá bola vlastná homérovskému eposu. Neskoršia epická poézia po Alexandrovi stáva sa čoraz bukolikejšou a čím ďalej tým viac z nej vyprecháva pôvodná čerstvosť a bezprostrednosť. Rímania nemajú národné epopeje, Vergíliova *Eneida*

²⁴ C. d., 981.

je umelým eposom. U nich sa začínajú udomáčňovať iné prozaické žánre, a to najmä satira. Tretím stupňom je bohatý a mnohostranný rozvoj epicko-romantickej poézie kresťanských národov, ktoré práve vystupujú z pohanstva.²⁵ Sem patria hrdinské epické piesne staršej *Eddy*. Ale prvým ozajstným stredovekým nacionálnym eposom je podľa Hegla španielsky epos o Cidovi, ktorý hlboko obdivuje ako báseň prameniaca ešte z čerstvého ducha stredoveku. Kompozične je skvele vyvážená, každý obraz je „v sebe zaokrúhlený“, a predsa v jednotnej súvislosti s ostatnými obrazmi, predstavujúcimi ušľachtilé ľudské činy. Cida Hegel kladie vedľa najkrajších eposov staroveku, *Iliady* a *Odysey*. Toto však rozhodne nemôže platiť o germánskej *Piesni o Nibelungoch*, lebo hoci sa v nej aj stretávame s ozajstným „naivným substanciálnym obsahom“, pokiaľ ide o rodinnú a manželskú lásku, vazalstvo, vernosť, hrdinstvo, jej celá kolízia je napriek epickej šírke skôr dramaticko-tragická.

Pokiaľ ide o náboženské eposy v stredoveku, medzi ktoré zaradil Hegel i Danteho *Božskú komédiu*, nejde tu už o vlastné eposy v pravom zmysle slova, lebo im chýba široká základňa „substanciálnej pôdy“, ako aj individuálny, uzavretý dej. Táto široká základňa najmenej chýba práve Danteho dielu, ktoré Hegel umelecky vysoko hodnotí a kladie ako vzor neskorším eposom s náboženskou tematikou (Miltonov Stratený raj, Klopstockov Mesiáš), v ktorých vidí rozpor medzi obsahom (starovekým) a modernými autorskými reflexiami.

Najširšou oblasťou, z ktorej čerpá epická poézia v stredoveku, je rytierstvo. No rytiersky epos na rozdiel od antického neopisuje národné deje a činy, ale iba činy a záujmy jednotlivca; jeho obsahom je teda iba *subjekt* ako taký. Individuálny rytiersky epos sa pohybuje ešte v úplnej samostatnosti a voľnosti a vytvárajú v súvekej svetovej situácii, ktorá sa ešte neupevnila „v prozaické usporiadanie“, ktoré je charakteristické pre epochu meštianstva (N. K.), nové hrdinstvo, ktoré však už nemá substanciálnu realitu pôdy gréckych hrdinov. Rovnako i forma

²⁵ Je zaujímavé, aký záporný vzťah mal Hegel ku germánskému eposu *Pieseň o Nibelungoch* a čiastočne aj k *Edde*. Ich „totalitu svetonázoru“ pokladal za úplne cudziu súvekému nemeckému zmýšľaniu. Pokusy romantikov urobiť z týchto eposov nacionálny „Volksbuch“ charakterizoval ako najtriviálnejší a najprázdnejší nápad, svedčiaci iba o nevkuze, nápad, ktorý úplne „preceňuje hodnotu týchto spotvorených a barbarských predstáv a svedčí o úplnej neznalosti zmyslu a ducha našej súčasnosti“ (str. 991). — Aký pokrokový bol tento Heglov názor, je nám jasné najmä dnes, keď poučení históriou vidíme, že práve v tomto odvolávaní sa na starogermánske mýty bol jeden z prvých náznakov choroby, ktorá sa plne prejavila vo fašizme. Zvrátenosť a krutosť, ktorá bola taká jasná Heglovi, nezbadať temer celé nemecké romantické pokolenie, ktoré obdivovalo v podstate práve túto „poetickú“ zvrátenosť a krutosť a kladlo ju ako vzor oproti „praktickému ponímaniu Grékov“. (Porov. Ricard Huch, *Blütezeit der Romantik; Ausbreitung und Verfall der Romantik*, Leipzig 1928, 251.) Ani po umeleckej stránke Hegel tieto diela vysoko nehodnotil. Cítil v nich jarmočný tón, ktorý ešte viac podčiarkli „remeselné“ spracovania meistersängero. Heglovi bola nesympatická „najmä divosť a kalná zmätenosť týchto hrdinských piesní“.

týchto eposov sa približuje forme románu. Pri všetkej nápadnej podobnosti, s ktorou tú istú látku spracovali Francúzi, Angličania, Nemci a Španieli, úplne odpadá národný charakter, ktorým sa vyznačovali staroveké eposy. Takéto sú epické básne o Karolovi Veľkom, o Amadisovi, o činoch kráľa Artuša a jeho rytierov. V týchto epických básňach sa mieša anglicko-normandská rytierskosť, „frauendienst“ s fantastickou alegorickou kresťanskou mystikou. Prozaickejšie a ešte abstraktnejšie sú veľké alegorické básne, ktoré boli v obľube najmä v severnom Francúzsku v 13. storočí, ako je napr. známy *Roman de la Rose*. Vedľa nich ako ich protiklad možno postaviť fablieux a contes, ktoré si berú látku zo súčasnosti a raz vo verši, inokedy v próze rozprávajú o láske, manželských rozporoch, klamaní a pod.: žáner, ktorý vyzdvihol na ozajstnú umeleckú výšku Boccaccio.

Dalším odvetvím epickej poézie v stredoveku sú eposy, ktoré vznikli a čerpajú z dôkladného štúdia starej gréckej a latinskej literatúry, menovite Homéra a Vergília. Takýto je Tassov epos *Oslobodený Jeruzalem* a Camoënsova *Lusiada*. Týmto dielam však najviac chýba epická národná pôvodnosť. Sú skôr poémami čiže „poeticky urobenou“, štylizovanou udalosťou. Opakom týchto eposov sú epické diela, ktoré zosmiešňujú fantastické absurdnosti rytierskych dobrodružstiev. Hegel tu nadhodil myšlienku, ktorú neskôr rozviedli klasici marxizmu, že koniec istej historickej epochy spoločenského vývinu možno úspešne spracovať zo stanoviska komiky, príp. satiry, „ako sám v sebe sa rušiaci a preto komický svet“.²⁶ Hrdina-stredoveký rytier je už na prelome čias iba osihotenou subjektívnou jednotkou v rozvinutejších národných a spoločenských podmienkach, a to jednotkou komickou. Ako vrcholné zjavy takéhoto poňatia rytierstva chápe Hegel Cervantesovho *Don Quijota* a Ariostovho *Zúrivého Rolanda*.

III

Novovek so svojím buržoáznym spoločenským poriadkom nie je už doménou eposu. Ustálenosť vonkajšieho bytia sa premenila na platný, nemenný poriadok, na štát, polícia, súdy, vojsko, štátna správa prišli namiesto chimerických snov rytiera. Buržoázne spoločenské zriadenie nazýva Hegel prozaickým a stavia ho do protikladu s požiadavkami eposu. „Epická poézia sa utiahla z veľkých národných udalostí do obmedzenosti súkromných domácich pomerov na vidieku a v malom meste, aby tu hľadala látky, ktoré by boli vhodné na epické stvárnenie.“²⁷ Tak sa stal epos — najmä v Nemecku — idylou. Súveká skutočnosť, ktorá sa stala prózou, potrebuje novú modernú epopeju a tou je román, poviedka a novela, pre ktoré vidí Hegel „neobmedzený priestor“ v budúcnosti.

²⁶ C. d., 556.

²⁷ C. d., 997.

Zmenil sa i románový hrdina. Ako individuum so svojimi čisto „subjektívnymi záujmami lásky, cti, úcty alebo s ideálom zlepšenia panujúceho poriadku stojí tu *oproti* tomuto poriadku a *próze skutočnosti*, ktorá mu zo všetkých strán kladie do cesty prekážky“.²⁸ Svet pred románovým hrdinom stojí zatvorený. Je to svet, ktorý mu nepatrí, v ktorom sa cíti cudzincom, svet, s ktorým musí bojovať, aby mohol realizovať čo len málo zo svojich ideálov. Ide o to, „urobiť diery do tohto vecného poriadku“. Keď už nemožno svet zlepšiť a zmeniť, tak aspoň jemu napriek ukradnúť si „kúsok neba na zemi“. Na toto „nebo na zemi“ románového hrdinu (ako aj nášho samého) Hegel sa díva ironicky. Je ním dievča, do ktorého sa hrdina zaľúbil a napriek zlému otcovi alebo neželivým príbuzným si ho urval, vytrucoval a vybojoval. Tieto boje sú však v meštianskom svete iba „učňovskými rokmi“, výchovou individua danou súčasnosťou a ich koniec je, že si „subjekt obrúsi rožky“, zmieri sa „s rozumnými jestvujúcimi pomermi“, začlení sa do spoločnosti a vybojuje si v nej primerané miesto. Nech sa románový hrdina búri proti spoločnosti ako vládze, napokon „sa ožení a stane sa filistrom“ tak isto ako ostatní.

Nijaký buržoázny filozof pred Heglom ani po ňom neukázal tak jasne a dôkladne, aká nepriateľská je buržoázna spoločnosť umeniu slova, epike a v akej ťažkej situácii sa nachádza moderný buržoázny epik. Hegel predvídal jedinou otvorenú cestu buržoázneho románu, a to zosubjektívnenie všetkých objektívnych daností epiky. Charakteristický znak moderného umenia vidí Hegel v tom, že „subjektivita umelca bude stáť nad látkou a jej produkciou, keďže už nie je ovládaná danými podmienkami určitého obsahového, ako aj formálneho okruhu, lež rovnako obsah, ako aj spôsob jeho stvárnenia sú úplne v jej moci a závisia na jej výbere“.²⁹ Čiže subjekt bude produkovať iba seba samého. Keďže táto subjektivita sa netýka len formy, ale aj obsahu, umenie sa tak stane „umením nálady a humoru“. Sternov Tristram Shandy ukázal prvý, kam bude smerovať moderný buržoázny román. Jeho nasledovníkmi boli Proust, Joyce, Kafka. Dnes táto cesta úplného zosubjektívnenia vyústila do závozu, ktorý napr. reprezentuje románová teória francúzskych reprezentantov „nového románu“.

O tom, ako málo pokročila buržoázna literárna história vo výskume podstatných znakov a charakteru spiky a ako ďaleko ustúpila v pokrokovom aspekte, môže svedčiť jedno z najznámejších a najsystematickejších literárnoteoretických diel súčasnosti, a to poetika Wolfganga Kaysera *Jazykové umelecké dielo*.³⁰ Kayserova kniha patrí medzi najvydávanejšie západoeurópske literárnoteore-

²⁸ C. d., 557.

²⁹ C. d., 565.

³⁰ Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, IV. vyd., Bern 1956.

tické diela v rokoch po vojne. Za desať rokov sa dočkala piatich nemeckých vydání, dvoch portugalských a dvoch španielskych. V USA je už ohlásené jej anglické vydanie. V niektorých západných štátoch stala sa táto poetika vysokoškolskou príručkou. V porovnaní so Staigerovými prácami je to dielo systematickejšie, vedeckejšie a prístupnejšie pre západných čitateľov istým novým aspektom. Kayser sa totiž *chce* dívať na umelecké dielo ako na „jazykové dielo umenia“, kým Staigerovo teoretické postuláty sú, príliš zavalené filozofickým iracionalizmom a existencializmom a ich cieľ je príliš mimoliterárny. Tento jazykový aspekt, ktorý československá literárna teória pozná z prác Pražského lingvistického krúžku, dostal sa do západoeurópskej literárnej teórie prostredníctvom prác R. Ingardena a R. Welleka a dnes sa tu chápe ako úplne nový a výsostne vedecký literárnoteoretický smer. No kým na jednej strane tento aspekt ohrozuje Kaysera, že upadne do formalizmu, na druhej strane súčasná situácia v literárnej histórii a najmä vplyv Staigerovej osobnosti spôsobujú, že sa nevie vyhnúť ďalšiemu úskaliu, úskaliu filozofie iracionalizmu. Toto posledné platí o časti jeho knihy venovanej literárnym druhom a najmä epike.

Tam, kde Kayser vo svojich teóriách nadväzuje na klasické teoretické dedičstvo, je pokrokový; tam, kde chce byť svojský, zabieha do heideggerovskej metafyziky napriek svojmu jazykovednému zámeru a je pre literárnu teóriu nezáväzný. Súhlasí s ním môžeme najmä všade tam, kde nadväzuje na Hegla. Tak prebral od neho teóriu nemeckej klasiky, ktorú Kayser nazval „epickým zákonom“, schillerovské „zotrvávanie s láskou“.³¹ Z toho mu tiež vyplýva, že časti, z ktorých sa skladá epické dielo, sú oveľa samostatnejšie v porovnaní s lyrikou a dramatikou. Práve tak Kayser kráča v Heglových šľapajách, keď tvrdí, že v epike slúži rozprávanie „stvoreniu sveta“ a špeciálne epos „širokého, bohatého a pestrého sveta“. Preto nesúhlasí s teoretikmi, ktorí sa pokúšali klasifikovať epické žánre buď podľa obsahu, alebo podľa spôsobu rozprávania. V prvom prípade ide o klasifikáciu podľa Horáciovej zásady, podľa ktorého epika ospevuje „res gestae rerumque ducumque et tristia bella“, slová, ktoré často citovali starší teoretici ako definíciu epiky. Podľa tohto aspektu sa napr. román definoval ako „vymyslená ľúbostná história“, — „erotikon“. Podobne neobstojí ani klasifikácia epická podľa spôsobov rozprávania, lebo ak by sa aj podarilo zostaviť podľa tohto aspektu typológiu „postojov rozprávača“, náuka o literárnom druhu epiky by tým veľa nezískala, keďže v epike prvoradou úlohou rozprávania je podľa Kaysera „stvorenie sveta“. „Iba morfológická otázka, ako je svet vybudovaný, môže priviesť otázku k možným žánrom“.³² Tak Kayser dochádza k názoru, že ako „morfológické útvary sa ukázali jedno-

³¹ „Cieľ epického básnika je v každom bode jeho pohybu; preto sa nenáhlime netrepežlivo k cieľu, ale zotrvávame s láskou pri každom kroku“ (Schiller Goethemu 12. V. 1777).

³² C. d., 352.

duché formy“. Keby bol Kayser nezachádzal ďalej a na tomto postrehu vybu-
doval svoju teóriu, že totiž všetky veľké epické žánre vznikli z malých foriem, mohli by sme to chápať ako veľmi pravdepodobný predpoklad, ktorý už pred ním a podobne vyslovili Aristoteles a Hegel. Kayser však ustavične zabieha do metafyzickej noetiky, správna myšlienka je hneď vysvetľovaná nesprávne, falošné a pravdivé sa tu spája do nerozmotateľného kľbka. Napríklad správne tvrdenie: „Vo veľkej epickej forme je vyrozprávaný bohatý pestrý svet“, obráti na hlavu, keď hneď v nasledujúcej vete tvrdí: „Ako sa môže tento svet stať? Ak sa podarí uchopiť tvorivé sily, máme nádej, že sa takto dostaneme k členeniu, ktoré tkvie v samých veciach“.³³ Takéto tvrdenia sú planou metafyzikou, ktorá má veľmi blízko k iracionálnemu Staigerovmu poňatiu literárnych druhov ako „základných možností ľudského bytia“³⁴ a veľmi znižuje dôveru v ďalšie jeho teoretizovanie.

Ak by aj Kayser mal šťastie a zistil, „ako sa môže tento svet stať“, ešte nijako nevysvetlí vznik epických žánrov. No Kayser nás presviedča, že túto úlohu úspešne zvládol a prezrádza: „Tri prvky tvoria svet a tým predstavujú štrukturálne prvky epických foriem: postava, priestor a dianie. Pri stvorení sveta môžu byť v rozličnej miere účastné“.³⁵ Kayser i bez tohto miešania poetiky s metafyzikou mohol vysvetliť, svoju mienku, že stváranie epického sveta je založené na „troch substanciiach“, a to na „postave, udalosti a priestore“. Všetky tieto substancie majú svoje pôvodné malé formy, z ktorých potom vyrástli formy veľké (postava = hádanka, kriminálny román; udalosť = balada, novela; priestor = idyla); ale zároveň aj veľké formy, epos a román, sú vybudované podľa Kaysera vždy na jednej z týchto substancii.

Tak *Iliada* je eposom-udalosťou, totálny svet tu buduje udalosť, Achilov hnev. Eposom postavy je *Odysea*. Tretím druhom eposu je epos vybudovaný na priestore ako substancii a takýmto priestorovým eposom je podľa Kaysera *Božská komédia*. Toto dielo nie je však preto „priestorovým eposom“, že nás tu autor vedie pomerne „širokým priestranstvom“, a to peklom, očistcom a rajom, ale preto, že — najmä v prvej časti, v pekle — Dantemu sa podarilo „vydobyť práve odtiaľto skutočný svet“, lebo pekle so svojou „pevnosťou sveta je bezpochyby pravou a ozajstnou epickou časťou (diela)“.³⁶ Aké úplne subjektívne sú tieto Kayserove kritériá, ktoré sú raz prázdne, formalistické, druhý raz celkom mimoliterárne, je jasné na prvý pohľad.

Pokiaľ ide o Kayserov teoretický rozbor románu, uplatňuje tu tie isté hľadiská ako pri epose. Tvrdí síce, že moderný epik má ťažkú situáciu a od-

³³ C. d., 352.

³⁴ Porov. N. Krausová, *K vývinu literárnych druhov*. Litteraria III, 1960, 327—338.

³⁵ C. d., 334.

³⁶ C. d., 357.

voláva sa tu na Hegla a Vischera. Túto ťažkú situáciu vidí v tom, že súčasný svet je „prozaicky založený“, no jeho prozaickosť vysvetľuje iba tým, že vo svete „zo skúsenosti poznanej skutočnosti“ autor románu sa nemôže opierať — ako básnik eposov — o mýty a zázraky, že sa z rapsóda premenil na rozprávača a jeho veľké zhromaždené poslucháčstvo sa premenilo na čitateľov. A tak ako publikum „sprivátnelo“, zosúkromnelo, zosúkromnela aj celá epika. Ešte i vtedy, keď si berie veľkú historickú látku, sú to iba osobné zážitky. „Križiacke vojny sa volajú Ivanhoe, neskorá renesancia Vittoria Accorombona atď.“

Postavy románu teda už nie sú také svetodejinné (welthaltig) postavy ako Odyseus, Achilles, ale je to „súkromný“ Tom Jones, David Copperfield, Julien Sorel, Wilhelm Meister. Epos bol „rozprávaním o totálnom svete v nadnesenom tóne, román je rozprávaním o súkromnom svete v súkromnom tóne“. Preto podľa Kaysera jednou z charakteristických tendencií románu od jeho vzniku je spoetizovanie skutočnosti a výber motívov „opradených poetickým leskom“, ako je motív „zbojníkov, zločincov, cigánov, jezuitov, milionárov, pre isté kruhy motív šľachticov alebo slobodných umelcov a pod.“ Publikum si žiada poetizovanie triezveho sveta. Toto všetko sa skrýva podľa Kaysera v adjektíve „románový“ (romanhaft).

Kayser nepochopil, že jeden zo znakov buržoázneho románu, „poetizovanie“ skutočnosti, nemusí byť jeho dobrovoľnou a zámernou tendenciou, ale iba nevyhnutným výsledkom rozštiepenia románového hrdinu na osobu súkromnú a verejnú, na citoyena a buržu. Ak chce spisovateľ stvárať ako kladnú takúto v sebe rozdvojenú postavu, musí ju nevyhnutne „poetizovať“. Klasici marxizmu dokázali, že sprivátnenie umenia kráča ruka v ruke s rozdvojením individua na citoyena a buržu, ktorý jav mal korene v totálnom zabstraktnení štátu. Preto spisovateľ, ktorý svojho hrdinu nepoetizuje, ale sa ho snaží vykresliť so všetkou „životnou prózou“, ktorá na ňom nevyhnutne tkvie, vystaví sa nebezpečenstvu, že celý jeho román bude nepoetický, ako bol „nepoetický“ pre mnohých Goetheho kritikov Wilhelm Meister.

Goethe správne vytušil, že v súvekom realistickom románe nemôže byť hlavným hrdinom kladná postava, keďže ako stredobod boja sa musí ako taká (kladná) osvedčovať dejom.

Tento spoločenský protiklad, ktorý sa prejavuje v istých buržoázných románoch ako zastieranie, „poetizácia“ života, Kayser chápe ako zvláštnu „coincidentiu oppositorum“ románu vôbec: „Na jednej strane sa požaduje, aby bol román fantastický, aby ‚poetizoval triezvy svet‘ (fikcia je tu výstižný odborný termín), na druhej strane sa však žiada realita, pravdepodobnosť a vierohodnosť toho, o čom sa rozpráva.“ Kayser tu stavia do protikladu fiktívnosť a realizmus, pričom tu však vôbec nejde o protiklady. Fiktívnosť, fikciu chápe v zúženom a sprimitívnenom význame ako „vymyslené“, čo je cudzie „reálnemu“. Pritom tu ide o fikciu, ktorá je vlastnosťou i najrealistickejšieho „rozprávania“, čiže

o *vzťah* ku skutočnosti (rozprávanie, ktorého oblasťou je epika, je *fikcionálnym procesom*), ktorý je nevyhnutne vyjadrený i zodpovedajúcim stylistickým postupom, tkvúcim v samej podstate epiky ako druhu, teda sa nevzťahuje iba na román. (Každá fikcia má svojho rozprávača, svoje postavy a svojský systém výpovede skutočnosti čiže stylistický postup.)

Kayser rozdeľuje román podľa už spomínaných troch substanciálnych vrstiev epiky (udalosť, postava, priestor) na tri skupiny: román udalostí, román postáv a román priestoru. Román udalostí má zo všetkých troch skupín najucelenejší charakter („keďže každé dianie musí mať začiatok, prostriedok a koniec“) a súčasne je aj najstarším typom románu (neskorý grécky román). Do tejto skupiny patria medzi inými romány Balzacove, Dostojevského, Hugov román *Notre Dame*, Goetheho *Volbou spriaznení*. Román postáv sa „štruktúrne líši od románu udalostí jednou hlavnou postavou, kým v onom bývajú zvyčajne dve“. Zakladateľom tohto typu románu bol Cervantes svojím *Donom Quijotom*. Za štruktúrnú vlastnosť tohto typu románu Kayser pokladá jeho „nezakončenosť“ a jeho sklon k lyrizovaniu. Sem patrí Goetheho Werther, Hölderlinov Hyperion, Constantov Adolf a i., ďalej autobiografie typu „vývinových“, „vzdelávacích“ románov (Bildungsroman). V týchto románoch sa stvára vývin individua po konečné dozretie, z hrdinu sa stane harmonická osobnosť. Úskalím tohto typu románu je štylizácia, schématickosť, ktoré zabraňujú plnému rozvoju epického. „Pohľad na širokú a farebnú pestrosť sveta sa zužuje.“

Posledným typom románu je román priestoru. Štruktúrnym znakom tohto románového typu je jeho kompozičná mozaickosť, priradovanie udalostí, množstvo epizód a vložiek, množstvo dejísk. Takéto sú staré španielske picarské romány, Grimmelhausenov *Simplicissimus*, Lesageov *Gil Blas*, románové série Balzacove (*Etudes de la vie privée*, *Etudes de la vie de province*, *Etudes de la vie parisienne*), Goetheho *Wilhelm Meister*, ktorý je pravý „picaro“, príliš neistý, ohebný, než aby mohol byť ozajstným románovým hrdinom. Kayser pokladá iba za Goetheho chybný krok, že uposlúchol rady „nepoetického“ Schillera a „pridal“ svojmu hrdinovi aj vývin. Kayser tu zrejme nepochopil, že Goetheho zámerom nebolo stvárať Wilhelma Meistra ako „picara“, ale že mu predovšetkým išlo o vykreslenie nemožnosti rozvinutia meštianskeho hrdinu v harmonickú osobnosť a že jeho utopické sny o „pedagogickej provincii“ rozhodne neboli dobrodružným blúdením picara, ale Goetheho vlastnými predstavami úniku z prózy kapitalistického života.

Kayserova klasifikácia spomenutých troch druhov románu je naskrze subjektívna. Ako ináč, ak nie celkom ľubovoľným a subjektívnym možno nazvať jeho zaradenie *Don Quijota* k románu udalostí, Werthera k románu postavy a *Pani Bovaryovú* k románu priestoru? Sám Kayser cíti, že mnohé z vymenovaných a do niektorej zo spomenutých skupín zaradených románov dali by sa zaradiť i do inej skupiny. Napríklad Flaubertove romány možno chápať rovnako

dobré ako priestorové romány i vývinové romány (ktoré patria do skupiny románu postáv). Kayser tu výslovne tvrdí, že pri skúmaní takéhoto „hraničného“ prípadu nehrajú nijakú úlohu „svetonázorové diferencie“, čiže významová stránka diela, ani „rozprávačský postoj“. Do úvahy tu prichádzajú jedine „druhové sily“ (Gattungskräfte), s ktorými v pravom umeleckom diele súvisí „vnútorný“ duchovný tvar (Gehalt) i rozprávačský postoj. Aké nepresvedčivé, metafyzicky hmlisté sú Kayserove „druhové sily“, ukázala ich konkrétna aplikácia na spomenuté diela.

Pokiaľ ide o situáciu súčasného románu, Kayserovi sa zdá „od istého času riadne zmätenou“. Životnosť románu podľa Kaysera závisí od toho, či si bude vedieť „vždy znovu nájsť cestu k trom možným, životodarným druhom“. Na tom, že sa dnes nazýva románom všeličo, čo nemá ozajstný románový charakter, nesie vinu nevedomosť autorov, ktorí nepoznajú zákony svojho umenia. No súčasnú krízu románu vidí Kayser aj v „pocitovanej nedostatočnosti (Unzulänglichkeit) súkromného pohľadu na svet“, v čom s ním, pravdaže, súhlasíme. Otvorenou necháva otázku, či na odstránenie tejto krízy by nemohli mať vplyv „pozitívne sily z iných oblastí než románových“.³⁷

O kríze súčasného buržoázneho románu svedčí aj časť francúzskych moderných autorov (néo-romanciers), ktorí sa snažia stvoriť nový realistický román, keďže klasický realistický román so svojou technikou podľa nich už nevládze autentickým spôsobom zobraziť realitu. Títo francúzski „neorealisti“ pokladajú svoje stvárňovacie prostriedky za komplexnejšie a výdatnejšie ako prostriedky svojich predchodcov. Do tejto skupiny patria predovšetkým traja autori, ktorí svoje názory ozrejmili aj teoreticky: Nathalie Sarrautová, Alain Robbe-Grillet a Michel Butor. Títo autori nie sú ani osihoteným, ani druhoradým zjavom v buržoáznej literatúre: vo Francúzsku sa ich diela prijímajú ako vreholné diela modernej literatúry, odmeňujú cenami a prekladajú. Keďže realistický klasický román je definitívne zastaralý, jeho postupy sú sklerotické, neschopné uchopiť ozajstnú „vedeckú“ realitu a nové spoločenské vzťahy, snažia sa to urobiť oni svojimi, „novými prostriedkami“.

N. Sarrautová si v tejto skupine vyhradila pre seba psychologický román, psychologickú analýzu. Uverejnila štyri romány a knihu teoretických štúdií o románe, kde praxou i teóriou manifestuje svoje názory.³⁸ Jej hlavnou tézou je, že vonkajší svet existuje iba ako modalita subjektivity a nemožno sa o ňom dozvedieť nič istého. Uchopiť realitu, pokiaľ len siahajú hranice možnosti, Sarrautová sa snaží výlučne „technickými prostriedkami“, a to dialógom a vnútorným monológom. Autorskej reči, epického prechodu medzi týmito dvomi

³⁷ Kayser o kríze buržoázneho románu píše širšie v diele *Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jahrh. und seine heutige Krise*, Bern 1956.

³⁸ Porov. bližšie La Nouvelle Critique 1961, No 124, 125.

postupmi u nej niet. Vnútorný monológ, ktorý ako taký by jej mohol byť užitočný pri obohacovaní psychologického ponoru do vnútra svojich postáv, slúži jej však iba na odkrytie ich prázdnoty, bezobsahovosti. Napriek jeho vyčerpávajúcemu používaniu autorka ostáva iba na povrchu. Spoločným znakom týchto autorov je totiž vlastnosť, že postavy sú v ich románoch druhoradým momentom. Francúzskym „neorealistom“ ide predovšetkým o svet vecí, o „reifikáciu“, zvecnenie reality. V tomto úsilí „zvecnenia“ sveta z nich najďalej zašiel Robbe-Grillet, ktorého románová technika na rozdiel od subjektívnej techniky Sarrautovej chce byť objektívna.³⁹ Jeho romány charakterizuje podrobný opis konkrétnych detailov, kde je všetko naznačené s najväčšou presnosťou, pokiaľ ide o farbu, formu, látku, a to v nových vecných obrazoch, pokiaľ možno čo najmenej poetických. Čitateľ je takto zavalený „váhou vecí“ a miesto toho, aby sa v nich vyznal, odcudzuje sa mu i tie najdôvernejšie a pohybuje sa medzi nimi ako cudzinec. (Takýto je predovšetkým Butorov postup.) Napriek teoretickým vyhláseniam týchto autorov, že sa snažia „demystifikovať svet“, ktorý nám „zmystifikovala“ literatúra, „očistiť ho od literárneho nánosu a podať nám ho ako „konkrétny objekt“, zablúdili v úplnom opaku toho, čo teoreticky žiadajú a sľubujú.⁴⁰ Robbe-Grilletovi sa celkom podarilo vyhnúť z románu i dej i postavy, ostal mu iba svet vecí, ktorý namiesto toho, aby bol „bohatý na mnohoraké interpretácie“, je iba zmätený a tragicky smutný.

Podobný odklon od súčasných románových tradícií vidíme i u časti najnovšej literatúry anglickej, americkej a španielskej. V Anglicku sa utvorila známa literárna skupina „nahnevaných mladých mužov“, ktorá sa programaticky chce rozísť s celou súčasnou románovou tvorbou. Spisovatelia tejto skupiny (John Braine, Kingsley Amis, John Wain, John Osborne a i.) rovnako neuznávajú na jednej strane Sartra, Kafku, Camusa, ako im na druhej strane nevyhovuje ani realizmus Hemingwayov, Grahama Greena, Huxleyho, Evelyny Waugh, Remarqu. Pre toto mladé anglické literárne pokolenie „filozofujúci a hamletizujúci hrdinovia“ spomínaných prozaikov sú anachronizmom. Tí z nich, ktorí sa odvolávajú na literárnych predchodcov, spomínajú Zolu, Dickensa a Balzaca (Angus Wilson), no väčšina z nich nespomína nikoho. Títo spisovatelia si nekladú nijaké filozofické problémy, ich romány nechcú nič nastroľovať ani riešiť. Uskromnili sa s malým „drobným realizmom“ svojich ohraničených vzbúr. Podľa Poliaka Henryka Krzeczковского⁴¹ to však ešte neznamená, že by sa boli zriekli spisovateľského práva a povinnosti „zobrazovať veľké ciele“. Na

³⁹ A. Robbe-Grillet, *Nature, Humanisme, Tragédie*. N. R. F. 1958, No 70 a *Une voie pour le roman futur*. N. R. F. 1956, No 43.

⁴⁰ Edouard Lop, André Sauvage *Essai sur le nouveau roman II*. La nouvelle critique 1961, No 125.

⁴¹ Bohatier w wielku niebohaterskem. *Žitie literackie* XI, 3.

dôkaz svojho tvrdenia cituje isté Amisovo motto, ktoré si vybral z Cromwella o človeku milosrdnom (...leží iba tí, ktorí budujú svätyne ducha, sú naozaj ľudia milosrdní"). No nám sa skôr zdá, že majú pravdu tí, ktorí tvrdia, že pri takýchto vzbúrencoch môže svet pokojne spať.

O tom, akými neistými ich robí vlastný svetonázor, svedčí jasne svedectvo jedného z najmladších anglických prozaikov Alana Sillitoeho. Rozdeľujúc svojich kolegov na pravičiarov a ľavičiarov, píše: „... spisovateľ, ktorý je spokojný so spoločnosťou, v ktorej žije, je človekom pravice, spisovateľ, ktorý podľa svojej povahy vystupuje proti tejto spoločnosti, je človekom ľavice... Tým nechcem povedať, že jeden je lepší ako druhý, tvrdím iba to, že túto rozdielnosť treba uvážiť, keď sa píše o spisovateľoch nášho veku „masscommunications“. Kedysi veľké romány tvorili tí, ktorí akceptovali hodnoty záväzné v spoločnosti, ale bývalo to v časoch, keď nič nekonkurovalo písanému slovu. Teraz sa s nimi spoločne pretekajú tlmočníci vlád a ideológií. Ich umenie je umením pravice a umelec s ním nemôže mať nič spoločné, i keby voľba patrila jemu. Oстане vzbúrencom a rozhodne bude vždy ohrozovať jednoliatosť protikladnej strany. Jeho jedinou útechou môže byť, že je umelcom... Spisovatelia ľavice nestvorili veľké diela (hoci sa medzi nimi určite našli veľkí spisovatelia), pretože sú originálnymi tvorcami, osvetľujúcimi cestu autorom pravice. Títo potom zbierajú vavríny, ktoré predné stráže, ako vyplýva z povahy vecí, prijať nemôžu.“⁴²

Treba pritom poznamenať, že Alan Sillitoe je jedným z najpokrokovejších anglických spisovateľov, ktorý si kladie za úlohu pokračovať v tradícii „proletárskeho“ románu *Filantropi v roztrhaných nohaviciach*, ktorý vyšiel roku 1914.⁴³

Pokiaľ ide o „revolučnosť“ ostatných autorov zo skupiny „rozhnovaných“ (Braine, Amis, Wain a najmä Osborne), v ich druhých dielach, ako kritika dokazuje, značne poklesla. So zlepšením finančnej situácie zmizol i hnev.⁴⁴ No ani v prvých dielach títo autori neboli ozajstnými epikmi, ich romány nemali ani jeden zo znakov „veľkej epiky“. Ich pozornosť sa zameriavala iba na jednu postavu a jej ohraničený svet.⁴⁵ Krízu románu chcú riešiť novými technickými prostriedkami, pričom si vypožičiavajú najmä technické postupy filmu a televízie. Ich romány majú pripomínať krátkometrážny film s mozaikou drobných scén. Ich dialógy, dramaticky dynamické, majú za vzor dialógy televíznych

⁴² Žitie literackie XI, 3.

⁴³ Porov. bližšie Světová literatura 1961, č. 2, 118.

⁴⁴ Stephen Spender, *When the angry men grow*. New York Times 1958, č. 29. Porov. tiež kritiku rozhnanej mládeže viacerých krajín: Raisa Orlova—Lev Kopelev *Bez minulosti a budúcnosti*. Světová literatura 1961, 1—22.

⁴⁵ To vyplýva aj z ich teoretických vyhlásení a sborníkov. Porov. *Declaration*. The New York Times Book Review, 27. IV. 1958.

hier. Poznávacía hodnota týchto románov je veľmi skromná. Ich ambíciou je zobraziť iba „črepinku života“. Poňatie slobody je u nich individualistické a anarchistické. Ich hrdina sa zvyčajne usiluje o „absolútnu“ slobodu.

Pokiaľ ide o americkú „beat generation“, ktorej najznámejším predstaviteľom je vedľa básnika A. Ginsberga autor románu *Na ceste* a *Dharmovi tuláci* Jack Kerouac, rozklad románu dosiahol v nej nepochybne vrchol. Romány „beatnikov“ nemajú nijaký uvedomele a umelecky sa rozvíjajúci dej, ich motivácia je náhodná a nelogická, dekompozícia všetkých románových zložiek dokonalá. Niet tu nijakého románového „epického odstupu“. Autor sa presne stotožňuje s hlavnou postavou, ktorá rozpráva, no pritom tu nejde o biografický román, ako by sme sa mohli nazdávať, ale iba o akési sprimitívnenie a sploštenie vyspelej románovej formy. Americkí „beatníci“ nie sú teoretikmi — čo je v súčasnosti spoločnou vlastnosťou všetkých autorov, ktorí sa snažia odstrániť „krízu románu“ — nič nevedia o kríze románu a ani sa o ňu nestarajú. Ich kritik Lawrence Lipton ich nazýva „blahoslavenými barbarmi“ (The Holy Barbarians).

Keď porovnáваме francúzskych „reistrov“, príslušníkov „nového románu“, a „rozhnovaných“ anglických a amerických, vidíme, že kým vzdelaní a teoreticky školení francúzski autori vidia krízu buržoázneho románu a snažia sa ju riešiť novými technickými postupmi čiže výlučne po stránke formy, ich anglickí druhovia vidia krízu spoločnosti (alebo aspoň videli v prvých románoch), no nevidia krízu románu. (O tom, aká naivná bola ich vzbura, sme sa už zmienili.) Preto v ich románoch nie sú formálne extravagancie ako v románoch francúzskych „reistrov“.

Je zaujímavé, že najpokrokovejší názor na riešenie otázky „krízy románu“ majú mladí moderní španielski spisovatelia zo skupiny Juana Goytisola, ktorí sa chcú nazývať „ľudovými spisovateľmi“.⁴⁶ Táto skupina vstúpila do španielskej literatúry dielom Juana Goytisola (*Hra rúk*) roku 1954. Patria sem spisovatelia Jesus Fernandez Santos, R. Sanchez Ferliso, José Corrales Egea, Benjamin skupiny dvadsaťpäť ročný Luis Goytisolo-Gay a i. Títo spisovatelia sú uvedomelí realisti a svoje požiadavky na román, stvárnajúci pravdivo súčasný španielsky život, často vyslovujú i teoreticky. Ide im predovšetkým o to, aby sa súčasný španielsky román čítal a aby ho čítali široké robotnícke ľudové vrstvy, ide im, ako hovorí Juan Goytisolo, o „španielsky ľudový román“. Títo spisovatelia si uvedomujú, že takýto román sa nedá stvoriť iba novou románovou technikou. „Hľadajúc formálnu originalnosť, musel som obetovať auten-

⁴⁶ Porov. Francisco Omos Garcia, *Tendances de la littérature espagnole d'aujourd'hui*. Les lettres françaises, 1961, No. 869, a *Renesans powieści społecznej w Hispanii*. Rozmowa s Jesusem Fernandezem Santosem. Nowa kultura Nr. 32 (437).

tickosť situácií a osôb. Teraz verím, že téma nevyhnutne podmieňuje techniku," hovorí Juan Goytisolo.⁴⁷

Aby španielski spisovatelia mohli dospieť k takému obrodeniu románu, museli zúčtovať s dvoma nepriateľmi: prvým bola prot ľudová, aristokraticky-estétska a v podstate antihumanistická a antihumánna teória Ortegu y Gasseta, ktorú vyslovil najmä v dvoch prácach (*Dehumanizácia umenia* a *Myšlienky o románe*), druhým, v súčasnosti a po smrti Ortegu y Gasseta akútnejším nepriateľom, bola nacionalistická domáca literatúra. Juan Goytisolo vyčítuje Ortegovi,⁴⁸ že jeho vinou nastala úplná „rozluka“ medzi domácim čitateľstvom a domácimi spisovateľmi a podrobuje ostrej kritike hlavné princípy jeho teórie o románe.

Ako charakteristický znak tejto teórie Goytisolo uvádza jej „aristokratickosť“. Autor románu nesmie „cítiť v sympatii s tým, čo opisuje“, lebo tým by zabil „prísnu a čistú estetickú rozkoš“. Spisovateľ píše iba pre malú hrstku „elitných ľudí“, a preto nesmie opisovať nič skutočné, ba práve naopak, „má sa usilovať anestetizovať nás pred realitou“ a ponechať nás „pohrúžených do hypnózy vymyslenej existencie“ (*Myšlienky o románe*). Podľa Ortegu umenie románu je lacnou zábavou pre aristokratov, a tak románopisca nemôže zaujímať každodenný život s jeho banálnymi príhodami, pretože je „božským somnambulom“. Krátko, úlohou spisovateľa, ktorý patrí medzi „vyvolených“ a „lepších“ je dehumanizovať umenie. Tieto povýšenecké teórie vyvolali úplnú rozluku medzi spisovateľom a čitateľom a tridsať rokov brzдили vývin španielskej románovej literatúry. Ba ešte dodnes značná časť moderných autorov je pod ideovým vplyvom tejto filozofie. Boj Juana Goytisola a jeho skupiny proti týmto teóriám nie je ľahký (za akých ťažkých spoločensko-politických podmienok sa odohráva, svedčí jasne väznenie Luisa Goytisola, ktorého vyhlásili za komunistického agenta). Je to boj za román, ktorý by súcítil s človekom, ktorý by vrátil humanitu dehumanizovanému románu španielskych modernistov a predovšetkým by bol románom realistickým a ľudovým.

No v súčasnosti najnebezpečnejším nepriateľom tejto skupiny sú autori „nacionálnych románov“, ktorí v mnohom vychádzajú z kritiky Ortegu a zdanlivo ako by mali rovnaké zámery ako Goytisolova skupina. Goytisolo sa v spomenutom článku snaží poukázať na podstatné rozdiely medzi touto nacionalistickou literatúrou a literatúrou „národno-ľudovou“, ktorej je popredným reprezentantom. Hlavný rozdiel vidí v samom prístupe k literárnym faktom: kým literatúra „národno-ľudová“ sa snaží bez predsudkov zobrazovať problémy súčas-

⁴⁷ Juan Goytisolo, *Realizmus, naturalizmus, predstavivosť*. Seix y Barral, Barcelóna 1961.

⁴⁸ *Pour une littérature espagnole populaire*. Les lettres françaises 1961, No 869.

ného španielskeho občana „za pomoci spontánnej konfrontácie so životnou realitou“, v nacionalistickej koncepcii (Eugenia Montesa, Ernesta Gimeneza Caballera a i.) taká konfrontácia nikdy nie je spontánna, ale sa deje „ľubovoľným výberom“ a vyberá si to, čo pokladá za „špecificky španielske“. Španielsko je pre týchto spisovateľov „mystickým, špiritualistickým a slávnym“ Španielskom nehistoricky chápanej histórie. Tak ich spisovateľský pohľad je aprioristický a dogmatický: podľa vopred danej fixnej schémy čiže falošnej predstavy o „slávnej“ španielskej minulosti si prispôsobujú súčasný život. Takto falšujú nielen minulosť, ale aj prítomnosť.

Goytisolovým druhom je jasné, že nestačí „vytiahnuť nacionalistickú zástavu“, aby boli potlačené Ortegové názory a nastala zmena vo vzťahu: španielski spisovatelia — španielsky ľud. Reakčné romantické tendencie nacionalistických románov nijako nezodpovedajú pocitom španielskeho ľudu a neodstránia priepasť medzi ním a nimi, priepasť, ktorá spôsobila, že v posledných tridsiatich rokoch sa v Španielsku nečítala literatúra domáca, ale iba literatúra zahraničná, a to predovšetkým zahraničný román.

Tak romány týchto spisovateľov sú v Španielsku naozaj „novými románmi“. Opisujú jeho dnešok, a to tak, že čitateľ cíti túžbu španielskeho ľudu po zmene spoločnosti a cíti i to, že autor sa snaží urýchliť túto zmenu práve svojou románovou tvorbou. Nové španielske romány sú návratom k slávnej románovej tradícii pikareskných románov, ktoré verne zachycovali život širokej súvekej spoločnosti, a sú návratom k *Donovi Quijottovi*.

O tom, akí pokrokoví sú títo spisovatelia v porovnaní s francúzskymi realistami, svedčí najmä prvá Medzinárodná konferencia o románe na Mallorke roku 1959, ktorú organizovalo barcelónske vydavateľstvo Seix y Barral so spisovateľom C. J. Celom. Medzi otázkami, ktoré sa mali riešiť, bola napr. i takáto: „Vidíte v súčasnom spore medzi ‚starým‘ a ‚novým‘ románom otázku čisto technickú, alebo sa domnievate, že sa týka poňatia románu ako literárneho žánru?“ V debata o tejto otázke vystúpili Robbe-Grillet a Butor, ktorí obaja dokazovali, že „technika románu je to základné, čo robí spisovateľa spisovateľom“, že „charakteristické je na novom románe to, že odhalil zodpovednosť formy“. Na Goytisolovu požiadavku, aby „mravným príkazom spisovateľa bolo odhaľovať rozpory spoločnosti“, Robbe-Grillet odpovedá: „Spisovateľ nezasaahuje do dejín spoločnosti, ale do dejín románu.“ Podobné rozpory medzi spisovateľmi oboch krajín sa objavili aj pri riešení ďalšej otázky, totiž či román ako literárny žáner prežíva obdobie rozkvetu, alebo naopak, prechádza obdobím krízy. Francúzski autori vidia krízu románu, no absolutizujú ju (Robbe-Grillet: „Umenie je stále v kríze. Keby nebolo, nebolo by umením“) alebo ju chcú vyriešiť novými tvárnymi prostriedkami (Butor). Naproti tomu španielski „národno-ľudoví“ spisovatelia tvrdia, že neprežíva krízu román ako taký, ale

iba istý druh románu, čiže chápú, že ak sa chce zachrániť román ako taký, tak sa musí zmeniť a zmeniť sa môže iba tak, ak sa aj spoločnosť „čo najrýchlejšie zmení“ (J. Lopez Pacheco).⁴⁹

I keď Goytisolove náhľady a náhľady jeho druhov si zasluhujú všetku našu pozornosť najmä pre svoju pokrokovosť, rozhodne však nepredstavujú nijakú vypracovanejšiu a tým menej marxistickú teóriu a románe. Teoretickú marxistickú prácu o románe sa podarilo napísať iba — pokiaľ je nám známe — anglickému literárnemu teoretikovi Ralphovi Foxovi.⁵⁰ Aj Fox píše o kríze románu, uvedomuje si však, že táto kríza sa môže týkať iba buržoázneho románu a vidí jasne ďalšiu cestu a podobu socialistického románu. Fox skúma vznik románu ako epického žánru, hodnotí jeho poznávaciu funkciu, v ktorej vidí záruku, že román v budúcnosti neustúpi ani pred filmom ani pred televíziou. I keď je román novým epickým žánrom buržoáznej literatúry (a ako taký slúži svojmu účelu prehlbovať a rozširovať ľudské vedomie), to neznamená, že musí zaniknúť so smrťou buržoáznej epochy. Táto poznávacia hodnota románu je taká špecifická, že ju nemôže nahradiť ani film, ani televízia: román môže podávať plnší obraz človeka, môže lepšie a hlbšie stvárniť vnútorný intelektuálny vývin hrdinu a celý jeho vnútorný život, čo sa natoľko nemôže podariť spomenutým dvom umeniam. Ale naopak, film môže prinútiť román, „aby si získal predošlé miesto opätovným hľadaním dôležitých vlastností, ktoré stratil, predovšetkým tým, že bude nútený ukojiť požiadavku deja“ (str. 29).

Epos bol podľa Foxa takým dokonalým výrazom spoločnosti, akým román nikdy nebol a ani nemohol byť. V epose je jednotlivec integrálnou súčasťou spoločnosti, s ktorou nikdy nie je v konflikte. Román je naproti tomu „eposom boja individua proti spoločnosti, proti prírode“. Fox ďalej na bohatom romá-

⁴⁹ Francisco Omos Garcia, c. d.

⁵⁰ *The Novel and The People*, Londýn 1948, slov. vyd. *Román a ľud*, Bratislava 1955. — Nespomíname tu napr. dve súčasné marxistické práce o románe (M. Kuznecov *O špecyfike románu. Problémy teórie literatúry*, Moskva 1958, 208—267 a Milan Kundera *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za veľkou epikou*, Praha 1960), lebo tieto práce sa nezaobierajú problematikou románu ako literárneho žánru, ale sa špecializujú na parciálne problémy. Kuznecov sa napr. zameriava na niekoľko zásadných estetických vlastností románu ako veľkej literárnej formy, všima si ďalej úlohy tradície v rozvoji tohto žánru a napokon osvetľuje rozdiely medzi súčasným sovietskym románom a európskym klasickým románom 14. storočia. Kuznecov priznáva románu veľkú gnozeologickú hodnotu, oceňuje jeho aktívnu úlohu v spoločenskom živote každého národa. Preto vôbec nepochybuje o budúcnosti tejto veľkej epickej formy, ktorá sa bude bez zábran rozvíjať aj v socialistickej literatúre. — Práca M. Kunderu, ktorá vychádza z heglovsko-lukáčovskej koncepcie krízy buržoázneho románu, je príliš úzko zameraná na istý špecifický druh prózy (lyrizovanej), a preto si ju tu bližšie nevšímame.

novom materiáli sleduje vývin tohto žánru, a to najmä vývin anglického románu, jeho rozkvet v prvej polovici 18. storočia (Fielding, Sterne, Smollet) a jeho ústup vo viktoriánskom období. I keď jeho kritika Dickens, Scotta, Thackerayho sa nám môže zdať príliš tvrdá, správne postihol nevyhnutný úpadok románu v kapitalizujúcej sa spoločnosti. Prvým znakom tohto úpadku je ústup realizmu a s ním súvisiaca skutočnosť, že spisovateľ sa vzdáva tvorby charakterov. Z moderného románu mizne ľudská osobnosť a s ňou aj „hrdina“. Moderný románopisec, ako napr. Joyce, zredukoval vytváranie charakteru na absurdnosť, aj keď v jeho prípade išlo o „veľkolepú a talentovanú absurdnosť“. Z románu sa stráca vzájomné vplyvanie postáv a vonkajšieho sveta najmä popretím času a vnútornej logiky udalostí. Popieraním historického charakteru človeka zabíja takýto postup samú románovú tvorbu. „Buržoázia už naozaj nemôže prijímať človeka v čase, človeka konajúceho vo svete, človeka, ktorý mení svet a ktorého tento svet mení...“ (str. 73).

Kým Balzacove postavy boli osobnosťami, ktoré bojovali proti spoločnosti alebo bojovali o svoje miesto v nej (bankári a pod.), moderné románové postavy utekajú z verejného života do ústrania vlastného súkromia. Spisovatelia sa neodvažujú stvárniť kariéru tých, ktorí reprezentujú kapitalizmus, továrnik, podnikateľa typu Rockefellera alebo Kruppa, ako by sa báli „strašných síl, ktoré by sa na ich stránkach uvoľnili“. Z buržoázneho románu zmizol teda nielen hrdina, ale aj zloduch. So zničením osobnosti, ktorú nahradilo priemerné individuum, kráča ruka v ruke zničenie štruktúry románu, jeho epického charakteru. Človek už nie je „v konflikte individuálnou vôľou s ostatnými individuálnymi vôľami“, čiže z románu mizne aj konflikt, ktorý nahrádzajú osobné boje, sexuálne úvahy a abstraktné diskusie.

A tak úlohou moderného autora románu je podľa Foxa dosadenie osobnosti-hrdinu na miesto, ktoré mu patrí. Autor tohto nového románového realizmu musí začať tam, kde buržoázny realizmus prestal. Musí predstaviť človeka, ktorého vedomie už nie je sputané putami, ktoré mu ukula predchádzajúca spoločnosť, „musí ukázať človeka nielen kritického alebo v beznádejnom boji so spoločnosťou, do ktorej sa nemôže zaradiť ako individuum,⁵¹ ale čínorodého človeka, ktorý mení svoje podmienky, ovláda život, človeka v súlade s historickým vývinom a schopného stať sa pánom vlastného osudu. *To znamená, že hrdinský prvok sa musí znovu vrátiť do románu a s hrdinským prvkom aj jeho epický charakter*“ (ried. N. K.).

⁵¹ O tomto typickom boji človeka so spoločnosťou, do ktorej sa nemôže zaradiť, alebo sa zaraďuje iba po veľkých bojoch a kompromisoch zo svojej strany, kompromisoch v tom zmysle, že sa stane jedným z filistrov, akými sú tí ostatní, ako o hlavnom znaku moderného buržoázneho románu u Hegla, porovnaj vyššie v tejto práci.

Vidíme, že marxistický teoretik Fox tu nadväzuje na Hegla, na jeho požiadavky „veľkej epiky“, ako sme ich osvetlili vyššie. Fox tu vyslovuje požiadavku, ktorá je jedným z nevyhnutných predpokladov každej veľkej epiky, a to aby v „epickom človekovi“ už nebola priepasť medzi ním a sférou jeho praktickej činnosti, aby sa už nedelil na „citoyena“ a buržou, verejného a súkromného človeka.⁵²

Za zakladateľa románu tohto nového typu pokladá Fox Gorkého. Socialistický realizmus má obnoviť epický a historický charakter románu, má mať schopnosť vidieť podstatu vecí a má odhaľovať protirečenia v povahe človeka, ako aj „protirečenia vonkajšie“, lebo tieto protirečenia sú hybnými silami ľudských činov, ktoré zobrazovať je úlohou románu. Socialistický autor sa však musí vystrihať, aby jeho postavy neboli „atrapami“, aby ich „mäso a krv“ nena- hrádzal sústavou názorov. Románové postavy zaiste môžu a majú mať politické názory, pravda, za predpokladu, že sú to ich „vlastné, a nie autorove názory“. V kapitalistických krajinách iba spisovateľ-socialista je schopný podať široký a úplný obraz súčasného života, lebo iba on dokáže vidieť pravdu kapitalistického života. Napokon Fox vyslovuje vieru, že autor socialistického realizmu, ak bude tvorivo nadväzovať na tradície a bude mať ozajstný talent, privedie román k novému rozkvetu.

Foxova štúdia o románe nie je systematickým estetickým rozborom tohto epického žánru. Estetické románové kategórie sú tu iba nadhodené a nie vypracované a vysvetlené — takáto práca marxistickú estetiku a literárnu teóriu ešte iba čaká — no podarilo sa mu tvorivo a marxisticky nadviazať na to, čo bolo pokrokové v heglovsko-aristotelovskej teórii epiky a ukázať tak cestu novému románovému typu, a to románu socialistického realizmu.

*

Historický pohľad na vývin epiky ako literárneho druhu nás presviedča, že „kríza románu“ sa môže týkať iba buržoázneho románu, ktorý opustil hlavné princípy epičny, heglovské totality, a ktorý je svojou podstatou čisto subjektívny,

⁵² Porovnaj Karol Marx, *Osemnásť brumaire Ludvíka Bonaparta*: „Kde sa politický štát úplne vyvinul, vedie človek nielen v myšlienkach, vo vedomí, ale aj v skutočnosti, v živote dvojaký, nebeský a pozemský život, život v politickom súručenstve (Gemeinwesen), kde sa pokladá za verejnú bytosť, a život v meštianskej spoločnosti, v ktorej je činný ako súkromný človek, na ostatných ľudí sa díva ako na prostriedok, sám seba znižuje na prostriedok a stáva sa loptou neznámych mocí. Politický štát sa správa rovnako spiritualisticky k meštianskej spoločnosti ako nebo k zemi... Človek vo svojej najbližšej skutočnosti v buržoáznej spoločnosti je profánnou bytosťou. Tu, kde platí sám sebe a ostatným ako skutočné individuum, je falošným javom. Naproti tomu v štáte, kde človek platí ako druhová bytosť, je imaginárnym členom namyslenej suverenity, je obratý o svoj skutočný individuálny život a naplnený akousi neskutočnou všeobecnosťou.“

keďže sa „vrátil k napodobňovaniu prírody, k úmyselnému zblíženiu sa s náhodnosťou nepekného a prozaického bytia ako takého“.⁵³ Východisko z krízy tohto románu sa nám ukázalo podmienené spoločenskou štruktúrou. Iba zmena „nepoetických“ spoločenských foriem môže odstrániť krízu moderného románu. Pre román a ostatné žánre sveta, ktorý sa „poetizuje“, sú otvorené možnosti „širokého epického priestoru“.

⁵³ Hegel, c. d., 560.

ŠTRUKTÚRA TEXTU EPICKEJ PRÓZY

Chápanie umeleckého diela ako celku, v ktorom jednotlivé zložky majú relatívne stále postavenie a navzájom sa podmieňujú, vyžaduje skúmať umelecké dielo komplexne. Väčšina neúspechov pri analýze umeleckého diela v minulosti sa vysvetľuje tým, že sa jednotlivé zložky umeleckého diela skúmali izolovane, a tak namiesto toho, aby sa výskumy dopĺňali a podopierali, často sa rozchádzali a vylučovali. Diskusia o metódach rozboru umeleckého diela na stránkach Novej mysl¹ opäť podčiarkla nevyhnutnosť komplexného skúmania umeleckého diela a zákonitostí v oblasti umeleckej tvorby. Pri výskume umeleckého diela nemožno zanedbávať dynamický charakter vzťahov medzi jednotlivými zložkami, i keď sa predbežne presné postihnutie zložitých vzťahov v štruktúre umeleckého diela nedarí. Tak je to i v oblasti epickej prózy. Novšie výskumy priniesli mnoho pozoruhodných výsledkov, napr. sústavná analýza textovej výstavby, ako ju podal L. Doležel v monografii *O stylu moderní české prózy*,² pomkla výskumy v tejto oblasti hodne vpred, vyriešila základné problémy, podala sústavu pojmov.

Dalej treba aplikovať túto teóriu v praxi, overiť jej nosnosť, ukázať špecifické znaky na konkrétnom materiáli, rozpracovať jednotlivé základné nadvetné výstavbové prostriedky do podrobností, zistiť ich vzťahy a funkcie v konkrétnych dielach atď.

L. Doležel podal formálnu, výpovednú, sémantickú a štylistickú charakteristiku nadvetných výstavbových prostriedkov, pásma vyprávača (v tradičnej terminológii reč autorská), pásma postáv (v tradičnej terminológii reč postáv), napr. priamej reči, „nevlastnej“ priamej reči, polopriamej reči. Vcelku sa budeme v tomto článku pridržať Doleželovho chápania a definícií jednotlivých javov a budeme používať aj rovnaké termíny. L. Doležel podal podrobnú špecifikáciu pásma postáv, najmä v súčasnej českej epickej próze, ale zdá sa nám pomerne

¹ Porov. Nová mysl 1961, č. 1, 2, str. 103–123, 232–247.

² L. Doležel, *O stylu moderní české prózy*, Praha 1960.

chudobná špecifikácia vnútri pásma vyprávača, kde rozlišuje síce vyprávanie, opis a charakteristiku, ale bližšie ich neskúma.

Okrem toho bude treba skúmať všetky výstavbové prostriedky a postupy vo vzťahu k obsahovej a kompozičnej zložke (zložke tzv. „vnútornej výstavby“), aby sme sa vyhli statickému chápaniu a vysvetľovaniu prostriedkov v štruktúre umeleckého diela. Potrebne je aj rozlíšiť a osobitne skúmať nadvetné výstavbové prostriedky a výstavbové postupy. Pokus o takéto rozlíšenie v umeleckej próze urobil K. Budzyk v článku *Struktura językowa prozy powieściowej*³ a najnovšie kolektív českých jazykovedcov.⁴ K. Budzyk rozoznáva dve časti epickej štruktúry. Prvú tvorí vyprávanie a opis, druhú monológ a dialóg. Tieto prostriedky majú podľa Budzyka jednak absolútnu štylistickú hodnotu, jednak hodnotu kontextovú, ktorú nadobúdajú zaradením do štruktúry konkrétného umeleckého diela, kde má autor možnosť tieto prostriedky funkčne bohato využívať, obmieňať, kombinovať. K. Budzyk stanovil vcelku štyri základné typy kombinácií spomínaných prostriedkov v epickom diele, pričom zdôraznil, že potenciálne, teoreticky je oveľa viac možností.

I

KONTEXTOVÉ VÝSTAVBOVÉ PROSTRIEDKY

Výstavbovými prostriedkami voláme také časti, útvary textu, relatívne samostatné, ktoré možno v texte vydeliť na základe porovnania s inými, obsahovo a formálne odlišnými a pritom viac-menej z výstavbovej stránky rovnocennými útvarmi. Ide v podstate o relatívne samostatné prehovory (čes. promluva), majúce spravidla rozsah väčší ako veta, preto sa obyčajne hovorí o nadvetných výstavbových prostriedkoch. Už pri zbežnom pozorovaní výstavby textu možno rozoznať dve základné, funkčne protikladné pásma textu, a to „reč autorskú“ a „reč postáv“. Tieto dva základné prostriedky L. Doležel označuje termínom „pásma vyprávača“ a „pásma postáv“.⁵ Ide o dve protikladne postavené roviny, pásma tvoriace vyššiu jednotu celku. Pomer týchto pásem je v konkrétnom umeleckom diele určený umeleckou metódou, umeleckým zámerom autora, vzťahom jazykovo-slohovej zložky k ostatným zložkám štruktúry diela. Spolupôsobia tu aj nadradené slohové javy, ako napr. štýl slohového druhu, štýl žánru, dobový umelecký štýl atď.

³ Pôvodne vyšiel tento článok r. 1937, potom znovu v zborníku *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, Warszawa 1946, 192–207.

⁴ Porov. *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury*, Praha 1961, 31 a i.

⁵ Porov. L. Doležel, *O stylu moderní české prózy*, Praha 1960, 29 n.

Jednotiacim princípom môže byť v rámci žánrového štýlu a štýlu literárneho smeru napr. umelecká metóda, v rámci umeleckého diela princíp epický, dialogický, monologický, princíp paralelizmu a pod. Všetky tieto otázky bude treba v budúcnosti podrobne rozpracovať, aby sa postihla zákonitosť umeleckej tvorby v jej podstate.

Predbežne sa obmedzíme na stručné osvetlenie základných pojmov, týkajúcich sa štruktúry epického textu, a to z jedného aspektu, z hľadiska formálnej výstavby textu epickej prózy. Robíme tak preto, že sa v tejto oblasti u nás dosiaľ nepracovalo, a jednak preto, že sa pre tie isté javy používajú v konkrétnych rozboroch rôzne termíny.

A. Autorská reč (pásmo vyprávača)

a) Vyprávanie

Pásmu vyprávača udáva celkový ráz v epickom diele osoba vyprávača. Pretože touto osobou býva v prevažnej väčšine prípadov (fakticky v každom prípade) autor, nazýva sa toto pásmo tradične autorskou rečou. Pri pásmo vyprávača v epickom diele musí autor zásadne riešiť úlohu vyprávača v texte. Vyprávačom totiž môže byť jednak autor, ktorý sa môže za textom „skrývať“, jednak môže „vystupovať“ ako vyprávač otvorene, prihovárať sa čitateľovi ap. No okrem toho má autor niekoľko iných možností, ako realizovať osobu vyprávača v epickom diele. Autor môže napr. zveriť vyprávanie osobitnej postave, „vyprávačovi“, a tak prostredníctvom „vyprávača“ nadviazať kontakt s čitateľom, alebo môže zveriť túto úlohu jednej z opisovaných postáv, prípadne viacerým postavám atď. Ako vidno, autor musí v epickom texte riešiť tieto vzťahy: autor — vyprávač — predmet prejavu — adresát (počúvajúcí, čitateľ).

Autorskej reči, reči vyprávača treba v epickej próze venovať hodne pozornosti preto, že má v štruktúre epického textu dôležité postavenie, určuje základný ráz epického vyprávania, prípadne i celého textu, ak má v epickom diele dominujúce postavenie. V reči vyprávača sa rozvíjajú hlavné dejové línie, autorská reč tvorí rámec pre prejavy postáv, tvorí pozadie prejavov postáv, stmeluje ich, uvádza, dopĺňa, komentuje atď. Pritom sa znaky vyprávača líšia podľa toho, o aký typ vyprávača ide. Od toho závisí i jazykovo-slohová realizácia pásma vyprávača v diele. Sledujme tieto základné typy vyprávača: 1. vyprávač — autor (pozorovateľ), 2. vyprávač — osoba, resp. osoby (spolu-vyprávač).

Popri vyprávaní priamom, ktoré nadobúda význačné postavenie v modernej epickej próze, treba skúmať podmienky objektívneho, resp. „objektivizovaného“ vyprávania, dodávajúceho próze tzv. „epickú objektívnosť“. V takom prípade vyprávač nezasahuje priamo do deja, nevyslovuje svoj postoj k nemu, ale sa

snaží byť nestranným pozorovateľom opisovaných udalostí. Takýto postoj sa vyžaduje napr. pri opisovaní historických udalostí, hoci i tu má autor dakedy možnosť vysloviť svoju mienku priamo tým, že „vystúpi“ z pozadia a prihovoriť sa priamo čitateľovi, ako to robí v niektorých historických povestiach J. Kalinčiak.

1. Znakmi autora-vyprávača bývajú: objektívnosť, nezaujatosť, nezainteresovanosť, „vševvedúcnosť“, odstup (Distanz) od opisovaných skutočností ap. Jazykovo sa vyprávanie realizuje v 3. os. slovesnej a vo vyprávačom präterite (variantom býva historický prétént).

Zložitá situácia býva v dielach, ktoré majú autobiografický charakter. Tu je autor-vyprávač zároveň predmetom prejavu. Tento fakt „narúša“ predpokladanú objektívnosť, odstup ap.

Podobné znaky ako autor-vyprávač má i pozorovateľ-vyprávač. Autor-vyprávač je (tichým, neznámym) pozorovateľom deja, pričom vyberá zo skutočností tie javy, ktoré v daných okolnostiach treba pozorovať. Zobrazuje ich tak, ako ich vníma, pociťuje, chápe a hodnotí opisovaná postava, napr.:

„Dost!“ — zajachtal naraz Balsazár a vysilený sadol si nazad do kresla.

Ohmatával si zdeseno ohryzok na hrdle, ktorý vyčnieval nad širokou zlatou refazou, zavesenou na šiji.

Nebuzardar chcel využiť práve túto chvíľu, v ktorej mocnári sveta stávajú sa slabými. Neprestal líčiť ukrutnosti a surovosť barbarov spoza Elamského pohoria. Všetky hrôzy vykreslil jasným a zvučným hlasom vládcovi Babylonu tak, že Balsazár znova skočil z kresla a pustil sa chodiť po miestnosti, aby nepočul slová o krvavých násilnostiach nepriateľa (M. Figuli, *Babylon* I, 96).

Pozorovateľom je opisovaná postava a opis sa podáva z jej hľadiska, napr. v našom úryvku zo *Zbojníckej mladosti* (64) L. Ondrejova Jerguš Lapin:

Nikto nepovedal ani slova. Synovia obzerali Jerguša, spytovali sa ho očami na všeličo. On tiež mlčal, škrabotal lyžicou a ukradomky pokukával na chlapov. Akí sú, akí môžu byť mocní...

Najstarší Ondrej mal pod nosom krátke tmavé fúzy. Mračil sa. Starý mládenec. Akiste bol veľmi mocný, najmocnejší zo všetkých. Prsia mal široké a ťažko chodil.

Mladší bol Jano, usmiaty, s dobrými očami. Tvár mal oholenú, nos dlhý a zahnutý. Pozeral na Jerguša prívetivo.

Najmladší Jožo, bol parádny mládenec. Čížmy vyleštené, košeľa ako sneh. Chcel sa páčiť dievkam. Jerguša si skoro nevšimol, bol pyšný ako parádny kôň.

2. Znaky vyprávača, ktorým je osobitný „psychofyzický subjekt“ (teda osoba vystupujúca v texte samostatne, zastupujúca autora-vyprávača, resp. majúca úlohu „spolu-vyprávača“), sú dané funkciou, akú má tento vyprávač v texte. Zhodujú sa v podstate so znakmi autora-vyprávača, ak autor prisúdi danej osobe funkciu čisto „vyprávačskú“, „pozorovateľskú“, i keď jazykovo-slohové prostriedky sa môžu odlišovať od prvého typu. Ak je osoba vyprávača zároveň hrdinom, bývajú znaky tohto vyprávača odlišné od prvého typu. Takými znakmi sú: subjektívnosť, osobná zainteresovanosť, nedištancovanosť (na jednej stra-

ne od autora, na druhej strane od opisovaných postáv), čím sa utvárajú špecifické kontextové podmienky majúce dosah vo všetkých zložkách umeleckého diela: obsahovej, kompozičnej, jazykovo-slohovej.

V tomto prípade hrdina-vyprávač rozpráva v 1. os. slovesnej (tzv. priame vyprávanie). Pri priamom vyprávani (Ich-Erzählung) má hrdina možnosť vo zvýšenej miere uplatniť vlastné spôsoby nazerania na veci, vyjadrenia osobného postoja k veciam a ľuďom, s čím súvisí značná subjektívizácia vyprávania i opisov. Zároveň sa tým poskytuje vyprávačovi príležitosť použiť osobitné spôsoby vyjadrovania, využiť jazykové prostriedky, typické práve pre danú osobu, závislé od jej spoločenského zaradenia, veku, povolania, psychického usporiadania ap. Pri subjektívizovanom vyprávani nejde len o zobrazenie objektívnej skutočnosti, ale zároveň o postihnutie vnútorného sveta hrdinu, zážitkov a postojov určitej postavy, citových reakcií hrdinu na okolité prostredie, na skutočnosť. Súčasné zachytávanie vonkajšieho i vnútorného sveta značne komplikuje obsahový, kompozičný i jazykovo-slohový ráz epického vyprávania v súčasnej epickej próze. Pritom možno pozorovať rôzne stupne a rôznu intenzitu subjektívizácie vyprávania v konkrétnych umeleckých dielach. Priame vyprávanie vyžadujú nevyhnutne niektoré žánre, napr. zápisník, denník, cestopis, listové formy, spomienkové formy vyprávania, autobiografické, kronikárske vyprávania, atď. (Príklady pre nedostatok miesta neuvádzame.)

Termín „Ich-Erzählung“ sa niekedy nahrádza pomenovaním (prevzatým z ruštiny) „skazové“ vyprávanie.⁶ Ide o formu vyprávania v prvej slovesnej osobe. V slovenčine tento termín nemožno používať jednoducho z jazykových (významových) dôvodov, pretože adj. skazový má celkom iný význam (to, čo v češtine — zkáza — zázračný). Preto treba hľadať pre túto formu epického vyprávania nový výraz, alebo ostať zatiaľ pri termíne „priame“ vyprávanie.

Všimnime si z tejto stránky krátke úryvky z diela *My z ôsmej A* od M. Duríčkovéj, kde sú vyprávačmi žiaci:

Viacerí sa na výkres podpísali, aj DANA!!!!

A ja som stál pri tabuli ani kandeláber. Teda si to ONA zo mňa utiahla, za nos ma vodila, krém na topánky mi poslala! A možno spolu s Petrániskom! Po tele mi stúpala horúčava, ako keď som vlani dostal kalciovú injekciu (84).

(Vše si myslím, že si loptu náročky hádže do pivnice.) A Paľo ju potom bozká, rovno na dvore, pred všetkými deťmi!!! Ja by som zvädol od hanby! Za svet by som nebožkal žiadne dievča, ani Danu nie. Najviac ak mamu, aj to len za jednotku, a keď nikto nevidí (82).

O „vševvedúcnosti“ sa vyjadruje vyprávač v Jilemnického *Kronike* na začiatku XII. kapitoly takto:

Keď som už taký všemocný, že si môžem podľa svojej vôle vyvolávať spomienky na príhody a ľudí, čo sú môjmu srdcu zvlášť blízki, dovoľte, aby som teraz postavil na scénu

⁶ Porov. napr. v publikácii *Knižka o jazyce a stylu soudobé české literatury*, Praha 1961, 15 n.

nášho starého známeho Adama Pančika, ktorý nám akiste prepáči, že sme naňho v ostatnom čase trochu pozabudli. (P. Jilemnický, *Kronika*, 149.)

Vyprávač ako vyprávanim poverená osoba môže zaujať osobitný postoj k počúvajúcemu tým, že si určí konkrétnu osobu ako počúvajúceho. Tak napr. M. Jančová v *Rozprávkach starej matere* si volí taký kompozičný postup, že stará mať rozpráva svojej chorej vnučke, H. Zelinová v *Jakubkovi* určuje starej babenke za poslucháčov kolektív žiakov cestujúcich autobusom. Pritom počúvajúci môže byť aktívny, môže dávať otázky, ktorými podnecuje vyprávanie (tak je to v *Rozprávkach starej matere*), alebo môže byť pasívny, nijako do deja samostatne nezasahuje, hoci vyprávač ho chápe ako „aktívneho“, vždy naň pamätá, sleduje účinok vyprávania na počúvajúceho, odpovedá na jeho „domnelé otázky“. Napr.:

Utrite si oči, deti moje, lebo Jakubko mal oči suché. Dobré som si všimla, že mal oči suché. A už aby ste sa chystali na autobus. Že ešte chcete počúvať o Jakubkovi? O tom, ako zachránil svojich rodákov? No dobre, aj to vám poviem, deti moje. (H. Zelinová, *Jakubko*, 68.)

Vyprávač môže stotožniť osobu — autora a počúvajúceho (adresáta) v tom prípade, ak vystupuje sám ako jedna z opisovaných osôb, rozpráva príhody počúvajúcemu a poveruje ho zapisovaním (napr. ako kronikára).

Všimnime si tento príklad z Jilemnického *Kroniky* (8):

Ostatne — kronikárom ste vy (a každý v obci tiež vidí, ako z tejto prebendy tučnite).

Ak chcete, rozpoviem vám, čo treba, a vy zapisujte. Nemusíte sa ani báť, že by vám čiernidlo nestačilo. Bude toho málo a nebude to mať pravdepodobne ani hlavy ani päty. Bude to, ako keď pustíte capa do záhrady. Sprehádzané dve na tri.

Tak sa umožňuje rozprávačovi priamo obracať oslovením na konkrétneho počúvajúceho, na kronikára, ako ukazuje tento príklad:

Milý pán kronikár, dosiaľ som sa od vás nedozvedel, kde ste vy prežívali tieto bláznivé časy a či ste sa aj vy zväťali v takom kole ako my. (P. Jilemnický, *Kronika*, 67.)

Ak je vyprávač zároveň opisovanými hrdinom, vypráva dej obvyčajne v 1. osobe slovesnej, a to v jednotnom čísle. Osobitný prípad máme vtedy, keď hrdina je členom kolektívu, s ktorým je zrastený a ktorý zároveň opisuje. Tu sa striedavo používa 1. os. sg. a 1. os. pl. Uvedieme si takéto príklady z L. Mňačka:

Zamračil som sa. Eliška si moju nevôľu vysvetľovala po svojom. (*Smrť sa volá Engelchen*, 180.)

Nedarilo sa nám. Boli sme elitnou skupinou odriadu, mali sme znepokojovať najdôležitejší úsek hraníc, mali sme robiť hurhaj, zasadiť Nemcom citeľné údery, rozzúriť ich a vylákať na našu stopu. (*Smrť sa volá Engelchen*, 180.)

Riešenie úlohy vyprávača ako jedného zo základných faktorov má dosah nielen v kompozícii umeleckého diela, ale aj v jazykovej zložke. Zatiaľ čo v prípade, keď autor je vyprávačom „neodhaleným“, „skrytým“, nevystupujúcim ako fyzická osoba, ale iba ako neutrálny, „vševvedúci“, „objektívny“ pozorovateľ, býva jazykové vyjadrovanie prispôsobené tomuto postojovi vyprávača

a býva maximálne neutrálne, nociónálne a spisovné. Ak však autor vystupuje z pozadia a zasahuje ako činný faktor, ako konajúca osoba do deja, potom má možnosť bohatšieho realizovania svojich pozorovaní, charakterizuje výraznejšie a subjektívnejšie svoje postoje a hodnotí deje, postavy ap.

Vlastné autorovo stanovisko je však otázka veľmi zložitá. Hovorí sa napr. v prípade, keď autor nezasahuje do deja, že ide o maximálny stupeň objektívnosti. No takto sa nám vec javí iba vo vzťahu k postavám. Ak totiž postavy predstavujú v umeleckom diele maximum „subjektivizovaných“ prejavov, tak autor ako „všvedúci“, maximálne objektívny činiteľ má úlohu „objektívneho“ pozorovateľa.

Ak však skúmame celú vec z hľadiska pôvodcu umeleckého diela, tak sa nám celá vec javí trochu inakšie. Možno povedať, že autor v prípade, keď preberá sám v celom diele úlohu vyprávača, preberá zároveň na seba zodpovednosť za celú ideovú a svetonázorovú zložku, i expresívny ráz, slovom vystupuje ako rozhodujúci činiteľ v celkovom ideovom a obsahovom rozpracovaní diela. Naopak zas prípady, keď autor presúva prevažnú časť textu na postavy, keď reč postáv vytláča autorskú reč z textu a teda autor „ustupuje“ z textu, možno hovoriť o maximálnej objektivizácii textu z hľadiska autora. Pravda, z hľadiska postáv ide o maximum subjektivizácie, pretože postava má za úlohu uplatňovať v texte svoje vlastné hľadisko v maximálnej miere.⁷ V tom vidíme relatívny charakter objektívnosti (resp. subjektívnosti) epického textu.

Okrem diferenciacie autorskej reči a s tým spätéj jazykovej realizácie tohto pásma v súvislosti s riešením funkcie vyprávača treba ešte skúmať autorskú reč, ako je rozrôznená čo do slohového druhu. (Slohovým druhom myslíme tu vyprávanie, opis, úvahu.) V rámci autorskej reči pozorujeme obsahové a s tým späté slohové rozrôznenie, čo súvisí s variabilitou témy a čo treba skúmať v rámci vzťahu obsahová — jazykovo-slohová zložka diela. S tým súvisí i rozrôznenosť podľa slohových druhov (vyprávanie, opis, úvaha). Z obsahovej stránky môže ísť o vyprávanie dynamické, dramatické, retardované, rámcované, epizodické, epické (par excellence) alebo lyrizované, humoristické alebo tragické atď. Vzhľadom na variabilitu témy môže ísť o vyprávanie dejové, psychologizujúce, úvahové ap. Vzhľadom na základný dejový plán môže ísť o „nosné“ (primárne), aktívne vyprávanie alebo o vedľajšie, epizodické, prídružené vyprávanie. Popri tom môže ísť o „vlastnú“ autorskú reč, od ktorej treba odlíšiť komentáre k reči postáv, ktoré sú v skutočnosti spojivom medzi vlastnou autorskou rečou a rečou postáv. Uvedieme aspoň jeden príklad:

No Anča začala živo myslieť na večer, keď tu ležal starý učiteľ, tiež takýto nehybný pri dvoch sviečkach (ani jemu, nedajbože, oko zatlačiť, to sklené, stále hľadel na plafón, akoby

⁷ O „ústupe“ autorskej reči z epického kontextu, a tým aj o „úniku“ autora z textu v modernej anglickej próze, najmä v asociatívnom románe hovorí A. Neubert v monografii *Die Stilformen der „Erlebten“ Rede im neueren englischen Roman*, Halle/Saale 1958.

cičil dákou flintou), a ako sa jej to všetko poplietlo v tom prítmí, pozdalo sa jej, že starý učiteľ umrel práve s príchodom tohto človeka a že aj túto ženu dostal do rakvy, aby bol konečne sám a mohol chodiť večer pod výklenok a žobrať: Pust, pust. Pred Bohom i pred ľuďmi.

Len čo sa za nimi zatvorili dvere k mŕtvej, pokračoval:

— Čo s vami, deti božie? Iba slobody máme pre vás, chleba vám nedáme, ani zeme, ani ničoho. Iba slobody, koľko chcete, ja vašu mater...

— Anča!

Nevedel, či sú nepriatelia a či nie. Pokročil a vzal ju za ramená. Chcel ju zovrieť, no navidomoči nemal dosť síl.

— Kvôli otcovi.

Ešte kým mohla zaprosiť, strašne zakľal a pustil ju. (P. Karvaš, *Pokolenie v útoky II*, 383.)

Nové pomery sa v pásme vyprávača utvárajú v súčasnej epickej próze, keď sa do pásma vyprávača dostávajú „adaptované“ prejavy postáv, čím sa celý vnútorný i vonkajší charakter pásma vyprávača, autorskej reči podstatne mení štrukturálne i funkčne. Pomery sú potom veľmi zložené a vyžadujú zvýšené nároky nielen na čitateľov, ale aj na autorov. Tým sa podstatne komplikuje nielen obsahová, ale aj formálna stránka a kompozičné postupy v rámci pásma vyprávača-autorskej reči.

Tak by sa v daktorých prípadoch dalo hovoriť o „suplovanom“ vyprávaní, ktoré nemá povahu monologickú, ale dialogickú. Preto sa hovorí o dialogizácii epického textu v súčasnej epickej próze. V dôsledku toho sa mení aj formálna, obsahová, sémantická a slohová charakteristika pásma vyprávača.

Uvádžame príklad, keď do autorskej reči je zasadený a ňou absorbovaný kolektívny dialóg:

Nahromadená zlosť prelomila hrádzu. Záložníci sa rozkývali. „Dolu s ním!“ skríkol ktosi. „Hej — hop!“ zavelil iný a oprel sa o tých, čo stáli pred ním. Posotený zástup sa pohol jedným vrzom sťa divý uragán. Nebolo pomoci. Tribúna zmizla v hranatom víre chlupských tiel vedno so smelým rečníkom a jeho prívržencami ako triesočka v rozvodnenej rieke. A o chvíľu videl si už len väčšie menšie hlúčky záložníkov, rozjarene besedujúcich o tom, čo sa práve stalo. Zapaľovali si cigarety, púšťali pred seba veselé dymčky, smiali sa sťa deti. „No, ale je potvora!“ dudral jeden akoby pre seba. „Ja, reku, kde mieri, čo chce povedať, a on... Zdnuky načisto červeným podšitý,“ konštatoval druhý. „Nebodaj dáky tajomníčisko alebo tá ich... no... ako to len volajú... Bunka!“ hádal tretí. A štvrtý, pokyvujúc hlavou, voľky-nevoľky uznával: „Ale smelí sú, to sa im musí dať! Je ich tu hľstka, a vidíte, akej galiby nám niarobili?“ (M. Urban, *Zhasnuté svetlá*, 84.)

b) Opis

Popri vyprávaní druhým dôležitým nadvetným kontextovým prostriedkom, odlišným čo do slohového druhu, je opis. Zatiaľ čo vyprávanie charakterizuje z obsahovej stránky dynamika, postupnosť, príčinná spätosť, vyvíjanie dejovej línie, zatiaľ opis sa sústreďuje neraz na statické podávanie niektorých (obyč. vonkajších) okolností a podmienok dôležitých pre rozvíjanie deja, pre priebeh

udalostí ap. Pre opis je typické detailné pozorovanie a podávanie jednotlivín v rovine postupnosti, priamočiarosti. Rôzne druhy a typy opisov sa líšia jednak obsahovou náplňou, jednak jazykovým spracovaním, a teda i slohovým zafarbením. Z obsahovej stránky možno opisy rozdeliť podľa povahy predmetu opisu na opis prírody, osôb (sem by patrila i charakteristika), času, miesta, okolností, situácie ap. Podľa funkcií v kontexte môže byť opis expozíciou, rámcom pre dej, môže mať funkciu spájajúceho článku medzi autorskou rečou a rečou postáv, môže byť komentárom k prejavom postáv ap. Môže mať charakter čisto opisný, vypočítavajúci, objektivizujúci jednotlivé znaky opisovaných javov, no môže mať aj charakter subjektívizujúci, ak autor alebo vyprávač podáva opis cez subjektívny aspekt, ak doň vtesnáva svoje city a nálady. Takýto opis je lyrizujúci a stretávame ho často v próze, ktorá má znaky básnické, znaky poézie (hlavne v próze symbolizmu, poetizmu a in príbuzných smerov).

Treba zdôrazniť, že v rôznych epochách vývinu literárnych žánrov sa mení jednak kvantita jednotlivých prostriedkov, jednak kvalita, a tým aj funkcia a slohová hodnota v rámci štruktúry umeleckého diela. Tak popri literárnych smeroch, ktoré prísne odlišovali opis od vyprávania v starších obdobiach epickej prózy, keď sa dopodrobna vypracúvali opisy (porovnaj funkcie opisu v deskriptívnom realizme a naturalizme), v súčasnej modernej próze sa stierajú hranice medzi slohovými druhmi, zložitým spôsobom sa prestupujú, kombinujú a spôsobujú nový výstavbový a slohový charakter kontextu.

1. Typ objektívneho opisu máva výrazne statický charakter. Tento charakter podporuje aj jazyková výstavba opisu. Hlavný dôraz sa vo vete kladie na podstatné a prídavné mená, ktoré sú významovým jadrom viet, kým slovesá bývajú významovo chudobnejšie, statické (stavové slovesá, napr. byť, sedieť, stáť, visieť), príp. sa z textu vôbec vynechávajú ako nepotrebné, a tak sa k sebe radia menné vety, ktoré dostatočne, stručne a pritom názorne naznačujú to, čo v inom prípade vyjadrujú zložené súvetia. Tento typ opisu býva podrobný, statický, relatívne vyčerpávajúci a systematický. Z hľadiska dejovej línie máva retardačnú funkciu. Postačí nám tu ako príklad krátky úryvok z M. R á z u s o v h o *Maroška* (7):

Drevenica z okresaných brvíen, okovaná, vyhnatá z ulice medzi drevárne a hnojiská podobných chalúp. Dve okná s červenými futrami úzko vedľa seba. Pod odkvapom žrd' na šaty. Pri zemi múrik, kde sa defom i starým dobre sedí a rozpráva, keď jest času. V pitvore veľké ohnisko, na ohnisku pahreba, na pahrebe, olizovaný červeným plameňom, hrnček, jedináček s vodou na múku — hartuvanicu.

2. Typ statického opisu nie je pre súčasnú prózu typický. Nový typ opisu nebýva už statickou vložkou, ktorá má za úlohu prerušiť plynulý tok vyprávania, ale nadobúda čoraz viac znaky vyprávania a začleňuje sa aktívne do vyprávania. Strata statickosti a kulisovosti opisu, nadobúdanie dynamickosti opisu vyžaduje aj nový spôsob jazykovej výstavby a nový repertoár vyjadro-

vacích prostriedkov. Tak sa predovšetkým posilňuje postavenie a úloha sloves v opise. Slovesá sú významovo oveľa určitejšie, sú to slovesá činnostné, často vyjadrujúce pohyb, slovesá významovo aktualizované (prenesené významy sa bežne používajú pri animizácii ap.). Ruší sa zároveň systematickosť a relatívna „úplnosť, uzavretosť“ opisu. Rozložené prvky opisu sa organicky včleňujú do vyprávania, čím celý text nadobúda štrukturálne nový charakter. Mení sa funkcia opisu v texte a v dôsledku týchto znakov má kontext osobitné slohové zafarbenie, a to značne subjektívne, pretože jednotlivé prvky opisu sa podávajú z hľadiska osoby, ktorá má k opisovaným veciam, javom zvláštny (obyčajne silne citovo zafarbený) vzťah.

Vojak zavzdychá a vyjde z maštalky — šopky.

Prasačí chlievik sa už ledva drží v kope. Zajtra sa vojak iste dá do roboty. Prasiatka dve, ešte malé, ale k svetu. Tretie zdochlo. Aké je to zvláštne: čo sa pamätá, vždy im jedno z prasiec otrčilo paprčky. Do cárka s husami hodia sa len oči. I na sliepky, čo sa mechria pod striežkou v prachu. Preblúdi sa očami i po sádku a prenikne sa nimi i do korún jabloní a slivák. Čosi na stromoch bude. Slivky sa už skoro zapalujú. (F. H e č k o, *Červené víno*, 217.)

V novej epickej próze nájdeme často aj prípady „miešaného“ staticko-dynamického opisu. S vysokým umeleckým majstrovstvom utvára takéto opisy napr. Ľ. O n d r e j o v v *Zbojníckej mladosti*. Striedavo sa tu používajú menné a slovesné vety, navzájom dostatočne vyvážené a skĺbené v harmonický celok.

Špinavé domy, zaprášené obloky klonili sa do ulice. Chodníky vydláždené žulovými kockami, tvrdé a hrboľaté. Zamúčení učnia postávali okolo brán, fajčili opalky. Krivé nôžky, poblednuté tváričky.

— To sú pekári, — povedal Maťo, — majú čaptavé nohy.

Za Hámrom nasledovala úzka ulica s vysokými domami. Čistá a hladká ako dlaň. Vydláždená smolou. Ľudia mleli sa tam hore-dolu ako pohabí. Kráčať sa hladko, pekne klopali podkovičky. (Ľ. O n d r e j o v, *Zbojnícka mladosť*, 78.)

Charakteristika je druh opisu, týkajúci sa predovšetkým osôb. Môže byť vonkajšia a vnútorná, podľa toho, či si všima zovňajšok alebo vnútorné, povahové uspošobenie osoby. Bude sa líšiť obsahovo aj podľa toho, či ide o kladnú alebo zápornú charakteristiku, o „objektivizujúcu alebo subjektívizujúcu“ a či ide o tzv. priamu alebo nepriamu charakteristiku. Napokon môže mať charakteristika rôzny celkový ráz, môže byť vážna alebo humoristická, tragikomická ap. (Príklady azda nie je potrebné uvádzať.)

Opis máva v epickom diele dve základné funkcie. V staršej epickej próze má detailný, relatívne uzavretý, vyčerpávajúci, systematický opis funkciu dopĺňať pozadie, dokresliť vonkajšie okolnosti, podmienky deja, a tým z hľadiska vývinu dejovej línie máva retardačnú funkciu. Takými bývali opisy v romantickej, realistickej, naturalistickej próze. Vyprávania a opis sa prísne rozlišovali. Opis máva v staršej epickej próze funkciu expozície alebo záveru, máva charakter rámca, teda kompozičnú funkciu. Podobnú funkciu majú aj opisy, ktoré dokresľujú pozadie deja (priestorové, časové okolnosti, milieu spo-

ločenské ap.) a tvoria spojivo vyprávania. Z hľadiska výstavby deja mávajú dlhšie, úplnejšie opisy retardačnú funkciu, spomaľujú plynulý tok deja, prerušujú ho, majú často ráz vsuvky, odbočky ap.

V modernej próze sa mení vnútorný charakter opisu — popri „vonkajškosti“ opisu uplatňuje sa „vnútorný charakter“ opisovaných predmetov, oživujú sa vzťahy medzi predmetmi, slovom opúšťa sa statickosť opisu, spočívajúca vo vypočítavaní znakov, črt, vlastností ap. a nahrádza sa dynamickosťou, prameniaca hlavne v opisovaní vecí, javov skutočnosti cez osobný postoj hrdinu, cez vnútorný pohľad na veci okolitého sveta. Veci, javy skutočnosti sa neopisujú vyčerpávajúco, ale vyberajú sa iba tie črty a vlastnosti, ktoré osoba považuje za dôležité, typické, zaujímavé atď.

Zatiaľ čo v staršej epickej próze sa opis javil ako relatívne samostatný výstavbový prostriedok, rozdrobením celostného charakteru opisu na drobné zložky, poprelínané do vyprávania, podčiarkuje sa podradenosť opisu vyprávaniu. Mení sa teda štruktúra epického textu, zapríčinená novými znakmi vyprávania i opisu, ich vzájomného vzťahu a funkcií v kontexte. Jazyková stavba opisu nového typu, dynamického, subjektivizovaného, lyrizovaného opisu sa stáva zložitejšou, v dôsledku čoho sa mení i slohový ráz opisu. Ostré hranice medzi vyprávaním a opisom sa stierajú, rozplývajú, utvára sa plynulý prechod medzi nimi.

Podobne by bolo účelné rozobrať črty a funkcie úvahy v staršej a novej epickej próze, no pre obmedzený rozsah tohto príspevku sme sa obmedzili iba na dva základné prostriedky — vyprávanie a opis.

B. Reč postáv (pásmo postáv)

a) *Priama reč*: Epický kontext sa v porovnaní s textom poézie javí ako zložitý preto, že zatiaľ čo v poézii býva text monologický, v dráme dialogický, v epickej próze sa striedajú časti monologického charakteru s časťami dialogickými a navzájom zákonite sklbené tvoria jednoliaty epický kontext. Priama reč, reč postáv (pravda, len fiktívne) sa líši od autorskej reči znakmi gramatickými, výpovednými, sémantickými a slohovými. Priama reč slúži na odlíšenie výpovedí postáv na jednej strane od autorskej reči, na druhej strane — pri značnom rozšírení rôznych foriem prejavov postáv v texte — na odlíšenie od iných typov prejavov postáv. Priama reč má v texte epickej prózy podstatne inú funkciu ako v poézii a dráme. V poézii má osobitnú funkciu a postavenie pre monologický a veršovaný charakter textu. V dráme je základným, hlavným výstavbovým prostriedkom. V próze po období, keď dominantným prostriedkom epickej prózy bola autorská reč, vyprávanie autora, nastupuje obdobie, v ktorom sa stáva rovno-

cenným prostriedkom reč postáv a v súčasnej modernej próze možno hovoriť o dialogizácii prózy, pretože sa dialogický princíp stáva jednotiacim princípom, dialóg nadobúda v texte prevahu a často zatláča reč vyprávača — autorskú reč do pozadia.

So zmenou rozsahu, s kvantitatívnym rozšírením dialógu mení sa aj obsahová náplň prejavov postáv vyjadrených priamou rečou. V tejto vyjadrovacej forme sa realizujú tie časti textu, ktoré sa v staršej próze komunikovali, stváňovali autorskou rečou. Mení sa teda aj funkcia v texte a postavenie dialógu v štruktúre epického diela. V staršom type štruktúry epického textu hranice medzi autorskou rečou a rečou postáv sú zreteľné — ide o dve protikladne postavené pásma, tvoriace vyššiu jednotu textu. V modernej próze sa toto presné rozhraničenie medzi obidvoma pásmami vedome stiera, a to v dôsledku aktivizácie prejavov postáv, ktoré sa nevyjadrujú už iba priamou rečou, dialógmi a monológmi, ale sa zúčastňujú aj na výstavbe tzv. pásma vyprávača rôznymi formami prejavov postáv (polopriamou rečou ap.). Tým sa do značnej miery rozrušuje jednoliatosť, plynulosť klasického typu autorskej reči, narúša sa jej „epická objektivnosť“ — subjektivizuje sa.

Opisovaná postava sa stáva „spoluvyprávačom“, nie je však jediným pôvodcom, podávateľom rozprávania ako pri priamom vyprávaní (Ich-Erzählung), ale iba zafarbjuje rozprávanie osobitným spôsobom pohľadu na veci zo svojho zorného uhla.

Takúto autorskú reč možno nazvať subjektivizovanou.

Charakteristické znaky priamej reči sú: používanie všetkých troch slovesných osôb (vzťah k hovoriacej postave vyjadruje 1. os., vzťah ku poslucháčovi, adresátovi prehovoru 2. os., vzťah k predmetu prehovoru 3. os.), používanie všetkých časov (prítomného, minulého, budúceho, ktoré vyjadrujú časový vzťah deja k okamihu realizácie prehovoru), grafické vyznačenie (úvodzovky, pomlčky ap.) od okolitého kontextu. Priama reč však ostáva i v modernej próze základným prostriedkom na vyjadrenie prehovorov postáv, pretože vhodnými prostriedkami „reprodukcie“, typickými pre priamu reč, umožňuje vyjadriť prehovory živo, bezprostredne, pútavo, pričom zachováva všetky podstatné znaky hovorenej reči. V modernej próze priama reč nie je jediným prostriedkom na vyjadrenie prehovorov postáv, ale iba jedným členom z radu prostriedkov používaných na reprodukciu prehovorov postáv. Tým je dané iné funkčné postavenie priamej reči v epickej štruktúre. Okrem toho v modernej próze dochádza k veľmi jemnému a funkčne zdôvodnenému rozlíšeniu dvoch rovín v rámci prejavov postáv vyjadrených priamou rečou. Prvú vrstvu tvorí priama reč-dialóg chápaný autorom ako rovnocenný partner s autorskou rečou, druhú vrstvu zas dialógy „adaptované“ od autorskej reči, funkčne odlišne využité v kontexte, čo si vyžaduje aj iné grafické odlíšenie (napr. M. Urban v *Zhasnu-*

tých svetlách prvú skupinu dialógov vyznačuje bežným spôsobom — odsekom, grafickými znakmi, zatiaľ čo druhú skupinu zahrnuje do autorskej reči, nevydeľuje ju odsekmi a označuje ju inými grafickými znakmi).⁸

1. *Dvojčlenný (a viacčlenný) dialóg* má všetky náležité znaky dialógu. Ide o také prehovory postáv, pri ktorých sa jednotlivé postavy striedajú v úlohe hovoriacich (podávateľov prehovoru) a adresátov prehovorov (počúvajúcich, poslucháčov). Bohaté funkčné využitie dialógu v epickom texte treba podrobne skúmať. Dosiaľ sa nevykonala podrobná výskum postavenia, využitia a vlastností epických dialógov. Niet však pochybností o tom, že postavenie tohto základného (popri autorskej reči) prostriedku v epickej próze sa mení jednak podľa literárnych žánrov, jednak v priebehu vývinu žánrov a ich štýlov mení sa postavenie, závažnosť v texte a v štruktúre epického diela. Stačí si porovnať prózu romantickú s realistickou, resp. súčasnou. Vývinové skúmanie tohto prostriedku by prinieslo mnoho zaujímavého nielen pre rozvoj tohto prostriedku, ale aj pre zákonitosti vývinu epickej prózy ako literárneho žánru a pre štýlové rozrôznenie výstavbových prostriedkov v rámci tohto žánru.

2. *Kolektívny dialóg* je taký dialóg, pri ktorom nasleduje za sebou rad replík bez presného udania pôvodu prejavu, ktorým je jeden z členov kolektívu. Pôvodca sa obyčajne určuje číslou radovou podľa toho, ako nasledovali repliky (napr. poznamenal prvý, druhý, tretí...), neurčitým zámenom (ktosi príp. zámenom spolu s príslušným podstatným menom: akýsi hlas, akýsi neznámy ap.), alebo nasledujú jednoducho za sebou bez uvádzacích viet, pričom je z kontextu jasné, že patria kolektívu, davu, sú prejavom jeho zmýšľania, nálady, vôle (mávajú formy viet jednoduchých, zvolacích, rozkazovacích, neúplných viet ap.):

Medzi vojakmi ticho šibal šepot.

„Pozrite!“

„Bože môj!“

„Čo sa to s ním stalo?“

„Aha! Stí!“ (A. Bednár, *Cudzí*, 128.)

3. *Kusý (neúplný) dialóg* je v podstate jednočlenný dialóg, slovom taký, pri ktorom druhá replika ostáva nerealizovaná. Realizuje sa iba jedna. Takáto replika môže byť aj len fingovaná, ak napr. autor animizuje prírodné živly. Kusý dialóg máva v epickom texte často iba ilustratívnu funkciu:

Jedného dňa zbadali sme srieň na tráve pred kolibou. Divé husi a bociany odniesli včera večer posledný jas leta vo svojich belavých očiach. Jeseň zostúpila z tiení kopcov a toho rána zaklopala nám tvrdou pástou na oblok. Našli sme ju stáť pred dvermi: v ruke držala pútnickú palicu a z pleca visela jej mošna. Nepozdravila nás a vošla bez pozvania do koliby. Posadila sa za vrchstola neprehovoriac ni slova. Sedí tam a sledí očami po kútoch. Uráža nás toto mlčanie.

⁸ Porov. o tom M. Šalíngová, *K výstavbe kontextu v próze M. Urbana*. Jazykovedný časopis IX, (1959), 5—25.

Napokon ozve sa jeseň spoza stola:

„Bude dážď“, vraví.

Neopovažujeme sa odporovať jej.

„Bude zima; listie zo stromov odpadá.“

Jej hlas je suchý, zastretý, akoby sa rozprávala sama so sebou. Oči má veľké, vpadnuté. Nemožno nám myslieť na Evu v jej prítomnosti.

„Zostanem u vás.“ — Odkladá mošnu, palicu oprie do kúta. „Zajtra zavčas ráno pustím sa do roboty.“

Od tých čias býva s nami. Celé dni túla sa po hore a spieva pohrebné žalmy. (D. Chrobák, *Kamarát Jašek*, 168.)

L. Doležel rozoznáva podľa kontextového vyjadrenia tri typy dialógu:

základný typ (repliky vyjadrené priamou rečou);

stlmený dialóg (repliky vyjadrené nevlastnou priamou rečou alebo polopriamou rečou);

nerovnorodý dialóg (repliky alebo replikové úseky sú vyjadrené rôznymi kontextovými postupmi).

Jednotlivé typy mávajú v epickom texte rôzne funkčné využitie a spôsobujú rôzne slohové zafarbenie textu diela.⁹

4. *Monológom* (čes. samomluva) nazývame neprerušovaný, súvislý prehovor jednej hovoriacej postavy (podávateľa prehovoru), ktorého cieľom nie je vyvolať reakciu (odpoveď, ako je to pri bežnom type dialógu). Monológ adresuje podávateľ prejavu počúvajúcemu, osobe, obyčajne neprítomnej alebo neschopnej za daných okolností prijímať prehovor, no častejšie sa adresuje zvieratám alebo veciam, neschopným reagovať na jazykový prejav.

— Máš! — oddýchne si sľazka. — Ty si mi vzal beláňa, ja tebe buriaka, a sme kvit. — Opatrí zajace a ide von akoby nič.

Lenže je to nie také prosté všetko, ako si Maroš predstavuje. Keď on tof asi za hodinu nakukne, čo sa deje v maštali, ešte len teraz to mykne ním. Mohutný buriak behá za bielou samičou, a čo ju raz dobehne, vždy jej vytrhne chl p nejakej vaty. Zdvihne to a pozná — chvost!

— Samičkin chvost, na môj veru, — poskne Maroš. — Nuž ty zbojník, — schyti samca za uši a trhá ho nemilosrdne, — to ju chceš zadrhnúť — ha? Ty zbojník zbojnícky. Čo však teraz? — uvažuje. — Probujem ho zavrieť, navykne!

Zavrie ho do nevelkej debny, kde sa mu je ťažko hýbať. Keď ho však vypustí na druhý deň, tu ten zas do samičky len trhať ju a trhať... Maroš ešte probuje i to i oné. Všetko darmo! Zabiť ho? No, to nie! On nemá zajace na mäso, ale na radosť. Čo však s ním?

(M. Rázus, *Maroško*, 90.)

5. „*Dvojitý*“ dialóg býva v staršej próze pomerne vzácny. Takto možno nazvať takú formu, resp. typ dialógu, pri ktorom sa popri realizovanom prehovore paralelne rozvíja myslený prejav, ktorý býva adresovaný tej istej postave, s ktorou sa hovoriaci rozpráva, ale svoje myšlienky neprejavuje navonok, nerealizuje ich. Príčinou nerealizovanosti býva závažný moment vnútorný alebo vonkajší. Z obsahovej stránky charakterizuje tento myslený prejav

⁹ L. Doležel, c. d., 120 n., 169.

obyčajne protiklad toho, čo hovorí postava, čo obsahujú vypovedané repliky. Tým dosahuje autor často komický účinok, ozvlášťňuje reč postáv, charakterizuje ich (obyčajne ide o ľudí prefikovaných, opatrných ap.). Príklad na „dvojité“ dialóg máme už v Kalinčiakovej *Reštavrácii*, kde tento typ využíva autor na humoristické zafarbenie textu:

Ale pomyslite si, čo tento zas nevykázal? Ani nepozrel na mňa, jako čoby som nebol zeman, nadul sa, posadil sa, odkášľal i kýval sa na stolič, a odrazu vypovedal: „Si ty Tomáš Bešeňovský?“ Ach, sto striel sa tebe v materi, pomyslel som si, nuž, ty žaba, sa ešte opovážiš tykať statočnému zemánovi? no počkaj! Však keď bude reštavrácia, nebudeš ty viac titularius, honorarius, extraordinarius, supernumerarius, vicenotarius; a zahrozil som sa mu, ale len tak po šušky, pästou a odpovedal som mu, nasídený: „Som!“ (J. Kalinčiak, *Reštavrácia*, 102.)

b) *Nepriama reč* sa ako osobitný prostriedok používa pomerne málo. Ide o sprostredkovaný prejav, o ktorom sa nedozvedáme priamo od pôvodcu prejavu, ale od ďalšej osoby, ktorá tento prejav viac alebo menej verne reprodukuje. Tým, že tento cudzí prejav prechádza novým podávateľom, daná je odlišná situácia a pravidla sa prejav aj osobitným spôsobom hodnotí. Z formálnej stránky sa líši od priamej reči tým, že sa posúva slovesná osoba a že sa chápe spolu s uvádzacou vetou ako jedna výpovedná a intonačná jednotka, i keď sémanticky rozdelená na dve časti. Nepriama reč sa pripája k uvádzacej vete najčastejšie spojkou *že* a v uvádzacej vete býva obyčajne sloveso dicendi (napr. povedať) alebo jeho synonymum. Všimnime si niekoľko príkladov z diela K. Jarunkovej, *Hrdinský zápisník*:

Špalo nepovedal ani „š“, ale my sme povedali, že futbal bude spoločný (34).

My sme povedali, že prideme, tak Mišo vzal vozík a šiel domov (33).

Potom Kantoris zavolať jedného bacilonosiča z piatej triedy, aby prišiel k nim a dýchal naň, že mu dá dve koruny a pozíciu senzáčnú detektívku. Bacilonosič išiel a na druhý deň sa Kantoris chvastal, že už cíti v hrdle bacily (29).

c) *Nepravá priama reč* (nevlastná priama reč): Táto odroda priamej reči má všetky znaky priamej reči okrem grafického vyznačenia. Autor tým, že túto priamu reč v texte nevyznačuje, kladie ju do inej roviny ako bežnú priamu reč, zmenšuje jej nápadnosť v texte, odsúva ju z prvého plánu na ďalší plán, pričom v texte vhodne využíva jej znaky, napr. subjektívny ráz, expresívnosť ap. Termín nevlastná priama reč však dobre nevyhovuje preto, že pri nej môže ísť o vlastnú i nevlastnú, cudziu priamu reč, teda o citovanú vlastnú i „nevlastnú“ priamu reč. Navrhujeme preto nazvať tento typ priamej reči „nepravá“ priama reč, ktorá môže byť vlastná (patriaca pôvodcovi prejavu) i nevlastná, cudzia (patriaca inému pôvodcovi). V modernej próze sa vhodne využíva na utvorenie hladkého, plynulého, nenápadného prechodu z reči postáv do autorскеj reči a naopak.

Chlapec, čo niesol dve pušky, poniesie už len jednu. Jožina strieľať vie, má už svojich troch Nemcov za sebou, ak nie viac.

Už sme nevideli Ploštinu, premenila sa nám na milú, nekonečne milú spomienku.

Milá? Ale prečo ma okráda o spánok? Prečo mi nedá pokoj? Prečo sa otriasam hanbou, keď na ňu pomyslím? Prečo ma ťaží, duš, reže?

Pre zradu. (L. Mň a ě k o, *Smrt sa volá Engelchen*, 173.)

d) *Polopriama reč*: L. Doležel v citovanej monografii venuje hodne pozornosti definícii, charakteristike, funkcií a rozšíreniu polopriamej reči v modernej českej próze. Pretože ide o typický prostriedok súčasnej prózy vôbec, žiada sa venovať mu zvýšenú pozornosť i v slovenskej literatúre.¹⁰ L. Doležel definoval polopriamu reč ako rozporný kontextový postup, pri ktorom sa spájajú výpovedné, sémantické a slohové znaky pásma postáv (reči postáv, priamej reči) s grafickými a formálnymi znakmi pásma vyprávača (graficky sa táto reč postáv nevyznačuje od okolitého kontextu a vyjadruje sa v slovesnej osobe tretej, teda tak, ako keby išlo o prejav autora). Tento fakt hlboko zasahuje do jazykovej a slohovej výstavby prehovoru, ktorý je polopriamou rečou vyjadrený. Polopriama reč vyjadruje teda prejav postavy, ale lomený rovinou vyprávača. Preto sa v nemčine označuje termínom „prežitá reč“ (erlebte Rede). Hlavnou funkciou polopriamej reči v modernej próze je realizovať všeobecnú tendenciu po zrušení klasickej opozície medzi autorskou rečou (pásmom vyprávača) a rečou postáv (pásmom postáv) a po neutralizovaní výraznej diferenciácie obidvoch pásem. Polopriama reč utvára plynulý, nenápadný prechod od prejavu vyprávača k prejavu postavy. Na to sa hodí práve pre svoj heterogénny charakter (kombinácia znakov obidvoch pásem).

Eva pozabudla na všetko, i na Jurka. Takej spokojnosti dávno necítila. Je akoby očarená.

Pred vrátami sa zastavila. Prichodí jej na um, čo sa dnes všetko stalo. Už nie je tá, čo odchodila z domu... Zdá sa jej, že medzi dnešným ránom a touto chvíľou leží dlhý vek, plný udalostí veselých i smutných — najviac smutných. Koľko prežila! Ako pozrie na otca? Či bude môcť tak, ako hľadievala? Pane Bože — ako ozaj pozrie naň? Či jej nevyčíta hneď z očí, čo ona všetko vie? (M. Kukučín, *Dies irae*, 101.)

Uprostred učených literárnych rozhovorov stá v dobrej lnojenej zemi začína kličiť v duši Kupeckého semiačko vzdoru. Jeho konvenčnosťou nespútaný duch sa búri proti takémuto uväzneniu. Má tu robiť bezduchú figúru, štafáž snobom, po ktorých ho nič? Nie! On nepotrebuje od nich nič, nezáleží mu na nich — a ak im záleží na ňom, majú sa k nemu chovať ináč. Oho, ľudkovia, to ešte nepoznáte Kupeckého! (L. Zúbek, *Ján Kupecký II*, 111.)

Vnútornej monológ

V súčasnej epickej próze sa rozvíjajú paralelne dva tematické plány: plán vonkajšieho sveta a plán psychických procesov. Na vyjadrenie plánu psychických procesov slúži v modernej epickej próze vnútorný monológ. V staršej

¹⁰ Vývin tohto prostriedku od neuvedomelého postupu až po vypracovaný, základný postup v anglickej próze sledoval A. Neubert v spomínanej monografii. Pozri našu recenziu tejto knižky v časopise Slovenská literatúra 1959, č. 4.

epickej próze mal vnútorný monológ všetky znaky priamej reči okrem „realizácie“ a neslúžil ani tak na vykreslenie psychických procesov, ako skôr na naznačenie nevyjadrených, z vonkajších alebo vnútorných príčin zadržaných prejavov postáv.

Išlo teda o variant priamej reči, ktorý sa v epickej próze používal veľmi skromne.

V súčasnej epickej próze sa rozšíril monológ jednak kvantitatívne, jednak sa zmenila jeho vnútorná diferenciácia. Kým v minulosti išlo pri vnútornom monológu o typ nevyjadrenej, nerealizovanej priamej reči, v súčasnej próze sa pri výstavbe vnútorného monológu uplatňuje často polopriama reč, nepravá priama reč (ak možno predpokladať, že nebola realizovaná, čo sa zisťuje na základe kontextu), citovaná nepravá priama reč. Použitím týchto prostriedkov na výstavbu vnútorného monológu umožňuje sa tesnejšie zopäťtie vnútorného monológu s autorskou rečou na jednej strane a s dialógom na druhej strane. Okrem toho moderné výstavbové prostriedky slúžia na gradáciu, dynamizáciu a epizáciu vnútorného monológu.

II

KONTEXTOVÉ VÝSTAVBOVÉ POSTUPY

Autorskú reč a jednotlivé typy prejavov, prehovorov postáv možno chápať ako kontextové výstavbové prostriedky, kým spôsob spájania týchto prostriedkov možno nazvať kontextovým výstavbovým postupom. L. Doležel v spomínanej monografii charakterizuje napr. polopriamu reč ako jeden z výstavbových postupov. L. Doležel (c. d., 13) nazýva kontextovým postupom také ustálené kombinácie a spôsoby využitia jazykových prostriedkov, ktoré majú nadvetnú povahu a určujú „formu“ prehovoru. Kontextový postup je element výstavby kontextu majúci určité formálne znaky, napr. priama reč.

Takto charakterizovaný kontextový postup sa týka spôsobu, znakov „vnútornej“ jazykovej stránky nadvetného výstavbového prostriedku. Účelnejšie bude rezervovať termín *výstavbový postup* pre techniku, spôsoby, spájania, kombináciu nadvetných prostriedkov pri výstavbe kontextu. V rámci výstavbových postupov možno potom hovoriť aj o hraničných miestach jednotlivých prostriedkov. L. Doležel tu hovorí o typoch zvrátov a predelov.

Základné typy výstavbových postupov sú podľa našej mienky tieto:

- a) monologický,
- b) dialogický,
- c) miešaný (kombinovaný).

K. Budzyk stanovil typy kontextových výstavbových postupov na základe

kombinácie týchto prostriedkov: vyprávanie, opis, monológ, dialóg (ide o nerovnorodé prostriedky).

Tým, že sa repertoár nadvetných výstavbových prostriedkov v súčasnej epickej próze rozhojnil, rozmnožil sa zároveň i počet možných kombinácií jednotlivých prostriedkov pri výstavbe textu. Kým v „klasickom“ type epickej štruktúry išlo o kombináciu autorskej reči (A) a reči postáv (P), v modernej epickej próze ide o kombináciu týchto prostriedkov: A (autorská reč) — P (reč postáv — priama reč) — NP (nepravá priama reč) — PP (polopriama reč). Treba pritom zdôrazniť, že priemerný čitateľ nevníma jednotlivé čiastkové spôsoby výstavby textu, ale hodnotí text na základe celkového charakteru, aký dosahuje autor použitím konkrétnych výstavbových prostriedkov. Preto sme sa rozhodli nedeliť postupy podľa toho, ktoré dva, resp. tri prostriedky nasledujú za sebou, napr. typ: A—P—A alebo P—A—P; resp. A—P—PP atď., ale podľa celkového charakteru textu, daného základným výstavbovým princípom, ktorý môže mať charakter monologický, dialogický alebo môže byť miešaný.

a) Monologický charakter mal starší typ epického textu, v ktorom prevažovala autorská reč, reč vyprávača a v ktorom sa reč postáv používala iba skromne.

Všimnime si takýto príklad:

Haluzová bola vdova po mladom bankovom úradníkovi z hlavného mesta. Ale nebol to len smútok po mužovi, ktorý vytísol mladú vdovu s jej šesťročným synkom z víru života do zapadlej vidieckej obce. Haluzová po smrti mužovej dostávala od ústavu malú penziu. Zmenou času a pomerov sa však predtým dosť značná penzia pomaly scvrkla na almužnu a nôž čím ďalej, tým nesmelšie zabehával do každodenného chleba. (Š. Letz, *Obyvatelia dvora*, 61, 62.)

No monologický charakter môže mať aj moderný epický text, v ktorom sa používa prevažne polopriama reč, príp. nepravá priama reč ap., slovom vnútorný monológ, ak autor celkovým grafickým charakterom a členením textu zachováva navonok charakter jednoliateho, monologického vyprávania. Pritom nejde o typ objektívneho, resp. objektivizovaného, ale o typ subjektivizovaného epického textu, pri ktorom sa celé vyprávanie podáva z hľadiska postáv. Zaujímavý je z tohto hľadiska text F. Švantnera v románe *Život bez konca*, kde sa celé vyprávanie podáva prevažne z hľadiska opisovaných postáv, pričom autor je iba spoluvyprávačom v rade vyprávačov. Uvedieme úryvky, v ktorých ide o aspekt slečny Fúzy:

Pravdaže, slečna Fúzy o to ani nestojí. Dávno už vyriekla ortieľ nad dvorom. Keby bol pán prednosta žil, nikdy by nebol trpel vo svojom dome takú hnusobu. Tou hnusobou myslí predovšetkým Kropiačku, lebo kedykoľvek sa na tú ženštinu pozrie, vždy sa jej počestné srdce zatrasie hrôzou a hnusom. Ach, veď je to ani nie žena, ale sviňa, vravieva. Obyčajná kotná prasnica, ktorá nevie, do akej bariny by mala svoje rozduťé a rozkysnuté telo vyvaliť. Lebo ako sa môže inakšie nazvať osoba, ktorá zabúda, že býva medzi ľuďmi a hocikedy na

božom dni sa vytrčí vo dverách izby v košeli alebo dokonca len v akejsi stehnami prichytenej zástere. (F. Švantner, *Život bez konca*, 510.)

Slečna Fúzy típne, kedy si pred jej oknami zriadi verejný kupleraj.

Ale ani ostatných nájomníkov nemá v láske. Mladému učiteľskému páru zazlieva, že sa príliš dlho cukrujú. Už minul celý rok odvtedy, čo mali sobáš, a ešte sa obližujú. Chodia ako mačatá. Najmä ju podrobuje prísnej kritike. Raz sa jej zdá pribledá, raz má veľké, nestydaté oči, inokedy príliš vymalované ústa. A potom mylí ju, že sa často uzatvárajú do bytu. Kto to videl, v letnej horúčave zatvárať okná a sťahovať rolety na celé hodiny? Či sa nepodusia? A čo môžu tam tak dlho robiť? Mali by sa radšej modliť. Áno, tak. A v poslednom čase zbiera sa jej nová hrča spravodlivého hnevu v pečení a stále vmetáva britké pohľady svojich pohyblivých očiek do pravého kúta dvora, kde bývajú Válikovci. (F. Švantner, *Život bez konca*, 511.)

b) Dialogický výstavbový postup je obyčajne osnovaný na základnom princípe dialogickom. Autorská reč prestáva byť jednotnou, jednoliatou, absorbuje do seba prejavy postáv rôzneho druhu. Značnú časť textu zaberajú prejavy postáv, ktoré sa stávajú v takomto type textového postupu základným výstavbovým prostriedkom. Dialóg sa stáva súčasťou vyprávania, nadobúda pevnú sklbenosť, takže tzv. autorská reč klesá na sprievodný text, komentáre k prejavom postáv. Mení sa postavenie autorskej reči a reči postáv, takže možno pozorovať „ústup“ autorskej reči z textu. V takom prípade sa hovorí o dialógizácii epického textu.

„Počuj, Baťa, uľahčím ti to, bohuprisahám, je mi ľúto. Možno naozaj nevieš, v akej vážnej si situácii. O Kunčičkách ako aj o koncentračnom tábore viacej nebudeme hovoriť, na tom sa môžeme dohodnúť, nie?“

Nepovedal nič.

„Bol si tam dva mesiace. Neušiel si, ako sa snažíš tvrdiť, ale pustili ťa. Do Kunčičiek zatvárajú Nemci flákačov, zlodejov, kadejakú chamrad, ktorú budeme zatvárať aj my v novej republike. My tu vieme, že každý zlodej sa dnes rád honosí ilegalitou, každý šmelinár chce „bohatnúť pre vlasť“, zdieranie svojich blízkych vydáva za sabotáž nemeckého hospodárstva. Čo si ukradol, Baťa? Povedz a bude sa nám hneď príjemnejšie spolu hovoriť...“

„Bicykel...“ odpovedal plačlivo.

„Komu? Robotníkovi, ako si ty, čo?“

Nevie. Vzal bicykel na ulici, nemá potuchy, ako na to mohlo prísť gestapo... Mal ho iba dva dni.

„Nehnevaj ma, Baťa, s takými vecami, ako je gestapo. Čo je vôbec gestapo, Baťa? Nože nás pouč. Veľa sme už o ňom počuli...“

Urazil sa. Ak s ním chceme takto hovoriť... každý predsa vie, čo je gestapo.

„Každý... Každý nevie. Napríklad ty, Baťa, nevieš, čo je gestapo. Aké uniformy nosí gestapo? Zelené? Cierne? Hnedé? Sedivé? Či ešte inakšie?“

„Zelené...“ (T. Mňáčko, *Smrť sa volá Engelchen*, 127.)

Jednako — Serafín dosiahol aspoň to, že spor sa podstatne zúžil. Krútil sa už len okolo otázky, či je, alebo nie je opitý. A hoci sa pretiahol hodne za polnoc, nepodarilo sa ho s konečnou platnosťou rozriešiť. Za nerozhodného stavu súperu museli ísť spať. Ráno síce Amáľkinou zásluhou vzbĺkol nanovo, avšak nebolo kedy patrične ho rozvinúť, lebo Serafín, len čo pohádzať na seba šaty, bežal znovu do služby.

Tak pekne sa mohlo na všetko zabudnúť, keby čert spal. Lenže... čert nespál. V podobe

maliara Cvengroša po službe zviedol Vrtíka znova pod viešku. Ako sa to stalo, ani sám nevedel. „Len na tri deci!“ umieňoval si pevne, ale keď mal tri deci v sebe a kamaráti sa mu posmievali, že sa vykrúca, že sa bojí ženy, na dôkaz svojej zmužilosti tresol pästou na stôl a — dal si ešte tri deci. Aj ich statočne vypil, no keď sa mal zdvihnúť, bol už taký smelý, že by sa bol pochytil s celým svetom, nielen s Amáľkou, Amáľka...? Hohohó...! Svet prežíva historické chvíle, a on má žene sukne strážiť...? Ani ho nehne! Nič sa jej nerobí, spí si, tak čo? Kým on... Je v službách národa, stojí na stráž, a keď si aj na otčenáš odskočí pod viešku... Či si nezaslúži, či nepotrebuje trocha osvieženia...? Isteže, vec jasná ako facka. Odloží svoj pohár, aby nemusel počítať, a pije zo spoločného, ba nakoniec aj sám objednáva litrik. Na riečici sú Maďari — ich územné požiadavky. V Komárne sa už rokuje. Páni grófi by vraj nedbali všetko. Maďarská menšina popudzovaná z Budapešti dvíha hlavu, demonštruje a po stenách zjavujú sa nápisy „Mindent vissza!“ Aj v Bratislave vríe. „Vo františkánskom kostole včera verejne spievali maďarskú hymnu“, pripomína rozhorčený Kapusta. „A tie ich čudácke mašle ste už videli?“ spytuje sa Cvengroš. „Videli... Naozaj čudáctvo! Len povedzte, čo chcú tým dokázať?“ krúti Koreň hlavou. Nezabúdajú však ani na komunistov. Nemôžu. Potvory! Nie aby boli ticho v týchto historických chvíľach. Maľujú po plotoch hviezdy a heslá. Pri Dynamitke včera chytili jedného — chlapca. Gardisti už majú aj pokyn bedlivo pozorovať svoje okolie. „Ruky by som im polámam! Človek ani nevie, kde mu hlava stojí, a oni práve teraz...“ rozčuľuje sa ktorýsi. Sú skonfundovaní, nevedia, čo si o všetkom myslieť, lež Vrtík ich posmeľuje. (M. Urban, *Zhasnuté svetlá*, 55.)

c) Miešaný (kombinovaný) výstavbový postup a tým i osobitný charakter epického textu sa zakladá na kombinácii autorskej reči a reči postáv. V tomto type sa obidva výstavbové prostriedky chápu ako relatívne rovnocenné, pričom sa navzájom dopĺňajú a tvoria vyššiu jednotu textu. Preto v rôznych častiach textu sa používa striedavo jeden alebo druhý prostriedok, a to podľa celkového charakteru a podľa konkrétnych potrieb kontextu.

Kálnay mal šestorku. No vyčítal z tváre Kunovičovej, že musí mať viac... Chvíľu rozmýšľal, potom dal si tretiu kartu...

„Dost bude, dost,“ sucho riekol Kunovič a siahol po peniazoch.

Skutočne, Kálnayovi prišla na šestorku štvorka — nemal nič.

„Tak sa to hrá, páni moji,“ povedal Kunovič, zhabal vyše päťsto zlatých.

Blížilo sa k večeru, keď vytrhol sa nasilu z kartárskej spoločnosti, s ťažkou hlavou od dymu a ľudských výparov. Janko Špalko už dávno obchádzal veľký hostinec, čakajúc na pána. (Sv. H. Vajanský, *Pustokvet*, 63.)

Všimli sme si stručne druhy nadvetných kontextových výstavbových prostriedkov, ich charakter a zmeny v klasickej type epického textu a v texte súčasnej modernej epickej prózy. Ukázali sme, ako sa mení pásmo vyprávača (autorská reč) i reč postáv (pásmo postáv). Mení sa ich obsahová náplň, ich vnútorná štruktúra, ako aj formálna stránka, jazykové spracovanie a slohové zafarbenie. V dôsledku toho mení sa ich vzájomný vzťah v štruktúre epického textu, ich funkčné využitie v epickej próze, čím sa výrazne navzájom odlišuje „klasický“ typ epického textu od textu moderného. Štruktúru epického textu

sme skúmali iba z jedného aspektu, a to z aspektu kontextovej výstavby. Ostatné hľadiská sme používali iba pomocne.

V rámci pásma vyprávača sa čoraz zaujímavejšie rieši úloha vyprávača, čo sa prejavuje v postupnej subjektivizácii, dynamizácii vyprávania a vo zvýšenej expresívnosti vyprávania. Tým, že do autorskej reči čoraz viac prenikajú prejavy postáv, rozrušuje sa jednota, jednoliatosť, ucelenosť autorskej reči, pásma vyprávača, tak sa toto pásmo obsahovo i formálne zblízuje s pásmom postáv, s rečou postáv. Ostré hranice medzi obidvoma pásmami sa v modernej epickej próze rozrušujú, stierajú. Vysoký stupeň dialogizácie epického textu spôsobuje, že vo všeobecnosti má epický text značne hovorový ráz.

Tým, že sa rozrôznili formálne i funkčne jednotlivé druhy prejavov postáv (priama reč, nepravá priama reč, polopriama reč), obohatil sa nevyhnutne i repertoár kontextových výstavbových postupov. Text epickej prózy vykazuje v dôsledku toho zo stránky textovo-výstavbovej zložitý charakter. Zo stránky obsahovej dochádza k subjektivizácii a dynamizácii epického textu.

LITERATÚRA

- A. Bednár, *Cudzí*, Bratislava 1960.
M. Ďuričková, *My z ôsmej A*, Bratislava 1960.
M. Figuli, *Babylon*, T. Sv. Martin 1946.
F. Hečko, *Červené víno*, Bratislava 1953.
D. Chrobák, *Kamarát Jašek*, Praha—Bratislava 1937.
P. Jilemnický, *Kronika*, Bratislava 1958.
J. Kalinčiak, *Reštavrícia*, Budín 1860.
P. Karvaš, *Pokolenie v útoky*, Bratislava 1956.
M. Kukučín, *Zobrané spisy 3*, T. Sv. Martin 1936.
S. Letz, *Obyvatelia dvora*, Bratislava—Praha 1927.
E. Mňačko, *Smrť sa volá Engelchen*, Bratislava 1959.
E. Ondrejov, *Zbojnícka mladosť*, T. Sv. Martin 1946,
Jerguš Lapin, T. Sv. Martin 1946.
M. Rázus, *Maroško*, T. Sv. Martin 1940.
F. Švantner, *Život bez konca*, Bratislava 1958.
M. Urban, *Zhasnuté svetlá*, Bratislava 1958.
Sv. H. Vajanský, *Pustokvet*, T. Sv. Martin 1942.
H. Zelinová, *Jakubko*, Bratislava 1961.
L. Zúbek, *Ján Kupecký*, Praha—Bratislava 1938.

MARIANNA PRÍDAVKOVÁ-MINÁRIKOVÁ

TEXTY KUKUČINOVEJ POVIEDKY MIŠO II

Názvom *Mišo* pomenoval Martin Kukučín dve poviedky. Hrdinom poviedky *Mišo*, ktorej dej sa odohráva v slovenskom prostredí, je verný sluha, čo si rád vypije. Hrdina poviedky *Mišo II* má podobné vlastnosti, ale žije v dalmatínskom prostredí.

Poviedka *Mišo* (so skromným podtitulom „kresba“) vyšla v Slovenských pohľadoch z januára a februára 1892 (XII, č. 1 a 2, 1—15, 76—89). Je to jedno z vrcholných Kukučínových diel. Autor v ňom rieši vzťah pána a sluha. Kukučín v *Mišovi* umelecky stvárnil život a postavy, ako ich poznal u priateľa Slávika v Drženiciach, kde chodieval cez prázdniny za svojich pražských vysokoškolských štúdií. V korešpondencii¹ často spomína prototypy postáv poviedky. Jeho priatelia prijali poviedku s nadšením² a autor sa rozhodol, že napíše pokračovanie.³ Od tohto zámeru upustil, ale keď v novom prostredí spoznal sluha (Lešeho), charakterove príbuzného *Mišovi*, znova stvárnil starší námet, pravda, už v rámci bračského prostredia — v poviedke *Mišo II*.

Poviedku *Mišo II* napísal Kukučín v Selciach na ostrove Brač v Dalmácii, kde odišiel začiatkom roku 1894 na lekársku stanicu. V prvých rokoch pobytu na ostrove Brač tvorili námety jeho prác v podstate spomienky na život doma a v Prahe. Až od roku 1896, keď vyšla prvá črta z nového prostredia, ktorú napísal na vyzvanie redaktorky Živeny,⁴ datuje sa jeho vlastná dalmatínska

¹ Napr. v listoch Jurajovi Slávikovi z 26. januára 1891, 11. mája 1891, 6. februára 1892, Jánovi Slávikovi z 19. decembra 1891, 4. marca 1892 a Jozefovi Škultétymu zo 6. februára 1892. Menšíkove odpisy všetkých citovaných Kukučínových listov Slávikovcom sú v Menšíkovej pozostalosti v Literárnom archíve Ústavu českej literatúry ČSAV v Prahe, Kukučínove listy Škultétymu sú v Literárnom archíve Matice slovenskej v Martine.

² Ako vyplýva napr. z Kukučínovho listu Jurajovi Slávikovi z 14. marca 1892 a 26. januára 1891.

³ V liste Jurajovi Slávikovi z 8. decembra 1892.

⁴ Elena Maróthy-Soltéssová Martinovi Kukučínovi v liste z 22. septembra 1896. Menšíkov odpis listu je v Menšíkovej pozostalosti v Literárnom archíve Ústavu českej literatúry ČSAV v Prahe.

tvorba. Stredom Kukučínovho záujmu sa stal život a človek v Dalmácii. Spôčiatku akoby chcel autor odkrývať slovenskému čitateľovi neznáme prostredie s jeho spoločenskými i krajoými zvláštnosťami. Neskôr sa do jeho prác čoraz viac začali vkrádať úvahy o zmysle života, povinnosti, slobode, pocit osihotnosti ap.

Poviedku *Mišo II* uverejnil Kukučín roku 1901, v druhej fáze svojej dalmatínskej tvorby. Vtedy už publikoval skoro všetky črty a poviedky z nového prostredia (z nich iba kratšia, humoristicky ladená črta *Z lovcových zápiskov* vyšla o rok neskôr, r. 1902), uverejnil cestopisné črty (*V Dalmácii a na Čiernej hore* — 1898—1899) a mal rozpracované druhé cestopisné črty *Rijeka — Rohić — Záhreb* — 1901), pravdepodobne i román *Dom v stráni* a závažné rukopisy, v ktorých kritizoval súveku slovenskú i dalmatínsku spoločnosť.⁵

Kukučín sa už v tomto čase nedal unášať novotou prostredia. Stačil sa s ním dobre zoznámiť a vedel si z neho vybrať najcharakteristickejšie prvky pre svoju tvorbu. Čas už stačil poznamenať jeho úvahy o spoločnosti životnou skúsenosťou, ale i hlbokou nostalgiou, a jeho úsmev zatieniť clivým tónom.

Poviedku *Mišo II* posielal Kukučín do Martina po častiach (14. decembra 1900, 6. januára 1901 a neskôr) a Škultéty ju po častiach uverejňoval v Slovenských pohľadoch z januára, februára a apríla roku 1901 (XXI, č. 1, 2 a 4, 7—21, 49—60, 169—180). To bolo prvé a do vydania v SVKL roku 1960 jediné kompletne publikovanie poviedky. V XIV. zväzku *Sobraných spisov Martina Kukučina*, ktorý vyšiel v troch vydaniach (1929, 1942 a 1948), vydavatelja odtlačili neodôvodnene iba časť uverejnenú v 1. čísle Slovenských pohľadov (t. j. asi tretinu celej poviedky — jednu z troch kapitol). Ani literárni historici si nevšimli vo svojich hodnoteniach dve posledné kapitoly poviedky so zložitou kompozičnou stavbou, ktorú označovali podľa známeho zlomku (1. kapitoly) ako „črtu“.

V prvej kapitole Kukučín opisuje cestu lekára k pacientovi do susednej dediny. S lekárom ide pohonič Leše. Autor v expozícii podáva obraz dalmatínskeho prostredia, rozvíja charaktery pána a sluha (lekára a pohoniča), sčasti aj ich vzájomný vzťah. Obsah poviedky však iba v celosti plne zodpovedá

⁵ Napr. nedokončený rukopis s názvom *Z patrie veľkomožných*, úryvky rukopisu s názvom *Syn výtečníka*, nedokončený „cestopisný obrázok“ *Tela*, rukopis poviedky bez nadpisu (*Rodina*), nedokončený rukopis s názvom *Záduha*, zlomok rukopisu s názvom *Deti* ap. Rukopis zlomku *Syn výtečníka* je v Literárnom archíve Matice slovenskej v Martine, ostatné rukopisy sú v Literárnom archíve Národného múzea v Prahe. Rukopis *Z patrie veľkomožných* je odtlačený v poznámkovej časti V. zväzku *Dielo Martina Kukučina*, SVKL, 1959, 539—555, ostatné rukopisy sú odtlačené v poznámkovej časti VII. zväzku *Dielo Martina Kukučina*, SVKL, 1960, 219—390. O rukopisoch bližšie v poznámkach v uvedených zväzkoch, v doslove Oskára Čepana v VII. zväzku (175—187) a v štúdií Júliusa Nogeho: *Kukučínov Dom v stráni*, Slovenská literatúra VII, 1960, č. 2, 166—207.

názvu. V druhých dvoch kapitolách autor totiž dôkladnejšie rozpracoval základné charakterové vlastnosti sluha, ktoré ho zbližujú s hrdinom rovnomennej poviedky zo slovenského prostredia. V druhej a tretej kapitole autor zvýraznil Lešeho náklonnosť k pijatike a ešte väčšmi jeho lásku a oddanosť k pánovi. Vytvoril mnohé situácie príbuzné situáciám v *Mišovi* a dal vzťahu pána a sluha podobné záverečné vyznenie: zhodu a zmier. Príbeh krásnej Jely, ktorý tvorí samostatný plán poviedky, autor začal rozvíjať až od druhej kapitoly. Príbeh nemá obdobu v rovnomennej poviedke zo slovenského prostredia a autor na jeho pozadí odhaľuje svoje najvútornejšie city a úvahy.

Okrem kompletného uverejneného textu sú známe dva koncepty (bez definitívnej redakcie), ktoré najlepšie odhaľujú postup Kukučínovej práce i jeho umelecký zámer.

*

Prv ako na konceptoch ukážeme, akým smerom sa vyvíjal Kukučínov text, porovnáme definitívny text *Miša II.* s *Mišom*. Poukážeme na tie prvky, ktoré spájajú obe poviedky, ale i na tie, ktorými sa odlišujú. Ide predovšetkým o úlohu rozprávača-lekára v poviedke *Mišo II*, o charakterové vlastnosti hlavných i vedľajších postáv v *Mišovi* a *Mišovi II*, o ich prototypy a niektoré spoločné situácie, motívy, detaily a štylizácie.

Rozprávač má rozdielnú funkciu v *Mišovi* a v *Mišovi II*. V *Mišovi* rozprávač objektívne rozpráva príbeh „vrženického“ pána farára a jeho sluha, ktorých dobre pozná, ale sám v deji nevystupuje. V poviedke *Mišo II* sa síce autor tiež distancoval od pána-lekára, ale autoštylizovaná postava lekára mu pomáha vo forme „objektivizácie“ vyjadrovať mnohé zo svojich najsrytejších myšlienok. V *Mišovi* je stredom autorovej pozornosti sluha. Rozprávač vraví, že „zná svojho hrdinu, ba miluje ho, hárs je to iba sluha jablonického farára“ (V 86).⁶ *Mišov* pán ustupuje do pozadia. V poviedke *Mišo II* vzťah autora k sluhovi je ešte bližší, veď Leše je jeho vlastný pohonič. Ale pretože autor vo svojej tvorbe sa čoraz viac zamýšľal nad zmyslom života, rozmýšľal o slobode, povinnosti atď., vystupuje v poviedke popri sluhovi čoraz väčšmi do popredia pán (lekár). V jeho postave autor podáva i rieši mnohé zo svojich problémov.

V oboch poviedkach sú hrdinami sluhovia (v poviedke *Mišo* *Mišo*, v poviedke *Mišo II* *Leše*), ktorí majú príbuzné charakterové vlastnosti. Ale aj ich vonkajší opis má niektoré spoločné znaky. (Obaja sú vysokí, majú čierne fúzy a pod.) Líšia sa však celkovým výrazom tváre: *Mišova* tvár je živá, až hrá, *Lešeho* „tvrdá, sľa z bukového dreva vykresaná“ (VII, 127).⁷ Ťažisko charakterovej príbuznosti oboch sluhov je predovšetkým v ich najtypickejších

⁶ *Dielo Martina Kukučina* V, SVKL, 1959, 55—100.

⁷ *Dielo Martina Kukučina* VII, SVKL, 1960, 113—166.

vlastnostiach: láske k pánovi a náklonnosti k alkoholu. Tieto vlastnosti majú u oboch postáv veľa spoločných znakov i v najjemnejších odtienkoch.

Sluhovia pociťujú nielen oddanosť k pánom, ale cítia sa i spoluvlastníkmi pánovho majetku a povolania. Mišo „svojou“ nazýva pána farárovu vinicu. Vôbec všetko, čo je páново, považuje za svoje.“ (V 59). Leše si zas privlastňuje páново povolanie: „... Naše povolanie je raz také...“ (VII 130). Mišovu a Lešeho náklonnosť k alkoholu zobrazuje autor v podobných vonkajších prejavoch opilstva (napr. v neistej chôdzi), v ich dialogických prehovoroch (napr. ani jeden si nechce priznať, že je opitý), ale aj odhalením vnútorného sveta oboch pijanov. Aj Mišo aj Leše ťažko odolávajú ponúkanému nápoju, obaja s rovnakým znaleckým pôžitkom vychutnávajú nápoj atď.

Dôležité miesto v poviedke *Mišo II* zaujíma Jela. Jej úloha ani charakter v poviedke nezodpovedajú ani v najmenšom charakteru vydajactivej Ninky z *Fúrie* v novele *Mišo*. Iný je aj vzťah pánov — lekára a farára k týmto ženským postavám v oboch poviedkach.

Kukučín si v *Mišovi* i v *Mišovi II* vybral postavy zo života. Najvýraznejšie sa to prejavilo pri ústredných postavách. Prototypom Miša z poviedky *Mišo* bol sluha Kukučínovho priateľa, prototypom Lešeho z poviedky *Mišo II* bol Šmene — autorov pohonič. Z ostatných postáv z *Miša* mali prototypy napr. farár v jablonoňskom farárovi Jurajovi Slávikovi, Ločmanka v jeho gazdinej Kocmanke, vržienický pán tatík v drženickom farárovi Alexandrovi Bernáthovi, Ninka v „Linke či Tinke“ z Bátoviec. Z poviedky *Mišo II* je známy prototyp sluhu i lekára, ktorý je vlastne Kukučínovou autoštylizáciou, a prototypy niektorých epizodických postáv. Napr. Dandula mala prototyp v dedinskej masťčárke Pavlínke.⁸ Autorov prístup k prototypom v oboch poviedkach bol rovnaký. Ani v jednom prípade z nich nerobil „fotografie“, ale vždy z nich vytváral typy alebo aspoň živé postavy.

Nakoniec možno spomenúť ešte niektoré spoločné predstavy, obrazy a štylizácie v *Mišovi* a *Mišovi II*. Autor si napr. pri zobrazovaní dalmatínskeho prostredia v *Mišovi II* vypožičiava niektoré predstavy z prostredia Miša: „Skália na tieto ohrady netreba... nosiť z druhého chotára, ako museli chudáci Drženičania, keď stavali kostol. Máš ho všade dosť, rozhodne viac než v dačolomskom chotári...“ (VII 120). Takýchto prirovnaní pomocou kontrastu dalmatínskej prírody a slovenskej prírody je v poviedke *Mišo II* viac. Kukučín zaujímavo využíva motto z tretej kapitoly novely *Mišo*: „Či je ten svet zmotaný“ (V 75). V tejto kapitole farár rozmýšľa o ľudských vzťahoch, ktoré nemožno vtlačiť do zákonníka. V poviedke *Mišo II*, keď sa lekár dostáva

⁸ Perica Bencúrová, *Niekoľko rozpomienok na môjho muža*. Slovenské pohľady, 1931, 217—228. Odlačené v zborníku *Martin Kukučín v kritike a spomienkach*, Bratislava 1957, 673—686.

(v drahej kapitole) do podobnej situácie s inou postavou — musí sa rozhodnúť medzi hlasom srdca a povinnosťou — prichádzajú mu na myseľ slová motto z poviedky *Mišo* v rôznych obmenách: „... Veru, veru, svet je zmotaný... My potlačený musíme podporovať jeden druhého... Rozmotávať, čo svet zmotol. (VII 157). Podobných paralel, filiácií ap. medzi *Mišom* a *Mišom II* je pomerne veľa.

*

Kukučínov postup pri práci s textom si ukážeme porovnaním oboch konceptov a uverejneného textu.⁹

Najpodstatnejšie zmeny v konceptoch a uverejnenom texte sa týkajú kompozičných zložiek a štylistických prostriedkov. Zo zmien v oblasti kompozičných zložiek si treba všimnúť predovšetkým zmenu postoja rozprávača k deju, vývin charakteristiky postáv, vývin opisu prostredia, odstraňovanie niektorých nepodstatných postáv, detailov, príbehov. Ďalej si treba všimnúť vývin štylistických prostriedkov, najmä využívanie hovorovej reči, prirovnaní z literárnej oblasti, dalmatínskych nárečových slov, viet ap.

Jednou z najvýraznejších kompozičných zmien je odstránenie rozprávača z deja už v koncepte A. V prvej verzii konceptu A autor rozpráva vlastné zážitky v prvej osobe. Rozprávanie v prvej osobe vyvoláva priamy, bezprostredný kontakt subjektu s objektom. Rozprávač si vyberá z konkrétnej skutočnosti tie prvky, ktoré harmonizujú s jeho citovým a duševným stavom. Je priveľmi závislý od nich, preto objekt vykresľuje konkrétne, detailne a presne ho lokalizuje. Keď sa stráca rozprávačovo „ja“, objekt sa stáva menej konkrétny, hmlistejší, symbolickejší. V rozprávaní je menej slovenských lokalít a menej detailov. Autor je tu niekedy priveľmi spútaný konkrétnymi udalosťami, postavami a vzťahmi. Preto nedokázal umelecky stvárniť zobrazovanú realitu. Kukučín však odstraňuje rozprávanie v prvej osobe už v druhej verzii konceptu A:

⁹ Starší koncept označujeme písmenom A, novší písmenom B, uverejnený text citujeme podľa vydania z roku 1960 v SVKL. Koncept A má 27 číslovaných listov, formátu 10,5 cm × 17 cm, písaných okrem posledného listu po oboch stranách. Text je pomerne veľa opravovaný. Základný text konceptu budeme označovať ako prvú verziu, text konceptu A so vsuvkami a opravami ako druhú verziu. V prípadoch, keď nerozlišujeme verzie, je iba jeden text. Prečiarknuté slová uvádzame v hranatých zátvorkách. Z neúplného konceptu B poznáme prvých 20 číslovaných listov formátu 10,5 cm × 17 cm, písaných po oboch stranách. Text je veľmi málo opravovaný. Niektoré strany sú prečiarknuté. Kukučín tento text ešte raz prepracúval a odpísané strany azda prečiarkol. Konceptu B chýba záver. Koncept sa končí vetou z druhej kapitoly: „A položil ruku na prsia, aby bol sľub slávnostnejší.“ Oba koncepty sú uložené v Literárnom archíve Matice slovenskej v Martine. Porovnanie konceptov dokazuje, že ani koncept B ešte nie je definitívnou redakciou, hoci sa od uverejneného textu líši len veľmi málo.

Hm [kto] nikto! [Ja som dal] A sľub a prisaha? Ja som vložil [som] dva prsty na odznak univerzitný!“ [I práve sa mi vtisla do pamäti rozpomienka, že] pripomína doktor v tiesni. A vrátila sa mu rozpomienka na výkon promocie a menovite na ten okamih, keď po [dlhom] latinskom sermone promotora [my] jeden od [nas] nich prečítal z papierika, čo mal položený v cilindri latinskú odpoveď, a [my] oni spotení, skúškami vysušení doktorandi jeden po druhom [sme] čosi zamrmľali latinsky [a] položiac dva prsty [dva položili] na berlu univerzitnú, ktorú [nám] im [podával] nadložil univerzitný pedel v nesmiernom červenom talári. [I vtedy] Hneď sa [mi akosi pozdávalo] mu vtedy videlo, že pedel [mi] akosi nedôveruje i akosi pochybovačne [hľadá mi medzi oči. „Nebodaj ma nedrží za hodného privesiť si veľké MUDr. k menu“ — pomyslel som hneď vtedy] žmurká očima na ten ich sľub. Možno si i pomyslel: „Veru držať sľuby — a kde by sme brali certifikáty.“ (A 20b.)

Tento zdanlivo malý zásah, ktorý je akýmsi „odosobnením“, určitým odstupom od autorovho vlastného vnútorného života, umožňuje mu slobodnejšie vyjadrovať vlastné náhľady. Vo veľkej miere uvoľňuje štýl rozprávania a dodáva nový tón i hodnoteniu postáv a udalostí. Z kontextu je i naďalej zrejmé, že ide o štylizáciu vlastných autorových zážitkov. Po odstránení „ja“ z rozprávania lekár zo „Severu“ — niekedy i presnejšie určeného — komentuje dalmatínske prostredie a ľudí obrazmi blízkymi slovenskému čitateľovi. Lekár spomína na rodný kraj, na ľud a na pražské štúdiá. Tieto reminiscencie vyjadruje pomocou zámen „u nás“, „naše“ ap. Tieto zámená však užíva aj pri označovaní svojho dalmatínskeho pôsobiska, čo dokazuje, že sa už udomácnuje i v novom prostredí a zblízuje s dalmatínskym ľudom.

Z tohto „objektívizovania“ vyplývajú aj ďalšie zmeny v rukopisoch. V porovnaní s prvou verziou konceptu A do trochu iného svetla sa dostávajú v nasledujúcich textoch obrazy, v ktorých autor využíva predstavy zo slovenského prostredia. Je ich menej, sú náznakovitejšie, často iba napovedávajú alebo symbolmi vyjadrujú autorov vzťah k vlasti. Južná príroda, ktorá kontrastuje so slovenským prostredím, vyvoláva v Kukučínovi taký živý a plastický obraz rodného kraja, aký je zriedkavý i v jeho poviedkach s domácou tematikou, kde sa sústreďoval viac na človeka a udalosti okolo neho než na opis prírody. (Nie je bez zaujímavosti, že jeden z najobsiahlejších záberov slovenskej prírody napísal Kukučín v Prahe pre českých čitateľov v črte *Drotárove Vianoce*.¹⁰)

Kukučínovu prácu na zjednodušovaní štýlu, na odstraňovaní zbytočných detailov a na vymedzovaní presnej funkcie slov a obrazov pri opise dalmatínskej prírody odhaľuje vývin textov od prvej verzie konceptu A až po uverejnený text:

Takto [som] sa doktor [zas] zamyslel [a h]. Huply m[i]u do hlavy [zase] rozpomienky na [rodnú dedinu. Myseľ lieta poza more, poza hory a vyhľadáva] malú dedinu, rozľahnutú popri potoku, skrytú v zeleni stromov. Vidí domec o končitom štíte s hálkou — dvor do ktorého vedú vrzgotavé vráta... Ba čo sa „tam“ ozaj teraz robí [Iste sa] [kníže zbožie

¹⁰ *Dráteníkovy Vánoce*, Jarý věk VI, č. 8, 9, 10 a 11 z 20. apríla, 4., 18. mája a 1. júna 1888. Uverejnené v III. zväzku *Diela Martina Kukučina*, SVKL, 1958, 311–329.

vo vlnách, kolísané vetrom a]. Zbožie sa iste kníže a vlní v poli, sťa tu toto more, čierne lesy a háje šumia sťa by spievaly večnú, majestátnu hymnu. Slnce i „tam“ rozsýpa svoje žhavé lúče — a smeje sa i tam [svojim] týmto širokým smiechom. A [možno] bohvie či nedoletely i chmáry, nenastavaly sa sťa veže jedna na druhú. Možno že zatiahly celé nebo čiernou plachtou a pridusily celý rozhorúčený kraj. [A teraz možno šibú a trieskajú.] O nedlho možno počiat šibať blesky a trieskať hromy... A možno lejak už i stíchol [nebo], búrka prehrmela a zase sa vybralo a čisté krupaje sa trasú na bujnej tráve a kvieti...“ (A 6, 6b.)

Doktor sa zamyslel. Ako keď znezhady preletí poľom krdel holubov, tak i jeho nadišly staré rozpomienky, neočakávane, sám nevieš z kadiaľ... Malá dedinka, rozľahnutá dolu bystrým potokom, ponadeň drevené mosty, akých už nikde nevidíš, len tam na našom Slovensku. Dedinka skrytá v zeleni vrb a jaseňov a stromovia. A v nej domec o končitom štíte s hálkou, pri dome dvor, do ktorého vedú vrzgotavé vráta... Ba čo sa to tam ozaj robí! Zbožie sa bude ešte kníšať a vlniť pod vetrom sťa tuná toto more. Čierne hory a lesy šumia, spievajú svoju večnú hymnu. I „tam“ slnce rozsýpa svoje žhavé lúče — i tam sa smeje týmto širokým dobroprajným smiechom. A možno nebom zaľahly chmáry, nastavaly sa sťa veže jedna na druhú a rozhorúčený kraj, pridusený mrákavami ako učený čaká, kedy začne hrmieť. A možno už šprihajú blesky a durká tam dakde okolo Choča, alebo možno sa už i vybralo, búrka prehrmela a čisté krupaje sa trasú na tráve a obilí... A národ pričínlivý, plný ani mravec, od svitu do mraku bude sa oháňať kosou a stavať kríže, až ich bude plný chotár, a spievať svoje piesne, ktorých ohlas sa šíri dolinami. Kde je dobre každému, zvlášte kto nosí [čierny kabát] belásky, lebo budeš zaraz „pán veľkomožný“. Bože, koľko jesto tých veľkomožných všakových, prevrhaš sa o nich na každom kroku! Komu česť, tomu česť, pastierovi trúba... (B 7).

Doktor sa zadumal. Ako keď poľom preletí znezhady krdel holubov, tak i jemu myslou preleteli staré rozpomienky. Kde sa vzali? Ako — prečo práve teraz?... Dedina rozľahnutá pri potoku s úpastom, drevené mosty, akých už dávno nevidel, domec vybielený, s pekňými štítmí a hálkami. Okolo potoka vrb, v sadoch a dvoroch jasene a staré hrušky. A v nej domec, úzky dvor, dosť dlhý, do ktorého vedú vrzgotavé vráta... Ba čo tam dnes robia! Zbožie sa ešte bude vlniť pod vetrom sťa tu toto more. Čierne hory šumia, spievajú svoju večnú hymnu. I tam rozsýpa slnce dnes svoje žhavé lúče — i tam sa smeje týmto širokým, dobroprajným smiechom. A kto vie, či nehmí i búrka nad krajom; tá, ktorá osvieži, omladí ustatú zem a očistí povetrie... A národ pričínlivý bude sa od svitu do mraku oháňať kosou a stavať kríže, až ich bude plný chotár, a okolo krížov spievať svoje piesne. Kde je dobre každému, kto nosí čierny kabát, lebo ho zovú „veľkomožný“. Koľko to tam tých veľkomožných a nikomu nemôžu pomôcť (VII 124–125).

Tu v prvej verzii konceptu A Kukučín vzdialené narážky na vlast vyjadruje všeobecnými obrazmi: rozpomienky na rodnú dedinu, poza more poza hory ap. V konceptoch ich postupne začal nahrádzať plastickejšími obrazmi rodiska. Autor v koncepte A končí digresiu vyobrazením pokoja a mieru v prírode.

V koncepte B už autor všeobecnejšie obrazy nahrádza konkrétnymi obrazmi, v ktorých spomína i priamo vlastné zemepisné mená: na našom Slovensku, dakde okolo Choča ap. Názov rodnej obce vyjadruje metaforickým obrazom: Dedinka skrytá v zeleni vrb a jaseňov a stromovia. Nálada krajiny, jej obrysy a farby už dokazujú štetec „talentu maliarskeho“ — „človeka očí“.¹¹ Plastický

¹¹ Podľa Štefana Krčmého, *Výber z Diela*, IV. zväzok, SVKL, 1955, 223–228.

krajinu tu Kukučín oživil „národom príčinlivým, pilným ani mravec“ a „veľkomožnými“, pôvodne „v čiernom kabáte“, neskôr „v beláskach“. Im adresuje záverečnú ironickú povrávku „Komu česť, tomu česť, pastierovi trúba...“

V definitívnej redakcii urobil autor posledné korektúry. Odstraňuje niektoré prívlastky: malá dedinka — Dedina; dolu bystrým potokom — pri potoku ap. Vetu plnú metafor, prirovnaní, personifikácií „A možno nebom zaľahly chmáry...“ nahrádza jednoduchým, symbolickým obrazom z prírody, ktorý výstižne vyjadruje jeho duševnú náladu: „A ktovie, či nehrmí i búrka nad krajom...“ Pritom namiesto statického prirovnania „pilný ani mravec“ dáva dynamický, do metafor rozvitý obraz „bude sa od svitu do mraku oháňať kosou“. Od termínu „belásky“ sa vracia znovu k pomenovaniu „čierny kabát“. Konkrétne zemepisné názvy vypúšťa a necháva iba metaforický symbol rodnej Jasenovce: v sadoch jasene a staré hrušky. Celá pasáž sa už nekončí „pokojom po búrke“, ani výsmechom „belaskárov“. Záverečnou vetou „Koľko to tam tých veľkomožných a nikomu nemôžu pomôcť“ vyjadruje Kukučín lekárovu (presnejšie: svoju vlastnú) náladu a odpovedá i na otázku, prečo si našiel pôsobisko v cudzine. Ľudia jeho postavenia totiž vo vlasti „nikomu nemôžu pomôcť“. Takúto zatrpknutosť azda v Kukučínovi vyvolala aj nesplnená túžba vrátiť sa do vlasti. Kukučín sa totiž chcel na pozvanie priateľov (Škultéty, Janoška a i.) vrátiť na Slovensko, ale rodina Trnovských, ktorá sa usilovala dosadiť na vyhladnutú lekársku stanicu vlastného kandidáta, odhovárala Kukučina od návratu.¹²

Vývin textu v citovaných úryvkoch dokazuje, že Kukučín sa vyhýbal všedným formuláciám a konkrétne pojmy a názvy nahrádzal náznakovitými umeleckými obrazmi, ktoré od určitej ilustratívnosti v konceptoch dostali v definitívnej redakcii poviedky presne vymedzenú funkciu.

Kukučín vo svojej tvorbe z dalmatínskeho prostredia ustavične myslel na Slovensko a jeho ľud. Dokazujú to i mnohé prirovnania k „nášmu“ ľudu, kraju, prostrediu ap. To mu však nestačilo. Žiadalo sa mu zhovárať sa s ľuďom z rodného kraja. Preto robil „výlety“ a „prechádzky“ s hviezdoslavovskými postavami po Orave,¹³ a niekedy sa mu vkradli postavy zo Slovenska i do poviedok s bračskou tematikou. Vidieť to napríklad z trojstránkovej pasáže (uverejňujem začiatok) prvej verzie konceptu A, v ktorom hovorí o svojom stretnutí so starohorskými čipkárkami na jadranskom parníku:

[Na] V III. classe sedia ženské asi štyri a veľkými batohami a čosi, akúsi melódiu si dudajú. Tu na našej strane okrem mňa jest dva tri starí ľudia, najskôr kupci. Pri spomenutých

¹² V listoch Jozefa a Pavla Trnovského z roku 1899. Listy sú uložené v Literárnom archíve Národného múzea v Prahe.

¹³ *Výlety*, Národné noviny XXVII, č. 139 z 24. júna 1896 a *Prechádzka po Vlkoline*, Národné noviny XXXIII, č. 37 z 29. marca 1902. Odtlačené v V. zväzku *Diela Martina Kukučina*, SVKL, 1959, 447–466.

ženských stojí kapitán a shovára sa s nimi. Nemá viac roboty na moste, lebo more je tiché, ako olej. Keď kapitán prešiel na našu triedu, ženské dudaly ďalej. Vybral som celkom určite melódiu: „Prídi Janko premilený, príjdi k nám...“

Srdce mi prudko zabúchalo a ja rozčúlený vliekol som sa do strednej časti lode. Teraz som čul medzi spevom, tu i tu poznámku po slovensky. Shováraly sa o veciach tuna prežitých. Bolo im veselo takto vo spoločnosti. Vyrozumel som, že musia mať vo Splite hlavný stan a zďiaľ sa rozhodia v rojoch po krajine. Boly to naše čipkárky zo Starých Hôr... (A 18, 18b, 19).

Odstránenie celej tejto digresie v druhej verzii konceptu A (spojené s odstránením „ja“ z rozprávania) najlepšie dokazuje, že autor v tomto prípade neváhal ani najmilšie reminiscencie obetovať tam, kde sa vymykali z rámca celkovej kompozície, narúšali sled rozprávania a odvádzali pozornosť od ústredného deja.

Postupné autorovo „odosobňovanie“ do istej miery ovplyvnilo aj vývin textu v príbehu o stretnutí lekára s krásnou Dalmatínkou — Jelou. Dej príbehu sa v podstate nemení, ale menia sa šťastie autorove citové vzťahy k postave tohto príbehu — Jele a výraznejšie sa vyjadruje autorova osihotenosť.

Určité odchýlky v uverejnenom texte v porovnaní s konceptmi badať už v expozícii tohto príbehu. Nález ihlice pripomína autorovi (od druhej verzie konceptu A lekárovi) prvé stretnutie s Jelou, na ktorej si v prvej verzii konceptu A všima predovšetkým jej telesné pôvaby:

...Popri mne prechodí ženská vysoká, postavy vznešenej... Tvár je neobyčajne milá, a pritom skutočne krásna. Veliké čierne oči svieľa dnes krotkým ohňom. Niet pochyby, že znajú hádzať blesky i plápolat horúcou žiarou... (A 16, 16b).

Ale Kukučín s odstránením „ja“ z rozprávania opustil zároveň takýto zmyslovo-konkrétny obraz Jely a pasáž vyčiarkol už v druhej verzii konceptu A. Pritom v koncepte B sa celkove stretávame s abstraktnejšou predstavou o kráse Jely:

„Jej krása je tak nápadná, že by sa každý musel s podivením zadívať na jej neobyčajný zjav“ (B 17).

A napokon v definitívnej redakcii poviedky lekára „krása jej tváre... prekvapila“, pripadá mu „sta víla... sta milý sen alebo zakliata princezná z povesti“ (VII 141–142).

Takto sa Jela stáva postupne „nadpozemským“ stelesnením krásy, tajomnosti i nedosiahnuteľného šťastia. Počiatočný realistický obraz dedinskej krásavice nadobúda na konci temer symbolickú platnosť.

V prvej verzii konceptu A Kukučín zatajuje v expozícii príčinu Jelinej návštevy u lekára (autora), čím stupňuje napätie. Jela tu začína svoj rozhovor všeobecnými úvahami o láske. Nejasne naznačuje, čo chce od lekára, a preto dochádza k nedorozumeniu. Jej otázky a ešte nevyslovené prosby vyvolávajú v autorovi rozpaky a nejasné dohady (A 22, 22b). Napokon prezrádza, že prišla

prosiť pre svojho milého falošné lekárske svedectvo, ktoré lekár predtým odmietol vydať jeho otcovi. Autor tu Jelinými ústami zavrhuje názory rodičov, podľa ktorých by mali byť majetkové pomery rozhodujúcim činiteľom pri uzatváraní manželstva (A 22b).

V oboch verziách konceptu A z dialógu rozprávača s Jelou vyznieva autorova túžba po domove. Jela mu domov i priamo pripomína:

„Či vy nepomyslíte nikdy na otčinu? [Čo by ste urobili keby] Keby vás teraz zvali domov [dákou zámienu] — či by ste nešli s radostou? A odsúdili [by ste] A či by ste odsúdili toho, kto [vás oklamal a] vám vymyslel zamienku [vymyslel] vidieť zas svojich? A vás možno [to] ani nefahá [ani] to, čo [Zakarijin] nášho Ivu. Znáte vy, čo je láska, ktorá dva roky žije len z [čirej] nádeje? [Na ktorú] Dva roky [nepadol iný] ju neohriat ani jediný paprsek šťastia [?]. Oh keby ste premerali [znali] tie nekonečné dni — [a menovite nekonečné noci...] mesiace — roky...“ On sa zachmúril. Prišlo mu ľúto, že za ním nikto tak ...netúži. Závidí nešťastie Zakarijinho Ivu (A 23).

V uverejnenom texte autor už v úvode prezrádza motívy Jelinej návštevy. Jela tu hneď žiada o vystavenie svedectva pre svojho milého. Vystupuje oveľa istejšie a priamejšie, nedáva lekárovi príčinu k tajomným dohadom a jej úvahy o láske a šťastí len dopĺňajú vyslovenú žiadosť. Pritom Kukučín odsudzuje jej slovami hmotárske chápanie manželských vzťahov ešte ostrejšie než v koncepte (VII 152—156).

Jela však už nepripomína lekárovi priamo jeho vzdialenú vlasť. Lekár sa napokon stáva aj objektívnejším pozorovateľom a strojom cudzieho šťastia, ktoré mu pripomína „...suchopár vlastného života. Zdá sa mu zas, že je on osamelý, on jediný, vylúčený zo spoločnosti, postavený na akési výnimočné miesto, osihotený zo všetkých strán. Zaľahla naň zas myseľ na nedostupnosť istých túžob, na nemožnosť úplného šťastia v tomto živote...“ (VII 153).

Týmto slovami Kukučín pravdepodobne reaguje aj na výčitky Anny Janoškovej, ktorá mu v listoch z 11. januára a 9. februára 1900 opisovala boj o lekársku stanicu v Mikuláši, na ktorú bol jedným z kandidátov Kukučín. Janošková ostro vyčítala Kukučínovi, že sa nerozhodol vrátiť do vlasti. Niektoré vety z tejto Kukučínovej digresie sú akoby priamymi replikami na výčitky Janoškovej.¹⁴ (Podobný charakter majú i niektoré ďalšie doktorove úvahy o samote, zmysle života, uzavretosti a pokoji bez zápasov o osobné úspechy, napr. VII 161—162.)

V závere príbehu v koncepte A autor posielal Jelinho milého ako vojaka do vzdialenej Indie. Tým dáva celému príbehu tragickejší tón (A 26b, 27). Keď autor v uverejnenom texte poviedky premiestnil milého do blízkej Poly, odstránil tragický nádych príbehu a preložil ho do ľahšej, veselšej, až žartovnej atmosféry (VII 165).

¹⁴ Túto okolnosť rozvádza širšie J. Noge v práci *Martin Kukučín, tradicionalista a novátor*, Bratislava 1962, 203—206. Listy sú uložené v Literárnom archíve Národného múzea v Prahe.

Hodno si všimnúť, ako Kukučín pracoval na hrdinovi poviedky *Mišo II* — Lešem. Charakter postavy prenechal od konceptu A až po uverejnený text v podstate nezmenený, i keď na ňom prepracúval alebo dopĺňal niektoré detaily. Postupne v konceptoch zobrazuje čím ďalej tým výstižnejšie najmä Lešeho vonkajší vzhľad. Niekedy takýto opis vonkajška vyjadruje aj vnútornú charakteristiku, ktorú autor prehlboval od konceptov po uverejnený text:

...V nich stojí chlap... Má čierne fúzy teraz ako vždy veľmi v neporiadku [uloženými]. Vysoký je sám od seba a ešte vyšším sa vidí [zdá] preto, že je suchý sťa bakalár. Postava je veľmi nepomerná, lebo [keby] celá výška myslím [s] padá na účet nôh, ktoré sú neobyčajne dlhé. Môže sa teda smelo povedať, že čo nemá v hlave má v nohách. Ale chodidlá sú [napadne malé] nie veľké, ako [vôbec tu, ženy i chlapi môžu sa pýšiť malými nohami]. Možno i to je len zdanie, keďže obuv, krpčky by sme mysleli. Možno je to len optický klam, lebo obuv, krpce sú veľmi [vkusne] kaľavne ušité a [v nich] okolo nohy niet toľko onuciek naokrúcané, ako [u] pri našich sedliakoch, ale [len] iba [jedny jediný] punčochy vlnené (A 1a, 2).

V nich stojí chlap[ina]sko... Má čierne fúzy, i teraz, ako vždy, načuchrané... (B 1a, 2).

V nich stojí chlapina... Má čierne fúzy; ako vždy, i teraz rozčuchrané. Sám v sebe vysoký, zdá sa ešte vyšším, lebo je chudý. Pritom je postava dosť nesúmerná. Výška, čo presahuje normál, môže sa privlastniť pedálom, ktoré sú ako Žaškov, dlhé totiž. Môže sa i o ňom povedať, čo nemá v hlave, má v nohách. Len chodidlá nie sú dlhé, ako by ste mysleli. A možno je to optický klam, lebo krpce sú pekne šité a nie neokrúchané; okolo nôh niet toľko onuciek naokrúcaných, ako pri našich Oravcoch, iba jedny punčochy pletené z domácej vlny (VII 115).

Opis Lešeho zovňajška má už v prvom koncepte všetky najpodstatnejšie znaky opisu, ktorý je v definitívnej redakcii. Autor ho však postupne opravoval a dopĺňal o najvýstižnejšie slová a výrazy: chlap — chlapina — chlapisko — chlapina; v neporiadku — načuchrané — rozčuchrané; pri našich sedliakoch — pri našich Oravcoch ap. Prirovnania, v ktorých pôvodne využíval cudzie reálie, odstraňuje, a kontext dopĺňa konštantným prívlastkom, alebo konštantný prívlastok nahrádza prirovnaním so slovenskou realitou: suchý sťa bakalár — chudý, neobyčajne dlhé — (vysoké) neobyčajne dlhé — sú ako Žaškov, dlhé totiž.

Živý obraz postavy sluhu dosiahol Kukučín výberom výstižných detailov:

[Ja] No vzdor najlepšej vôle [nevidel som] nevidel ani [jednej] stopy, čo zanechala nevoľa a utrpenie na jeho tvári. Naopak tvár svieti najväčšou spokojnosťou [na svete...] Usmial sa doktor, keď videl tú tvár celkom ľahostajnú, s vysadenými kosťami a čelustou a s dlhým lalôčkom na uchu, až sa v chôdzi opáľa (A 7b).

No čo bys' ako hľadal, nenajdeš na ňom stopy nevole a utrpení, čo prestál. Tvár jeho, ani z buka vykresaná, i to len z väčšieho, neukazuje ani teraz znaku vzrušenia. Iba čo ju bystrá chôdza rozhorúčila a pokryla jarkami znoja. Uši, veľké uši trčia neohrozene a spodní lalok na nich, neobyčajne dlhý, bárs nemá v ňom záušnice, ako druhí ťazáci nosia, opáľa sa v chôdzi. Doktor sa usmial, pozorujúc túto nehybnú tvár, s vysadenými kosťami a mocnou čelustou, ktorá by na javisku urobila veľké fiasko (B 8, 8b).

No hľadať ako chceš, ale nenájdeš na ňom veľkých znakov tej nevole a starostí. Tvár tvrdá, sťa z bukového dreva vykresaná, i to len z väčšieho, lebo chybí na nej doktoré

jemnosti. Ani teraz niet na nej vzrušenia. Iba čo sa v chôdzi rozhorúčila a pokryla jarkami znoja. Uši trčia neohrožene popri čiapke a spodný lalok, neobyčajne dlhý, bárs niet v ňom záušnic, ba nenie ani prebodnutý — opála sa v chôdzi. Doktor sa musí usmiať, pozorujúc túto nehybnú tvár s vysadenými kosťami a mohutnou spodnou čeľusťou — tvár, ktorá by na javisku urobila nesmierne fiasko (VII 127).

Kukučín napr. už v koncepte A vyjadril vonkajším opisom vnútornú charakteristiku postavy. V koncepte B túto charakteristiku ešte viac prehĺboval a v definitívnej redakcii odstránil z tohto opisu anorganickú digresiu (o starcovi), rozvil opis typických detailov (výzor tváre), doplnil vonkajší opis výstižnými detailmi (dlhé uši hoci sú bez záušnic) a zakončil opis žartovnou pasážou.

Autor v *Mišovi II*, podobne ako predtým v poviedkach zo slovenského prostredia, využíva širokú škálu výrazových prostriedkov pri opise vonkajších prejavov opilstva — jednej z Lešeho najtypickejších vlastností. Pritom už v koncepte A začal odstraňovať niektoré detaily z opisu (A 25). V uverejnenom texte necháva iba tie, pomocou ktorých môže výstižne a humoristicky charakterizovať opilcovu chôdzu (VII 159).

I pri opise druhej typickej črty Lešeho povahy, sluhovskej oddanosti a poslušnosti, viedla Kukučina od konceptov k uverejnenému textu tendencia po zjednodušovaní a úspornosti výrazových prostriedkov (A 19b, B 18b, VII 145).

V *Mišovi II*, podobne ako vo väčšine poviedok, Kukučín postavy najvýstižnejšie charakterizuje dialógmi. Pravda, ťažisko sa tu už presúva i na monológy. Dialógy i monológy sú živé, akoby odpočúvané zo skutočného života, presne vyjadrujú situáciu i charakter postavy. I v dialógoch a monológoch sú určité rozdiely medzi konceptmi a uverejneným textom. Napr. kým v záverečnom dialógu pána a sluhu v koncepte A sa načrtáva len jedna stránka sluhovskej oddanosti a pánovej lásky, v uverejnenom texte sa dialóg obohacuje o ďalšiu črtu ich vzájomného vzťahu — o pánovu nespokojnosť s Lešeho sklonmi k pijatike:

„Čo je toto, [Bepo] Šmene?“ diví[m] sa [ja] doktor.

„Nič pane,“ odpovedá [Bepo] on. „Ja som sa v tú istú noc vrátil [sa semka] oďtal [som] prekliat[y]u [konár] haluz. Ešte by vás bola [dakedy] zabila...“

„To ste neurobili dobre, [Bepo] Šmene! Škoda bolo [bora] okaličiť bor.“

„A poručena Bohu [A] Ja [som] mysl[el]ím pane, že lepšie vá[m]s ratovať [kožu] ako šanovať bor. A poručena Bohu...“ (A 27).

„Čo je toto, Leše?“ pýta sa doktor udivený.

„Nič, pane,“ odpovedá on. Zavádzal, bolo ho treba oďtať... Veru tak, pane, ja nikomu ani slova, keď vás to šiblo, hneď v tú noc ja išiel a oďtal haluz. Bola by vás, uchovaj Bože, ešte zabila. Nebudem sa ja nikoho radiť. A vy ešte, že som bol opitý — a nebolo ani toľko, čo by vtáča v zobáku...“

„Ale vy ste okaličili bor! A bol pekný...“

„A lepšie okaličiť jeho, akoby mal okaličiť vás. Ja aspoň som si tak rozvážil, pane.“

„Pekne od vás,“ uznáva doktor. „Ale zato ja i teraz držím, že ste si uhli boli, trošičku, pravda, málo, ale predsa...“ (VII 166).

Hodno sa pristaviť pri vývine opisu prostredia a pri zmene v pomenovaní stromov.

Kukučín využíva umelecký opis prostredia vo svojich dalmatínskych prácach oveľa častejšie ako v domácich. Vyplýva to z toho, že v prácach s dalmatínskou tematikou pocítoval oveľa väčšmi potrebu zoznamovať slovenských čitateľov s neznámym prostredím. V týchto prácach vyjadroval nálady vyvolané južnou prírodou i pocitom osihotenosti v cudzom kraji. Od konceptov k uverejnenému textu možno pozorovať Kukučinovo úsilie čo najvýstižnejšie zobrazit nové prostredie. Túto tendenciu dobre ilustruje vývin textu pri opise patriarchálnej rodiny (A 20; B 19b, 20; VII 147–148):

[Pred kvetnou nedeľou v stredu] V nedeľu pred kvetnou nedeľou, tedy v smrtnú nedeľu prišiel [ku mne] k nemu jeden mešťan [z P.] z Dolčian... Doktor chodieval často k nemu, lebo dom je plný detí. Má dvoch synov [vš] ženatých — a živý pán Zorzi neraz ho unúval pre jedno lebo druhé vnúča. On ho z počiatku držal za krajčira pre tú neobyčajnú živosť — no presvedčil sa, že pan Zorzi je neveliký statkárik, ktorý sa má dosť dobre. Nazíva v pokoji i dosť dobrom blahobyte s krdľom svojich detí a vnúčat. Medzi nimi nevzná sa dosiaľ — ktoré deti patria synom, ktoré otcovi. Ináč ani pán Zorzi nerobí medzi nimi rozdielu — o všetkých sa stará s jednakou pečlivosťou... (A 20).

V nedeľu smrtnú prišiel k nemu pán Zakarija Gojan, tiež z Dolčian... Doktor často chodieval k nim, lebo dom je plný detí: a kde je mnoho detí, tam je doktor častý hosť. Pán Zakarija je človek dobrý, starostlivý, a musí byť nežný: doktora unúva i pre také veci, ktoré v druhých domoch ani do povahy neberú. Pomyslia si: „Či ho budeš volať pre každú pletku! Dieťaťu budú hlísty, lebo jedlo mnoho fig, alebo zuby.“ No on nie tak. On vraví: „Ktovie, čo sa z toho môže vyliahnúť — a doktor je doktor.“ No bárs je uňho často, predsa sa ešte nemôže vynájsť; čie je ktoré dieťa. Pán Zakarija má dvoch synov ženatých a tretí je v Pole, na vojne: a malé deti majú nielen synovia, ale i jeho šora Domina. Tak je to tá háveď všetka pomiešaná a spojenými silami robia strýci a synovci štabarc po dome a nikto nevie, ktoré dieťa je otcovo, ktoré synovo... No otec a synovia tiež nerobia v nich rozdielu: pečujú o všetky detváky jednako. Ba ani stará s nevestami nemala nikdy pre deti hádky. Často sa stane, že stará pridojí jedno alebo druhé vnúča a nevesta zas švagra alebo švagrínú... Je to rodina teda, ktorá žije v úplnej rovnosti a zhode. Starý Zakarija už len najviac v poli a viniciach, synovia zas na mori, lebo majú dosť pekný trabakul (loď), sv. Ante (VII 147–148).

V koncepte A príchod mešťana Zakariju pripomína lekárovi Zakarijovu rodinu, ktorú autor stručne charakterizuje. Charaktery a vzťahy členov rodiny podáva najvýstižnejšie v uverejnenom texte. Stručne, ale verne v ňom zobrazuje starý patriarchálny spôsob života, ktorý zrejme už aj v tomto prostredí začal odumierať. Pritom Zakarijovu prepiatu starostlivosť o zdravie rodiny, ktorou sa Zakarija podstatne líši od iných občanov, vyzdvihuje už v koncepte B. Rovnako už z konceptu B odstraňuje postavy, ktoré majú v poviedke len vedľajšiu funkciu.

Vývin textu pri opisoch prostredia dokazuje, že autor sa usiloval podať čo

najstručnejšiu, ale veľmi názornú charakteristiku prostredia. Pritom Kukučín často odstraňoval z opisu prostredia určité detaily. Napr. v koncepte A má narážky na taliansku nadvládu a vykorisťovanie. V koncepte B tieto narážky už vypustil a v uverejnenom texte nechal iba holé fakty, charakterizujúce prostredie:

Keď gazda prekopal svoj parcelík, našiel ho toľko, že m[ohol]ôže z neho [urobiť] vymurovať ohradu. A čo mu zvýš[ilo], to už nem[ohol]ôže ináč zužitkovať, ako vystaviť v prostriedku parcele kolíbkú a obložiť ju kamením [obloženú do vysoka i široka. Tu] na okolo. — V takej budke je cez leto chládko ako v pivnici a cez zimu zas teplo, menovite keď [sa] naložíš ohň[ik]a... V tejto kolíbkke odbavuje gazda i jeho robotníci odpoľudňajší spánok. Tieto ohrady a v nich [hromady] hrby kamenia s kolíbkami dávajú nášmu poľu zvláštny, neopísateľný ráz, [Keď ideš] menovite pri mesiačku. Tu sa ti vidí, že sú to staré zakliate zámky, v ktorých sedia zakliati duchovia [bývalých] pánov tejto zeme, Benátčanov, ktorí pripravili túto krajinu o všetko, [čo bolo] o čo ju pripraviť mohli (t. j. o obrovské, divokrasne lesy a hory a po sebe zanechali smutnú, skalnatú, otupnú púšť (A 4).

Kde je parcelík obrobený, vysadený na príklad vinicou: našlo sa ho na ňom toľko, že vystala ohrada i ešte zvýšilo na domček, ktorý je v prostriedku, pravda, obsypaný z hora i zo strany kamením. V takej kolíbkke je cez leto chládko ako v pivnici a v zime teplo. Tieto ohrady a v nich hrby kamenia dávajú poľu zvláštny fantastický ráz, menovite pri mesiačku (B 4b).

A kde parcelu obrobili, vysadili vinicou, zvýšilo ho ešte toľko, že sú ho celé hromady naukladané sťa bašta dáka (VIII 120).

U Kukučina sú takéto zjednodušovania, skracovania a postupný výber najcharakteristickejších umeleckých prostriedkov od konceptov po uverejnený text veľmi časté. Kukučínovi pri vernej charakteristike prostredia však nešlo len o presné zobrazenie určitej reality, ale usiloval sa do jedného obrazu zhrnúť súhrn všetkých typických črt daného prostredia. Porovnanie konceptov s uverejneným textom ukazuje, ako sa Kukučín k tomuto syntetickému obrazu prostredia prepracoval. Celkove koncept A prezrádza pohľad bystrého vnímavého pozorovateľa, ktorý starostlivo zaznamenáva (niekedy ozať až s vernosťou fotografistu) všetko, čo vidí okolo seba, a zachytáva detaily, najmä tie, ktoré sú v kontraste s domácou — slovenskou krajinou a prostredím. Koncept B už ukazuje postupné zjednodušovanie. Napokon v uverejnenom texte ostáva ozať syntetický obraz najcharakteristickejších črt určitého prostredia a nálady, ako to vidieť napr. v pasáži, ktorá zachytáva náladu prímorského prostredia (A 10b, 11; B 12b, 13; VII, 134).

V niektorých prípadoch Kukučín vyčiarkol celú pasáž opisu prostredia už v koncepte A. V takýchto opisoch síce autor detailne charakterizoval prírodu, vzťah ľudí k nej a výsledky ľudskej práce, ale opisy priveľmi retardovali dej a odvádzali pozornosť od ústrednej myšlienky. Pre takéto vlastnosti vynechal napr. i lyrický obraz dalmátskej prírody:

... A vo viniciach nasadené figovníky — nízke a rozložené dávajú viniciam akýsi jemný ráz záhrad. Miestami zas [str] zastane ti oko na sadoch olivových. Ich šedá, tlumená zeleň ostro sa odráža od živej, skoro tmavej zelene myrtovníka, ktorý tu tvorí [st] chrastie. Šalvija i reseda, rosmarjín i druhé kvety opojnú vôňu rozširujú, akoby shušťujú vzduch, jarnými hmlami napojení. A tam dolu, len niekoľko stelení rozprestiera sa hustý les borový, ktorého tajomný šumot až sem dolieha. Rovno pri ňom sa rozkladá more, večne krásne, večne vysmiata, tu v tomto šťastnom zákutí, kam nikdy nedofahne ani bura ani victor... (A 17b).

Pri opise dalmátskej prírody osobitné miesto vo vývine Kukučinovho textu zaujímajú pomenovania stromov. Kukučín z úsilia o zrozumiteľnosť nahradzal dalmátske pomenovania stromov slovenskými pomenovaniami neraz už od konceptu A: pod veľikou „murvou“ (jahodou) (A 1) — pod veľikou jahodou (B 1) — Pod veľikou jahodou (VII 113), konár pinije (A 26) — Borový konár (VII 163). V niektorých prípadoch namiesto druhu stromov, ktorý je u nás menej známy, dal druh rozšírenejší i na Slovensku: pod [platanom] lipou (A 24) — pod lipou (VII 157).

Porovnané texty odhaľujú aj iný zaujímavý postup. Kukučín v druhom variante konceptu A nahradzal jeden druh stromov iným druhom, ktorý bol typickejší pre danú situáciu a ďalšie rozvitie deja. Pritom striedal slovenské a chorvátske pomenovania: [velika oliva] smokva (A 19b) — smokva (B 19) — smokva (VII, 144), rozložitá [oliva] strom fíkový (A 20) — rozložitý strom fíkový (B 19b) — vychýrený strom fígový (VII 147).

Ináč Kukučín pri opise prírody využíval dalmátske pomenovania stromov i názvy druhov rozšírených v Dalmácii, ale nie na úkor zrozumiteľnosti pre slovenského čitateľa.

Kukučín ďalej odstraňuje z konceptov aj zbytočné detaily a epizodické príbehy i postavy, ktoré nemajú v poviedke osobitnú funkciu, mení mená postáv ap.

Kukučínov postup pri zjednodušovaní textu veľmi dobre ilustruje odstraňovanie zbytočných detailov, ktoré odvádzali pozornosť od ústrednej myšlienky. Vo všetkých textoch napr. Leše spomína ako charakteristický znak starého lekára „lumbrelu“. Zdôrazňuje, aký význam mala pre neho, ako mu slúžila za každého počasia, ako prispela k jeho dlhému veku ap. V prvom variante konceptu A pripojil autor aj ďalší charakteristický znak starého lekára: čutoru (A 2b). Uvedenie druhého znaku však zmenšovalo význam prvého, preto autor v koncepte B (2b) a v uverejnenom texte druhý znak vypustil a prvý rozviedol ešte podrobnejšie (VII 116—117).

Kukučín nezjednodušoval text iba odstraňovaním detailov, ale vypúšťal z konceptov i celé epizódy, brzdiace plynulé rozprávanie. Svedčí o tom najmä digresia na piatich stranách konceptu A (12, 12b, 13, 13b, 14). V prvej verzii autor-lekár spomína zoširoka na nevydarenú cestu k pacientovi po rozbušenom mori. Opisuje, ako pasažieri malej loďky dostávajú „morskú chorobu“

a „vyrovnávajú dávidovský rováš s Neptunom“. Autor túto naturalistickú digresiu odstránil už v druhej verzii konceptu A, pretože nesúvisela vôbec s ostatným dejom poviedky. Bližšie v nej charakterizoval len postavy, ktoré sa deja vôbec nezúčastňujú (napr. Špiro). Odstránením tejto retardečne pôsobiacej digresie dosiahol jednoliatejšiu kompozíciu poviedky.

Podobný výsledok dosahoval neraz i vyčiarknutím postáv, ktoré nemajú osobitnú funkciu v poviedke. Svedčí o tom napr. epizodická postava Ivana, ktorá je len v koncepte A (10).

Kukučín pritom často premenúva hlavné i epizodické postavy: Poljaric — Parčie — Dadić, Kulić — Lanić, Piplić — Rogač, Karlin — Marko ap.

V týchto prípadoch autorovi šlo pravdepodobne o dosiahnutie najtypickejšieho mena či priezviska pre určitú postavu. Tak napr. dedinskú felčiarku, ktorá sa podľa spomienok Perice Bencúrovej volala „Pavlinka“, Kukučín v koncepte A pomenoval „Betuľa“. V koncepte B a v uverejnenom texte jej dal meno „Danduľa“, čo je skutočné meno zo Seliec.

Najviac pozornosti venoval Kukučín pomenovaniu ústrednej postavy — sluha, ktorého prototyp sa volal podľa pamätníkov Dominko (Šmene). V prvej verzii konceptu A sluha má meno Bepo, Joze (A 3, A 2 atď.). V druhej verzii toho istého konceptu mu autor dáva neskôr meno prototypu: Šmene, Menego (A 2, A 8b atď.). Od konceptu B sluha dostáva definitívne pomenovanie Leše. Týmto menom autor humoristicky podfarbuje vonkajšiu charakteristiku postavy: „Tento dlháň nosí krátke meno Leše. Zo sedliackej ctižiadosti nadelili mu meno pri krste, o akom nikdy nikto nechyroval — Alexander, alebo, ako to tu vyslovujú, Aleššandro. No pretože je to dlhé pre naše jazyky, skrátili mu ho na Leše (VII 115). Neobyčajné meno, ktoré dostal predtým hrdina Kukučínovej poviedky *Veľkou lyžicou* (1886), predurčilo jeho osud, v tie časy neobyčajný. (Mimoriadne nadaný Cyril sa z dedinského prostredia dostal na štúdiá do gymnázia.) Neobyčajné meno, ktoré sa ušlo hrdinovi poviedky *Mišo II*, pôsobí humoristicky v kontraste so všedným hrdinovým osudom, podobným životu ktoréhokoľvek ostrovana. Humoristicky pôsobí aj potaliančená forma mena u človeka, ktorý nebol ani v susednom Taliansku („z ostrova nebol ani na krok“).

Menej časté sú prípady, keď Kukučín pridával do pôvodného konceptu detaily. Dosahoval nimi predovšetkým humoristický účinok niektorých pasáží. Napr. v expozícii poviedky autor privádza na scénu sbor miestnych starcov (Kukučínov vzťah k ich prototypom často uvádzajú pamätníci), ktorý porovnáva s chórom starcov zo Sofoklovej *Antigony*. V závere tejto paralely v koncepte A vraví:

„[Prichodilo mi to ako] Držal som ich za výmysel spisovateľa, ktorý potreboval buje k svojmu výtvoru komentár a [tak] vtisol ta starcov v nedostatku čohosi lepšieho.“ (A 1). Podobne píše v koncepte B (B 1). V uverejnenom texte už pridáva detail, ktorým humo-

risticky vyhrocuje celú pasáž: „Držal som ich za výmysel Sofokla, za zlomyseľnosť, aby neborák oktaván mal sa nad čím potíť a hlavu ubolenú lámať.“ (VII 114).

Z porovnania konceptov s uverejneným textom vidieť, aký veľký význam autor pripisoval kompozícii poviedky. Z kompozičných zložiek, na ktorých sa najvýraznejšie ukazuje vývin textu, hrá veľmi veľkú úlohu najmä „odosobnenie“ rozprávača. Súvisí s ním i trochu rozdielne emocionálne zameranie príbehu o krásnej Jele a iný charakter autorových reminiscencií na Slovensko. Z konceptov je zrejme autorovo úsilie o spresňovanie charakteristiky postáv, najmä vonkajším opisom i dialogickými a monologickými prehovormi. Týka sa to predovšetkým ústrednej postavy — Lešeho. Kukučín napokon prepracúval aj opisy prostredia, odstraňoval zbytočné detaily, epizódy a postavy, menil mená postáv a niekedy pridával i humoristické detaily.

*

Určitý vývin od konceptov k uverejnenému textu možno pozorovať i v štylistických zložkách, ako svedčia niektoré ľudové hovorové jazykové prostriedky, prirovnania rôzneho druhu a jazykové prvky z dalmatínskeho prostredia.

Z toho, ako Kukučín čoraz precíznejšie vyberal štylistické prostriedky, možno dobre sledovať jeho úsilie vyrovnáť sa vo svojej próze reči ľudu, u ktorého zbadal, že „vysloví jednoducho a krátko, čo chce povedať, pritom zrozumiteľne a ak môže názorne... jeho výraz kryje presne myšlienku...“¹⁵

Na rozdiel od prvého konceptu Kukučín v ďalších verziách čím ďalej tým viac využíval prostriedky ľudovej hovorovej reči, a to nielen v dialógoch, ale i v nedialogických partiách. Pritom sa usiloval reči prostého ľudu priblížiť niekoľkými spôsobmi. Niekedy napr. nahradil ustálenú hovorovú väzbu zriedkavejšou archaizujúcou ľudovou väzbou:

vzdor svojej nesmiernej výšine neslúžil pri vojsku (A 2),

vzdor excessívnej výške nebol slúžil pri vojsku (B 2),

vzdor tej výške neslúžil nikdy kráľa (VII 1115).

V niektorých prípadoch zasa, najmä v dialógoch, rozširoval úvahy o nové predstavy, myšlienky a obrazy, ktoré zodpovedali mysleniu postáv z ľudu:

„Odpusťte pane, že som nečakal. Ale som doháňal bielizeň na more a tam som sa opozdil. Odpusťte, znáte!“ (A 19).

„Odpusťte pane, že som nečakal, ale som musel dohnať bielizeň na more, tak som sa opozdil. Čo chcete — ženské vždy vymýšľajú robotu a keď nemajú čo vymysleť, počnú prať háby...“ (B 18).

¹⁵ Z odpovede na anketu časopisu Střední škola, Pedagog. část Věstníku českých profesorů XXX (1923), 57–58.

„Odpusťte pane, že som vás nečakal. Ale som musel dohnať bielizeň na more, nuž som sa opozdil. Čo chcete — ženské vymýšľajú robotu a keď už nemajú čo vymyslieť, počnú prať háby...“ (VII 144).

A inokedy opäť spresňoval a skónkrétnoval predstavy a obrazy: všetko je [v nej uložené] na svojom mieste (A 1b), všetko je na svojom mieste (B 1b), je v poriadku (VII 114).

Podobne Kukučín postupne odstraňoval širšie koncipované obrazy a opisy a nahrádzal ich stručnejšími obrazmi a opismi:

Nie aby poslala [po mňa] dieťa ktoré [by chcela] chceš, na ľahkých nohách, ale sprosťaj, sama sa [bude] štvárať do viníc, akoby to len tak bolo (A 2).

Nie žeby poslala dieťa na ľahkých nohách, ale nerozumná teperi sa sama (B 2). Nepoše dieťa na ľahkých nohách, ale, nerozumná, teperi sa sama (VII 115).

V tomto duchu autor v definitívnej redakcii používa oveľa viac presnejšie, konkrétnejšie a expresívnejšie výrazy:

Tu [v pitvore čujem tlumené] čuje na chodbe tiché šuchotavé kroky, raz k tým, zas iným dverám namierené (A 21). No vtom zas čuť na chodbe tiché, šuchotavé kroky: zakrádajú sa raz k tým, raz k druhým dverám (VII 150).

Rovnako frekventované sú v definitívnej redakcii aj konkrétnejšie a expresívnejšie väzby a obrazy: keď nevieš, kde by si sa [schoval] podel pred horúčavou (A 1b), keď nevieš, kde by si sa podel od horúčavy (B 1b), keď nevieš, kde by si sa zavliekol od horúčavy (VII 115).

Porovnanie konceptov s uverejneným textom odhaľuje rôzne Kukučínove postupy aj pri využívaní ľudových povrávok. Autor niekedy nahrádza v koncepte B a v uverejnenom texte jednu ľudovú povrávku inou s podobným významom:

[Viete azda, čo je mať] Krú nenie voda. Letela by k dieťaťu, keby mala krýla (A 20). A niet sa čo diviť. Krú by vycedila, k nemu by letela, keby mala krýdla (B 20). Krv by vycedila, k nemu by letela, keby mala krídla! (VII 148).

Inokedy zasa prvky ľudovej povrávky z konceptu A sa zjavujú v ďalších textoch v nových obmenách:

človek nevidí od nosa a [chce hviezdy na nebi týkať] že bude druhého vodiť. Volím ja s vami do jamy, ako s ňou na dlani...“ (A 8b), človek nevidí od nosa a že bude druhého vodiť! A ja volím pod rukou doktora zomrieť, ako pod jej ozdraviť. Darma je, ja som raz taký, lebo som skúsil (B 9b). „Človek nevidí na prst od nosa a že bude druhého vodiť. A ja volím pod rukou doktora umrieť, ako pod jej rukou ozdraviť. Darma je — ja som raz taký — lebo som skúsil (VII 129).

Autor povrávkami vhodne ilustroval určitú situáciu, ale pri ich využívaní dbal na mieru. Odstraňoval ich tam, kde nemali nijakú myšlienkovú a štylistickú funkciu, a naopak, vsúval ich dodatočne do ďalšieho konceptu alebo do

uverejneného textu, kde to bolo umelecky únosné. Posledný prípad je najčastejší v dialogických a monologických prehovoroch:

Človeče, neblaznej, šanuj sa, choď, do chládku [sa vyval...] radšej sa vyspi (A 2b). Človeče, neblaznej, šanuj sa. Lahni si do chládku a radšej sa vyspi, ako všetci kresťani... (B 3).

„Človeče, neblaznej — šanuj sa. Lahni si do chládku a vyspi sa, ako všetci pravoverní kresťani. Nech psom tráva rastie, keď kone podochnú...“ (VII 117).

Podobný postup vidno aj pri prirovnaniach. Autor ich odstraňuje veľmi často už z konceptu A. Tak napr. v druhej verzii konceptu A vypúšťa porovnanie — paralelný obraz z antickej mytológie, ktorý vyznieva v danej situácii falošne a rušivo:

[Ja som určite vedel] Doktor vedel určite, že ihlica [musí] patriť [ť] Jeli Kuhnícovej. Vec je istá, že Jela chodí, možno s družkami] Patrne sa chodí v spoločnosti druhých kúpať na to isté miesto, [kde sme sa my kúpali] odkiaľ sa vracia on. Pravda ony [chodia] pôjdu veľmi včas pred východom slnca. V tú istú hodinu, v ktorú [Venuša tiež vynorila] sa vynorila Aphrodite z morskej peny... (A 24).

Doktor vyzerá, či nezočí dakde Jelu (VII 158).

Z podobných dôvodov sa Kukučín zrieka v koncepte B obrazných prirovnaní z biblie, literatúry ap.:

[Môj Bepo] Šmene sa [roz]najedoval sťa Don Quichot, keď (vil) videl vetrné svoje mlyny (A 8).

Leše sa najedoval, vidiac takúto nedbanlivosť (B 19).

Leše sa hrozne najedoval, vidiac túto nevšímavosť (VII 128).

Úsilie o zjednodušenie štýlu prinútilo Kukučína odstrániť z konceptu A niektoré prirovnania vypožičané z ľudovej reči:

[To je h] Horúčava je ako v peci (A 2b). Horúčava je — uť! (B 2b, VII 115).

Autor, aby text urobil zrozumiteľnejším pre slovenského čitateľa, odstraňuje už z konceptu A prirovnania obsahujúce dalmatínske slová a reálie:

je suchý sťa bakalár (po dalmatínsky treska) (A 1b), je chudý (B 2, VII 115).

Podobne Kukučín nahrádza v prirovnaniach reálie zodpovedajúce dalmatínskemu prostrediu reáliami bližšími chápaniu človeka zo stredného Slovenska: s hlávkou asi ako [malý vlaský orech] lieskovec (A 15b), s hlávkou ako malý lieskovec (B 15b, VII 139).

Nie veľmi časté sú však prípady, keď autor vkladá do konceptu B alebo až po poslednej redakcie prirovnania z ľudovej reči, z jazyka intelektuálov alebo z biblie, lebo chce nimi dosiahnuť názornejší štýl:

Drieme svoj junácky sen... alebo načúva (A 1).

Drieme svoj junácky sen... alebo možno i počúva (B 1).

Chrápe ani čo by píliť a nepočúva (VII 113).

... začal rectovať (A 2).
... začal, akoby rectoval naučenú lekcii (B 2).
Začal, akoby rectoval rektorovi naučenú lekcii (VII 115).

... okolo každého parcela kamenná ohrada [chlapovi po] Šmeni do pazuchy (A 4).
... okolo každého parcela je kameňová ohrada, chlapovi skoro po pazuchu (B 4b).
Každý parcel obohnatý múrom sťa Jeruzalem (VII 120).

Nové prostredie, odlišné hospodárske, spoločenské i národnostné pomery, každodenný styk s dalmatínskym ľudom nemohli nevplyvať na jazyk Kukučínových bračských čít, poviedok, cestopisov i románu s bračskou tematikou. Takýto vplyv sa prejavil i neskôr v jeho tvorbe z prostredia chorvátskych vysťahovalcov v Južnej Amerike. Napospol všetci Kukučínovi pamätníci zdôrazňujú, ako citlivo zachytával hovorový jazyk svojho prostredia. To, že vedel majstrovsky využiť ľudový hovorový jazyk, dokázal už vo svojom diele zo slovenského prostredia. Rovnako to dokázal i v tvorbe s pražskou tematikou, kde umelecky stvárnil hovorový štýl pražských „nižších“ vrstiev z konca minulého storočia. Ako človek auditívneho typu sa naučil i v chorvátskom prostredí oveľa skôr hovorovú reč ľudu než spisovnú chorvátčinu.

Kukučín v prvých črtách z Brača, akoby očarený novým prostredím, vkladá svojim postavám do úst často celé prehovory v tamojšom jazyku. Nové reálie uvádza s krajovými termínmi, ktoré v texte rôznym spôsobom prekladá a vysvetľuje. Niekedy sa zdá, akoby neslovenský výraz pokladal za príliehavejší na označenie pojmov a pre charakteristiku nového prostredia aj vtedy, keď má po ruke slovenský ekvivalent. Postupne sa však čoraz väčšmi vymaňuje spod vplyvu jazyka v novom prostredí a citlivo z neho vyberá iba tie slová a zvraty, ktoré majú umeleckú funkciu v jeho štýle a dodávajú jeho próze lokálny kolorit.

Celkove sa chorvátske nárečové i spisovné prvky uplatňujú rovnako v dialogických i nedialogických partiách. Autorský jazyk je v podstate podriadený jazyku postáv. Autor pritom neraz rozvíja ďalej úvahy a myšlienky postáv v rámci ich pojmov, ktoré musí niekedy pre slovenského čitateľa vysvetľovať.

V poviedke *Mišo II* Kukučín narába s chorvátskym jazykovým materiálom najdisciplinovanejšie a s najväčším citom. V tomto ohľade patrí poviedka k najvyspelejším prácam z dalmatínskeho prostredia. Porovnanie konceptov s uverejneným textom ukazuje, ako autor postupne a čoraz cieľavedomejšie využíval štylisticky prvky čakavského nárečia. Uvedomoval si, že nadmerné vkladanie chorvátskych jazykových prvkov nemôže organicky vplynúť do celkového slovenského kontextu, rozdeľuje ho početnými vysvetlivkami a zbytočne ho robí nezrozumiteľným. Preto tieto cudzie jazykové prvky postupne z konceptov odstraňoval a nechával iba také, ktoré podfarbovali štýl nového, neslovenského prostredia.

Na porovnaných textoch vidieť dvojaký postup práce s chorvatizmami. Ku-

kučín jednotlivé chorvátske slová, frázy a vety odstraňuje z konceptu A, alebo takéto slová, frázy a vety vkladá do konceptu B, alebo až do definitívnej redakcie.

Kukučín chorvátske slová a termíny, pre ktoré našiel adekvátne pomenovanie v slovenčine a ktoré boli v celkovom kontexte zbytočné, odstraňoval v koncepte A alebo B:

po [jematvi] (oberačke) (A 26),
po oberačke (VII 163),

čo nového v „selu“ (A 1),
čo nového v meste (B 1, VII 113).

Niekedy však takéto slová a termíny nahrádzal menej presnými, všeobecnejšími slovami slovenskými a termínmi:

steblá [kaduje (šalvia) a iných] tvrdých zelín (A 2b),
steblá tvrdých zelín (B 3),
tuhé... steblá zelín (VII 117).

Čakavské nárečie, ktorým vraveli obyvatelia mestečka Selce a prilahlých osád, čo patrili do Kukučínovho lekárskeho obvodu, obsahuje veľa talianskych prvkov, zväčša zo susedného lombardsko-benátskeho nárečia. Kukučín vo svojej tvorbe umelecky stvárňoval dalmatínske nárečie i s týmito talianskymi prvkami. Pod vplyvom vtedajšieho jazykového úzu spisovnej slovenčiny, ktorý predpisoval v slovách cudzieho pôvodu zdvojené spoluhlásky, písal v týchto slovách dve spoluhlásky i tam, kde sa v nárečí vyslovovala jedna (Aleššandro, deštrutto ap.). Celkom ojedinele nahrádzal taliansky spisovný spôsob písania fonetickou nárečovou formou: na piazzu (A 1) — na piacu (B 1, VII 113). Tieto „italizmy“ ustupujú podobne ako chorvatizmy slovenským ekvivalentom zväčša už v druhej verzii konceptu A:

[prezrel som „sukóca“, t. j. tanistru] prezerá doktor svoju torbu — kapsu (A 1b),
doktor prezerá svoju torbu (B 1b),
Doktor... začal prezerat svoju torbu... t. j. kapsu (VII 114).

Pozdravy a zdvorilostné formulky v cudzej reči často pridávajú štýlu lokálny kolorit. V koncepte A ich Kukučín využíval v značnej miere, ale v definitívnej redakcii je ich oveľa menej:

z každej temer vinice ohľadá sa [nám] pozdrav: „Dobro prišli!“
A my odpovedáme: „Dobro vás našli“ (A 24 b).
... z viníc sa ozývajú pozdravy podchvíľou (VII 159).

Napokon treba spomenúť, že v prvom variante konceptu A má Kukučín veľa chorvátskych väzieb v dialógoch i v monológoch. Pretože tieto väzby robili text nezrozumiteľným, autor ich zväčša už v druhom variante toho istého konceptu odstránil:

„E — Bo[g]h ti daj s[il]ynko — [i Sukrst ti da... Moliću ti Boga] Budem sa modlit za teba.“

„[Kako vi] Ako sa máte, star[i]ý!“
 „[E — šta ceš, sinko. Evo zive se...] „Nuž akože ja, vidiš — pomaly.“ (A 24 b).
 „Eh, Boh vám dá!“ zvolal, poznajúc doktora, ktorý tiež tu i tu prispeje Lukovi na dohán.
 „Budem sa modliť za vás.“
 „Ako sa máte, starý?“
 „Eh, ako starý, chromý lazár. Ako sa ja môžem mať? (VII 158).

Prirodzene, odstraňovanie a vypúšťanie chorvátskych jazykových prvkov nie je jediný Kukučínov postup v tejto oblasti. Uverejnený text svedčí o tom, že Kukučín niekedy pridáva nové chorvátske jazykové prvky a využíva ich na vernejšie zobrazenie prostredia. Slúžia mu aj na lepšiu charakteristiku postáv a vyjadruje nimi aj spôsob myslenia a cítenia hrdinov. Takéto chorvatizmy zvyčajne často expresivitu, obraznosť a humor a dodávajú poviedke lokálny kolorit.

Slová, ktoré sú pre slovenského čitateľa nezrozumiteľné, vysvetľuje Kukučín priamo v texte alebo v zátvorke. Mnohé korektúry v takýchto vysvetleniach poukazujú na to, že autor sa usiloval v ďalšom texte ešte presnejšie vyjadriť už vysvetlené neznáme pojmy, slová ap. Preto napr. už v koncepte B často rozširoval pôvodné vysvetlivky z konceptu A:

„Živo [totiž v obecnom živote] dla slovníka by znamen[á]lo zviera vôbec. [Ale tu specialno] Na našom ostrove živo znamená koňa, mula [mezka] mulicu, osla, môže sa tedy povedať každý prostriedok priemavkový (A 1b).

„Živo“ dla slovníkov Daničića by znamenalo zviera, hoviadko. Na našom ostrove živo znamená koňa, mula, mulicu — môže sa povedať každý prostriedok premávkový, okrem osla, ktorý sa volá tiež podivným spôsobom „tovar“... (B 1b).

„Živo“ dla Daničićovho slovníka znamenalo by zviera vôbec. Na našom ostrove „živo“ znamená koňa, mula, mulicu — teda každý prostriedok premávkový, ktorým mi disponujeme, okrem osla, ktorý sa volá podivným spôsobom „tovar“ (VII 114).

Kukučín napokon nahrádzal slovenské slová chorvátskymi slovami. Robil to najčastejšie vtedy, keď slovenské slová len všeobecne a nie dosť presne vyjadrovali určitý pojem. Chorvátsky ekvivalent, ktorý zastupuje slovenské slovo, má v týchto prípadoch konkrétny, prísne vymedzený obsah, pričom napr. Kukučín tieto chorvatizmy spája s novými obrazmi i predstavami a konkrétnejšie vykresľuje prostredie a situácie:

riekol [som]: „Pođme! (A 3b),
 riekol: „Pođme!“ (B 4),
 rozkázal: „Hajdmo!“ (VII 119).

Celkove vývin textu od konceptov po uverejnený text ukazuje, že Kukučínovi pri výbere štylistických prostriedkov išlo predovšetkým o presnosť, názornosť, stručnosť a neraz i o expresivitu výrazov i väzieb.

Záverom zhrňame výsledky analýzy vývinu textov Kukučínovej poviedky *Mišo II*. Autorove zásahy sa týkajú najmä kompozičnej a štylistickej stránky konceptov A, B a odlačeného textu.

Najvýraznejšou kompozičnou zmenou je odstránenie rozprávača z deja už v koncepte A, čo umožnilo dodať celému rozprávaniu objektívnejší charakter. Nahradenie autora inou postavou — doktorom do istej miery mení tón rozprávania a hodnotenie postáv a udalostí. S „odosobňovaním“ bezprostredne súvisí aj zmena funkcie predstáv a obrazov zo Slovenska, ktoré sa stávajú náznakovitejšími a vyjadrujú zväčša symbolicky autorov vzťah k vlasti, vysvetľujú jeho vystaňovalectvo ap. Zároveň príbeh o stretnutí lekára s Jelou dostáva trochu iné citové zafarbenie a sama postava Jely sa stáva abstraktnejšou.

Kukučín v jazykových charakteristikách čoraz hlbšie preniká do sféry myslenia a predstáv postáv poviedky. Tak napr. hovorovú formu Lešeho dialógov čím ďalej tým viac harmonizoval s obsahom jeho prehovorov. Takéto organicky začlenené dialógy i monológy pôsobia v poviedke neraz veľmi expresívne a vytvárajú primeranú atmosféru vo všetkých situáciách.

Kukučín mení zároveň i kresbu prostredia, ktoré charakterizuje čoraz názornejšie, ale pritom stručnejšie. Z textu odstraňuje aj zbytočné motívy, epizódy a postavy a pridáva také detaily, ktoré dostávajú osobitnú funkciu.

Vo výbere štylistických prostriedkov je zase vidieť Kukučínovo úsilie o presnosť, názornosť, stručnosť a expresivitu, ako svedčí využívanie povrávk, prirôvaní, chorvátskych jazykových prvkov ap.

Vývin textu rovnako ako obsah poviedky svedčia o tom, že niet príčiny vypúšťať z nej dve tretiny, ako sa to robilo doteraz. Zároveň potvrdzujú správnosť zásady, podľa ktorej sa v novom vydaní Kukučina berie za základný text prvý uverejnený a autorom schválený text, ktorý naozaj najlepšie zodpovedá jeho umeleckému zámeru.

Z rukopisov vysvitá, že ani druhý koncept nemožno považovať za čistopis. Autor väčšinu zásahov urobil už do prvého konceptu (druhá verzia). V druhom koncepte v podstate len spresnil a doplnil niektoré zásahy. Určité odchýlky definitívnej redakcie od konceptov bezpečne dokazujú, že ide o vlastné autorove zásahy. Preto odtlačenie konceptov namiesto uverejneného textu by bolo v rozpore s intenciami autora.

Podobne nemožno brať za základný text ani text *Zobraných spisov M. Kukučina*. Autor umrel rok pred prvým vydaním a mohol síce pripraviť text do tlače, ale skrátená forma jeho účasť popiera.

Vydanie úplného textu v novom vydaní *Diela Martina Kukučina*¹⁶ konečne po šesťdesiatich rokoch znovu sprístupňuje čitateľom celú poviedku.

¹⁶ VII. zväzok *Diela Martina Kukučina*, SVKL, 1960, 113–166.

KUKUČINOV ROMÁN MAŤ VOLÁ

Rozhovor sa rozlial akosi ako rieka, keď po prudkom behu zide do nížin a začne sa krútiť sem a tam, robí veľikú cestu, [ako] keby zákruty chcel vyrovnať, ale takto vidno, len ako sa krúti na jednom mieste a nejde napred.

(Martin Kukučín, rkp. *Stroskotaný*)

Ideovo-tematické zložky románu *Mať volá* podrobil analýze Andrej Mráz.¹ Preto v tejto práci pôjde predovšetkým o rozbor štylistických a jazykových tvárných prostriedkov v užšom zmysle slova.²

I

V rozbere kompozično-štylistických zložiek si treba všimnúť v súvislosti s autorskou rečou a rečou postáv najmä digresie rôzneho typu a metódu charakterizovania postáv. Najprv pristúpime ku charakteristike autorskej reči a reči postáv.

Po kvantitatívnej stránke je v románe *Mať volá* vyrovnaný pomer medzi autorskou rečou a rečou postáv, kým predprevratová tvorba viac inklinovala k dialogickosti, čo súviselo s Kukučínovým využívaním ľudového hovorového štýlu, pre ktorý boli dialógy typické.

Kvalitatívne je v románe *Mať volá* ťažisko na autorskej a polopriamej reči.

¹ Poprevratové dielo Martina Kukučina, Bratislava 1953, 74–110.

² Zachovalo sa niekoľko rkp. textových konceptov a rozsiahly stenografický zápis diela. Zápis pod názvom *Stroskotaný* rozlúštil inž. L. Lorenc. Prepísaný strojopis má 799 strán. Z nich pri písaní tejto práce nám bolo k dispozícii prvých 427 strán. Zápis i prepis sú v Literárnom archíve Matice slovenskej v Martine. Označujeme ho S.

Zlomok pod sign. 638/f, číslovaný 1–9, písaný perom po jednej strane, rozmeru 10,5 cm × 17,2 cm, pomerne málo opravovaný, začína sa slovami: „Boli prišli medzitým na hlavné námestie...“ a končí sa slovami: „...pohľadaj ho tu niekde okolo dlhého stola a ľahko že ho i najdeš.“ Označujeme ho Z₁.

Zlomok číslovaný 595–601, písaný perom po jednej strane, rozmeru 10,7 cm × 17,2 cm, pomerne málo opravovaný, označený ako prvá kapitola, začína sa slovami: „Pán Fortunato nezaháľal...“ a končí sa vetou: „...účastiny by podpisovali hneď a na burse by dostali zaraz hodnotu.“ Označujeme ho Z₂.

Zlomok číslovaný 709, 1152, 1257–1260 a 1309, písaný perom po jednej strane, rozmeru 10,7 cm × 17,2 cm, str. 709, je pomerne málo opravovaný.

V tom je zásadný rozdiel proti Kukučínovej predprevratovej tvorbe, lebo v jeho poviedkach boli nedialogické partie podriadené dialogickým partiám. Poukázal na to už Eugen Pauliny.³ Ďalší výskum toto zistenie len potvrdil. V poviedkach zachytil Kukučín hovorovú ľudovú reč, prechádza zároveň z hovorového štýlu na knižný štýl.

V súvislosti s tým možno uviesť príklad, ako Kukučín hovorovo-rozprávací štýl pôvodného stenografického zápisu zmenil na knižný štýl, keď naširoko rozvitú priamu reč skrátil do stručnej polopriamej reči. Úspornosť tu dosiahol využívaním rôznych syntaktických postupov a neobvyklých konštrukcií: „Ej, pani Tereza, ako mi párate dušu!...“ „...Radšej ja budem pozerať na vašu dobrú statočnú tvár, lebo mi je ako tvár mojej mamičky ako inde pani a oblečené hoci v šarláte a kmente!“ (S 288–289). — Zabedákal, čo mu hovorí... Radšej pozerá na jej dobrú statočnú tvár, lebo mu je ako tvár matere, ako vidieť pred sebou neviem aké panny v kmente a šarláte (II 124–125).

Úmerne s poklesom významu dialógov pribúda v Kukučínovej tvorbe postupne polopriama reč, ktorá má neraz za úlohu zhrnúť niekoľko dialogických prehovorov do stručnejšieho celku.

Striedaním autorskej, priamej a polopriamej reči Kukučín dej dynamizuje, oživuje a emocionalizuje. Typy striedania sú veľmi rozmanité.

Viacnásobné striedanie autorskej a polopriamej reči dynamizuje dej. I typ, v ktorom sa striedajú krátke, jednoduché úseky autorskej a polopriamej reči, je najčastejší v dramatických situáciách: Urazila sa. Úsmev sa kdesi podel; povedala mu, že nemá úprimnosti: lebo jednu vec hovorí a druhú myslí. Najprv, že by najradšej pri nej a teraz nechce ani pozrieť na kolieska, keď ho volá. Skrútila sa nadurdená a išla (I 65).

Najväčšiu dynamickosť dosahuje Kukučín striedaním priamej a polopriamej reči. Typický býva postup, keď za dialogickým prehovorom, uvedeným autorskou rečou, nasleduje replika (uvedená autorskou rečou) v polopriamej reči,

Zlomok číslovaný 2–5, 8–10, 13a, 14, 22, 23a, 25, 29, 33, 35, 48, 49, 54, 56, 57, 83, 86, 94, 95, 99, 100, 100a, 101, 103, 105, 111, 121, 131, 132, 133, 140, 162, 166, 167, 169, 170, 175, 177, 179–182, 193, 199, 208, 209, 211, 213, 216, 219c, d, e, 220, 221, 235, 250–252, 254, 254a, 255, 258, 259, 260, 268–269, 284, 284a, 284g, 290, 299, 311, 316, 317, 350d, 373, 407b, 410k, 410l, 410n, 444, 560, 563, 598–601, 604, 645, 647, 651, 655, 659, 661, 662, 671, 675, 712, 714, 716, 717b, 718, 739, 751, 753, 754, 758, 760, 763–764, 765, 775, 777, 796j, 796k, 812, 814, 816, 821, 832, 833, 842, 850, 855, 863, 867, 871, 874, 885, 888, 901, 911, 921, 923, 940, 946, 952, 959, 960, 973 (nečíslovaná strana s označením V. diel. 1007–1352–345) 1011, 1012, 1142, 1146, 1250–1352, písaný perom po jednej strane, rozmeru 10,7 cm × 17,2 cm, je veľmi opravovaný, strihaný, dopĺňaný vsuvkami na novšom papieri. Označujeme ho Z₃. Všetky rukopisy sú uložené v Matici slovenskej v Martine.

Knižné vydanie citujeme podľa prvého vydania u Bežu v rokoch 1926–1927, zväzok I–V.

³ *Dve kapitoly o slovenskom spisovnom jazyku a nárečí*, Bratislava 1946, 38–39.

ktorá prechádza odrazu v priamu reč. Odpoveď býva zase v polopriamej a priamej reči, replika v priamej reči atď.: „Veď je nič, Srečko.“ Chytá ho za rukáv, hľadá ho udobriť. „Spomínali tam kdesi, že vraj hercegovský je zlatonosný...“ Pán Fortunato urobil neurčitý pohyb. Možno sa robievali figle. Zatrúsili do dohánu prášku do cigarety... V jedny časy bol by dostal za ne štyridsaťtisíc pečí. „Ale hlava, Šime, hlava: v nej bola myšlienka, či nebude lepšie počkať...“ Poľutoval ho pre citlivú stratu. Čo mu je z pekných papierov? Boli by lepšie za ne papierky — bankovky, hoc obšúchané. „Čo by si bol urobil s peniazmi, Srečko? Nebol by si šiel domov?“ Bol by ho nedbal vyskúsiť, či sa neľahá domov. Obyčajne sa staväl, že na dom ani nemyslí, keď iní spomínali, že by sa vrátili, keby bolo ako. „Ísť domov? Štyridsať by bolo primálo, bratku...“ (I 22—23). Kukučín v románe *Mat volá* využíva predovšetkým takýto typ striedania priamej a polopriamej reči miesto dynamického striedania dialogických prehovorov z predprevratovej tvorby.

Hýbateľom deja v románe *Mat volá* je autorská reč. Kým ostáva pri tejto funkcii, býva zväčša jednoduchá. Charakterizujú ju jednoduché vety a súvetia (I 29—34). Medzi myšlienkou a jej vyjadrením nebýva napätie. Myšlienka je vyjadrená priamymi, neobraznými prostriedkami. Takáto jednoduchá autorská reč dodáva určitú dynamiku celým pasážam (IV 35, IV 145) a jednotlivým motívom (V 23), ba spôsobuje aj emocionálnosť jednotlivých partií (IV 87, V 58). No v autorskej reči románu je aj veľa retardačných partií, najmä úvah, ktoré dej spomaľujú. Takéto partie majú už komplikovanejšiu vetu a súvetie (I 198). Prirodzene, v staršej, poviedkovej tvorbe mala autorská reč iný charakter. Napr. v *Rysavej jalovici* bola autorská reč podriadená dialógom i po formálnej stránke: hovorovosť dialógov sa sčasti dostávala i do autorskej reči. Preto Kukučín i v autorskej reči hojne využíva prvky ľudovej reči.

V ďalšej fáze Kukučínovej tvorby je badateľný sklon k monologickosti. V románe *Dom v stráni* už celkom výrazne prevažuje monologizujúca tendencia: i v dialogických partiách sa uplatňujú skladobné postupy a znaky monológu. Táto monologizujúca tendencia dosahuje vrchol v románe *Mat volá*. Monologizujúceho charakteru sú tu napr. rôzne úvahy, vyjadrené priamou, polopriamou a autorskou rečou. Najviac úvah monologického charakteru má v románe pán Simon. Aj ostatné postavy monologizujú, keď začnú uvažovať o zmysle peňazí, o slobode práce, o domove, o priateľstve ap. Ináč rozprávajú, najmä pri citových afektoch, živou hovorovou rečou, ktorá sa vyznačuje stručnými dialógmi.

Dynamické a dramatické dialógy sú v románe pomerne zriedkavé. Vyjadrujú najmä rozmanité emocionálne stavy (predovšetkým záporné citové hnutia, ako je hnev, rozčúlenie ap.). U jednoduchších postáv sú častejšie než u zidealizovaných postáv z vyšších vrstiev.

Dialógy a monológy majú teda prevažne statický ráz. Nehýbu dejom, sú

meditatívne. Také sú napospol všetky úvahy o zmysle peňazí, života, o slobode práce, láske, domove, priateľstve, pôde, obchode atď. Takéto monologizujúce úvahy nebývajú vyjadrené len dialógmi, ale aj polopriamou rečou (IV 46—48). Mávajú neraz rétorický charakter, pretože duševné stavy (IV 92), nálady (IV 148) a reflexie vyjadruje autor s obľubou rečnickým, až patetickým štýlom: „Zmáhame sa, čo ako, Nikola. Hľadáme bohatstvo, hádam ho i dostaneme. Čo mohlo z nás vyjsť, nech nám doprajú odbornú vzdelanosť. Pozrite nášho Fortunata! Neslýchal o baníctve nikdy, a ako zdarne baníči. Veľkí odborníci ho uznávajú. Pozrite, aké krásne devy prichodia našim mládencom! Či je to nie veľké bohatstvo?“ zvolal oduševnený... (IV 47).

Medzi myšlienkou a jej vyjadrením býva v dialógoch často napätie. Myšlienka totiž nie je vyjadrená priamo, ale perifrastickými prostriedkami, zložitým a symbolickým obrazom. Autor chcel urobiť zo svojich postáv zvláštnych, romantických hrdinov v modernom zmysle: sú to podnikatelia, ktorí majú „vnuknutie“, „narodili sa v čepčeku“, sú „neobyčajní ľudia“ (I 17). Kukučín v nich idealizoval realistické postavy podnikateľov. Idealizácia takýchto typov sa prejavuje v činoch, myslení a jazyku, ktorý súvisí s myslením. Kukučín v podstate spoetizoval ekonomické myslenie svojich postáv. Spravil z nich meditujúcich „filozofov“, ktorí svoje názory prednášajú neživou, obraznou rečou, preplnenou zložitými, často symbolickými obrazmi. Pritom meditatívne dialógy a monológy sú obraznejšie a nemeditatívne sú jednoduchšie, živšie.

Vývin autorskej reči a reči postáv v románe *Mat volá* v porovnaní so stenografickým zápisom šiel viacerými smermi. Kukučín uverejnený text predovšetkým rozširoval. Opisy, ktoré boli v stenografickom zápise, premenil v uverejnenom texte najčastejšie na priamu reč, pomiešanú autorskou i polopriamou rečou: Pán Fortunato Brdar, kým sme sa oň neozreli nezaháľal... Mal úplnú dôveru, že sa mu vydará podujatie (S 344—349). — Len čo otvorili obchod a rozostavili veci na miesto, zjavil sa... „Prichádzam zavčasu?“... „Budeme si žiť bezpečnejšie“ (III 5—25). Dlhé dialogické prehovory opisného charakteru neraz rozdelil do viacerých prehovorov v priamej a polopriamej reči: „Dobre, dobre, len sa posmievajme ešte... Nechcem povedať pod jarmo, ale šiju, na ktorej je hlava, ktorá bude ustavične durkať do múru alebo do prázdna, kým tá mohutná šija neprizovie porážku“ (S 11—12). — „Vieš najlepšie, Šime, že vačok nezaváži u mňa... Ale čože z múdrosti, keď prikuľhá neskoro?“ (I 16—21).

Iného charakteru je skracovanie dialógov v uverejnenom texte. Typickou ukážkou sú tu Andrijove dialogické prehovory, ktoré charakterizuje sám autor ako „prorocké oduševnenie“: „A čerti vedľa, Kornelio, čo mi rýpeš do srdca, keď mi je ako nahému v trní... Pekného som sa dočkal dňa v tomto cudzom svete s nimi, keď môj brat, i viac ako brat sadol s krkavcami na tenší sochor a v spoločnosti dobe ukrutným zobákom do srdca môjho, z ktorého tečie krv

ešte horúca pod sochor a napadá vysmädnutú zem“ (S 130—131). Pritom Kukučín niekedy vsúvaním nových dialogických prehovorov zmenil situáciu: Dolčic vytreštil oči... Zašiel prezvedať sa po meste (III 30—36).

Treba pripomenúť, že pre Kukučínovu prácu na texte je charakteristický odklon od dialógov v stenografickom zápise k polopriamej reči v uverejnenom texte (S 296—297, II 132—133, S 289 — II 124, S 302 — II 140, S 304 — II 142) a odklon od dialógov v stenografickom zápise k striedaniu priamej a polopriamej reči v uverejnenom texte: „Kto ťa bude obchodiť?... inde pani a oblečené hoci v šarláte a kmente!“ (S 289). — Vysmiala ho... neviem aké panny v kmente a šarláte... (II 124). Prechod z priamej reči v stenografickom zápise k polopriamej reči v uverejnenom texte mal za úlohu skracovať text a bol zároveň jedným z typických prejavov premeny hovorového štýlu stenografického zápisu na knižný štýl uverejneného textu. Dialógy a monológy, hoci i mali často opisný charakter, museli mať totiž rozhodne viac prvkov hovorového štýlu než polopriama reč, ktorá súvisela s reflexívnym charakterom románu.

Prechod Kukučínovej tvorby od dialogizujúcej tendencie k monologizujúcej tendencii bol podmienený rôznymi faktormi a rozšíril ju o nové postupy. Vidieť to predovšetkým v tom, ako v jeho diele pribúda polopriama reč a zvyšuje sa jej úloha. Už sama reflexívnosť románu si vynútila množstvo monológov, lebo postavy napokon nemôžu jednoducho opakovať svoje úvahy tomu istému okruhu postáv. Je prirodzené, že väčšina úvah sa odohráva v ich mysli, preto autor používa na vyjadrenie monologickú formu. Pritom sa Kukučín vo svojej tvorbe čoraz väčšmi odkláňal od staršieho typu monológov — monológov písaných v priamej reči a prechádzal k monológom v polopriamej a nevlastnej priamej reči. Kukučín pritom veľmi často strieda priamu reč s polopriamou rečou, aby tak odlíšil dialógy od monológov, hoci nie zriedkavo používa tento postup i na to, aby rozlíšil prehovory jednotlivých postáv. V románe možno pozorovať i úzku spätosť monológov s rozprávaním a dynamizovanie rozprávania pomocou striedania priamej a polopriamej reči, čo je tiež prostriedkom moderného epického štýlu.⁴ Pravda, u Kukučina nejde vždy o bezprostredné reagovanie na realitu, ale aj o nereálne, utopistické úvahy. Dosahoval polopriamou rečou tesnejšie začlenenie dialógov do rozprávania, citové stupňovanie dialógov a neraz takýmto spôsobom formálne odlišoval jednotlivé motívy v dialógoch.

Polopriamu reč využíval Kukučín v menšej miere i vo svojej predchádzajúcej tvorbe. Úmerne s nahrádzaním objektívneho rozprávania subjektívnymi úvahami, či už rečou postáv alebo autorskou rečou, rozmnožuje sa v jeho tvorbe i polopriama reč. Je to zrejme logický dôsledok novej metódy a možno i vplyv

⁴ O znakoch moderného štýlu hovorí L. Doležel, *O stylu moderní české prózy*, Praha 1960.

cudzej lektúry z bračského a najmä juhoamerického prostredia, ktorú nepoznáme.

Vcelku v románe *Mať volá* je vyrovnaný pomer medzi autorskou rečou a rečou postáv. V porovnaní s predošlou tvorbou je tu ťažisko na autorskej a polopriamej reči. Vývin textu od stenografického zápisu k uverejnenému textu ukazuje, ako Kukučín naširoko rozvité dialogické prehovory v priamej reči menil na polopriamu reč. Striedaním autorskej, priamej a polopriamej reči (striedanie má veľa variácií) čiastočne dynamizoval, oživoval a emocionalizoval rozprávanie. Formálne rozlíšil niekedy tematické celky v dialogických prehovoroch.

II

Dej nezaberá v románe dôležité miesto, lebo ťažisko diela je v meditatívnych partiách a úvahách o rôznych otázkach, najmä o zmysle peňazí a výstahovateľstva. Dej pritom nie je ani plynulý a kompozícia jednoliata, pretože digresie rôzneho druhu rozbiehajú dejovú líniu a spôsobujú, že kompozícia dostáva mozaikový charakter. Digresie hrajú teda veľkú úlohu v kompozičnej výstavbe románu. Preto im treba venovať osobitnú pozornosť.

Digresívne partie v románe sú rozsiahlejšie i kratšie. Medzi rozsiahlejšie patria epizódy, humoristické vložky a úvahy. Kratšie digresívne partie predstavujú opisy prostredia, opisy predmetov, opisy zvierat, reminiscencie, paralely a perifrastické pasáže ap.

Z rozsiahlejších digresívnych partií treba spomenúť na prvom mieste epizódy. Dôležité miesto v nich má autorská reč, preto sa v nich uplatňuje najmä statický opis. Iba čiastočne bývajú oživované autorskou a polopriamou rečou, ako svedčí napr. epizóda o dostihoch (I 29—42). V tejto epizóde má prevahu opis pomocou realistických detailov. Je teda pomerne statická, hoci podľa tematiky by sa dalo predpokladať, že bude mať dramatickejší spád. Pritom však treba poznamenať, že táto epizóda mala ešte statickejší a retardačnejší charakter v stenografickom zápise, lebo oplývala až hýrivým opisom postáv, zvierat, predmetov a prostredia (S 19—30).

Epizódy s dynamickejším a dramatickejším akcentom sú zriedkavejšie. K najlepším patrí epizóda o baranovi Lukovi, ktorý spadne do vody, naľaká sa ľudí, čo mu chcú pomôcť, a utopí sa (V 34—37). Epizóda má dramatický spád a vnútornú dynamiku, ktorú vytvárajú stručné vety v opisoch a krátke dialogické prehovory. A práve v epizódach takéhoto rázu znova sa naplno rozvíja Kukučínov talent, ktorý sa tak vysoko hodnotí v jeho kratších prozaických útvaroch. Takéto epizódy totiž tvoria v románe drobné, viac-menej samostatné črty, ktoré sú dobre kompozične stavané a vypointované.

Charakter živo vyrozprávaných drobných črt majú i humoristicky podfarbené

epizódy, stavané zväčša na situačnej komike a čiastočne i na štylistických prostriedkoch humoru. Taká je napr. humoristická epizóda o korčuľovačke chvastavého Andriju (I 49–73). Táto epizóda pripomína sčasti Kukučínovu črtu *Na lade* (1895). I tu, ako v pražskej črte, mládenec, uchvátený zjavom korčuľujúceho sa dievčaťa, vystrája na klzisku najčudnejšie veci, len aby si dievča získal. V črte *Na lade* sa mu vysmejú kamaráti-študenti, v tejto epizóde sa zosmiešni pred dievčaťom sám. Humoristická epizóda o Andrijovej korčuľovačke má v stenografickom zápise trocha odlišný charakter (S 40–70). V prvej časti je statickejšia, čo spôsobuje hromadenie detailov (i humoristických). Sčasti sú tu aj iné vzťahy medzi postavami (napr. pani Flóra-Andrija). Napokon niektoré scény v epizóde sú drastickejšie i humoristickejšie. V podstate však oba varianty — text v stenografickom zápise i uverejnený text — majú vážny záver.

Vcelku humoristické epizódy sú síce vybudované zväčša na situačnej komike, ale nie sú ostro a dôsledne humoristicky vypointované. Nejde tu už o nezbedný, až groteskný humor, ale o humor láskavý, v ktorom zvučia vážne tóny. Preto i pointa takýchto epizód býva pomerne vážna. Typickou ukážkou takéhoto humoru je epizóda o kozách Pepite, Anite a Rosite. Autor ich síce spomína už v I. zväzku (132, 134), ale vlastný začiatok tejto tragikomicky podfarbenej epizódy je až v V. zväzku. Krešeho žene Jele rozpráva odmietnutý nápadník Petar o živote jej muža v minulosti. Pritom jej vyratúva majetok pána Zenobia, u ktorého pracoval s Jeliným mužom. Jela Petra nedočkavo prerušuje, keď Petar spomína kozy, ale zbystří sluch, keď počuje tri ženské mená: Pepita, Anita a Rosita. Začína žiarliť. Ustavične myslí na mužovu príchylnosť k nim. Dramatické napätie stúpa (V 205, 215, 221) a dosahuje svoj vrchol (276–282): Jela sa rozhodne, že musí stoj čo stoj vidieť Pepitu, Anitu a Rositu. Na návšteve u Zenobiovcov požiadala o predstavenie Pepity, Anity a Rosity a na jej veľké prekvapenie privedú tri kozy. Nie je to však ešte posledná fáza tejto epizódy. V Jele sa ozývajú výčitky svedomia pre neopodstatnenú žiarlivosť. Nezasvätený Kreše nerozumie jej náladám. Napokon sa obaja zmieria. Humoristická epizóda sa končí vážnou pointou.

Pri porovnaní oboch spomínaných epizód s niekdajšími Kukučínovými humoristickými poviedkami možno pozorovať rozdiel, lebo Kukučín v protiklade k týmto humoristickým epizodám komické situácie v poviedkach neriešil vážne, ale pointoval ich humoristicky. Ba možno povedať, že humoristické situácie v *Rysavej jalovici* priam labužnícky vychutnával, kým v románe *Mať volá* veselé situácie sú podradné, vytvárajú len akési pozadie pre vážnejší vzťah postáv k určitému problému. V románe pripomínajú takto skôr „vážne“ poviedky s tragikomickým podtextom (napr. poviedku *Neprebudený*).

Hoci v humoristických epizodách románu *Mať volá* prevažuje situačná komika, nechýba ani humor vybudovaný na štylistických prostriedkoch, ktoré u Kukučina vždy prevyšovali kvalitatívne situačnú komiku. Tento kvalitatívny

rozdiel medzi prostriedkami situačnej komiky a „štylistickej“ komiky nebadateľ napr. len v *Rysavej jalovici*, ale aj v humoristických partiách románu *Mať volá*. Svedčia o tom aj kratšie pasáže, ktoré sú na prechode k humoru vybudované na štylistických prostriedkoch, ako je napr. pasáž o názvoch ulíc (I 220), o smútočnom oznámení (II 168, 169), o voľbe mena pre dieťa (V 321), o predstavovaní sa (I 64) ap. Kukučínovi však i v takýchto partiách išlo iba o „smiech cez slzy“, nie o veselý, bezstarostný smiech.

Humor vybudovaný na štylistických prostriedkoch možno nájsť v autorskej reči, napr. o pomenovaní Splitu (II, 52), ale najmä v dialógoch. Taká je napr. „úvaha“ o tvrdej hlave pána Andriju (I 70) a o slobode (II 64). Sem patria aj slovné žarty: na svmskom kare (II 29), „Čo je, perla?“ (II 102) ap.

V stenografickom zápise bolo viac humoristicky ladených scén, ale autor mnohé z nich odstraňoval už tu, iné neskôr. Možno uviesť napr. partiu o „havan-skom“ tabaku (S 88), o pretekoch koní (S 26), o množstve syra (S 35) a o pomenovaní firmy Dolčič a Kolčič (S 106–107).

Zo všetkých digresíí sú pre román *Mať volá* najcharakteristickejšie úvahy, ktorým autor pripísal mimoriadny význam. Úvahám sú podriadené rôzne situácie, postavy a napokon i štýl celého diela. Nad všetkými úvahami dominujú úvahy o vysťahovalectve a o reforme sociálneho zriadenia, ktorá závisí od riešenia otázky o zmysle peňazí. Z týchto úvah vyplývajú i ostatné: o obchode, o slobode práce, o domove, o národnostných problémoch, o generačnom probléme, o láske atď.

Úvahy o vysťahovalectve vyjadrujú pocity ľudí, ktorí sú skrz-naskrz spútaní s domovom, a predsa žijú v cudzom svete. Pritom je príznačné, že väčšina postáv románu neodíšla do Ameriky z núdze, ale z túžby po rýchлом zbohatnutí (Fortunato, Dolčič a Kolčič). Pravda, ich úsilie sa končí zväčša nezdarom.

V tejto súvislosti je zaujímavé motivovanie a rozuzlenie Andrijoeho odchodu do Ameriky. Autor už na začiatku hovorí, že Andrija odišiel do Ameriky pre zlé susedské vzťahy a pre márnomyseľnú sedliacku túžbu byť „prvým“ v dedine. Tento cieľ sa usiloval dosiahnuť najrôznejšími prostriedkami, najmä úžerou. Keď si napokon vďaka okolnostiam a Katovičovi uvedomí nesprávnosť svojho konania, vracia sa domov, hoci sa jeho túžby nesplnili. Z listu pani Uršuly (V 344–346) sa však čitateľ dozvedá, že Andrija sa predsa len stane „prvým“ gazdom. Pomerí sa so susedom, rozhodne sa vziať si jeho dcéru za ženu a tak spojiť sporné majetky. Takáto motivácia zmierenia susedov celkom pripomína podobné situácie v Kukučínových poviedkach, najmä v *Májoch* (1883), poplatných sentimentalizmu, ktorému sa autor sám vysmial neskôr v črte *Po deviatich rokoch* (1892). Znamená azda takéto rozuzlenie Andrijoevých osudov autorovu pochybnosť o správnom vývine charakteru tejto postavy?

Pravda, v románe sú aj iné motivácie vysťahovalectva. Kreše odchádza z vlasti z priateľskej oddanosti k Andrijovi a jeho rodine. Námorník Nikola

bol nástupom pary vyradený z práce na mori. Skromná pani Tereza si chcela prácou zabezpečiť pokojnú starobu. Jelku zahнала do Ameriky zvedavosť ap.

V súvisi s vystahovaleckou problematikou si Kukučín všima aj národnostnú otázku, najmä pri opise čilskeho národného sviatku v V. knihe (127–165). Román *Mať volá* vyšiel po prvej svetovej vojne, keď sa riešili národnostné problémy v Európe, čo iste ovplyvnilo sčasti autorove náhľady na túto otázku. Kukučín v románe hovorí o dalmatínskych pomeroch, ale v podtexte odsudzuje rovnako i národnostné utláčanie slovenského ľudu maďarskou buržoáziou.

Tu možno spomenúť i úvahy o hospodárskom a hmotnom zveľadení národa (pán Simon, Kreše). Pretože však ide o utopistické chápanie tejto problematiky, úsilie postáv pomôcť národu má rovnaký výsledok ako túžba po zbohatnutí: nevyhnutne stroskotáva. Pritom už symbolicky vyznievajúca smrť pána Simona (bol hlavným nositeľom úvah o hospodárskom pozdvihnutí národa) a Nikolovo rozhodnutie nevrátiť sa domov (bol hlavným predstaviteľom národného uvedomenia) naznačuje čiastočne, že sa sotva podarí uskutočniť tieto myšlienky doma.

Popri úvahách o vystahovalectve najväznejšie miesto v románe zaberajú utopistické úvahy o zmysle peňazí. V nich sa hovorí o tom, že peniaze treba odkladať, „lebo v nich je sloboda práce, žriedlo šťastia“ (I 166, V 177–179). Nesmú slúžiť na úžeru (IV 184, V 59–61), ani „bohu Mamonu“ (I 228–229), ale pre dobro národného celku. (Posledné motívy využíval Kukučín napr. už v rkp. *Tela*.) Takéto náhľady na zmysel a funkciu peňazí možno nájsť najmä v úvahách zidealizovaného podnikateľa pána Katoviča. Podobne však o zmysle peňazí uvažujú aj iní podnikatelia, napr. Fortunato a Kreše, ba pán Vodopija si vedie i denník s názvom Zmysel peňazí (V 115). Celkom nezvyklo a neprirodzene však takéto úvahy pôsobia v ústach i myšliach jednoduchých ľudí, ako je námorník Nikola, Jelka, pani Tereza, Petar Bubinović a i. Pritom je zaujímavé, že v prepísanej časti stenografického zápisu autor venuje menšiu pozornosť otázke zmyslu peňazí a úžere. Po tejto stránke sa ukazuje stenografický zápis životnejší a reálnejší.

S úvahami o zmysle a funkcii peňazí úzko súvisia podobné úvahy o zmysle obchodu (III 129, III 113–114, V 186) a o slobode práce, najmä fyzickej (III 113, IV 204) ap.

V románe *Mať volá* je veľa úvah. Vyvoláva ich i najmenší popud k riešeniu určitej problematiky. Takéto množstvo úvah pôsobí v deji retardačne.

V úvahách sú zachytené autorove náhľady, ktoré sa neraz kryjú s náhľadmi postáv. Pritom ide prevažne o úvahy „vysvetľujúce“. Autor v nich osvetľuje svoj postoj k rôznym problémom. Možno teda povedať, že tieto úvahy v autorovej reči i v reči postáv majú prevažne programový charakter. Sú viac výsledkom citových pohnútok utopisticky zmýšľajúcich postáv než výsledkom rozumo-

vej argumentácie. Preto sú úvahy dôležitým činiteľom pri subjektivizácii celého románu.

Obrazné, temné a symbolické úvahy v autorovej reči sa líšia od ostatnej reči, pretože ostatná autorská reč je jasná a realistická. V tom sa dostávajú na jednu rovinu s obraznými a symbolickými úvahami postáv. Úvahy postáv sú často vyjadrené polopriamou rečou, čo je v týchto prípadoch znakom modernej prózy. Pritom sú úvahy neraz vybudované na paralelách, pomocou ktorých autor detailne rozvádza myšlienky.

Všimnime si teraz digresie, ktoré sú rozsahovo kratšie. Prechod k takýmto digresiam tvoria pasáže opisného charakteru, ako sú opisy prostredia, opisy predmetov a opisy zvierat. Opisné partie sú prevažne v autorskej reči. V nich sa ukázal najlepšie autorov zmysel pre realistický detail.

V románe je najčastejší opis prostredia, ktorý býva, prirodzene, predovšetkým v autorskej reči, zriedkavejšie v polopriamej reči. Tematika takéhoto opisu je pestrá. Tvorí ju prostredie najrozmanitejšieho druhu: mesto, prístav, zábavné podniky, obchod, zvyky, príroda, kraj, interiéry ap.

Opisy prostredia majú rôzny ráz. Niektoré opisy sú veľmi dynamické, rušné. Často už ich námet skrýva v sebe dynamiku, ale dynamickými sa stávajú predovšetkým preto, lebo využívajú dynamické štylistické prostriedky. Tak napr. rytmus mestského, prístavného a obchodného ruchu, rytmus ľudskej práce a strojov zobrazuje Kukučín pomocou stručných viet, nominatívnych viet, gradácie, personifikácie a striedania slovesných časov, pričom kladie dôraz na pohybové dynamické sloveso: Na ulici sa začal ozývať obyčajný život. Ohlásil sa zvon vlaku, ktorý zavítal do mesta (III 172). — Šli hore mestom, ktoré ožilo... Práca zasekla... (III 14). V takýchto dynamických opisoch autor akoby dával do protikladu rušný mestský život v Amerike a pokojný život v Dalmácii. Porovnanie uverejneného textu so stenografickým zápisom a zlomkom *Boli prišli medzitým* dokazuje, ako Kukučín dramatizoval opis v uverejnenom texte výberom aktívnejších slovies a odstraňovaním statických detailov: Boli prišli medzitým na hlavné námestie; plocha rozsiahla, ale skoro prázdna. Vtedy ešte nebola vyfintená ako dneska: ale i vtedy už mala tably slušnej pažite. Tá predsa len hlásala, že sme v kraji, kde (ešte) je trávy dosť i zbytok kdekoľvek. Po uliciach, ktoré vychodia na námestie, vidno hodne sveta, idú po dva-traja spolu zriedka vo väčších hrbkách. Všetko sa to akosi tým istým smerom poberá... (Z1 1, 2). — Koparovič jednoducho počal si všímať veci okolo seba. Boli šli medzitým na hlavné námestie, plochu dosť rozsiahlu, ktorá ešte v tie časy nebola vyfintená ako dneska. Mala už veľkú tabľu slušnej pažite, aby preca hlásala, že sme v kraji, kde jest trávy dosť a hojnosť všade. Po uliciach, ktoré sa schádzajú na námestí, prechodí hodne sveta, dvaja traja, zriedka vo väčších hrbkách. Všetko akosi hrnie tým istým smerom... (S 17). — Zišli na hlavné námestie. Vtedy bolo dosť nevyriadené ešte. Rozkladajú sa na ňom

tably pažite, ale sa nemajú dobre, ak ich nepolejú každý deň. Patagónec, keď zadúcha, suší a vyhára. Po uliciach, ktoré sa schádzajú na námestí, vidno hodne sveta: po dvaja, traja, zriedka vo väčších skupinách. Hrnú všetko tým istým smerom... (I 19).

Pre román *Mat volá* sú však príznačnejšie pokojné, statické opisy. Pritom treba zdôrazniť, že je zriedkavý čistý opis: Pec vystavil neďaleko starej. Urobil jej veľmi úhľadnú klenbu. Do čelustí vmuroval nové blachové dvere. Hotových na podniku nebolo; ukoval si ich sám vo vyhni z blachovie, v ktorých boli kúpeľné roztoky. Pec bola veľká a dokonalá. Keď ju popredúvalo trochu, začal kúriť po troche, aby chytřejšie vyschla (IV 26). Častejšie sú opisy, do ktorých sú primiešané reflexie, alebo ktoré vyjadrujú aj emócie a nálady, t. j. obsahujú kvalifikujúci postoj autora k opisovanému materiálu, ako je napr. opis čílskeho tanca (V 152), opis Krešeho domu (V 141), opis oslavujúceho čílskeho ľudu (V 129) a opis Jelinho príchodu: Jej obraz mu bol temer jednotaj pred očima v Puntarene i na Rie Colorade. Tak sa mu vryl do pamäti a do srdca, že šiel k nej rovno ako ku starej známej. Ale keď stál pred ňou, srdce mu zabúchalo na poplach: a malo sa kedy vyburíť... (V 131). Pritom v stenografickom zápise je čistých, až priveľmi detailných opisov oveľa viac než v uverejnenom texte.

V Kukučínovej predošlej tvorbe bolo viac čistých opisov. Kukučín totiž v poviedkach zachytával skutočnosť objektívnejšie. V románe *Mat volá* je veľa subjektivismu. Je to román programový, preto i autorov subjekt a myšlienkový svet i svetonáhľad preniká do stvárňovania skutočnosti oveľa výraznejšie. Lapidárne preniká i do štylistických prostriedkov, ako o tom svedčia i opisy.

V súvislosti s opisom prostredia si treba bližšie všimnúť bohaté opisy prírody. Kukučín do svojej tvorby zo slovenského prostredia veľmi zriedkavo zaraďoval opisy prírody. Bola mu prirodzeným rámcom rozprávania, rovnako známym pre spisovateľa ako pre čitateľa. Nepotreboval s ňou nikoho zoznamovať. Jednu z najväčších opisných pasáží z tohto obdobia má v *Drotárových Vianociach* (1888), určených pre českého čitateľa. V Kukučínovej dalmatínskej tvorbe je to už ináč. Príroda je nová pre spisovateľa, neznáma pre čitateľa. Preto ju autor často porovnáva so slovenskou prírodou. Patagónska príroda je celkom iného charakteru: je drsná a tvrdá. Je nová pre autora, pre dalmatínske postavy románu i pre čitateľa. Preto autor venuje toľko pozornosti deskripcii v románe *Mat volá*. To však nebola jediná príčina. Opis prírody, zvýrazňujúci emocionálne stavy, je dôsledkom postupnej subjektivizácie v autorovej tvorbe.

Pri opise prírody pracuje Kukučín dvoma charakteristickými metódami. Pomocou prvej metódy zachytáva prírodné nálady a dojmy nepriamo, t. j. iba obrazmi. To značí, že prírodné nálady a dojmy vyplývajú len z obrazov. Neopierajú sa o reflexie, o bezprostredné citové vyjadrenie autorovho postoja k opisovanej skutočnosti. Obrazy drsnej, ale i láskavej a štedrej prírody vyvolávajú v čitateľovi najčastejšie pocity smútku a melanchólie, v čom sa odrážajú

samotárske nálady a pocity opustenosti samého autora (I 156, V 264, V 335): Od cintorína sa začína veľká patagónska pampa... Ukázala sa mu sivkastá, zádumčivá, jednotvárna. Pán Andrija cíti zimomriavky, aby nepojala i jeho, keď vedela zhrabnúť takého chlapa, ako bol krajan z Orlovca (II 173). Pravda, autor v prírodných opisoch zachytáva aj charakter kraja (V 70), domáceho prostredia (V 28), tok času (II 36) ap.: Dážď pretíchnul za ten čas. Na puntarenských vrchoch sa už belejú hrebene, sľaby ich bol posypal cukrom. Poťahovalo ostrejšie spoza kanála od brál veľkého polostrova Muñoz Gamero. Ich roztrhané boky a končiare ligocú sa v skvelých bielych háboch. Zima im ich prehodila nové hneď z príchodu. V povetří cítiť, že sa chce vyjasniť. Tej noci nebodaj pritiahne. Punta Arenas prebudí sa akiste čistá, bez blatiska. Rozosmeje sa zasa pod jasným úsmevom štrbavého, zimného slnca (V 70).

Pomocou druhej metódy autor prírodné nálady a dojmy vyjadruje priamo: okrem obrazov reflexiami a bezprostredným citovým postojom autora a postáv k skutočnosti, čo ukazuje ešte výraznejšie na subjektivizáciu Kukučínových ideovo-umeleckých prostriedkov. Takto emócie a reflexie znásobujú ešte účinnejšie nálady a dojmy v prírodnom rámci. Predovšetkým je to zase smútok a melanchólia ako odraz pocitov vystaňovalca, ktorý sa cíti opustený v cudzom svete a v nekonečnej prírode. Melancholické a smutné nálady korešpondujú s obrazmi odpočívajúcej oslabnutej, drsnej a odumierajúcej prírody, ako je napr. obraz rána (II 162), večera (II 121), jesene (IV 147), zimy (I 244): Na krížnych cestách otvoril sa výhľad do divných diaľok, od východu slnca. Nebom sa rozliala veľká, žltá žiara; podobrala od spodku oblaky, ako sa rozvalili. Nedbali by odpočívať ešte jeden na druhom: žltkavé na krajoch, belasé v prostriedku. Prevesili sa sťa záclony. Nehýbu sa, hoc za nimi šibe plameň skoro pod samú klenbu. Svet zamrel. Pracovitý Patagónec sa ešte nehýbe, zaspal kdesi v pazuche Cordillery. Hádám sa mu ťaží vtrhnúť do rovín a besnieť, kým ľudia spia; nemal by ho kto obdivovať a preklínať (II 162). — Slnce tam nad pampou sa pasuje s oblakmi. Tisnú sa odkiaľsi zastrieť ho ani tmavá opona. Ale sa nedá zastrieť. Podkúrilo ich a rediká nabok i dohora. Víťazné strely prebili sa špárami a trhlinami: bijú o tably na oblokoč nárožného domu, že i sklo zblkotalo ani v plameňoch (I 244).

Kukučínove opisy prírody však vyjadrujú aj radostné nálady a dojmy. V tejto súvislosti možno nájsť viac opisov krásy a pôvabu záhrad, zušľachťovaných ľudskou rukou (V 287, V 323): Boli v záhrade... — Na listí sa ligocú kvapky. Zhikla od divu. Lúbezný ostrov, svieža oáza v šedivom, clivom okolí. Dala sa chodníkom pomedzi hriadky, trhá kašky, cíperie, klince, zvončeky, fialky. Pod skleneným krovom našla veľké tulipány, hrady divého maku. Na strane kvitnul orgován a v slnečnom kúte bujný kriak ružový. Niektoré puky práve sa začínajú otvárať. Vybrala si dva párne na peknom kónárik. Dal jej snopček sypačky o dlhých listoch, so žltým páskom. Priložil jej ešte krásnu jedľovú

chvojku... (V 287). Pritom kvety sú nielen symbolom života, napr. v Jelinom príbehu (V 287, 289–290), ale neraz aj symbolom a predzvesťou smrti, napr. v príbehu pána Simona (V 290–291).

Prírodné opisy mali dôležitý zástoj už v románe *Dom v stráni*. Obraz kraja, prírody v ňom nadobudol spoločenskú platnosť. Pritom obrazy prírody vnútorné korešpondujú s psychickým stavom postavy. Autor v prírode vníma predovšetkým farbu, zvuk, zriedka pohyb. Prírodné motívy využíva pri plastickej kresbe prostredia a psychickej kresbe postáv. Keď sa dostávajú do popredia dišputy, úvahy a reflexie, obraz prírody a krajiny sa redukuje na minimálnu mieru.⁵

V románe *Mat volá* sa prírodné motívy uplatňujú ešte viac než v románe *Dom v stráni*. I tu — rovnako ako v románe *Dom v stráni* — život prírody korešponduje so životom človeka. Autor však okrem farby a zvuku vníma v prírode citlivejšie ešte aj pohyb. Kukučín opismi prírody nevystihuje len duševné stavy postáv a charakter prostredia, ale pomocou nich rozvíja i úvahy o ústredných otázkach románu. Často sú to, pravda, prírodné motívy z vysnívaného kraja, t. j. z Dalmácie.

V stenografickom zápise bolo menej prírodných motívov.

Obe metódy používa Kukučín aj pri opisoch iných druhov prostredia. Najfrekvencovanejšia je metóda, ktorá vyjadruje nálady a dojmy najmä pomocou reflexií a emócií. Reflexie a emócie v opisoch iných druhov prostredia hrajú ešte významnejšiu úlohu než v prírodných scenériách. Prírodné scenérie totiž už samy osebe stačia vyvolať určité nálady. Neprírodné prostredie býva neraz emocionálne neutrálnejšie. Reflexie a emócie sú tu potrebné na podčiarknutie určitej nálady. Preto Kukučín v takýchto druhoch opisov častejšie vyjadruje vlastné myšlienky, aby pomocou nich vyvolal určité nálady, ba aj charakterizoval prostredie, vlastnosti a myslenie postáv. Takýto ráz má napr. opis dostihového prostredia (I 30) a opis cintorína: Prišlo im ísť popred cintorín. Za ohradou zo šramiek belejú sa malé záhradky. Hrobčekov je viac ako hrobov. Naplňajú sa anjelmi nebesá. Priateľ detí Kristus volá ich k sebe. Okolo prostriedku sú hrobky rodín a spolkev. Pred domom úradníka v meste mŕtvych hrajú sa a šantujú na úslni drobné dietky. Vyšumel im strach od mŕtvych, alebo hádam nemal sa ešte kedy vplietť k nim... (I 29).⁶

Ešte typickejší je však opis interiérov, ktorý pomáha dokresľovať charakteristiky postáv. Charakteristiky dokresľujú predovšetkým také interiéry, s ktorými sú postavy priamo zrastené. Napr. poriadkumilovnosť a pracovitosť pani Terezy dokresľuje opis jej kuchyne, ktorá sa „jagá od čistoty...“ (I 284),

⁵ Prírodné motívy v *Dome v stráni* dôkladne analyzuje J. Noge v práci, *Kukučín tradicionalista a novátor*, Bratislava 1962, 321–323.

⁶ Kukučín si všima veľkú úmrtnosť detí v Patagónii v článku *Úryvok z jednej práce*, *Zivena* XII, 1922, 205–208 a 224–227.

Andrijovu márnomyseľnosť opis prepychového, ale nevkusného zariadenia jeho izby (III 139), kupeckú pribojnosť Vodopiju opis obchodných miestností (V 111). Pritom zmenou interiéru od nádhery k skromnosti a biede môže sa zdôrazniť i zlom v živote postavy a premenu charakteru postavy, ako svedčí prípad s Andrijom: Dali mu izbu. Nebolo chodníkov zo šteblín popod steny a na križ. Museli dať doviesť hliny, poubiť a poupehávať diery pod zinkom, aby ho nepodlialo a neutopilo ako sysla, keď príde dažde. Po vrehu nasypali štrku. Steny vylepili napochytre novým papierom, na podlahu vylepili napochytre tenšieho a lacnejšieho linolea, aby nebolo vidno dosky, keď obrastú pliesňou. Preniesol do izby najnutnejšie mládenecké náradie: Vid Dargaš ho doviesol jedným razom. Parádny nábytok o dvojitej posteli i s hniezdom zajačkov sťahoval sa ku „Občianskemu Commissionarovi“... (IV 82). Zriedkavejšie podčiarkujú vlastnosti postáv také interiéry, ktoré nemajú bezprostredný súvis s postavami. Napr. Jelu pri vstupe do nového domu upúta jednoduchý nábytok (III 138). A naopak, kriľavá nádhra zariadenia, ktorá svedčí o pseudovkuse Andriju, Jelu odpudzuje (III 139). Takto Jeliným postojom k dvom odlišným druhom interiéru zdôrazňuje autor Jelinu prostotu a jej zdravý zmysel pre krásu.

Reflexívnu metódu využíva Kukučín aj vtedy, keď charakterizuje prostredie a šťastie i postavy opisom zvykov. Opis zvykov v porovnaní s predošlou tvorbou je v románe *Mat volá* zriedkavejší. Popri drobných zmienkach o zvykoch (napr. o čílskych pozdravoch) je to najmä opis pohrebných zvykov u chorvátskych vysťahovalcov v Patagónii (II 168–173). Pritom napr. opis pohrebu pána Simona (V 271) evokuje šťastie slovenské poverky, ako ich Kukučín opísal v poviedke *Dve cesty* (1892). Autor síce v románe priamo nevykreslil svadbu Jely s Krešem, ale vynahradiť si túto nevyužitú príležitosť v črte *Za svadobným stolom*, ktorá má podtitul *Úryvok z väčšej práce*.⁷ Je možné, že túto črtu Kukučín pôvodne koncipoval ako kapitolu románu *Mat volá*, ale pod vplyvom riešenia národnostnej otázky po páde Rakúsko-Uhorska sa rozhodol zaktualizovať román tak, že namiesto kapitoly vložil na inom mieste kapitolu o čílskom národnom sviatku, v ktorej hovorí o národnostných problémoch, a zároveň opisuje zvyky obyvateľov Chile i chorvátskych prisťahovalcov pri slávnostných príležitostiach. V črte *Za svadobným stolom* totiž zachytil dôkladne chorvátsku svadbu v čílskom prostredí. Preplietajú sa v nej chorvátske zvyky s čílskymi, ba vystupujú v nej i postavy z románu *Mat volá*. Autor v nej využíva rovnaké motívy ako pri opise osláv národného sviatku Chile v chorvátsko-čílskom prostredí (V 151, 155, 159, 161, 162).

Kukučín aj pri opise týchto typov prostredia používa metódu, ktorá pomocou obrazov vyvoláva dojmy a nálady. Tak napr. opis izby vyvoláva dojem

⁷ Obrana, Národný kalendár na rok 1922, I, Pensylvánia, 47–71.

útulnosti a čistoty (I 125, III 155), opis rána v meste radostnú náladu (V 273—274) a opis hostiny sviatočnú náladu (II 16—17).

Kratšie, ale pre román charakteristické digresie predstavujú opisy predmetov a zvierat. Opisom predmetov, ktoré sú predovšetkým súčasťou interiérov, charakterizuje Kukučín prostredie, napr. druhoradý hostinec (I 110—111), a čiastočne postavy, napr. zámožnejšieho podnikateľa (I 9): Sedeli v hlbokých kreslách na hranici, kde prestáva koberec na linóleume, ktoré napodobňujú kresbu parketov. Pani Flóra sadla k pianu s kožou patagónskeho pštrosa so všetkým perím na vrchní. Pán Simon sa zahľadel na obrazy v okrúhlych rámochoch nad pianom. Pravý predstavuje samého pána Fortunata, ľavý jeho paniu... (I 9).

Opis zvierat obyčajne dopĺňa charakteristiku prostredia, ako vidieť z opisu bravov (II 16), z opisu oviec (V 34) a najmä z veľmi častého opisu koní. Autor vykresľuje ich pôvod (I 33), vzhľad (IV 44) a povahu (III 76—91, 95). Opisuje ich pri každodennej práci (III 51—53) i pri športovom zápore (I 33—35). Pokúša sa aj o vystúhnutie ich psychológie, pričom používa predovšetkým personifikáciu: Sivko skoro celý život pôsobil v meste, od závodiska ďalej nikdy myslím nebol. Zľaknul sa, či ho nepoženu hádam na samý koniec sveta. Nesladilo sa mu skusovať svet, začal sa skrúcať sem-tam, že sa obráti, a v besnom ovalisku potrieli domov. ... Preborila sa naveľa i jeho veľká zaľatosť, dal sa voľky-nevoľky do behu (III 78—79). Pomocou opisu zvierat Kukučín neraz vykresľuje i charakteristiku a náladu ľudí, ktorí sú s nimi v styku (III 76—91).

Osobitné miesto medzi kratšími digresiami zaujímajú veľmi časté reminiscencie, ktoré bývajú v autorskej, priamej i polopriamej reči. Tvorja ich, ako to napokon vyplýva z vystahovaleckej tematiky, zväčša spomienky na vlasť — Dalmáciu. Niekedy sú s týmito spomienkami späté i spomienky na minulosť, matku ap. Reminiscencie na starú vlasť tvoria z hľadiska svojho vzniku a podľa kompozično-štylistických znakov tri hlavné skupiny.

V prvej skupine sú reminiscencie, ktoré predstavujú priam akési vízie — bezprostredné, sprítomnené zábery zo starej vlasti, najmä z dalmatínskej prírody. Autorovi alebo spomínajúcej postave defilujú tieto zábery priamo pred duševným zrakom, lebo Kukučín v nich premieta dalmatínsku minulosť do americkej prítomnosti: do skutočného momentálneho duševného rozpoloženia spomínajúcej osoby. Takéto sprítomnenie je štylisticky zvýraznené tým, že autor uvádza reminiscenčnú víziu zväčša v prítomnom čase. V sprítomnených záberoch sa opakujú v rôznych variáciách typické prírodné obrazy z Dalmácie: vôňa mora, borovic, smoly, šalvie, olivovníka, pomarančovníka ap. Kukučín sa tak zžil s pocitmi dalmatínskych vystahovalcov, že i v autorskej reči využíval len dalmatínske, nikdy nie slovenské obrazy, v čom sa román *Mat' volá* podstatne líši od ostatných prác z neslovenského prostredia. Takéto obrazy z dalmatínskej prírody nájdeme už v poviedkach z bračského obdobia (napr. v poviedke

Mišo II). Obrazy z dalmatínskej prírody sa stávajú živou, organickou súčasťou „vízie“ a celá reminiscencia vyvoláva dojem skutočnosti.

Reminiscencie tvoria s ostatným kontextom trojčlennú pasáž. V tejto triáde prvú časť predstavuje realita, druhú časť ilúzia-predstava, ktorá sa stáva fingo-vanou realitou, a tretiu časť návrat do reality. V dialogických partiách to konkrétne značí, že v prvej časti triády vychádza autor z reálnej situácie (postavy sa zhovárajú), v druhej časti prechádza do ilúzie-predstavy reality (postava začne spomínať na domov v polopriamej reči, pričom jej reminiscencie sú vykreslené tak reálne a tak sú kompozične zaradené do ostatného textu, že vzniká dojem reality rovnocennej s predchádzajúcou časťou) a v tretej časti sa vracia znova do reality (spomínajúca postava sa zaraďuje do kontextu, kde ho predtým prerušila): „Hm, ako vezmeš. Teraz myslíš, že bolo; i ja držím s tebou, lebo nás ťahá domov.“ Tvárou mu preletel mráčik. Vidí veľký dvor kláštora, stĺporadie okolo neho. Vo dvore chýrna studňa na dažďovku; kamenný zrub nacifrovali dlátom, stáby ho bol okrumľoval. Slnce praží až oči slzia, ale pod klenbou za stĺporadiem je chlad. V horúcom závanе vnika širokou bránou od mora tuhá vôňa smoly z borovic pomiešaná vôňou morskej trávy. Koľkokrát mu predstúpi tá predstava? Kedy mu bola pred zrakom a predsa nepobledla cez toľké roky! „Možno“ — pokyvuje zádušne hlavou. „Ktovie, či by sme neboli našli i tam, čo máme tu? Hádam i viac, len bolo lepšie hľadať“ (I 19, 20).

Zriedkavejší je typ, keď druhá časť triády je pokračovaním priamej reči: „I ja. I mňa schytíla túžba, brat. Zhovám sa tuto na námestí s vami: ale som v starodávnom dvore o stĺporadi. Vo dvore úpek slnca, pod klenbami chlad. Meštrál rozlieva tuhú vôňu smoly od borovín zmiešanú s vôňou morskej trávy a tuberóz. Dolu nižšie čľapoce more o čierne skaliská...“ (I 198).

V autorskej reči je najčastejší taký typ triády, v ktorej i prvú časť (realitu) i druhú časť (reminiscenciu a ilúziu-predstavu reality) i tretiu časť (návrat do reality) predstavuje iba autorská reč: Pán Simon je roztržitý, chodí kdesi inde. Večer na brehu. More sa stíšilo a drieme; len kde-tu čľapne o skalú. Borovina šepoce tajomne pod vrchom, na ktorého boky sa už spúšťa tma. Banda sa dobre vycvičila. Magistrát urobil dobre, zriadiť ju... (I 40).

Druhú, menšiu skupinu tvoria reminiscencie, ktoré sú vyvolané určitým duševným stavom, náladou, dojmom ap. V takýchto reminiscenciách je priamy, bezprostredný motivický i štylistický vzťah medzi duševným stavom a reminiscenciou na domov. Druhá časť triády v tejto skupine nie je takým pomerne samostatným obrazom ako v predošlej skupine, ale je myšlienkovou i štylisticky pevne skĺbená s prvou a treťou časťou triády. Nie je tu ani taká ilúzia skutočnosti ako predtým. Autor dáva cítiť, že reminiscencia je len štylizovanou predstavou, spomienkou, vyvolanou určitou duševnou náladou, básnickým obrazom, prirôvaním. Reminiscencia ostáva takto len neuskutočniteľnou túž-

bou a snom, kým v prvej skupine bola fingovaná skutočnosťou: „Ako bude smutne v lete,“ hŕta pani Tereza sama. „Utečie do kampa, kto môže, a my tu sami.“ Porovnávala, ako je veselo v tomto čase v Dalmácii. Víno vriec po viničiach; čakajú, kým sa prečistí a usadí. Začnú chodiť kupci prezerať víno. Olivy začali zrieť; zabronené dajú do pece za chlebom; pečené sú veľmi dobré. Keď duje južniak a kvíli, dážď začne čapotať po krovoch, zavrú okenice a posadajú si na lavice okolo ohniska. Rozprávajú staré príbehy. Vtedy ich navštívi kraljevič Marko, zhovárajú sa o ňom. „Tam sa o tomto čase vyberá na zimu a tu sa obracia na leto. Len prečo, Bože môj? Prevrátený svet!“ (II 60).

Do tretej, počtom najmenej skupiny patria reminiscencie, ktoré vznikajú tak, že určitý objekt, najmä človek a príroda (more), pripomína postave vlast. Tu však už nejde o triádu v predošlom zmysle, ale len o vkladanie krátkych reminiscencií, ktoré slúžia v kontexte zväčša ako obraz a prirovnanie. Tieto reminiscencie teda nadobúdajú prevažne obrazovú, stylistickú funkciu: Obdivoval jamky okolo úst. Z očí šibe naň živý oheň. Ešte je nič, pridúša ho: ale čo bude, keď zbĺkne a začne ožihať. Také je hrozno, čo donesú ženy v opáločke za rána: tiež vyrástlo na brale, z čistej skaly, ktorú horúce slnce hreje celý deň, že večerom až páli: a predsa je plné, svieže, nacicané do puknutia, sladkej, zdravej šťavy. Odkiaľ ju vzalo? Pozerá na jej driečnu postavu a voľnosť pohybov: kráča si ani bohyňa. Akú krásu poslala sem chudobná Dalmácia! (IV 38). V porovnaní s týmito reminiscenciami reminiscencie prvej skupiny mali motivickú funkciu a reminiscencie druhej skupiny už prechádzali k stylistickej funkcii, pričom zachovávali aj ideovú funkciu.

Reminiscencie sa začali zjavovať v Kukučinovej tvorbe už v prácach s pražskou tematikou. Autor v nich spomínal na domov, pričom porovnával nové reálie so slovenskými reáliami. Vo väčšej miere sa však reminiscencie uplatňovali až v tvorbe z bračského obdobia. Viazali sa na rodné Slovensko i na Čechy, ako ich Kukučín poznal za svojich pražských štúdií. Reminiscencie na Slovensko mali vážnejší zástoj. Reminiscencie na Čechy bývali žartovné i vážne, pričom vážne sa vzťahovali na Kukučinove osobné zážitky. V tvorbe z tohto obdobia mali reminiscencie najdôležitejšiu funkciu v poviedke *Štedrý deň* (1897) a najmä *Mišo II* (1901). Išlo tu zväčša o reminiscencie stylistické, ktoré vyjadrovali autorov pocit osihotenosti a túžbu po vlasti: Autor v nich svoje pocity vyslovoval zväčša priamo, menej prostredníctvom postáv.

Zaujímavý obraz poskytuje vývoj reminiscencií od stenografického zápisu k uverejnenému textu. Vcelku možno povedať, že reminiscencie sú zriedkavejšie v stenografickom zápise, kde sa udalosti rozprávajú s menším citovým prízvukom na obrazoch pripomínajúcich dalmatínsku vlasť (S 13–16 — I 24–27, S 158–159 — I 204–206, S 206 — I 291). Oveľa zriedkavejší je postup, keď autor odstraňuje zo stenografického zápisu reminiscencie, ktoré bývajú konkrétnejšie, napr. reminiscenciu o dalmatínskom lekárovi (S 333 — II 164). Pritom

v stenografickom zápise je pomerne veľa krátkych spomienok na Slovensko, Čechy a Chorvátsko. Reminiscencie na Slovensko a na Čechy Kukučín z uverejneného textu zväčša vypustil.

Prirodzene, spomienok na Chorvátsko je v stenografickom zápise oveľa viac. Pri porovnaní stenografického zápisu a uverejneného textu vidno, že ich autor v definitívnom texte vynechával, alebo vsúval celkom nové: „...kto by obdivoval na pampe ostrohy nech boli hneď zlaté ako kraljeviča Markove.“ „Tak pán kraljevič nosí ich zlaté?“... (S 392). — „...Vieš, že som ťa mal vždy za brata i viac ako za brata. Orlovac nie je ďaleko od Pravého Zorovca...“ (II 158).

Medzi kratšie digresie možno zaradiť i paralely, ktoré sú vlastne stylistickými digresiami. Bývajú v autorskej, priamej i polopriamej reči. Ich bohatú frekvenciu si možno vysvetliť tým, že sú stavebným princípom najmä v úvahe. Kukučín používa v podstate štyri typy paralel.

V prvom type sa kladie obraz z prírody vedľa obrazu z ľudského života (alebo naopak). Obraz z prírody evokuje a symbolizuje určité javy, predstavy, nálady a emócie, ktoré sa zvyrazňujú a rozvíjajú v obraze z ľudského života. Takto vznikajú napr. paralelné dvojice: príroda — prísľub lepších čias (I 244, 250), príroda — ľudský život (I 249), cesta — ľudský život (I 268–269), roľnícka práca — ľudský život (IV 209): Úbohý pejo poberal sa od stanice ku stanici, temer ako my v behu života. Tiež nevieme, pri ktorej z mét nás zastavia a snímu nám šíry, že už bolo dosť toho chodenia (III 52). Paralely tohto typu nemajú úvahový a meditatívny ráz. Predstavujú skôr náladový a emocionálny text, a preto čerpajú často obrazy z prírodných nálad. Obraz z prírody v nich býva širší: metaforický, až perifrastický a pritom neraz symbolický. Neraz býva úzko spojený s obrazom zo života (I 249), alebo s ním takmer splýva do jedného obrazu, takže paralela sa stáva dosť nejasnou: Pán Ipolito videl, ako sa čeladník zamyslel a myšlienky, že sú nie veľmi veselé... Vie už, že je na ceste a títo chudáci ešte, ju len hľadajú, najviac nemotorne, babrácky. Nákladný most, kde utkvel, je medzička pri hradskej, ktorou ciepkajú horko-ťažko ustatiť, kto nahor, kto nadol... Díva sa na neborákov zo svojho miesta, ako sa vlečú hradskou a popri nej. Lutuje ich, ale im nemôže pomôcť. Cestu musí konať každý za seba, kto je na nej. Iný mu ju nepomôže vykonať, čo by i chcel... (I 269). V takýchto paralelách sa často kombinuje autorská reč (obraz prírody) s priamou rečou (obraz zo života).

Obraz z prírody býva niekedy jednoduchší, nemetaforický, nemá symbolický ráz. Zo stylistickej stránky sa jasne pociťuje jeho relatívne samostatné postavenie. Vlastné značenie a význam celej paralely sa presúva až na obraz z ľudského života, ktorý akoby vysvetľoval predošlý obraz z prírody: ...Gazdiná vojde na hriadku, vyťahá mrkvu alebo zeler, ak je prihusto. Inakšie by mala miesto úrody motúziky. I ja sa musím sprostíť, priateľ, zbytočných batohov.

Ťažko sa pretíkať s nimi po tesných uliciach... (IV 209). V prvých prípadoch tohto typu (široký obraz z prírody) bolo vysvetlenie vlastne už v podtexte obrazu z prírody, ktorý mal symbolický zmysel. Paralela by teda bola zrozumiteľná i bez druhej časti. V ďalších prípadoch (jednoduchý obraz) je paralela bez druhej časti nemysliteľná.

Častejší je druhý typ paralel, v ktorých sa kladie obraz iného pôvodu a charakteru (nie z prírody) vedľa obrazu z ľudského života (veľmi často naopak). Z najfrekvencovanejších paralelných dvojíc, ktoré hovoria najmä o živote všeobecne, o zmysle života a o ľudskom šťastí, možno uviesť tieto: ľudský život — plavba (I 85—86), zmysel života — hostina (V 179—180), ľudské šťastie — dostihy (I 150): „... Šťastie je vrtkavé. Nejde jednoducho na tom istom koni. Nie ako my, Šime, tŕčať sa na ňom, kým ho nezoderieme. Šťastie rado presedá z jedného na druhého. Teda som si rozvážil, že dosť ľahko presadne na Atlasa“ (I 149—150). Tento typ paralel je zaujímavý najmä preto, že jednu časť paralely tvoria rozmanité javy skutočnosti a jadrom druhej časti je už širšia morálna problematika. Preto paralely majú vyhranenejší charakter úvah. Úvahovosťou, meditatívnosťou a určitým morálnym zámerom je podmienený i výber obrazov v obrazovej časti paralely. Tieto obrazy kvalitatívne vyjadrujú premenlivosť, nestálosť a rýchlosť (dostihy, stávka, loď, rakety). Preto už ony samy evokujú, symbolizujú a potenciálne vysvetľujú druhú časť paralely. I tento typ paralel má sklon k spĺvaniu oboch častí paralely (I 150), k metaforičnosti (I 38, 85) a perifrastičnosti (V 179—180): „Bijeme sa okolo stola, dobíjame sa na hostinu, pozvaní i nepozvaní. Či robíme rovnako, keď chceme rovnako hostiť? Vidím, najviac pojeme, čo máme. Čo padlo do ruky zjeme sami hocikde v kúte, miesto doniesť na veľký stôl, ako patrilo. Čo ostane na ňom? Či je rovnakosť, keď sa dobíjajú k nemu, ktorí jedli osebe, dávno pohltili svoj diel: hádam i žalúdok prebrali od pažravosti. Dobíjajú sa pojesť iným, čo znášali na stôl horko-ťažko. Gazda ich odoženie, lebo chce mať poriadok. Nepozvaným povie: nemáš čo hľadať za stolom, na ktorý si nič nedoniesol...“ (V 179—180). Tento typ paralel býva často súčasťou dialógov, čo vyplýva už z ich morálneho zacielenia a z tohto, že postavy sú nositeľmi určitých morálnych princípov, o ktorých navzájom medituujú aj pomocou paralel.

Najrozšírenejší je tretí typ paralely, v ktorej sa kladú vedľa seba najrozmanitejšie javy a obrazy (alebo naopak), najmä z obchodného prostredia: chrám-banka (I 228), obchod — husle (I 210), kupec — gazda (III 113), úžerník — podvodný „zlatník“ (II 71), dlžník a úžerník — štenec a mäsiarsky pes (II 145): „...som už len štenec. Utekám pred veľkým mäsiarskym s krvavými očami uchýliť sa dakde, aby ma nezdrapil za väzy lebo by ma zmárnil na mieste. Príde utekať ako strela, ale mäsiarsky má dlhé skoky. Tam je hneď vysoký

plot, vieš, z tabál zinkových, okolo dvora. Byť špára medzi tablami, hoc malá, alebo pod parkanom, štenec by sa prevliekol na druhú stranu a mäsiarsky by ho nedolapil...“ (II 145). Vcelku možno povedať, že paralely tohto typu majú podobný charakter ako paralely predošlého typu. Bývajú zväčša v dialogických častiach a majú sklon k spĺvaniu oboch častí paralely, k morálnemu meditovaniu, úvahovosti, symboličnosti, metaforičnosti a perifrastičnosti (I 210, II 96, II 145).

Napokon treba spomenúť štvrtý typ (hoci zriedkavý, ale veľmi zaujímavý), v ktorom obraznú časť paralely zastupuje biblická parabola (I 89, 188), bájka (I 94) a ľudová anekdota (IV 62): „...Či tu žiješ bez práce a starostí?“ a zasa len rozprávka o muche v sklade. Mala sa na čom pást, ale ju ťahalo ku obloku. Tĺkla hlavou o sklo, kým nespochabela ešte horšie. Natrafila na diery a hybaj na slobodu. Dala sa do krdľa poletovať na slnci. Ale prikvačila noc, pritiahol mráz: kde sa podieť? Vrátiť sa, skadiaľ vyletela? A keď sa už nevie vrátiť... (I 94). Paralely tohto typu majú didakticko-morálny charakter, sú relatívne samostatné a zachovávajú si podstatné črty epického útvaru (motívy, nemetaforický štýl).

Typickú stylistickú digresiu väčšieho i menšieho rozsahu predstavujú v románe *Mať volá* perifrastické pasáže. Bývajú rovnako hojné v autorskej, priamej i polopriamej reči, čo priamo súvisí s meditatívnym charakterom románu. Perifrázy sú pomerne dosť špecifikované v autorskej, priamej i polopriamej reči. Preto ich treba prebrať osobitne.

V autorskej reči sú rôzne druhy perifrastických pasáží. Väčšina z nich však vyjadruje psychické stavy, lebo autor v nich komentuje duševné rozpoloženie, myslenie a emócie postáv. Medzi rôznymi druhmi perifrastických pasáží v autorskej reči vynikajú najmä široké perifrastické pasáže, ktoré bývajú alebo veľmi metaforické a vôbec obrazné, alebo menej metaforické, menej obrazné.

Bohato metaforické a obrazné perifrázy čerpajú obrazy najmä z prírodnej oblasti. Vyjadrujú rôzne psychické stavy, napr. rozhodnutie (I 198), spokojnosť (II 25), trápenie (II 106), vášeň (III 222), vytriezvenie (V 288) ap.: V tie dni sa cítil ozaj šťastný... Zahrievalo ho vedomie, že skočil cez rozbúrené more, ponad zradné bralá do tichých vôd, kde je ostrov zdraru a šťastia (II 25). Perifrázy tohto druhu čerpajú obrazy zriedkavejšie z rôznych prejavov ľudského života: Sviatky sa chýlili ku koncu. Trvať ďalej, boli ťažší vysilením: takto iba čo opľasla veľká veselosť a prikrádala sa už ustatosť. Práca, ktorú boli pohodili po pitvoroch slávnosti začala pretierať oči z drierot a chystala sa zas vodiť ľudí na kratšej vôdzke (V 190).

Široké perifrastické pasáže, v ktorých sú metafory a obrazy zastúpené chudobnejšie, bývajú zriedkavejšie. Vyjadrujú podobné psychické stavy ako predošlé perifrázy. Obrazy čerpajú z najrozmanitejších oblastí. Tak napr. spokoj-

nosť je zvýraznená obrazom z obchodného života: Tu zas načrel do veľkého skladu medu. Pri nich si nemá čo vytýkať ani sa prečo zahaniť. V nich utkvela jeho sláva a hrdosť... (I 87).

V autorskej reči je i veľa perifrastických obrazov, ktoré netvoria samostatné digresie. Autor nimi vyjadruje zväčša psychické stavy, zriedka iné javy a fakty, napr. telesný výzor: Odblesky slnca kdesi od susedných oblokov padli jej na hlavu, vlasy jej horia ani čo by sa v nich prelievali iskry (IV 75). Takéto stručné perifrastické obrazy bývajú zväčša málo metaforické. Čerpajú — rovnako ako široké perifrastické pasáže s bohatou metaforikou — najmä z oblasti prírody, ako svedčí zobrazenie hnevu mrakmi (I 147) a zobrazenie radosti slnečným svitom (III 44): Pozrel do zeme, na tvár sa mu nahnali mraky ako v lete, keď sa rozváľajú ťažké, čierne po nebi (I 147). — Začal sa mu akosi obzor čistiť, slnce mu svietilo jasnejšie (III 44). Oveľa menej je obrazov, ktoré nečerpajú z prírodnej oblasti: Nasadli mu červené pečate na líca a oči zasvietili (I 56). — Bol by sa okúňal podvihnúť rubáš, ktorým bol vtedy prikryl mŕtve nádeje (V 174). Pritom bohatá metaforika je v týchto krátkych perifrastických obrazoch naozaj zriedkavá: Podlomili sa v ňom akési stĺpy, rozkývali sa bašty pýchy a sily. Zrútilo sa naň čosi ťažkého; bralo, či čo pritíslo ho. Preťal ho strach... (I 187).

Perifrastické pasáže v dialógoch sa líšia od autorskej reči najmä tým, že už len zriedkavo vyjadrujú psychické stavy. Vidieť to i v širších perifrastických pasážach (IV 48) i v stručnejších obrazoch (II 93, V 106). Jadrom dialógov sa stávajú teda iné javy a fakty ľudského života, a preto dialógy už nekomentujú psychické stavy postáv ako autorská reč, ale vyjadrujú postoj rozprávajúcich postáv k určitej vonkajšej skutočnosti. Deje sa to v obširnejších i v kratších perifrastických pasážach.

Obširnejšie perifrastické pasáže bývajú zväčša bohaté metaforické. I takéto perifrázy čerpajú obrazy z prírody, ako svedčí napr. perifrása o myšlienke (IV 59) alebo o škole života (V 53), no oveľa častejšie sa v nich vyskytujú obrazy z iných oblastí, lebo takýmto obrazmi možno primeranejšie a diferencovanejšie komentovať najrozmanitejšie životné javy a fakty. Napr. život človeka bez peňazí sa prirovnáva k životu v službe, temnici a otroctve (II 135) a význam zdanlivej maličkosti sa prirovnáva k funkcii lónika na voze: „Z pleták výndu veľmi veľké veci neraz... Pozrite len túto pletku v tejto osi. Čo je lónik? Železný kolček, môže byť i drevený. Len ho vytiahnite a zahodte: uvidíte, čo sa nestane. Chlap príde, sadne na voz, pošibe kone; koleso sa odkrúti a odletí, voz sa zrúti nabok...“ (IV 121—122).

Obširne perifrastické pasáže s menším počtom metafor a obrazov sú zriedkavejšie. V podstate majú rovnaký charakter ako predošlé perifrázy, pretože sa v nich javy a fakty prirovnávajú k obrazom z rozmanitej oblasti. Napr. ľahké ženy sa prirovnávajú k metliam (II 128) a dievča k obchodnému artiklu (III

149): „Jazyk beží pred rozumom... Ale ak by mal vyjaviť, čo myslím, povedal by, že tento tovar, ktorý priviezli, je prvej jakosti. Nevideli sme ho z tých strán lepšieho. Hovorím, iba o vonkajšej podobe, pretriasať druhé vlastnosti nebolo by ľahko ani opatrne“ (III 148—149).

Krátke perifrastické obrazy sa v mnohom podobajú obširnejším perifrastickým pasážam. Dotýkajú sa rozmanitých životných javov a faktov a primerane k tomu čerpajú obrazy z rozmanitých životných oblastí. Tak napr. práca sa v nich prirovnáva k žriedlu blahobytu (I 166): Je v peniazoch čosi viac, ako bohatstvo: je v nich moc a sloboda práce. To je žriedlo blahobytu a šťastia... (I 166).

Polopriamu reč možno z tohto hľadiska charakterizovať ako strednú cestu medzi autorskou a priamou rečou. Rozsiahlejšie perifrastické pasáže, ktorých je viac než krátkych perifrastických obrazov, sú len zriedkavo málo metaforické (IV 117). Naopak, celkom prevažujú perifrastické pasáže s bohatou metaforikou, ktoré zachytávajú i určité psychické stavy i najrozmanitejšie javy a fakty ľudského života. Oba typy sú približne rovnako zastúpené, ako to vyplýva z postavenia polopriamej reči medzi autorskou a priamou rečou. Autor v nich teda komentuje psychické stavy postáv, alebo postavy samy sa v nich vyjadrujú k rôznym skutočnostiam. Perifrázy, zachytávajúce psychické stavy, čerpajú obrazy i z oblasti prírody i z iných oblastí, v čom sa tiež odráža dvojaký, obojživelný ráz polopriamej reči. Obrazom z prírody sa vyjadruje napr. záletnosť (I 99) a sklamanie (II 146). Abstraktným obrazom z iných oblastí sa vyjadruje napr. ľúbostný cit: — Hľa, kde ju zaviedlo číhanie cez ploty! Otvoril jej razom bránu dokorán: zľakla sa, keď nazrela do ohrady... Ale za prosbou sa skrývajú iné ožihavé city. Zunia mocne z jeho hlasu, kričia z jeho pozoru. Všetko, čo je v ňom a na ňom, sa jej prihovára. Tak ešte k nej neprehovoril nikto. Tvár jej blčala a zas ju prechodil mrázik... (III 194).

Perifrázy, zachytávajúce iné javy a fakty ľudského života, veľmi často čerpajú obrazy z prírody, napr. perifrása o úžerníctve (I 143) a o myšlienkach (V 191), hoci neobchádzajú ani iné oblasti (IV 116, IV 125—126).

Stručné perifrastické obrazy zachytávajú najmä psychické stavy a vlastnosti pomocou obrazov z prírody, čím sa zblížujú s perifrastickým obrazom v autorskej reči. Na rozdiel od tohto sú však dosť metaforické. Vyjadrujú napr. bolesť (IV 186), nestálosť (V 193—194) a múdrosť (II 81): Pri ničom sa neosedlačil: nemohol zapustiť korene. Všade mihnul ako hosť, privoňal ku všetkému: i do roboty len hosťom. Dneska si stal tiež k robote, má sa u nej dobre; ale dokedy utkvie pri nej? (V 193—194).

V stenografickom zápise boli mnohé podobné partie oveľa širšie. V uverejnenom texte ich autor skrátil, ako svedčí napr. perifrása o zmysle peňazí (S 24—25 — I 33): ... už je raz tak v našich časoch ako i bývalo v časoch starých, keď bývali veľké dosahy na taligách rímskych, fenických a réckych,

šľachetná hra sa zmiešala s výhrou a priehrou a vzala podobu otázky peňažnej, z každého vreca, čo ako dobrého zašili a poplárali zásadami a vysokými ideálmi, prv alebo neskôršie musí vyraziť toto ostré šidlo peňažnej záležitosti... (S 24–25). Niekedy autor perifrastickú pasáž skrátil tak, že autorskú reč rozviedol do monológov v polopriamej reči, ako vidieť napr. v perifráze o živote človeka bez peňazí (S 303–304 — II 141): A vpadol do ťažkej dумы. Bolo mu ako hráčovi, čo sedí za stolom, kde drvia mauš a v banke je poriadna suma... Ale videl, že to boli len dym, hmla a (vycifrované neskutočnosti) cifrovaný blud. Nasúdili mu káru ťahať, kým môže sám a keď zaviazne pýtať zápinu, kde mu ju dajú a platiť za ňu zapýtajú... (S 303–304). — „A má peniaze,“ dumá v sebe... Zronilo ho veľmi. Ale príde mu prísť predsa len do ulice San Martin... Aká hanba a strach ísť. Musí prekročiť to písmo, ktorým zapísal všetko, čo má i nemá. Ak ho raz prekročí, vŕjde do cudzieho, klamať, kradnúť. A či ho neprekročiť a čakať, kým nepríde koniec? (II 141).

Vcelku možno povedať, že dej má v románe podradné miesto. Digresie rôzneho druhu rozbiehajú dejovú líniu a majú dôležité miesto v kompozičnej výstavbe.

III

Osobitnú pozornosť treba venovať najmä prostriedkom charakterizácie postáv.

Kukučín vo svojich poviedkach vytváral charakteristiky postáv najmä pomocou dialógov. V románe *Mať volá* je ťažisko charakterizácie v autorskej reči. To značí, že Kukučín charakterizoval postavy opisom vnútorných (psychických) i vonkajších znakov.

Vnútorná charakteristika je zriedkavejšia. Autor ňou zobrazuje priamo charakterové vlastnosti postáv, napr. bystrosť a veselosť Vida Dargaša (I 114), a najmä ich psychické stavy, ktoré sú odrazom ťažko chorého Simona (V 246–247, V 232–233), alebo horúčkovitý sen a hütanie chamtivého Kolčiea o peniazoch: Zmysel sa mu škerí, indy sa nu zastrája, i päť dvíha naň. V ktorúsi noc sa strhnul zo sna, uznojený akoby ho bol vyzváral. Zmysel peňazí bol pri ňom a zadržal mu do ucha: Nepreskočíš, nie, spomedzi majetných medzi veľkých boháčov! Coky od nich — ta medzi majetných neborákov. Ale on ho vysmial: čo by mu mal rozkazovať žobrácky zmysel peňazí! Popľul dlane, rozbehnul sa, hop ponad priekopu, za ktorou sú veľkí boháči. (V, 126).

Kukučín charakterizuje postavy najčastejšie pomocou vonkajšej charakteristiky. Využíva ju nielen u hlavných, ale aj u epizodických postáv, ako svedčí napr. charakteristika majiteľa klziska (I 49).

Vonkajšia charakteristika býva nepriamou charakteristikou. Autor v nej nepriamo vyratáva také vonkajšie znaky postáv, ktoré sú charakteristické pre ich povahu.

Pri vonkajšej charakteristike sú najobľúbenejšími znakmi charakterizácie vzhľad a šaty. Charakteristika pomocou vzhľadu a šiat býva jednoznaková a dvojznaková. V jednoznakovej charakteristike sa opisuje vzhľad alebo šaty, v dvojznakovej charakteristike i vzhľad i šaty spolu. Oba postupy sú veľmi časté.

Opis vzhľadu v jednoznakovej charakteristike zachytáva celý zjav, napr. celkový výzor Enriquety (I 51–52) a pani Flóry (III 69), a najmä určité detaily celého zjavu, predovšetkým tvár, ústa a oči. Pomocou tváre charakterizuje autor napr. Fortunatovu spokojnosť (IV 176), prísnosť pani Terezy (I 121), predstieranú zdvorilosť Dolčiea (IV 90) a sviežosť a radosť Jelky: ... ako padne dobre pozabudnúť, pokochať sa v jej tvári! Zas vyskočila na ňu radosť, oči sa smejú, bárs mu ich neotvára. Jamky sa potulujú okolo úst. Na bielom hrdle vidí na strane, ako sa spustili čierne kostrnky: schlpli sa. Pod nimi sa búri mladá rujná krv v žilách (III 157). Pomocou úst charakterizuje autor napr. psychické vlastnosti a psychické stavy Jelky (III 175, IV 63, V 50): ... Okolo úst ožili jamôčky, úsmev pohrával i v očiach (V 50). Najčastejším charakterizačným prostriedkom sú však oči, ktoré hrajú veľkú úlohu pri odhaľovaní psychických vlastností a stavov u mnohých postáv. Najmarkantnejším príkladom toho je Jelka, ktorej oči vyjadrujú plachosť (V 204), odmeranosť (V 204), zvedavosť (V 207), šťastie: Pozrela naň veľkým jasným okom... z jej oka hľadelo naň čisté šťastie, do ktorého sa nemieša nič trpkého... (V 274). Pritom treba povedať, že obraz očí má dôležitú funkciu najmä v druhej polovici románu, keď sú už postavy dokonale známe. Napr. pre Kolčiea je charakteristický chladný pohľad (IV 89, 101), pre Katoviča radostný pohľad (V 255) ap.

Pre charakterizáciu postáv je ešte typickejšia jednoznaková charakteristika s opisom šiat. Výberom niekoľkých detailov s častí šatstva vytvára autor výstižný obraz o postavení, vzťahoch, psychických vlastnostiach a psychických stavoch jednotlivých postáv. Tak napr. niekoľko výrazných detailov a častí šatstva charakterizuje spoločenské postavenie, meštiacku márnivosť a túžbu po vonkajšom lesku u pani Flóry (III 183) alebo spoločenské zaraďenie, jednoduchosť, osobnú skromnosť a duševnú ubitosť pani Terezy: Nebolo zrána veľkej roboty; zahodila si na domáce šaty čierny kepeň o veľmi širokom golieri, na hlavu tmavú šatku... (II 74). Jednoznaková charakteristika s opisom šiat hrá veľkú úlohu najmä pri charakterizácii kontrastných pováh. Napr. pán Fortunato, ktorý dbá veľmi o eleganciu a nosí vždy šaty podľa najnovšej módy (I 15–16, III 39), je dobrodruh a ľahotník. Uhladený zovňajšok si cení viac než vnútorné ľudské hodnoty. Pán Simon sa oblieka slušne, nevýstredne, nestará sa o módu (I 15–16). Má solídnu povahu, je oddaný iba svojej práci a svojim vysokým ideálom. O elegantný zovňajšok sa usiluje i márnomyseľný a nečestný Andrija (I 30–31, I 184–185, III 39), ale robí to s nevкусom.

Šaty, hoci si ich dáva šiť u najlepšieho krajčira, prezrádzajú, že nepatrí do vytúženého meštianskeho prostredia, ale že ostáva v podstate sedliakom: Jeho zjav predsa len padá do očí. Odkiaľ sa berie? Hádám myslia, že sa preobliekol, ako o fašiangoch. Prestrojenie je trochu smiešne, akoby mal cudzie šaty. Oblek mu nepristane, hoc pochádza od najlepšieho krajčira v meste. Inakšie veru by pozerali, keby sa ukázal v kroji! Keby ho videli, ako si vykračoval vtedy v Pravom Zorovci... (I 41—42).

Najvýraznejšiu a najplastickejšiu charakterizáciu dosahuje Kukučín dvojznakovou charakteristikou s opisom vzhľadu i šiat spolu. Dvojznaková charakteristika, najmä s opisom šiat, mala zväčša všeobecnejší ráz, sústreďovala sa len na niekoľko detailov. Takouto všeobecnejšou charakteristikou je napr. opis zjavu pani Terezy: Vošla pani Tereza. V miestnosti akoby sa bolo zmrklo od jej čiernych šiat bez okrás, v starosvetskom strihu. Jej tvár, i tak nie veľmi pekná, len stupňovala smútok, ktorý sa šírila od šiat (III 19). Častejšie bývajú obsiahnejšie a konkrétnejšie dvojznakové charakteristiky, ktoré sa opierajú o viacero typických detailov, týkajúcich sa i vzhľadu i šiat. O takýchto charakteristikách možno povedať, že sú dôležitým prostriedkom na diferencovanie jednotlivých postáv. O charakte postáv hovoria viac než reflexívne zamerané dialógy, ktoré sú zväčša podriadené programovej ideológii románu. Pravda, Kukučínove charakteristiky využívajú pri charakterizácii postáv aj iné znaky (hoci menej), napr. prsteň ako odznak blahobytu u Justa: Pán Justo mu pohrozil prstom. Bol na ňom masívny prsteň ako znak blahobytu firmy... (I 226).

Niekedy vznikajú i mnohoznakové charakteristiky, v ktorých sa spája opis vzhľadu a opis šiat s opismi z najrozmanitejších oblastí. Napr. v charakteristike Krešeho sa uvádza Krešeho vzhľad, pôvod, povaha, rodinné pomery, zamestnanie, životopis a príčiny odchodu do Ameriky (I 43—45), v charakteristike pána Flanka sa spomína Flankovo správanie sa, sila a vzhľad (I 136—137) ap.

Kukučín pri charakterizácii postáv užíva aj iný druh nepriamej vonkajšej charakteristiky. Postavy charakterizuje ich činmi. Tak napr. opisom obliekania charakterizuje Andriju nervozitu (II 161), opisom pozdravu charakterizuje Andriju ľahostajnosť (III 40), opisom zariaďovania nového domova charakterizuje kontrastné povahy Andriju a Krešeho (III 139, V 27) a opisom spôsobu jedenia charakterizuje rozdielne psychické stavy a nálady Petra, Martina a Andriju: Petar sklonil hlavu s dlhým nosom nad tanier. Hľadá nabrať makaróny na vidličku, ale sa klžu. Podoberie ich hľbu, ale kým ich donesie k ústam, sklzne sa ich zas väčšia polovica do taniera. Naľakal sa veľmi pána Martina. Jeho smutné oči, keď šibli naň, zablyšľali sa zlostne. Ešte sa väčšími najedoval naň, ako otvára ústa na makaróny, ako sa v nich kochá, kotloš, kým sa on prizera naň od tenkej polievočky s grískou. Chlipká ju chlipká, ale srdce piští na to, čo jedia iní... (I 119—120).

Už sa spomínalo, že Kukučín v slovenskom, sčasti i v bračskom období svojej

tvorby kládol veľký dôraz na dialógy. Dialógy mu umožňovali diferencovať postavy podľa charakterov a sociálnej príslušnosti. V románe *Mat' volá* funkcia dialógov zreteľne ustupuje funkcii autorskej a polopriamej reči. Preto charakterizácia postáv pomocou dialógov hrá podstatne menšiu úlohu. Autor ťažisko charakterizácie presúva na autorskú reč. Používa síce i nepriamu charakteristiku pomocou reči postáv, ale takáto charakteristika nemá veľkú diferenciatívnu silu. Vcelku reč postáv podlieha asimilačnej tendencii. Individuálny ráz reči postáv sa totiž v niektorých situáciách stráca, reč postáv z rôznych spoločenských vrstiev sa vyrovnáva, a tým zároveň prestáva byť diferenciatívnym a charakterizačným prostriedkom. Podľa toho reč postáv z ľudu je dovtedy výstižným diferenciatívnym a charakterizačným prostriedkom, kým tieto postavy nezačnú meditovať o zmysle peňazí, o domove ap. V takýchto úvahových partiách sa ich reč rétorizuje, stáva sa knižnou, zblízuje sa so „vznešenejšou“ rečou podnikateľských a vôbec vyšších vrstiev, ktorá nie je veľmi diferencovaná v dialogických prejavoch samých príslušníkov týchto vrstiev. Ako príklady možno uviesť pani Terezu, Nikolu a Jelku. Pani Tereza, prostá žena, žije všedným životom pracujúceho človeka a svoje myšlienky vyjadruje jednoduchou, štylisticky nekomplikovanou ľudovou rečou (II 133—135, III 38—39). Hoci na ňu dolieha ťarcha vystahovaleckého života najnemilosrdnejšie, predsa sa zo všetkých postáv najmenej vyslovuje meditatívne a pateticky napr. o zmysle života, o honbe za mamonou a o morálke vystahovalcov. Zväčša jednoduchou ľudovou rečou vravia vlastne len epizodické postavy z ľudu, ako svedčí napr. dialóg Petra Bubinoviča a Vida Dargaša (II 125—130), dialogický prehovor vdovy Grgovej (V 218) a i. Prirodzene, reč príslušníkov vyšších vrstiev, najmä „podnikateľov“, má prevažne knižný charakter. Pritom treba povedať, že niektoré postavy z tejto spoločenskej skupiny sa v „normálnych“ životných okolnostiach vyjadrujú celkom prirodzene a ich reč sa čiastočne stáva i diferenciatívnym a charakterizačným prostriedkom, ako to vidieť napr. v dialógu Andriju a Krešeho: „Či vlastnej materi urobíš takú hanbu?“... „Kreše, keď nejdeš s nami, ... nemohol by si ísť proti nej? Veď sme bratia, viac ako bratia.“... „Bratia, Andrija? ... V niektorých veciach nieto bratstva. Obchod neuznáva bratstva a toto je, synku, obchod! Iba že nie, ako iný; trochu šteklivejší od iných. Objednal si si ju ako tovar, bratku. Obchod si započal, ty si ho i skončil.“ „Hneď som vedel, že nebudeš chcieť ...“ (III 59—61). Celkove však pre malú diferencovanosť v reči postáv je pomerne zriedkavá charakterizácia postáv pomocou ich vlastnej reči.

V súvislosti s takouto charakterizáciou treba spomenúť dôležitý charakterizačný prostriedok románu — listy, v ktorých autor zachováva charakterizačnú silu dialogických prehovorov i listov svojej predošlej tvorby. Sám Kukučín hodnotí listy ako významný prejav ľudskej psychiky, ako vysvitá z jeho charakteristiky Andrijevho listu v stenografickom zápise: List tento ide v celom

znení, ako je, iba čo vystanú daktoré chyby, ktoré sa doň zaplietli, má ich každé dielo človeka a prednášať ich verejnosti bolo by nepekne a bol by skoro výsmech pre neumelosť pisateľa. Výsmechu nezasluhuje, lebo chyby sú len vo forme a tá nerozhoduje vo veci a neprekáža jasnosti myšlienok. Bolo by ako výsmech tých mnohých, ktorí sa nezasvätili do tajnosti písma a jeho zákonov, ale vedia vyjadriť v ňom presne všetko, čo myslia a cítia, ba i tých mnohých, ktorí sa nezasvätili do tajnosti písma a jeho zákonov, ale vedia vyjadriť v ňom presne všetko, čo myslia a cítia, ba i tých, ktorí písma neznajú a musejú sa zveriť remeselníkom, aby ho za nich napísali sťa mašina, čo poslúcha vôľu svojho gazdu. Nemajú známosti písma, ale majú precí v hlave myšlienky a predstavy v dobrom poriadku, ako matka má v poriadku truhlu, kde uložila rúcho svojej dcéry a kde je všetko poukladané na hrbkách, aby vedela, kde ho hľadať a čo skadiaľ vybrať [A nepotrebuje obracať všetko čím hore, tým dolu, kým sa dostane na vec, ktorá ju zaoberá.] Nemajú zbežné vzdelanie, pečlivú výchovu ako jej, ale svojimi darmi ju vynahradili, často i pretekli tých, ktorí mali výchovu veľmi pečlivú a dôkladnú, ale ju nevedeli upotrebovať... (S 152—153).

Listy ako charakterizačný prostriedok využíva Kukučín i pri charakterizácii ľudových i neľudových postáv. Na oba druhy listov možno uviesť veľa príkladov. Z listov, ktoré charakterizujú ľudové postavy, treba pripomenúť napr. Andrijev list písaný matke (I 198—203). List zachováva formálne typické znaky „ľudového“ listu (obširne pozdravné formulky na začiatku i na konci, frazeológiu ľudovej reči, široké opisy atď.), ale pritom siaha i do obraznej reči poprepletanej biblickými prirovnaniami.

Zatiaľ čo v listoch jednoduchých ľudí prevažuje prostý hovorový štýl, listy príslušníkov neľudových vrstiev sú písané knižným vyumelkovaným štýlom, čo súvisí priamo s ich myslením. Listy takéhoto rázu charakterizujú predovšetkým dvoch hlavných predstaviteľov podnikateľského, obchodného sveta — pána Fortunata a pána Simona. Z viac-menej pateticky ladených listov pána Fortunata vysvitá, že ide o človeka, ktorý je pri úspechoch obchodne vecný i v styku s priateľmi (V 77—80, V 85). Pri nezdaroch však stráca svoju obchodnícku povýšenosť a stáva sa osobnejším a intímnejším (V 107). Pritom ho nezlomí ani najväčší neúspech, ba naopak, púšťa sa znovu do ďalšieho podnikania (V 308): Dľa sľubu, daného vám pred odchodom, že neprestanem podávať vám zprávy o obchode, o ktorom viete, v čom záleží, mal som šťastie obrátiť sa telegraficky na vás... Vysvitá z uvedeného, že podpísanému prvú starosť bola po príchode sem prezvedieť sa, ako veci stoja na mäsovom trhu... (V 77—78).

Listy pána Simona poukazujú na celkom odlišnú povahu. Charakteristickou črtou pisateľa je stručnosť, emocionálnosť, úprimnosť. Pán Simon myslí viac na úspech svojich ideí než na prosperitu svojho obchodu (V 84, V 89—90). Vzne-

šené myšlienky ho neopúšťajú ani na smrteľnej posteli (V 311—313): Z písma vyrozumieš, že píšem z postele. Akási slabosť. Bol by v nemocnici... Že sa pokus nevydaril, ľutujem, hoc z jednej strany sa predsa vydaril. Ukázal, že myšlienka je dobrá; nohy jej podrazilo sebecko, ako ich podráža každej lepšej veci... Ver mi, človečenstvo sa spamätá a obráti k láske. Zrúti raz i ozrutnú modlu Zlatého teľaťa, nakuje z nej čistej mince, ktorá zaistí každému jednotlivcovi, i najslabšiemu, slobodu práce. V nej nájdeme zasa všetci žriedlo blaha a pokoja... (V 311—312). Menšiu úlohu pri charakterizácii postáv majú priame charakteristiky jedných postáv o druhých. Takto napr. charakterizuje Nikola a Simon Andriju (IV 46—48) alebo Simon Fortunata (I 13, IV 47): „Aký človek, aký!... Gazdu priniesol do hrobu, i Vás skubnul dosť dobre. Čo je na ňom? Všetky hriechy, všetky!“ (IV 46).

Celkove možno povedať, že Kukučín pre hlavné postavy románu nemal živé vzory, ktoré mu slúžievali ako prototypy v jeho poviedkovej tvorbe. Epizodické postavy románu — jednoduchých ľudí z námornického a sedliackeho prostredia — zobrazil Kukučín realistejšie (okrem situácií, v ktorých uvažujú o zmysle peňazí, vysťahovalectve atď.). Takýmito postavami sú napr. Petar Bubinović, Nikola Žeravić, Vid Dargaš, vdova Grgova a i. Chorvátske ženské postavy, pani Tereza, Uršula a sčasti i Jelka, majú podobný charakter. Spomedzi postáv z ochodníckych vrstiev vykreslil Kukučín satiricky postavy Dolčicia a Kolčicia. Postavy domácich obchodníkov, pána Justa, sčasti i pána Ipolita, zobrazil realistejšie než hlavných predstaviteľov chorvátskych vysťahovaleckých podnikateľských a obchodných kruhov. Pána Fortunata vykreslil ako dobrodružného špekulanta. Ústredná, najzidealizovanejšia postava románu, pán Simon Katović, je zároveň nositeľom centrálnej myšlienky diela. Jeho utopistické zásady sa usiluje uviesť do života i Krešimir Zarada a napokon i Andrija Katović, v ktorom autor podčiarkol v prvej časti i realisticky črty úžerníka. Postavy románu sú teda realistické, pokiaľ v nich Kukučín umelecky stvárňoval živé vzory. Keď z nich urobil hlásateľov utopistických ideí, stávali sa menej realistickými.

Kukučín pri charakterizácii postáv využíva rozličné prostriedky. Postavy charakterizuje napr. i menami, z ktorých mnohé majú symbolický význam. Symbolika mien nevyplýva len z programového zamerania románu, ale súvisí aj s úzom v ľudovom jazyku. Niektoré mená sú humoristicky zahrotené. Deminutívnymi formami ženských mien sa označuje príslušnosť postáv k obchodníckym vrstvám. Postavy z čílskeho prostredia pomenoval Kukučín románskymi menami, chorvátske postavy chorvátskymi menami. Pošpanielčené chorvátske mená charakterizujú predstaviteľov „podnikateľských“ vrstiev.

Charakterizácia postáv sa presúva — na rozdiel od poviedkovej tvorby — na autorskú reč. Vnútoraná, priama charakteristika je pomerne zriedkavejšia. Kukučín najčastejšie charakterizuje postavy nepriamou vonkajšou charakteris-

tikou. Tento postup je typický pre charakterizáciu hlavných i epizodických postáv.

IV

Napokon sa treba podrobnejšie zaoberať štylistickými tvárnymi prostriedkami v užšom zmysle slova.

Pri rozbere štylistických tvárných prostriedkov v užšom zmysle slova možno v románe pozorovať dve tendencie: úsilie o stručnejšie gramatické konštrukcie a najmä úsilie o zložitejší, ornamentálnejší spôsob vyjadrovania, o obraznejšie štylistické prostriedky.

Stručnejšie gramatické konštrukcie predstavujú najmä eliptické vety, nominálne vety, vety s infinitívnymi väzbami a neosobné vety. Všetky typy stručnejších gramatických konštrukcií dodávajú štýlu určitú dynamičnosť.

Eliptické vety sa vyskytujú najviac v dialógoch, lebo sú charakteristické pre hovorový štýl reči. Najčastejšie sa v nich vynecháva spona, sloveso *byť* vo všetkých časoch (zväčša v prvej osobe jednotného i množného čísla), rôzne tvary modálnych slovies *mať*, *chcieť* a vetné príslovky *treba*, *netreba*, *možno*, *nemožno*: Mrzutosť najlepšie zaliť (I 11). — Veď ja ju rada, akoby mi bola vlastné dieťa (III 197). — Nebojte sa. Pán Katovič ani počuť (IV 74). Zaujímavé sú eliptické vety, v ktorých sa zápor elipsy presúva na infinitív: Ja iba mliečko, i to nie mnoho. Žalúdok nepreberať veľkým jedením (II 73). — Dneska sa už svet inakšie krúti. O motyke a rýli nezájsť ďaleko (I 145). Hovorový ráz eliptických viet zdôrazňuje najmä dlhší kontext, v ktorom sa zobrazujú psychické stavy a citové afekty (hnev, výčitky ap.): A kde sa podieť?... Tam plať dlhy, tu zas tebe, pijak, interesy. Kde dám ľudí, keď zaľahneš do toľkých izieb? Dve najlepšie izby jemu: Krešimírovi ledva kutica. Nikola utisnutý... (II 49). Rovnaký charakter má i častá apoziopéza: My už len šatku alebo stužku, súkna na kabátik. Gazdovia prstene, reťaze, spinky, hodváb i čipky z Benátok (I 83).

Veľmi frekventované sú aj nominálne vety, najmä v dialógoch. Najčastejšie predstavujú spojenie prívlastku s podmetom, zriedkavejšie iba sám podmet: Rád ho, dobrá chlapina! Ale hlavička! (III 126). — Ja ich musím slúchať. Nuž otrok (II 136).

Osobitnú pozornosť si zasluhujú infinitívne väzby, ktorými sa nahrádzajú iné väzby. V románe *Mať volá* sú oveľa frekventovanejšie než v predošliach Kukučínových prácach. Pretože majú pomerne odlišný charakter a funkciu v autorskej reči, v priamej reči a v polopriamej reči, treba si ich všimnúť v každej reči osve.

V autorskej reči Kukučín pomerne zriedkavo nahrádza infinitívnou väzbou vedľajšiu predmetovú vetu so spojku „že“: Banda sa dobre vycvičila. Magistrát urobil dobre, zriadiť ju, ako mu radili denníky (I 40). Infinitívna väzba

býva častejšie za vedľajšiu podmienkovú vetu so spojku *keby*. V tomto prípade je veľmi frekventovaná najmä infinitívna väzba so slovesom *byť* a *nebyť*, ktorá je bežná i v hovorovej reči: Byť v Puntarene, pán Fortunato bol by sa zas vyhrieval na veľkej sláve. (V 87). — Nebyť ulica taká široká, bolo by počuť hlas (III 203). Infinitívne väzby s inými slovesami sú oveľa zriedkavejšie: Nedržať ho spoločník za kabát, pán Andrija by zutekal (IV 154). V románe nie sú výnimočné ani infinitívne väzby namiesto účinkových viet so spojku *aby*: ... pán Simon sa dal do roboty: nie prehrebať sa v knihách, ale konať sobáš (V 41). Možno tu nájsť aj infinitívne väzby neosobného a eliptického charakteru: ... predvážať človeku, ktorý má divné muchy, že mu nevedieť ako pristúpiť (IV 127). — ... Nedal mnoho na útlosť a prázdne výlevy citové, lebo z nich sa nenajesť (IV 195). Najčastejšie sa však infinitívnou väzbou nahrádza vedľajšia veta účelová so spojku „aby“. Takáto väzba sa pociťuje v slovenčine ako archaická. Možno v nej hovoriť o troch typoch. Najfrekventovanejší býva typ, v ktorom infinitívna väzba, zastupujúca vedľajšiu vetu, je po rozvitej a rozšírenej hlavnej vete: Nevedieť, čo ho nadišlo v trápoch, iba keď ho odrazu prisililo čosi zoblieť pred ňou dušu donaha, zhodiť z nej obnosené hábočky, ošarpané okrasy a prívesky (II 22). Zriedkavejší býva typ, v ktorom infinitívna väzba je po stručnej, holej vete: Káva bola hotová, pozval ich zasadiť za stôl (III 171). Najzriedkavejší býva typ s príslovkovými a predložkovými spojeniami: Miesto sadnúť k večeri a ísť spať, našiel domácich okolo postele gazdovej (II 166).

V priamej reči je (okrem prípadu, keď sa i tu predmetová veta so spojku že len zriedka nahrádza infinitívnou väzbou) celkom iná situácia. V porovnaní s autorskou rečou sa možno málokedy stretnúť s infinitívnou väzbou, ktorá zastupuje účelovú vetu so spojku *aby*: Čiastka mojej zdravice nech ide tej, ktorá vám rozkázala nezabudnúť na nás (II 19). A naopak, infinitívna väzba, ktorá nahrádza vedľajšiu podmienkovú vetu so spojku *keby*, je v priamej reči najhojnejšia. Frekventovaná je — rovnako ako v ľudovej reči — najmä infinitívna väzba so slovesom *byť* a *nebyť*, zatiaľ čo iné slovesá (*mať*, *nemať*, *vedieť*, *dať*) sú menej frekventované: Byť všetci majetní, nemohli by utiskovať jedni druhých (V 139). — Nemať skala puklinu v sebe, nemal by bor do čoho vrásť... (IV 166). — Vedieť, čo mu príde opustiť pre ňu, nebol by veru podpísal kontakt (III 220). Bohato sú zastúpené aj infinitívne väzby neosobného rázu, najmä so slovesami *nevedieť* a *nepamätať*, ktoré sú charakteristické i pre ľudovú reč: Žena leží druhý mesiac: nevedieť, čo bude z nej (V 43). Oba typy infinitívnych väzieb — náhrada za vedľajšiu podmienkovú vetu so spojku „keby“ a infinitívna väzba neosobného rázu — majú dynamický a emocionálny charakter. V priamej reči sú frekventovanejšie preto, lebo priamu reč, respektíve dialógy, ovplyvnila miestami ľudová reč, v ktorej boli tieto typy infinitívnych väzieb obvyklé. Napokon treba spomenúť infini-

tívne väzby, ktoré zastupujú určité slovesné tvary — prítomný čas, budúci čas, minulý čas a rozkazovací spôsob: A vy sa naľakať bravov a nenájsť im poriadku? (I 261). — A vy tam byť, vidieť zlato na vlastné oči a neveriť! Prečo ste si nevzali... (III 42). — Kravu nepredať na otelení!... Počkám, kým sa neoteli (IV 198). — ... ak by sa strhlo dačo pre frčku, ak ju dajú Andrijovi, odkázať mi za horúca (III 198). Infinitívne väzby tohto typu pôsobia v slovenčine dosť neprirodzene. Do Kukučínovho jazyka vnikli pravdepodobne pod vplyvom románskych jazykov: pod vplyvom taliančiny prostredníctvom chorvátskych nárečí (ako to býva i u chorvátskych spisovateľov, napr. u Vl. Nazora) alebo pod vplyvom španielčiny, úradnej reči v Chile, kde Kukučín pôsobil okolo dvadsať rokov.

Používanie infinitívnych väzieb v polopriamej reči tvorí prechod medzi autorskou a priamou rečou. Pomerne zriedkavá — rovnako ako v autorskej a priamej reči — je infinitívna väzba miesto predmetovej vety so spojkou *že*: Má pravdu gazda, vykynožil túto päťtoru: o rok, o dva by si neporadil (I 257). Infinitívna väzba, ktorá nahrádza účelovú vetu so spojkou *aby*, približuje sa výskytom — ako emocionálne neutrálna väzba — skôr k autorskej reči. Rovnako ako v autorskej reči možno v nej rozoznať tri typy (infinitívnu väzbu po rozvítej a rozšírenej vete, po stručnej holej vete, s príslovkovými a predložkovými spojeniami): Z očí jej srší oheň, ako behajú od pána Andriju ku Krešimírovi. V nich i to čítať, že veľké záležitosti sú len závoj zastrieť padnutie na kľzačke (I 136). — Obchod je nie kostal zmýšľať a konať v ňom predpotopne (II 123). — Ešte sa pechori pred ním znachor, miesto schovať sa do diery (IV 159). A naopak, infinitívna väzba, ktorá nahrádza podmienkovú vetu so spojkou „*keby*“, približuje sa výskytom — ako emocionálnejšia väzba — skôr k priamej reči (byť, nebyť, mať-nemať, vedieť): Aký bol spáč, leňochod! Byť s ňou celé odpoľudnie, nevyjaviť jej, čo sa v ňom robí: nemať od nej ani sľubu, tobôž istoty (III 226). Infinitívna väzba neosobného a eliptického charakteru má rovnaký ráz ako v priamej reči, hoci eliptická väzba je častejšia: Pekná vec vynájsť v hrbe ľudí, komu dôverovať, komu nie (IV 113). — Ak sú ťažkosti, prekážky, premôcť ich (V 17). Napokon infinitívna väzba, ktorá nahrádza určité slovesné tvary, nie je odlišná od infinitívnej väzby tohto typu v priamej reči: Ide nechať všetko tak, hoc prísť i o zárobok, utrátiť na kupectve: len aby mohol ostať u nej (III 209).

V súvislosti s infinitívnymi väzbami bude zaujímavé porovnať si aspoň sčasti stenografický zápis a zlomky konceptov s uverejneným textom. Možno tu hovoriť o troch typoch zmien. Prvý typ predstavujú zmeny infinitívnych väzieb zo zápisu a konceptov na určité slovesné tvary v uverejnenom texte: Vedieť, že je v nej naša spása a neprijať ju... (Z₃ 717). — Vieme, že je v nej spása a neprijímame ju... (III 117). — Vyrovnáť sa človeče, čert ti posvietil sputnať si nohy! (I 63). — Vystri sa, človeče! Čert ti posvietil sputnať si nohy!

(I 68). — ...vrátil sa pomaly od brehov Jadrana poprizerať sa... (Z₃ 49). — ...musel sa pomaly vrátiť od brehov Jadrana, aby sa prizrel... (I 41). Druhý typ, v ktorom sa od jedného textu k druhému striedajú infinitívne väzby s určitými slovesnými tvarmi, svedčí o Kukučínových rozpakoch pri používaní týchto väzieb: ...na každom kroku najdeš kvietok (S 10). — ...na každom kroku [najdeš] najšť kvietok (Z₃ 14). — ...najdeš na každom kroku kvietoček (I 15). — Mamička mu ak vypisuje, tak vypisuje aby sa už ponáhlal (S 36). — Matka mu vypisuje ponáhlal sa (Z₃ 54). — Matka mu vypisuje, aby sa ponáhlal (I 45). Najcharakteristickejší je však tretí typ, ktorý predstavuje zmeny určitých slovesných tvarov zo zápisu a konceptov na infinitívne väzby v uverejnenom texte: Starú budú zruším, vystavím novú (Z₃ 13a). — Starú budú zrušiť, vystav novú (I 15). — Keby nie ona, ja by hádam bol i dnes bludár (S 88). — Nebyť jej, bol by hádam bludár dneska (I 95). Veď sa i divím, pani Uršula, že sa nezmohla na nič lepšieho (II 50).

K stručnejším gramatickým konštrukciám možno napokon prirábať i neosobné vety, časté v autorskej, a najmä v priamej reči. I v autorskej i v priamej reči sú rovnaké typy. Najčastejšia je konštrukcia so slovesami *bolo* a *nebolo* (sloveso *bolo*, respektíve *nebolo* býva samostatné alebo v spojení s infinitívom), so slovesom *príde* v spojení s infinitívom, so slovesom *nestalo* a s infinitívami: ...nebolo ľahko vychádzať s vami. Nebolo dôvery (I 179). — Príde zgegnúť... (II 101). — Neostalo na prenocovaní (II 108). — Prišla čierna káva, nevedieť skadiaľ (I 230).

Pre Kukučínov štýl v románe sú oveľa typickejšie obrazné štylistické prostriedky. Takmer všetky prispievajú nielen k emocionálnosti štýlu, ale aj k jeho rétoricnosti, patetickosti a perifrastickosti, čo vyplýva z meditatívneho charakteru románu a z nereálnej jedinečnosti a výnimočnosti mnohých postáv. Z obrazných štylistických prostriedkov si treba všimnúť kumuláciu substantív a prívlastkov, synonymá, paronomáziu, metaforu, hyperbolu, personifikáciu, eufemizmus, klimax, epizeuxis, rečnícku otázku a exklamáciu, prirovnanie, príslovie, povrávku ap.

K typickým kumulačným prostriedkom rétorického rázu patrí hromadenie substantív (konkrétnych a abstraktných pojmov) a prívlastkov (vlastností), ktoré má vlastne hyperbolizujúci ráz. Kukučín ho často využíva v autorskej i priamej reči. Hromadenie sa vyskytuje najmä vo forme asyndeticky a syndeticky spájaných substantívnych a objektívnych dvojíc, trojíc i viacčlenných štylistických jednotiek. Nemá samoúčelnú štylistickú funkciu, ale slúži na praktickejšie vyjadrenie myšlienok.

Podľa zobrazovanej funkcie je v románe niekoľko typov hromadenia substantív, t. j. hromadenia expresívnych substantív, ktoré označujú rozkošnosť a pôžitkárstvo, zobrazuje prepych panského prostredia a ľahotnícky život príslušníkov vyšších vrstiev: Azda len nevidíme všetci v peniazoch iba surové

bohatstvo, pohodlie, zábezpeku budúcnosti alebo práve pôžitok, samopaš, zábavu, muziku, pijatiku, bohatý stôl, čipky a skvosty, prepych, rozblúdenú ženu a také veci (I 164–165). Hromadenie substantív, ktoré sa týkajú jedenia a pitia, vykresľujú hojnosť a príjemný život majetných ľudí: Upiekol ho majster; dal doň mlieka, masla a vajec, radšej viac ako menej (I 254). Hromadenie substantív, ktoré označujú druh rôznych predmetov, podčiarkuje majetnosť alebo vlastníctvo osôb. Hromadenie substantív môže napokon značiť hyperbolizáciu predstáv najrozmanitejšieho druhu a obsahu: V nej má korene statkár, roľník, remeselník i tulák. Z nej žijú remeslá, obchody, banky, slobodné stavy, učené vrstvy a zložené stroje (II 23).

Hromadenie prívlastkov, t. j. hromadenie vlastností konkrétnych a abstraktných pojmov, časté najmä v autorskej reči, má obyčajne gradačný charakter. Prehlbuje predstavu zdôrazňovaním vlastností rôznych pojmov. Má formu adjektív, príslovky a adjektíva, príslovky, predložkových väzieb: ...škúlila naň zo všetkých strán: chudoba nahá, smutná a neogabaná (IV 79).

Pre román je typické i hromadenie synonymických pojmov. Synonymické pojmy, reprezentované substantívami, adjektívami, slovesami a príslovkami, bývajú vo forme asyndeticky i syndeticky spájaných dvojíc a viacčlenných stylistických jednotiek. Sú veľmi časté v autorskej, priamej i polopriamej reči, ale v priamej reči vyznievajú oveľa expresívnejšie. Substantívne synonymá sú pomerne zriedkavé: Šaľba je, čo hovoríte. Omyl a klam (I 104). — Trucovitý môj Boby, zaťatý (I 187). A naopak, substantívne synonymá konkrétneho značenia sú zastúpené veľmi bohato. Takéto synonymá nadobúdajú najmä v priamej reči značne emocionálny charakter. Bývajú expresívne i preto, lebo vyjadrujú nadávky, pejoratívne slová a slová s naturalistickým nádychom: Spomenul tuším skuhrošov, trhanov, hladošov (V 162). — Nepatria k nim záhaľčiví ľahťári, pôžitkári, skazení mestskí vtáci... (IV 12). Azda najpočetnejšie sú slovesné synonymá, ktoré Kukučín majstrovsky využíval v celej svojej tvorbe. I v tomto románe sú slovesné synonymá umelecky veľmi pôsobivé, o čom sa možno presvedčiť i v autorskej i v priamej reči. Autor vyjadruje synonymicky najmä ľudskú chôdzu, konský cval, pitie a rôzne psychické stavy, prejavy a pocity (radosť, neistotu, nepokoj, omrzelosť, žiaľ): Zutekal i im, že má priateľov tam kdesi. Vyšli pred závodisko na cestu. Pán Andrija začal fárať tuho do mesta. Krešimír musí pobežkávať za ním. Je menší. Nemôže sádzať kroky ako on. A kde ideme?... (I 140).

Do tohto okruhu možno zaradiť i paronomáziu. Paronomázia nemá len funkciu zvukového efektu, ale aj funkciu hromadenia a emocionálneho zdôraznenia predstáv, myšlienok a obrazov: „Ja že máte istotu, keď istíte.“ „Istím“ (I 37).

Obraznosť štýlu v románe je však vybudovaná najmä na perifrázach, o ktorých už bola reč, a na metaforách. Kukučín i v autorskej, v priamej i v polopriamej reči často využíva jednoducho komponované metaforu a metaforu

rozvinuté do širších obrazov, ba až do perifráz. Takto i metaforu patria medzi prostriedky, ktoré hromadia pojmy, predstavy a obrazy. Medzi metaforami prevažuje vcelku slovesná metafora, iné typy, napr. epitetá, sú zriedkavejšie. Metaforu preberá Kukučín z ľudovej reči, ale používa i metaforu knižné, niekedy až do krajnosti vyumelkované, čo vidno v autorskej, priamej i polopriamej reči. V románe je neprebrané množstvo metafor, no možno medzi nimi vybadať určité typy. Prevažne všetky zobrazujú psychické stavy, hnutia a vlastnosti.

Obrazy k metaforám čerpá Kukučín z rôznych oblastí. Najvýraznejšie metaforu sú vybudované na obrazoch z prírody. Metaforu, preberajúce obrazy z prírody vôbec, vyjadrujú rôzne psychické hnutia. Tak napr. pomocou obrazu o blkotajúcom ohni sa zobrazuje vzrušenie, pomocou obrazu o sršiacich iskrách hnev, pomocou obrazu o márach a zemi sklamanie: V očiach mu blkotal oheň akejsi myšlienky (IV 209). Veľké čierne oči sypali naň iskry... (V 193). — Zapadnúť do krútnavy bôľu (V 236). — I jeho nádeje na márach, tiež pôjdu pod zem (IV 202). Pravda, Kukučín v románe *Mat volá* — rovnako ako napr. v románe *Dom v stráni* — využíva i metaforu, ktoré čerpajú obrazy z premenlivosti prírody a z rôznych prírodných úkazov. Takýmito obrazmi vykresľuje psychické stavy, hnutia, afekty a city. Prírodné nálady tu zodpovedajú psychike postáv ešte bezprostrednejšie. Tak napr. obraz jari a leta predstavuje priamo začiatok i pokračovanie ľúbosti, obraz svitú nádej, obraz noci zúfalstvo: ...jar... i leto ľúbosti... (IV 172). — ...práve vtedy vkradnul svit nádeje do smutnej izby... (II 121). — Smiať sa, keď sa srdce v nej trasie, besnie búrka... (V 195). — slzy ako hrachy pršali mu z očí, tiekli dolu tvárou (II 149). — ...keď mu zapadla hviezda... (IV 178). Obrazy niektorých metafor sa napokon opierajú o predmety alebo o činnosť, ktoré priamo súvisia s prírodou. Pomocou „prírodných“ predmetov a činnosti sa vyjadrujú najmä psychické stavy, hnutia a vlastnosti. Tak napr. obraz o pevnej kôre vyjadruje zdržanlivosť, obraz o sypkom piesku neistotu, obraz o kvitnúcich ružiach šťastie, obraz o kvetoch lásku, tŕne nelásku, obraz o tuhom koreni prísnosť, obraz o spustených krídlach sklamanie, obraz o zdvihnutom hrebeni smelosť. Najzaujímavejšiu skupinu tvoria metaforu, ktoré využívajú slovesá označujúce druh činnosti a práce dedinského človeka. Patria — rovnako ako v predošlej tvorbe — medzi najľudovejšie metaforu. Často majú i moralizujúcu tendenciu, ako to býva v rôznych povrávkach, prísloviach a vôbec v ľudovej reči: ... na slovo nemôžeš vypriať ani groša (V 42). — ...Ale statočnosť nezosižeš, ak ju dáš roztrhať (II 159). — Netušil veru, že tak chytro po svadbe musí prekladať kríže (V 219). — ...Pozerá na vtáka, ktorý ho vtedy prekabátil. Umiesil by ho na kabáč, oplana (V 296).

Kukučín využíva i metaforu, ktoré čerpajú obrazy z iných oblastí. Bývajú zväčša menej výrazné a mávajú neraz i knižný charakter. Zatiaľ čo metaforu

čerpajúce obrazy z prírody a z rôznych prírodných úkazov mali konkrétnejší charakter, v metaforách čerpajúcich obrazy z predmetov alebo činnosti súvisiacej priamo s prírodou a z iných oblastí začína sa pomer konkrétnych a abstraktných obrazov vyrovnávať. Medzi konkrétnejšie metafory patria také, ktoré budujú svoje obrazy na pojmoch označujúcich určité časti ľudského tela a iné skutočnosti. Konkrétnejšie metafory zobrazujú najmä psychické stavy a hnutia a neraz mávajú i morálne zameranie. Tak napr. pomocou obrazu o očiach sa vyjadruje hnev, pomocou obrazu o jazyku smelosť, pomocou obrazu o úradnom štýle osobný chlad a pomocou obrazu o feruli a kormidle sa kvalifikuje obchodná neschopnosť postavy: Pán Ipolito by ho zožral očima (V 299). — ... jazyk sa jej rozviazal (V 159). — Obrnil sa úradným štýlom (V 81). — ... Istili, že bol dobrý, kým bol pod ferulou iných. Keď vzal kormidlo do ruky, začal zle kerovať (V 90). Abstraktnejšie metafory využívajú najmä obraz o pohľade-očiach a obrazy s inými abstraktnejšími pojmami. Obraz o pohľade-očiach znázorňuje predovšetkým psychické stavy a hnutia, napr. bolesť, strach a zmätok: ... v očiach sa zjavil bôľ (V 26). — Pozor mu vraj šprihá sem a tam, uteká po kútoch, akoby sa bál stretnúť sa s očima iných (V 295). — Jakovovi skákali slová pred očima (V 299). Obrazy s inými abstraktnými pojmami, napr. s pojmom *slovo*, *hlas*, *myšlienka*, *omyl*, vyjadrujú psychické stavy, vlastnosti a rôzne okolnosti, napr. bôľ, rozhodnosť, rezignáciu, hrdosť, osamotenosť: ... aké ozaj slová hádže naň (V 199). — ... nestrafme radšej slova (V 74). — ... Prihnul šiju, naložil na ňu ťarchu svojho omylu (IV 87). — ... Kým bude kopáť, nebudeme aspoň rozvláčať otupnú samotu kde-kade po meste (V 181).

Iné druhy metafor, napr. metonymia a synekdocha, sú zriedkavejšie. Metonymia vyjadruje len určité vecné konštatovanie: Nôž je najistejšia medicína (II 114). V synekdoche predstavuje „pars“ najmä pojem označujúci časti ľudského tela: ... bál sa položiť nohu na chodník (II 92). — Je uňho od samého počiatku; pravá ruka a hlava, ktorá vie, čo sa robí (I 207).

V románe je s metaforou najužšie spätá — podobne ako v Kukučínovej poviedkovej tvorbe — hyperbola. Metafora totiž i v románe neraz nadobúda charakter hyperboly. Hyperbolu vytvára Kukučín málokedy (na rozdiel od niektorých poviedok, napr. od poviedky *Rysavá jalovica*) rozvitým, obštrným obrazom: Čo by nedal, keby mi choroby mohli merať nožom! Lahnul by na skutku: Nate, režte, hoc kuchynským nožom, rozštvрте ma, hoc ako moriaka alebo baranca! (II 119). Autor totiž pri hyperbolizácii využíva najčastejšie jednoduchý hyperbolický obraz, ktorý si vypožičiava najmä z ľudovej reči, menej z intelektuálnej a knižnej reči, čo možno pozorovať už v jeho poviedkovej tvorbe. Prírodné, hyperboly ľudového pôvodu bývajú v románe viac-menej preštylizované: Nejedem by bol vytrčil kopytá, keby nie ja (I 143).

Hyperboly vyjadrujú najrozličnejšie psychické stavy, hnutia a emócie, napr. ľútosť, výčitky, prehnané zveličovanie skutkového stavu: Pozeral ľútosť. Bol by pohnul skalú, keby ju neboli vevíkali tak tuho do dlažby (III 70). — Či si povážila stvora, čo mi robíš? Zabila si ma... (IV 81). — Váš je mne najväčší, Hotel Central' všetkých Amerík! (IV 44).

S metaforou býva veľmi úzko spätá i dosť frekventovaná personifikácia. V románe prevažujú slovesné personifikácie, menej je iných, napr. slovesno-substantívnych personifikácií: Ľudia si zas podávajú kľučku, zvonec jajčí kdesi vo vnútornostiach domu (I 196). Personifikácie majú expresívny charakter ako metafory, ba vyjadrujú neraz i tie isté javy, ako sú psychické stavy a hnutia, napr. radosť, hnev, strach, apatiu, nehu. Okolo úst jej zasa hrajú jamôčky, i oči sa už nesmejú. Skoro s hnevom pozerajú naň (V 171). — Jamôčky sa schovali. Ostala jej úzkosť (V 171). — Ale túžba zadrieme zasa: učupí sa (V 204). — Srdce sa túli k srcu (V 69). Pravda, personifikácie vyjadrujú predovšetkým prenesené vlastnosti personifikovaného predmetu, napr. schopnosť pracovať, rozprávať, hýbať sa: Každá žila pýta robotu (V 192). — Zem sa prihovára divne (II 94). — ... peniaze nebudú zaháľať (I 110). Prítom sa personifikovaným predmetom pripisujú, prirodzene, ľudské vlastnosti, najmä tie najzákladnejšie a najobvyklejšie, napr. smiech (V 170), reč (II 94), spánok, sedenie, blúdenie: ... túžba zadrieme zasa: učupí sa... (I 204). Vcelku sa i tu — rovnako ako v metaforách — personifikujú predovšetkým konkrétne predmety.

Metaforám sú napokon blízke i eufemizmy, ktoré bývajú dvojaké: užšieho a širšieho, obraznejšieho rázu. V prvom prípade ich tvoria jednotlivé výrazy: Vedel, že Dargaš farbí. I Nikola má groše na banke (III 20). V druhom prípade bývajú eufemizmami celé zvraty: ... ostali pri ňom, kým neprekročil medzi týmto životom a iným (II 166). Eufemizmami sa zjemňuje najčastejšie predstava smrti, lož, pitie: Tam čakajú podchvíľou, že vypustí dušu (V 294). Pán Koláčik sa najedoval, že farbí. Nevie vraj pravdou dýchnuť (V 326). — Ja už len tak očistomky... Sladkú vodičku (I 114).

Z ďalších stylistických prostriedkov treba pripomenúť trojstupňový klimax a antiklimax. Klimax a antiklimax býva najčastejšie slovesný a substantívny. Máva hyperbolický charakter: Istejšie by bolo robiť, varovať a vzmáhať sa pri robote (I 123). — Ale radosť nepotrvala. Pomyslel si a začal chladnúť, kým neostydnul nastudeno (I 175).

Ďalším, dosť používaným stylistickým prostriedkom románu je epizeuxis, ktorá má veľmi emocionálny charakter. Pomerne frekventovaná je slovesná epizeuxis, ktorá opakuje bezprostredne za sebou asyndeticky dve slovesá. Ešte bohatšie sú zastúpené slovesné epizeuxy vo forme vetnej symploké: Vie žiť Krešmír, vie (II 107). Substantívne epizeuxy majú pleonastický charakter a sú vytvorené podľa ľudovej reči: Vykrúcal, že kúpa je kúpa (V 22). Vcelku

epizeuxy slúžia v románe na expresívne zdôrazňovanie javov a faktov, zatiaľ čo v niektorých poviedkach (napr. v poviedke *Rysavá jalovica*) mali za úlohu predlžovať dej.

Pre štýl románu sú charakteristické, najmä v priamej a polopriamej reči, rečnícke otázky a exklamácie, čo súvisí s reflexívnosťou a meditatívnosťou románu. Otázky a exklamácie sú najčastejšie v úvahových partiách. Otázky mávajú rôzny stupeň rétoričnosti. Vyjadrujú rôzne psychické stavy, hnutia a emócie, napr. začudovanie, odmietanie, rozhorčenie, opovrhovanie: Prečo? Nevedeli schovať peniaze? Alebo schované peniaze ich nemohli vyživiť? (IV 135). — Načo je? Perly preberať? Mak lúčiť od prosa? Kde zájde poriadna gazdiná na takých nožičkách? Do maštale azda, podojiť kravy? Ruky, nohy ukradnuté kdesi, od dieťaťa... (V 192). Podobného charakteru sú exklamácie, ktoré bývajú jednoduché, zriedkavejšie zložité. Aj exklamácie vyjadrujú psychické stavy, hnutia a emócie, napr. začudovanie, výčitku, rozhorčenie, nadšenie, opovrhovanie, zúfalstvo.

Medzi najpôsobivejšie a pritom najbohatšie zastúpené štylistické prostriedky patria prirovnania. Boli veľmi závažné i v Kukučínovej poviedkovej tvorbe, ale tam ich autor preberal zväčša z ľudového jazyka. V románe *Mať volá* k prirovnaniam ľudového pôvodu pribiera už vo väčšej miere i vlastné prirovnania literárneho charakteru.

Prirovnania literárneho charakteru možno zadeliť podľa toho, čo predstavuje ich obrazovú časť, do troch skupín. V prvej skupine sú jednoduché prirovnania: obrazovú časť tvorí jeden výraz alebo stručná väzba. V druhej skupine sú prirovnania stredného typu: obrazovú časť tvorí celá veta alebo širšia väzba. V tretej skupine sú zložité prirovnania: obrazovú časť tvoria doširoka rozvité perifrastické obrazy. Rovnaké typy možno nájsť napr. i v poviedke *Rysavá jalovica*, ale namiesto perifrastických obrazov sú v nej celé alegórie. V románe *Mať volá*, ako aj v predošlej tvorbe, majú skoro všetky prirovnania hyperbolizujúci charakter. Pritom nielen ľudové prirovnania, ale aj prirovnania literárneho charakteru čerpajú obrazy zväčša z oblasti života a myslenia dedinského ľudu.

Z jednoduchých prirovnaní je málo takých, ktoré čerpajú obrazy zo života vyšších vrstiev alebo z iného neľudského prostredia: Jej prítulnosť ho opojila ani šampaň (IV 70). — Obchod mal puklinu ako ten palác v Buenos Airesoch (V 99). Rozhodná väčšina jednoduchých prirovnaní využíva obrazy, ktoré sú blízke životu, mysleniu a predstavám ľudu, najmä obrazy z prírody: Pán Rasmos bol sivý ako jablň (V 186). — Kriaky sú v ňom zelené, bujné ako rúta (I 258). Veľa takýchto prirovnaní je najmä v autorskej reči. Slúžia na vyjadrenie kvantity: Oleja bolo ako vína vtedy (I 80). — Myšlienky tisli sa na jazyk ako povodeň (III 164). Ešte častejšie podčiarkujú rôznu kvalitu, najmä farbu a psychické stavy i vlastnosti, napr. zúfalstvo, sviežosť, hrdosť,

radosť: Červený klinček ani krv (IV 139). — ... skríkol naň Krešimír, akoby volal o ratu (I 148). — Oviala ho vôňa jej bytosti, akási svieža ani ranná rosa (IV 78). — ... hrdo ani bralo (II 109–110). — Oči jej žiarili, ani jasné hviezdy (IV 77).

Prirovnania stredného typu čerpajú už viac z neľudového prostredia, lebo ich tvoria rozvitejšie obrazy. Takéto prirovnania sú zriedkavejšie v priamej reči: Som tu ako na pohrebe všetkých lepších snáh a nádejí, ktoré sklamali (IV 115). Bohatšie sú zastúpené v autorskej reči, kde čerpajú obrazy napr. z úradníckeho a intelektuálneho prostredia: Tváre fajčiarov prijali vážny a či slávnostný výraz pod obláčkami voňavého dymu, ani keď hodnostár zasadne za stôl prisluhovať, čo mu nadkladá zákon (I 9). Niektoré prirovnania sú vyslovene literárneho, knižného charakteru: Keď pozrel na ňu, akoby sa mu bol obrátil rozžiarený nôž v prsiach (IV 80). V iných býva prechod medzi skutočnosťou a obrazovou časťou dosť zotretý (ináč je medzi týmito dvoma časťami jasný predel): I hlas sa jej zatriasol, oči akoby sa boli prehlbili ešte väčšmi. Jas na nich sa zastrel, sľaby bola zaľahla tma na ne (III 169). Pravda, i stredný typ prirovnaní čerpá obrazy prevažne z ľudového prostredia, hoci je najfrekvencovanejší v autorskej reči. V týchto prirovnaniach je prechod medzi skutočnosťou a obrazovou časťou zväčša plynulý (obsah skutočnosti priamo súvisí s obrazom), málokedy je výraznejší, oddelenejší. V prirovnaniach tohto druhu čerpá Kukučín obrazy najviac z prírody, zo života zvierat, z rodinného života a z rôznych ľudových predstáv, napr.: Veselý úsmev zhasol ako raňajšie zore, keď sa podvihnú mrákavy (II 140). Prirovnania stredného typu vyjadrujú najmä psychické stavy a vlastnosti, napr. vzrušenie, hnev, bolesť, nežnosť: Počul búchať vlastné srdce, sľaby mu bolo vyletelo do sluchov (IV 139). — Bol pred ním ako búrka, ktorá sa zberá strhnúť a pustošiť krajom (IV 199). Zriedkavejšie vyjadrujú konanie a iné skutočnosti: Prebili sa stiskom ani krdeľ divých juncov (V 158). — ... aby ho nepodlialo a neutopilo ako sysľa, keď prídu dažde (IV 82).

V románe sú pomerne časté i zložité, perifrastické prirovnania. Kým však v autorskej reči je rovnako zastúpené perifrastické prirovnanie, čerpajúce obrazy z ľudového i neľudového prostredia, v priamej a polopriamej reči je skoro výlučne perifrastické prirovnanie, čerpajúce obrazy z ľudového prostredia. Perifrastické prirovnanie má v podstate rovnaký charakter ako prirovnanie stredného typu. Perifrastické prirovnanie, čerpajúce z neľudového prostredia, využíva rovnako obrazy z úradníckeho a intelektuálneho okruhu. V perifrastickom prirovnaní, čerpajúcom z ľudového života, býva tak isto prechod medzi skutočnosťou a obrazovou časťou zväčša plynulý: Bolo mu uňho ako u svojho; ani by sa spúšťal z holých prímorských brál do ľúbezného kraja, kde hreje večne jasné slnce a usmieva sa nad čistou hladinou mora (V 31).

Prirovnania ľudového pôvodu možno podľa obrazovej časti rozdeliť na dve skupiny: na jednoduché prirovnania a na prirovnania stredného typu. Obrazovú časť jednoduchých prirovnaní tvorí nezmenený výraz alebo stručná väzba ľudového prirovnania. Obrazovú časť prirovnaní stredného typu tvorí celá veta alebo širšia väzba ľudového prirovnania. Pri jednoduchých prirovnaniach aj pri prirovnaniach stredného typu ide prevažne o pôvodné, zriedkakedy preštylizované ľudové prirovnania. Perifrastické prirovnania, prirodzene, v ľudovej reči nie sú. Jednoduché prirovnania a prirovnania stredného typu sú najhojnejšie v autorskej reči, ale nezriedka bývajú aj v priamej a polopriamej reči.

Stredný typ prirovnaní ľudového pôvodu je v podstate rovnaký ako stredný typ prirovnaní literárneho charakteru. Prechod medzi skutočnosťou a obrazovou časťou je i tu prevažne plynulý: Pozeral na ňu, akoby volal na ratu (IV 78). Tak isto obrazy čerpá autor najmä z prírody, zo života zvierat a z rôznych ľudových predstáv: Dohovárať mu, je ako hrach na stenu hádzať (I 188). — Čo otváraš ústa ako teľa na nové vráta? (I 69). — Nikola chrápe ani driapačky (II 51).

Pri porovnaní stenografického zápisu s uverejneným textom vidno, že Kukučín neraz menil i pasáže s prirovnaniami. Niektoré prirovnania do uverejneného textu vkladal, iné odstraňoval a niektoré nahrádzal novými: ...rozlúčil sa s pani Terezou len tak letkom (S 385). — ...sa rozlúčil len tak, akoby šiel do susedov (III 77). — ...zdravý a čistý ako slnce (S 415). — ...nie mi nič (III 98). — Idem utraťiť môj kapitál ... akoby ho vietor odfúkol (S 356). — Prišiel o statočný groš akoby ho do vody hodil (III 41).

Už z väčšiny prirovnaní vidieť, že Kukučín čerpal i z ľudovej reči. V tom nadväzoval na svoje minulé práce. Ešte typickejšie pre takýto postup sú príslovie, povrávky a rôzne ľudové frázy. Príslovie, povrávky a ľudové frázy — rovnako ako v predošlých prácach — harmonicky zapadajú do kontextu a sú práve tak ako predtým — najčastejšie v priamej a polopriamej reči.

Príslovie majú síce samy — rovnako ako v poviedkovej tvorbe — pleonastický význam, ale ešte viac tento význam v kontexte podporujú. To znamená, že príslovie môže predstavovať „odrazovú“ vetu, ktorú autor rozvíja ďalej pleonasticky svojimi vlastnými slovami, čím sa príslovie nielen rozširuje, ale i vysvetľuje: Ľud povie: ľahko prišlo, ľahko išlo, a má pravdu. Komu prišlo ľahko, nemal kedy spoznať zmysel a určenie. Preto prišiel oň (IV 134). Ale niekedy i samo príslovie je pleonastickou pointou, zavŕšeným vysvetlením predchádzajúcich myšlienok: Viem, že je teraz čas speňažiť vaše mozole. Predajte aspoň čiastku, zabezpečte si budúcnosť. Lepší vrabec v hrsti, ako zajac v chrasti (III 37). Štylistická jednotka, ktorú tvorí príslovie s autorským „vysvetľovacím“ textom (a naopak), nemáva už taký jasný morálno-didaktický charakter ako v poviedkovej tvorbe, ale vyznačuje sa symbolickejším rázom.

Morálno-didaktické jadro je v nej skrytejšie: Nikola sa najedoval. Pre jeden raz robiť toľké divy! Veď sme ľudia. Kôň má štyri nohy a potkne sa (I 165).

Pri začleňovaní prísloví do kontextu možno hovoriť o troch typoch. Prvý typ predstavujú pôvodné, nepreštylizované príslovie, ktoré sa začleňujú do textu ako samostatné, od ostatného kontextu gramaticky nezávislé vety, ako svedčia rýmované i nerýmované príslovie: Dnes večer nevie Flóra, čo položí zajtra do hrnce. Čo na nôž, to za groš... (V 10). — Stislo ho proti srdcu a povedalo mu: Pomalšie — pomalšie. Náhlivá robota nebýva dobrá (V 326). V druhom type sú pôvodné, v podstate nepreštylizované príslovie, ktoré sa začleňujú do textu ako nesamostatné, od ostatného kontextu gramaticky závislé vety. V súvetí môžu byť vedľajšou vetou (vtedy sa spájajú s kontextom spojkami *že, ako* ap.) alebo jednou z hlavných viet, pričom sa neraz zdôrazňuje, že ide o príslovie. Napokon môžu byť súčasťou hlavnej vety: Nechcel ho ovaliť z príchodu porekadlom, že na nestatočnom groši niet požehnania, hoc sa mu i tislo na jazyk (III 56). — Vidíte, ako ruka ruku umýva (V 33). — Silená robota nebýva dobrá, okríkla ho (V 194). — Priatelia budme, vačky nech sa bryzú, hovorí múdre príslovie (II 93). — V obchode čas je peniaz: na ňom visí zdar alebo citeľná strata (III 94). V treťom, zriedkavejšom type ide vlastne o preštylizované príslovie, ktoré bývajú v kontexte ako gramaticky samostatné alebo závislé vety: Kto sa teší na škodu? Ale zas nešťastie chodí po ľuďoch, nie po horách (I 104). — Zlá je zásada, že má žať, kto neoral a nesial (V 268). Zaujímavá je tu najmä skupina, v ktorej sa vlastné príslovie rozširuje o celú reťaz príbuzných predstáv a obrazov: Sýty neverí hladnému a ani mu nemôže uveriť, kým sa nenaučí, čo je hlad (V 174).

V stenografickom zápise sú prirovnania ešte hojnejšie než v uverejnenom texte. Autor ich odstraňoval neraz už v zápise a v uverejnenom texte ich skracoval: [Ženu, fajku nezveruj nikomu. Brat nebrat v tej veci nielo bratstva...] (S 369). — V niektorých veciach nielo bratstva (III 61).

Povrávky si v podstate zachovávajú ten istý charakter, aký mali v Kukučínových predošlých prácach (napr. v poviedke *Rysavá jalovica*). Sú tesnou súčasťou autorovho textu. Zväčša však už nepredstavujú štylistické a myšlienkové vyvrcholenie jednotlivých pasáží, ale tvoria akési ornamentálne štylistické vložky, ktoré sú v emocionálnom účinku skoro rovnocenné s ostatným kontextom. Povrávky sa začleňujú do kontextu podobne ako príslovie: troma spôsobmi. V prvom prípade bývajú teda v pôvodnej, nepreštylizovanej podobe a ako samostatné, od ostatného kontextu gramaticky nezávislé vety: Mívate si, že sú všetci Katoviči? Palica má dva konce! (I 281). V druhom prípade sú pôvodné, v podstate nepreštylizované povrávky podriadené gramaticky ostatnému kontextu. V súvetí bývajú vedľajšou vetou (majú najmä spojky *akoby, keď, že* a *čoby*) alebo jednou z hlavných viet, alebo sú napokon i súčasťou hlavnej vety: Ľahko tebe pozeráť, keď nevidíš na piaď od nosa! (I 116). —

Sám sa jedujem, nezobral by ma na tri vozy (II 132). — Petar nedýše veľmi pravdou (II 111). V treťom prípade ide o pomerne časté preštylizované povrávky, ktoré bývajú v kontexte ako gramaticky samostatné alebo závislé vety, pričom sa hojne rozširujú aj o ďalšie predstavy a obrazy: ... že by nedbal dačo i dostať: ani jemu vraj capi neorú a kozy nebránia (II 72). — Pani Flóra sa smiala jeho rečovým zvratom a capom, ako ich neprestajne strieľal (III 65). — Želel, že Patagónia nie je už jeho, ako bývala, podstrihli mu krídla, aby neuletel. Má putá, priputnali ho k nemu (V 182).

Z porovnania stenografického zápisu a zlomkov konceptu s uverejneným textom vysvitá, že Kukučín povrávky neskôr nielen odstraňoval, ale i vkladal: ... pre svoju dobrotu vyjdeš na psotu. A tak je ako sväté písmo (S 427). — Odsľúžil sa im, že ho pritúlili... Čo podstúpili preňho (III 108). — Dostane sa im práve najťažšie a najzrelšie, hoc sú príživníci a nerobili naň (Z₃ 716). — Dostane sa im najťažšie a najzrelšie, hoc neorali ani nesiali (III 113).

Kukučín čerpal napokon i z ľudovej frazeológie, predovšetkým v priamej a polopriamej reči. Pritom štylisticky využíval i slová z ľudového prostredia, najmä v reči postáv ľudového pôvodu: traktuj (I 56), sprastia (I 56), neondej (I 57), vysmoklil sa (I 131), v ozornej čižme (I 132), šupáky (II 48), zaperil sa (II 64). Zo štylistickej stránky sú zaujímavejšie rôzne substantívne a najmä slovesné zvraty a väzby, ktoré bývajú v pôvodnej forme, pravda, tvarom prispôsobené syntaktickým väzbám kontextu: chlap na mieste (II 15), hotové hryzovisko (IV 61), mrcha roky (II 25), či sa mu rozum čistí... sám nevie, kde mu hlava stojí (III 67), čerta šiel (I 13). Niektoré čerpajú z ľudovej slovesnosti: Nevidno vtáčka, ani letáčka (II 162). O substantívnych i slovesných zvratoch a väzbách platí vcelku to isté, čo o prísloviach a povrávkach, lebo napokon takéto väzby a zvraty sú veľmi príbuzné povrávkam. Autor ich začleňuje do kontextu ako hlavné vety alebo ich súčasť: Len si ostrite zúbky. (III 16). — Tedy predsa závisť vytŕča rožky (I 147). Inokedy bývajú ako hlavné vety v súvetiach priraďovacích a podradovacích alebo ako súčasť vedľajších viet v súvetí podradovacom: Čo sa babreš s tanierni, bodaj skazu vzali! (I 123). — Vždy len trúbiš tú istú pesničku ako somár, keď sa roztrúbi nad ránom (II 50). — Viem, že by nešiel na pľať z domu (I 192).

Napokon treba povedať niekoľko slov o Kukučínových novotvaroch, o zmenách v slovníku a o chorvatizmoch a hispanizmoch.

Novotvary nie sú síce časté v románe, ale majú veľmi expresívny charakter. Bývajú totiž posmešného a pejoratívneho rázu. Neraz v nich ide o nové, nezvyklé koncovky, pridávané k zaužívaným kmeňom: pijak (II 49), neposluch (III 125), ledačníci (I 142), mudráň (I 146), ženskár (I 176).

Pri zmenách v slovníku možno pozorovať autorovo úsilie o väčšiu expresivitu v uverejnenom texte, zatiaľ čo v stenografickom zápise a v zlomkoch konceptov sú emocionálne neutrálne slová: trochu (S 8) — akomak (I 12),

dobrych úrokoch (S 271) — mastných úrokoch (II 108), ožeň sa (S 10) — ovrabči sa (I 14). Ani iné postupy nie sú výnimočné, lebo Kukučín napr. nahrádza štylisticky neutrálnejšie slovo novotvarom a ľudové slovo štylisticky neutrálnejším slovom: muzikanti (S 34) — hudbári (I 43), poplatok (S 225) — prislúchajúcnosť (II 47), galamuta (S 306) — zvaďa (II 143).

V románe možno nájsť i chorvatizmy a hispanizmy, čo súvisí už so samou tematikou románu.

Kukučín vo svojej tvorbe s chorvátskou tematikou využíval často chorvátske prvky. Postupne však začali chorvatizmy z jeho tvorby ustupovať. Dostávali sa iba na miesta, kde ich autor využíval štylisticky. S chorvatizmami z dalmátskeho nárečia prenikali do Kukučínovho jazyka aj italizmy, najmä z benátsko-lombardského nárečia. Lexikálne chorvatizmy používal autor v románe napr. na označenie profesií alebo reálií, ktoré boli v slovenčine známe alebo neznáme: syn meštra (I 115), hlavár (I 45), badnjak (I 285). Ich miera nenarušuje štýl rozprávania. Podobnú štylistickú funkciu majú v románe i chorvátske frázy, vety a úslovie, ktoré autor obyčajne vysvetľuje v slovenčine: „Tko se neosveti, taj se neposveti“ znie starý príkaz: že kto sa nevyvýši, nevidí slávy božej (IV 195). Rušivejšie pôsobia v štýle chorvátske väzby: Na koho je? (IV 78). — Prečo mi nedáš, ty? (IV 138).

V stenografickom zápise prekladá Kukučín chorvátske vety zriedkavejšie. Ináč využíva v zápise chorvatizmy veľmi hojne. Sú i príklady, keď v uverejnenom texte chorvatizmy pridáva: (pán) mister Boby (S 127) — meštre Boby (I 137).

Hispanizmy používa Kukučín v rôznych situáciách. Španielske mená nemajú len domáci ľudia, ale aj niektorí príslušníci chorvátskeho národa. Mená si napr. pošpanielčil Srečko na Fortunato ap. Ináč z hispanizmov sú veľmi frekventované vlastné mená, ktoré označujú zemepisné názvy, pomenovania ulíc, podnikov a predmetov. V týchto hispanizmoch často nejde len o jedno slovo, ale o celý zvrät, ktorý je vo funkcii mena: polostrov Muñoz Gamero (I 21), Cañadón Arriagadov (III 7), Diez y ocho de Setiembre (čítaj diez i ocho) ľahá sa (I 110). Zemepisné a miestne názvy necháva Kukučín zväčša bez prekladu. Pri pomenovaniach podnikov ide vlastne o celý názov, napísaný na štíte, ktorý autor vysvetľuje alebo prekladá: „Provisiones para familias“ značí potreby pre domácnosť a rodinu (I 107). — Býva v hoteli „a los dos Amigos“ (K dvom priateľom); (IV 179). Najpodstatnejšiu časť hispanizmov tvoria pomenovania reálií z čílskeho života a hospodárstva, na ktoré niekedy nebolo celkom ľahko nájsť primeraný slovenský termín. Kukučín ich však užíval i na lokálne podfarbenie alebo pri charakterizácii jednotlivých postáv. Takéto hispanizmy označujú najmä zver a vtáctvo, pojmy z obchodného a zlatokopecského prostredia, jedlá, nápoje a rôzne predmety: kalandria, milý patagónsky slávik (IV 151), zorzale (čvíkoty) (IV 200), činge (patagónsky tchor) (IV 84).

V románe sú i celé španielske zvraty a frázy, napr. zdvorilostné formuly, obchodné oznamy, kratšie dialogické prehovory a príslovia: Salud (Na zdravie) (V 265), Veľmi sa mi páči!... „Me gusta mucho“ (čítaj: me gusta mučo) (V 154), Cerrado por duelo (zavreté pre smútok) (V 332), Padrino čauča! (Krstný otec, šesták) (V 321). — Neodobrujú, hovoriac, že „mal pensarè spesso indorinare“ (myslieť zle o ľuďoch) je často toľko, ako uhádnuť (V 310).

Kukučín menil v textoch i hispanizmy. Mnohé slovné i vetné hispanizmy stenografického zápisu v uverejnenom texte vypustil, preložil alebo upravil: pančušky alpergatis (S 389) — biele španielske pančušky z plátna (III 80), Kamina Sempre s táčkou na kazuelu (S 280) — „Camina sempre“ („Ustavične stúpaj“) s táčkou na cazuelu (cazuela = kazuela, čilenský guláš) (II 117), guvernátor (S 16) — gobernador (I 28).

Pri rozbere štylistických tvárnych prostriedkov možno vcelku pozorovať dve tendencie: úsilie o stručnejšie gramatické konštrukcie a najmä úsilie o obraznejšie štylistické prostriedky.

V

Záverom možno povedať, že román *Mat volá* je výsledkom zákonitého vývinu Kukučínovej tvorby od kratších prozaických útvarov k románu. I tematika o živote človeka v cudzom svete (zväčša dedinčana) prešla u Kukučína viacerými vývinovými štádiami. Je to prirodzené, lebo autor, zrastený svojou tvorbou so životom slovenskej dediny, prežil veľkú časť života mimo domova. Najvzdialenejší pobyt od Slovenska ho inšpiroval k obsiahlemu románu s vysta-hovaleckou tematikou.

Rukopisy románu *Mat volá* sa štylisticky i kompozične odlišujú od uverejneného textu. Stenografický zápis s názvom *Stroskotaný* napísal Kukučín hovorovejším štýlom. V uverejnenom texte možno sledovať úsilie o skonkrétňovanie, spresňovanie, zjednodušovanie a vynechávanie pasáží, opisov, obrazov a výrazov. Kukučín v uverejnenom texte zmenil aj funkciu rozprávača. A naopak, do uverejneného textu vsúval epizódy a rôzne pasáže, najmä úvahy. V úvahách, napr. o zmysle peňazí, a v reminiscenciách na domov v uverejnenom texte autor ešte viac využíval symboliku, paralely a perifrázy. V zlomku s incipitom *Boli prišli medzitým...* je veľa opisu, menej úvah a stručné dialógy. Zlomok s incipitom *Pán Fortunato nezaháľal...* je bližší uverejnenému textu. Najobsiahlejší zlomok s incipitom (*Pán Simon Lavorovič...*) je najbližší uverejnenému textu. V tomto sú však ešte menšie štylistické i kompozičné zásahy, ktoré dokazujú, že Kukučín text ešte ďalej upravoval. Je známe, že korektúry knižného vydania nerobil Kukučín, ale J. Cádra. Kukučín nebol s jeho opravami spokojný.⁸

Rovnako zákonite ako k tematike vysta-hovalectva, dospel Kukučín k tema-

⁸ Svedčia o tom listy Janka Cádru Martinovi Kukučínovi, uložené v LAMS.

tike vlastníctva, kupectva, peňazí, úžery a vzťahov medzi dlžníkmi a veriteľmi, ktorá tvorí s tematikou vysta-hovalectva ideovú os románu.

V románe je vcelku vyrovnaný pomer medzi autorskou rečou a rečou postáv. Proti Kukučínovej poviedkovej tvorbe ťažisko už nie je v priamej reči, ale v autorskej a polopriamej reči. Autorská reč býva jednoduchá, stručná a jasná, keď je hýbateľom deja. V meditatívnych partiách má komplikovanejšiu stavbu a stáva sa retardačným činiteľom. Ani dialógy už nebývajú, ako napr. v poviedkovej tvorbe, stručné, dynamicky výbušné, ale často mávajú meditatívny a statický charakter. Striedaním autorskej, priamej a polopriamej reči Kukučín rozprávanie sčasti dynamizuje, oživuje a emocionalizuje. Vývin textu od stenografického zápisu k uverejnenému textu ukazuje, ako Kukučín menil rozvité dialogické prehovory a opisy v autorskej reči na prehovory v priamej i polopriamej reči, uvádzanej autorskou rečou.

Fabula v románe je jednoduchá a má podradné miesto. Dejovú líniu rozbi-jajú digresie rôzneho druhu, ktoré majú dôležité miesto v kompozičnej výstavbe románu. K najrozsiahlejším digresiam patria epizódy, humoristické vložky a úvahy. Epizódy bývajú zväčša statické. Dynamickejšie a dramatickejšie epizódy sa približujú Kukučínovej kratšej prozaickej tvorbe. K poviedkovej tvorbe sa približujú i humoristicky podfarbené epizódy, ktoré však mávajú vážnu pointu. Kukučín využíva v románe viac situačnú komiku, menej štylistické prostriedky humoru, ale tieto — rovnako ako v minulosti — prevyšujú kvalitatívne situačnú komiku. Najtypickejšími digresiami v románe sú úvahy, ktorým sa podria-ďujú situácie, postavy a štýl diela. Medituje sa v nich o vysta-hovalectve, „zmysle peňazí“ ap. Úvahy bývajú obrazné, symbolické, vybudované na para-lelách a perifrázach.

Ostatné digresie — opisy, reminiscencie, paralely, perifrastické pasáže — nebývajú už také rozsiahle. V autorskej reči sú veľmi časté digresie opisného charakteru, v ktorých sa kladie dôraz na realistický detail. Pomerne zriedkavý býva čistý opis, lebo autor opisy často prepletá reflexiami, emóciami a nála-dami. Do Kukučínovej tvorby sa začína postupne od poviedok čoraz väčšími vtlačať opis prírody. Autor mu venuje veľa miesta i v románe. V opisoch prírody zachytáva prírodné nálady nepriamo alebo priamo. Priamy opis nálad v opi-soch prírody znamená subjektívizáciu Kukučínovho diela. Podobný charakter majú i opisy prostredia, predmetov, zvierat ap. Osobitné miesto, ako to vyplýva z tematiky románu, zaberajú reminiscencie na vlasť — Dalmáciu. Sú v pod-state trojaké: reminiscencie vybudované na „viziách“, reminiscencie vyvolané určitým duševným stavom, náladou alebo dojmom a reminiscencie pripomí-najúce postavu určitým objektom vlasť. K frekventovaným digresiam patria paralely. Možno ich zadeliť do štyroch skupín. V prvej skupine kladie autor obraz prírody vedľa obrazu z ľudského života. Paralely tohto typu nemajú úvahový, meditatívny charakter. Sú relatívne samostatné. Do druhej skupiny

patria paralely, v ktorých sa kladie obraz z inej oblasti (mimo prírody) vedľa obrazu z ľudského života. Tieto paralely majú charakter úvah, sklon k splývaniu oboch častí, k metaforičnosti a perifrastičnosti. V tretej skupine sú paralely, v ktorých autor kladie vedľa seba najrozmanitejšie javy a obrazy. Sklonom k splývaniu oboch častí paralely, k moralistickému meditovaniu a k metaforike je táto skupina blízka druhej skupine. V štvrtej, nie veľmi častej skupine obraznú časť paralely zastupuje biblická parabola, bájka a ľudová anekdota. Jednu z najtypickejších digresii v románe predstavujú perifrastické pasáže. Metaforické si berú obrazy z prírody, menej obrazné z iných oblastí. V autorskej reči sú frekventované i perifrázy, ktoré netvoria samostatné digresie. Zachytávajú prevažne psychické stavy. Perifrastické pasáže v dialógoch vyjadrujú málokedy psychické stavy. Ich základom sú iné javy a fakty života. Takéto perifrázy naznačujú často postoj rozprávajúcich postáv k určitej vonkajšej skutočnosti. Polopriama reč z tohto hľadiska tvorí prechod medzi autorskou a priamou rečou. V rozsiahlych perifrastických pasážach autor zachytáva psychické stavy i rozmanité iné javy.

Kukučín už od počiatkov svojej tvorby realisticky a umelecky presvedčivo zachytával najmä postavy, pre ktoré mal živé vzory. Tak aj v románe *Mat' volá* sú realistickejšie zobrazené postavy jednoduchých ľudí z námornického a sedliackeho prostredia (Petar Bubinović, Nikola Žeravić, Vid Dargaš, vdova Grgová, pani Tereza, Uršula a sčasti i Jelka). Pravda, v situáciách, keď uvažujú o zmysle peňazí a o vystahovalectve, sú i ony menej presvedčivé. Z obchodníkov Kukučín vykreslil realisticky a satiricky Dolčicia a Kolčicia. I postavy domácich, čilských obchodníkov, pána Justa, sčasti i pána Ipolita, vykreslil autor realistickejšie než hlavného predstaviteľa chorvátskych obchodných vrstiev, nositeľa utopistických ideí románu — pána Simona. Realistickejšie zobrazil i dobrodružného pána Fortunata. Uskutočňovateľom niektorých utopistických zásad pána Simona sa stal Krešimír Zarada a sčasti i Andrija, vykreslený spočiatku realisticky ako úžerník. I na tejto postave vidno, že Kukučínov realizmus ustupoval tam, kde sa postavy stávali hlásateľmi utopistických ideí. Autor charakterizoval postavy rôznymi prostriedkami, napr. menami, z ktorých majú mnohé symbolický význam. Ináč charakterizácia postáv spočíva — na rozdiel od poviedkovej tvorby — v autorskej reči. Kukučín charakterizuje postavy najčastejšie nepriamou vonkajšou charakteristikou: pomocou vonkajších znakov, ktoré sú pre postavu najtypickejšie, najmä vzhľadom a šatstvom. Dialógy už nebývajú takým silným charakterizačným prostriedkom ako v poviedkach. Reč jednoduchších postáv je diferencovanejšia než knižnejšia reč predstaviteľov obchodných kruhov. Autor však výstižne charakterizuje postavy ich vlastnou rečou v listoch, v ktorých individualizuje aj jednoduchý štýl ľudových vrstiev, aj vyumelkovaný, knižný štýl obchodných vrstiev podľa charakteru postáv.

JÁN STEVČEK

ŠTÝL ŠVANTNEROVHO ROMÁNU ŽIVOT BEZ KONCA

Vzťah novelistu a románopisca k epickému času je rozdielny. Kompozičnou dominantou novely je dej, jadrom románu sú postavy, charaktery. Švantner si tento podstatný štruktúrny rozdiel dvoch základných epických žánrov uvedomoval a urobil ho základom svojej románovej kompozície.¹ Ak však vychádzal z tohto základného rozlišovacieho znaku novely a románu, musel nevyhnutne naraziť na problém organizácie dejov v ich časovom vide.

Švantnerove novely sa vyznačujú dynamickým dejom, náhlými, nepredvídanými obratmi fabuly. Príčinná a časová viazanosť dejových epizód je v nich maximálne uvoľnená, zdanlivo náhodná, určovaná rozumovo nepostihnuteľnými faktormi. Napríklad v novele *Zhanobená krv* nachádzame nejasnosť motívov, ktoré vedú hrdinu k vražde. Dôvody tohto činu sú uložené predovšetkým v jeho podvedomí. „Skryté“ odôvodňovanie využíva Švantner ako kompozičný postup: obrat v deji novely pôsobí tak prekvapujúco preto, že nie je viditeľne psychologicky pripravený. S tým súvisí i kompozičné využitie „času“ odohrávajúcich sa dejov. Čas fabuly, t. j. normálny časový postup dejov, je tu zámerne podriadený sujetu, práve tak ako zvyčajná príčinnosť kauzalite tajomnej. Čas novely je silne subjektivizovaný. Hrdina nevie, *kedy* zabil svojich „krvných“ nepriateľov, ba ani sám akt vraždy nie je v novele opísaný. Normálna časová súvislosť vecí, činov sa ruší, aby tým prekvapujúcejšie vyznelo náhle doznanie hrdinu k vražde. Čas novely je tu celkom podriadený základnej sujetovej úlohe zrušiť vnímateľnú súvislosť motívov a nahradiť ju zmyslami nezachytiteľnou, „nelogickou“ príčinnosťou.

Sujet Švantnerových noviel je založený na konfrontácii životnej pravdepo-

¹ Z článku V. Černého o Nezvalovej próze (Kritický měsíčník 1938, 253) si napr. Švantner podčiarkol tieto slová: „Lebo dej, anekdota, príbeh, dobrodružstvo, to všetko je len zámienka. Záujem sa preniesol z deja na figúry, z činov na osoby, z anekdoty na povahy a spôsob, ktorým sú rozvíjané, z „funkcií na substancie“. Podstatou románu sú ľudské duše a charaktery, tie v románe hľadáme predovšetkým“. Švantner napr. dôkladne preštudoval i Šklovského knihu *Teória prózy*, kde sa rozdiel medzi novelou a románom dôkladne osvetľuje.

dobnosti a tajomna. Tematickým predpokladom takejto dejovej štruktúry sú podvedomé reakcie, polovedomé stavy konajúcich osôb, nositeľov príbehov.

Ak sa však do centra romanopiscovej pozornosti dostáva postava situovaná v reálnom (prírodnom či spoločenskom) prostredí, autor musí jej činy odôvodňovať.

Švantner nás napr. v románe *Život bez konca* podrobne oboznamuje, prečo sa Matúš oženil, prečo sa stal majstrom a krčmárom, prečo išla pani Hermína nakoniec i za tohto „sebca“ a „neotesaného chlapa“, prečo Alpár nenávidel „nových vládcov“ atď.

Čím odôvodnenejšie sú vzťahy medzi postavami románu, tým viac klesá dejové napätie, tým väčšiu úlohu hrá v románovej kompozícii ako motivačný princíp — čas.

I

Svoje postavy musel Švantner zaraďovať do „plynutia času“, do oného konkrétneho životného prúdu. Čas románu *Život bez konca* nie je teda podriadenou zložkou deja, ale jeho organizujúcim činiteľom. Pravda, nie je to čas historický, ale akýsi prúd pôsobiaci v postavách i mimo nich. „Nehistorickosť“ románového času vo Švantnerovom diele prejavuje sa viacerými spôsobmi. Najjednoduchším z nich je konfrontácia subjektívneho času postáv s objektívnym prírodným dňom. Uvedieme aspoň dva prípady, keď sa zmeny v prírode stávajú objektívnym meradlom zmien v stave, nálade a v činnosti ľudí. Tak zdĺhavú chorobu pani Hermíny po Paulínkinom narodení nekonkretizuje autor len púhym konštatovaním jej trvania, ale porovnáva ju so zmenami, ktoré sa zatiaľ odohrali v prírode.

„Teda štyri týždne. To je trochu dlhý čas, najmä keď druhé ženy, častokrát slabšie, už na tretí deň po pôrode učia sa popri posteli robiť prvé kroky, aby čím skôr mohli zaujať svoje miesto v dome.

Za ten čas sa všeličo zmení.

Jedného večera, je to vari hneď potom, ako pani Hermína po dlhej a tmavej noci objaví zase teplý lúč medzi svojimi mihalnicami, áno, práve toho večera uvijú dievčatá na zápači pod horou vence a hádzu ich do vysokých plameňov, ktoré mládenci založia na chotári, aby oznámili ľuďom na doline, že slnce práve *dozrelo*“ (43).

Jesenná príroda je pre Tóna signálom, že sa musí poberať opäť do školy:

„Ach, všetko je teda márnosť. Tónovi stisne úzkosť srdce, potom ho schvátí zlosť a nevie sa ovládať. Pred sebou na pažiti zazrie niekoľko roztvorených kvetov jesienky. Pribehne k nim a nemilosrdne po nich stúpa. Čože to robí? Ach, volajú ho do školy... Ale čas naozaj *dozrieva*“ (167—168).

Mohlo by sa povedať, že takéto vnímanie času, ako striedania ročných dôb, je z hľadiska dedinského prostredia tejto časti románu psychologicky odôvod-

nené. No časté a rôznorodé použitie tohto kompozičného postupu poukazuje na jeho estetickú zámernosť. Tak napr. druhá kniha románu sa začína rozsiahlou úvahou, kde autor celkom viditeľným (programovým) spôsobom prirovnáva organické zmeny v človeku i v prírode:

„Ale keď sa niekedy pristavíš vo svojom náhlení, rozhládíš sa dôkladnejšie a zamyslíš, zbadáš, že život nezadržateľne niekde speje, že svet zmieňa sa práve tak na povrchu ako i vnútri. *Dozrieva*, starne ako aj ty. Akáže bola napríklad stráň za dedinou, keď sme behali bosí po pažiti? Práve vtedy ju dali páni vyrúbať. Ach, bola to holá, vyklčovaná pláň, pomedzi obhorené pne vytŕčali sa biele skaly, ktoré prudké dažde z roka na rok viac vymývali...

Ani ľudia neubránia sa zmene. Prebieha im súčasne v krvi i v duši. Často-krát si to neuvedomujú. Majú veľa starostí... Ale krv i duša sa časom sama ohlási a prezradí...“ (202).²

Celá táto úvaha je len odôvodnením a objasnením nevyhnutnosti Tónovho rastu. Zámerne sme podčiarkli slovo „dozrievať“. Románový čas organizuje Švantner tak, ako by mlčky počítal s týmto faktom dozrievania, rastu i u svojich postáv. Značné časové úseky v ich vývine a v konkrétnom deji nestvárané prekleňuje jednoducho konštatovaním, že „medzitým“ (čo dej a čas prebiehal) dozreli a vyrástli i ony. V úvodných partiách jednotlivých kapitol stretávame sa s takýmto časovým posunom, so zhustením času, skoro napospol. Piata kapitola románu sa začína takto:

„Paulína *zatiaľ* rastie.

Spočiatku veľmi pomaly...“

(83)

Siedmu kapitolu otvára Švantner obdobným spôsobom:

„Teraz sa stane Tóno dôležitou osobou. Má k tomu i patričné predpoklady. *Zatiaľ* čo Paulínka bola v meste u kerestmamy, zas *hodne* *podrástol*. Tetka nánka ho už teraz pozorujú naozaj so strachom“ (148).

Na strane 139 sa dočítame:

„Tóno rastie. Dva razy si do prachu odplúje a potom dokonca vykročí“ (158).

Teda i v priebehu rozprávania upozorňuje autor na tento základný hybný moment svojej kompozície. Celý dej románu situuje Švantner na pozadí ako by stále prebiehajúceho diania, dozrievania prírody a človeka v čase. Do takto vymedzeného časového rámca vkladá osoby románu. Z hľadiska tejto koncepcie nie je natoľko dôležité, na *ktorom mieste* sujetu sa tá-ktorá postava objaví a „vráti“ do deja, čo, prirodzene, veľmi oslabuje príčinnú spätosť fabuly. Ne-

² Citujeme z druhého vydania románu, pretože táto partia bola z prvého vydania vypustená.

možno sa preto diviť, keď sa s Tónom, s ktorým sme sa rozlúčili pri jeho odchode na vojnu, stretneme opäť po rokoch. Keď sa v závere románu objaví znovu, pokladáme to za prirodzené, hoci „vypadol“ z deja. Jeho návrat je odôvodnený objektívnym prúdom času, času-rieky, ktorá spája ľudí s osudovou nevyhnutnosťou, práve tak, ako ich od seba oddeľuje:

„A vtedy príde Nánkin Tóno!

Áno, Nánkin Tóno, lebo ten ešte predsa nezemrel. Nikto nedoniesol takú zvesť, ani úradné písmo neprišlo, hoci príležitosti bolo dosť...“ (517).

Autor tak čitateľovi len pripomína postavu, na ktorú nemal zabudnúť.

Historický čas, reprezentovaný konkrétnymi dejinnými udalosťami a sociálnymi vzťahmi, uplatňuje sa v románe len popri čase „prírodnom“ ako jeho zložka. I keď zachyteniu historických udalostí venuje Švantner veľkú pozornosť a podáva ich výstižne, raz vo forme opisu, niekedy i prostredníctvom rozsiahlych dejových epizód (porovn. „vloženú“ novelu o osude slovenského učiteľa-národovca, opis pripravovaného štrajku v továrenskome prostredí, príchod českých vojsk na slovenskú dedinku po prevrate a pod.), predsa za nimi cítime akúsi inú, hlbšiu časovú rovinu, druhý časový plán, ktorý sa prelína celým dejom. Svedčí o tom už spôsob, akým do dejového kontextu zaraďuje Švantner obrazy sociálnych a historických zmien. Tak jednu z najdôležitejších udalostí fabuly, skončenie prvej svetovej vojny a opis revolučných nálad ľudu v tomto období, začleňuje do motivického celku, spätého s postavou Paulínky.

Keď Paulínka zbadá, že bude matkou, vyvedie ju to zo zvyčajnej rovnováhy, zdá sa jej, že sa dostala do slepej uličky. Necíti sa už slobodnou a neviazanou. Slovom, Švantner na tomto mieste podrobne opisuje, aké duševné zmeny sa v Paulínke odohrali pod vplyvom materstva. Paulínkin pôrod sa stáva gravitačným motivickým centrom, okolo ktorého sú zoradené i vymenované historické udalosti. Všimnime si, ako nenápadne prechádza opis Paulínkiných duševných stavov do charakteristiky historických zmien, aby sa opäť vrátil k pôvodnému východisku, t. j. k Paulínkiným pocitom:

„Ale Paulínka zatvára oči, aby ho nevidela. Nie, neovláda sa. Toto dieťa jej od srdca odpadlo už vtedy, keď ho nosila v živote. Nikto nevie, koľko preň vytrpela, do akého poníženia upadla, preto ani nikto nepochopí jej správanie, ale ona nedbá. Nenávidí ho, nechce ho“... atď. (378).

Dalej nasleduje podrobný opis „rušných dní“, v ktorých „pukol svet“, zrodila sa sloboda, páni odišli a „ľudia môžu robiť, čo sa im zachce“. Na ďalších piatich stránkach autor zachytáva zmeny, ktoré sa v tomto čase odohrali v Matúšovi, jeho strach a zlosť, že príde o majetok, ktorý si tak „ľazko nahonobil“, i nenávisť dediny proti tomuto zbohatlíkovi a jeho rodine. Aj Paulínka a jej správanie budí pohoršenie. Cez tento motív sa rozprávanie vracia k hrdinke románu:

„Ale Paulínka nedbá na krivé pohľady. Zato ona sa pozerá rovno...“

Chválabohu, zmenené pomery jej nevedia porušiť pohodu, ktorú vidí okolo seba a cíti v sebe. Vlastne, aká zmena? Pre ňu sa skôr pomery urovnali, navrátili do starých bezpečných koľají. Prišla zas domov, vedie domácnosť, býva vo svojej izbe, tu i tam vypomáha otcovi v krčme. Tak to bývalo. Čo sa deje na ulici a čo znepokojuje ľudí, ju nezaujíma. Bolševici jej nenaháňajú strach...“ (384).

Objektívny, historický čas mení sa tak na subjektívny časový aspekt postáv. *Subjektívny čas* postáv je však len jedným z prejavov základného vývinového princípu života, ktorý „je v nás“. Pravda, mohlo by sa namietnuť, že je takáto kompozícia jednoducho podmienená témou a monografickým charakterom románu. Avšak práve hlavná hrdinka deja je už sama osebe stelesnením vývinovosti a neustálenej zmeny života, symbolom jeho objektívneho pohybu.

Medzi Švantnerovou koncepciou postáv a kompozičným princípom jeho románu je priama súvislosť: pomer medzi biologickými a sociálnymi motívmi v konaní postáv premieta sa v kompozičnom pláne ako prevaha „biologického“ času, oného konkrétneho životného prúdu, nad časom historickým a sociálnym dňom.

Ne ako v predošlom prípade i tu je obraz sociálneho sveta napokon vhodnou a dostačujúcou zložkou Švantnerovho špecifického historizmu. Cez rast a „dozrievanie“ svojich postáv zachytáva Švantner fragmentárne, v zhustených skratkách, podaných v reči rozprávača, i „dozrievanie“ historických udalostí.

V tejto súvislosti upozorňujeme predovšetkým na dôkladné zachytenie prípravy štrajku kovorobotníkov, ktorých sa zúčastňuje János Alpár (15. kapitola tretej knihy), alebo i na obsažnú charakteristiku mesta a jeho sociálnej podoby (na začiatku 15. kapitoly). Treba pritom uvážiť, že Švantner nenašiel v tomto smere nejakú pevnejšiu oporu v súčasnom slovenskom románe. Niet sa preto čo diviť, že práve v týchto epizódach opiera sa do istej miery o skúsenosti svetového sociálneho románu, predovšetkým o Zolovo dielo *Germinal*.⁵

Švantnerov historizmus v zobrazení sociálneho sveta by nebol možný bez dialektickej, vývinovej koncepcie života, hoci ešte hmlistej a nekonkrétnej. Epický čas Švantnerovho románu nie je teda protihistorický. Vo svojej vývinovosti je blízky realistickému poňatiu skutočnosti. Presnejšie povedané, je kompromisom medzi ahistorizmom *Nevesty hŕb* a dôsledným historizmom realistických románových kroník.

⁵ Zdá sa, že v tomto prípade vychádzal Švantner do istej miery zo Zolovej koncepcie revolucionárov-anarchistov. Na istú súvislosť medzi posledným Švantnerovým románom a Zolovým dielom *Germinal* by poukazovala napr. scéna tajnej schôdzky robotníkov, ktorá je v románoch pribuzne koncipovaná.

Vo vývine románovej formy ustálili sa v podstate iba dva základné typy, román s kompozíciou stupňovitou a paralelnou.⁴ Charakteristickým znakom prvého typu je existencia ústredného hrdinu, vývin ktorého prebieha po určitých etapách-stupňoch. Jednotlivé etapy deja sú pritom relatívne samostatnými celkami s vlastným sujetom. Ústredný hrdina spája tieto epizodické celky tak, že sa zúčastňuje priamo alebo nepriamo ich „deja“. Druhým základným románovým typom je výstavba paralelne prebiehajúcich dejových línií, s viacerými hrdinami. Kompozičná jednota tohto typu je daná zvláštnou organizáciou sujetových línií v kapitolách. Kapitoly nie sú tu ničím iným ako neuzavretými novelistickými celkami, novelami bez pointy. Pointa novely — kapitoly rozvádza sa v ďalšej kapitole, je východiskom jej deja. Len na tomto základe môže existovať „kríženie“ dejových línií bez toho, že by sa strácala ich jednota i relatívna samostatnosť.

Medzi uvedenými dvoma románovými typmi existuje množstvo prechodov, v ktorých je mnohokrát ťažko určiť základnú románovú štruktúru. Švantnerov román patrí na prvý pohľad do prvej skupiny. Ústredná ženská postava je tu tým zjednocujúcim princípom, o ktorom sme hovorili vyššie. Zdalo by sa teda, že sú tým vyriešené všetky problémy žánrovej kompozície románu *Život bez konca*. V skutočnosti je i tento román veľmi komplikovaný, jeho dej je mnohotvárný a na prvý pohľad celkom amorfný. Zaráža tu predovšetkým skutočnosť, že románový dej sa rozteká do množstva bočných ramien. Každý motív tu má tendenciu rozvetvovať sa, obohacovať sa, na základné motivické jadro narastajú celé skupiny epizód a tvoria tak nerozdeliteľný kompaktný celok. Charakteristickým znakom Švantnerovej románovej kompozície je *extenzívnosť*, ktorá nastupuje namiesto dejovej intenzívnosti a zovretosti jeho noviel.

Čo je príčinou tejto zdanlivej beztvárnosti Švantnerovho diela? Dôvody šírky a extenzívnosti tohto diela môžeme hľadať v charaktere ústrednej hrdinky románu a v jej zaradení do celkovej románovej stavby. Paulínka je síce určitým gravitačným centrom deja, no pretože sa vyvíja či dozrieva spolu s celým zobrazeným prírodným svetom, pretože je sama len stelesnením časového plynutia, nestáva sa hierarchicky nadriadenou kompozičnou zložkou deja. Ak niet v románe pevnej hierarchie, nastupuje namiesto nej asociatívnosť. Motívy sa k sebe priraďujú bez zreteľného významového odstupňovania. Základňa dynamického deja, t. j. skryté vzťahy medzi javmi a napätie medzi postavami, ktoré boli také charakteristické pre Švantnerove *novely*, v románovej forme, v ktorej musel autor konfrontovať svoje postavy s vonkajším svetom, strácajú svoje opodstatnenie.

Kompozíciu Švantnerovho románu oproti jeho novelám charakterizuje pre-

⁴ Porov. B. Tomaševskij, *Stilistika i stichosloženije*, Moskva 1959, 514 a n.

vaha priraďovania, *parataxe*, nad *hypotaktickým* podradovaním motívov.

Nápadný je tu predovšetkým zjav, ktorý by sme mohli označiť ako ľahké uvoľňovanie motívov podľa zákonov asociácie. Príznačná je v tomto zmysle predovšetkým tretia kapitola románu. Začína sa konštatovaním, že od pôrodu pani Hermíny ubehli už štyri týždne a ona ešte nevstala z postele. V ďalších dvoch odstavcoch autor uvádza, čo všetko sa zatiaľ v prírode zmenilo: nastal čas kosby, jar sa premenila na leto. Túto konfrontáciu subjektívneho času postavy a objektívneho prírodného času by sme z tohto hľadiska mohli považovať za umelecky odôvodnenú. Autor však pokračuje v opise prírody ďalej, dostáva sa do sveta živočíšneho. Podrobne referuje napr., že včely majú tohto roku naponáhlo, pretože jarná znáška medu bola slabá atď., ba dokonca detailne opisuje prácu včiel, ich putovanie z kvetu na kvet a pod. Tým sa však opis prírody nekončí. Švantner sa necháva „strhávať“ rozprávačskou „vervou“, opisuje všetky možné kvety, na ktoré včely sadajú a cez tento motív sa opis prelieha do inej motivickej oblasti:

„Tie (včely) čo sa vracajú za vetrom a preletujú Zelený kút, môžu každý večer vidieť, ako sa tu, práve uprostred obecných pozemkov, zháňa zajačia rodina do hniezda“ (44).

Len čo sa v autorovom zornom poli objaví motív zajačej rodiny, spriada o tom celý dej, pomocou ktorého detailne opisuje jej život, strach pred nepriateľmi, nádej starej zajačice, že ju v blízkej budúcnosti nik nevyruší. V nasledujúcom odseku prechádza opis priamo do *rozprávania*. Vracajú sa tu totiž motívy tretieho odstavca (prípravy na kosbu), pravda, už v individualizovanej podobe gazdu, ktorý sa náhle rozhodol pokosiť lúku, kde hniezdi zajačia rodina. Vzniká tak akýsi zárodok sujetového konfliktu, napätie medzi koscami a zajačou rodinou:

„... Tráva šuští, ako sa nakláňa, a kosa cvendží, ako sa kľže po machu a odľatých stebielkach. To je zle. Bože môj, kde sa hodiť? V tej chvíli zabúda na svoje potomstvo. Urobí jeden dva skoky doprava, potom späť a potom sa pustí naprieč lúčinami do kružiny...“ (45).

Ďalej nasleduje opis poľných prác a vracia sa i motív pani Hermíny. Dozvedáme sa, že celý tento rozvetvený motivický celok, samostatný prírodný obrázok, „visí“ len na tenkej nitke želania pani Hermíny zúčastniť sa opäť poľných prác. Včely, zajačia mať, kosci, stávajú sa tak akýmisi osobami deja, pravda, len v užšom rámci opisu. Stojí však za povšimnutie, že uvedená dejová odbočka má vlastnú dynamiku a gradáciu. Autor najprv motívy hromadí (kosba-práca včiel — život zajačej rodiny), potom ich uvádza do určitých vzťahov (zajačica-kosci), čo vyúsťuje do náznaku konfliktu. Tak prebieha uvoľňovanie motívov a vzniká „dej v deji“. Stačí len malý náraz, nepatrný podnet, aby sa dej románu rozlial do množstva drobných riečičiek.

Ešte vypuklejšie sa táto tendencia k dejovej extenzívnosti prejavuje napr.

v dvanástej kapitole. Kapitola sa začína vetou: „Paulínku zašli zlé časy.“ Po tejto vete, práve tak ako v predchádzajúcom príklade, nasleduje podrobný opis prírodného diania, aby sa nakoniec motív prvej vety po dvoch stranách opisu vrátil. Všimnime si ustrojenie tejto kapitoly podrobnejšie. Začiatok kapitoly znie takto:

„Paulínku zašli zlé časy.

Navonok sa nič nezmenilo. Svet zostal ten istý...

Pod strechou za oknom Paulínkinej izby je potom rušno. Niekoľko lastovičích párov vystavilo si tu hniezda. Na nový múr lepilo sa im dobre, preto nešetrili miestom. Teraz je už každé dobre zaťažené, malé hlávčky s bielymi hrdielkami a so žltými zobáčikmi sa neustále natáčajú z tmavých otvorov. Pozerajú dolu na zem a zmeriavajú hĺbku priestoru. Cítia už vari smelosť v hrudi a silu v krídlach. Vábi ich *hladké* povetrie a *belasé* diaľky. Ich starostliví pestúni majú s nimi veľa trápenia, lebo oni *cítia zas strach, prechovávajú predtuchu*, že by sa *mohlo* niečo zlého prihodiť. Povetrie nie je také hladké a pokojné ako sa zdá. Má aj hrobliny, jamy, skrýva *nebezpečné prepadišká*, nad ktorými aj skúsených letúnov schytáva závrat. Niekedy sa *povážlivo* zosúva, *prudko* padá alebo sa celou šírkou dvíha, niekedy sa *zas vlní, búri*, treba *urputne* zápasit' s krútiacimi sa vírmi... Treba zachovať za každých okolností *pevnú* rozvahu, *bystré* zmysly. Prenáhlenosť, nepozornosť a slabosť býva vždy *osudná*. *Dolu po zemi* sa neustále *plúžia ľudia, nezbedné deti, psi, mačky*. To sú všetko úhlavní nepriatelia operencov“ (356).

Podčiarknuté slová (slovesá, prídavné mená, príslovkové určenia) vyjadrujú významové hľadisko opisovaných živočíchov ako samostatných subjektov, nositeľov deja. V každom Švantnerovom opise je latentne obsiahnutá určitá miera dejovosti. Namiesto vlastného deja kapitoly, navodeného len jednou vetou, nastupuje dej iný alebo aspoň zreteľný náznak deja. Takýto rozsiahly opis nie je odôvodnený ani kompozičným zákonom kontrastu, ako by sa mohlo na prvý pohľad zdať. Motív lastovičiek vracia sa totiž v takejto podobe:

„Ale Paulínka sa už nevie potešiť pohodou vonkajšieho sveta. Zdá sa, že pre ňu stratil význam. Nemá preň porozumenie, ako by je zmysly nedávali o ňom zpravu. Nevidí slnce, *nepočuje štebot lastovičiek*, necíti šum rozkvitnutých líp“ (358).

Tendencia k rozvetvovaniu deja narúša dejovú líniu, späť s hlavnou postavou románu a štiepi ju. Dej románu si tak možno predstaviť ako jediný prúd, so sieťou bočných ramien a zátočín.

Tendencia k extenzívnosti neprejavuje sa vo Švantnerovom románe len v oblasti opisu, ale aj vo vyšších kompozičných tematických jednotkách. Pokračovaním „rozbiehavosti“ románu sú rozsiahle epizódy, ktoré nadobúdajú charakter samostatných novelistických celkov. Nejde tu o novely vložené, čiže o uzavreté rozprávania niektorej z osôb románu, ale o novely-epizódy, viac

alebo menej, no vždy jednoznačne zviazané s hrdinkou Švantnerovej románovej monografie. Úlohou týchto noviel-epizód je jednak dokresľovať sociálne prostredie románu a jednak objasňovať vývinové stupne v Paulínkinom dozrievaní.

K prvému typu patrí rozsiahle rozprávanie o osude predprevratového učiteľa v ovzduší predvojnovkej monarchie. Podnetom k tejto rozsiahlej a dôkladne spracovanej dejovej odbočke je prostý fakt, že Paulínka ide po prvý raz do obecnej školy. Švantner rozpráva tento príbeh so skutočným temperamentom novelistu. Učiteľ, domnelý národovec, vystupuje pred nami so všetkými zvláštnosťami individuálneho charakteru. Najprv nám ho autor predstaví ako vynikajúceho pedagóga, ktorého deti majú radi, ale aj ako pijana, notorického alkoholika. Táto psychologická charakteristika umožňuje, aby autor vyrozprával učiteľovu tragikomickú históriu. Za domnelé národné uvedomenie učiteľa školské vrchnosti prenasledujú a prekladajú z miesta na miesto, nakoniec na odľahlú slovenskú dedinu. Tu si žije dosť pokojne niekoľko rokov, až ho prekvapí zostrený maďarizačný politický kurz. Učiteľ totiž nevie dobre po maďarsky, hoci sa to od pedagóga tých čias, ako je známe, vyžadovalo. Pri návšteve školského inšpektora zachráni ho z trápnej situácie len Paulínka, ktorá sa v meste priučila trocha maďarčine.

Zdalo by sa, že táto konkrétna motivická spätosť učiteľovho príbehu s postavou hlavnej hrdinky románu bude znamenať i jeho zavŕšenie. No nie je to tak. V druhej časti epizódy, vzdialenej od prvej o značný úsek románového deja, Švantner dokončuje túto digresiu novelisticky vypoinkovaným motívom, učiteľovou smrťou. Pri druhej návšteve školského inšpektora učiteľ totiž zatají zo strachu svoju prítomnosť, skryje sa spolu s deťmi v triede. Tuší však, že týmto svojím impulzívnym činom stráca nielen svoju občiansku existenciu, ale i úctu k sebe samému. Jeho samovražda je psychologicky neobyčajne jemne odôvodnená, je nevyhnutná.

Takéto epizódy novelistického charakteru sú krajným bodom, za ktorý už nemožno román rozvádzať do šírky. No tento „krajný bod“ je súčasne bodom zvratu románovej kompozície, keď sa daný kompozičný postup premieňa na svoj opak. Je totiž pozoruhodné, že sa učiteľov príbeh (ako sme na to už poukázali) rozpráva v dvoch častiach. V prvej časti je Paulínka školáčkou, v dobe, keď učiteľov príbeh vyvrcholí, je už dospelou „slečnou“. Prvú polovicu novely podáva Švantner na str. 169 až 194, druhú na str. 269 až 281. Táto dvojdielnosť dejovej epizódy je prostriedkom zjednocovania a akéhosi vystužovania románovej stavby. Prvá časť konfliktu navodzuje, vzbudzuje napätie, no tento zárodok dejovej línie autor prerušuje. Právě doznievanie nedokončeného sujetu je akousi perspektívou, ktorá svojou prítomnosťou vnáša do rozložitej motivickej stavby románu poriadok a jednotu. Motívy umiestnené medzi týmito dvoma časťami dejovej odbočky predstavujú nevyhnutne určitý

celok i napriek svojej obsahovej rôznorodosti. Tendencia k esteticky zámernému deleniu, rozčleneniu epizodických noviel prejavuje sa aj v rozsahove menších partiách. Tak druhá časť epizódy sa začína vetou: „A potom príde do dediny nový učiteľ.“ Po tejto vete nasleduje vlastné rozprávanie o príčinách a priebehu učiteľovho skonu. O jedenást strán ďalej, po vyvrhlení deja, nachádzame variáciu úvodnej vety: „Potom príde do dediny nový učiteľ.“

Novelistická výstavba románových epizód, ich zámerné, v podstate rovnako novelistické rozčleňovanie na dve časti je jednak výrazom Švantnerovho literárneho školenia a súčasne i „kompromisom“ medzi špecifickými postupmi románovými a poviedkovými.

Tomuto istému výstavbovému princípu podriaďuje autor i tie epizódy, ktoré súvisia s hlavnou postavou románu úzko obsahovo. Aj tieto sa končia ostrým novelistickým zvratom, i pre ne je charakteristická dvojdielna kompozícia vzbudzujúca napätie. Možno tu stanoviť dokonca určitú zákonitosť: čím užšie je tá-ktorá epizóda spojená s Paulínkinou postavou, tým väčší sú od seba vzdialené jej časti.

Tak napr. s postavou Paulínkinej krstnej matky Elvíry stretávame sa v dvoch kapitolách: v druhej a v šiestej. V druhej kapitole hrá Elvíra len epizodickú úlohu. Autor ju tu individualizuje len do tej miery, pokiaľ potrebuje objasniť jej miesto v Matúšových plánoch (prostredníctvom Elvíry, ktorá pochádzala z dediny, ale dostala sa do vyšších „kruhov“, chce Matúš Paulínke zaistiť miesto medzi „pánmi“). Táto „expozičia“ obsahuje ešte aj iné (napr. Elvírin ľúbostný pomer ku kočišovi Pištovi), ktoré sú predpokladom rozuzlenia „noveľového“ deja. Šiesta kapitola, v ktorej sa dozvedáme o Elvírinom tragickom konci, je spojená s motívom hlavnej postavy románu len jemnou nitkou Paulínkinho erotického prebúdzania. Na dvadsiatich stranách podáva autor predovšetkým prehistóriu Elvírinho života, jej odchod z domu, opisuje tu jej ďalší dobrodružný život vo veľkomeste i spôsob, akým si ju získal pre seba starší, vysokopostavený úradník. Len potom sa dostáva k sujetovému jadrú epizódy, k opisu Pištovho odchodu a k Elvírinej samovražde.

Obdobnú výstavbu nachádzame i v epizóde Ervínovho vzťahu k Paulínke. Ervín Tóth vystupuje v románe najprv ako postavička z obdobia Paulínkinho detstva. Vtedy ním Paulínka poháda a vysmieva sa mu spolu s Tónom. Keď však začne chodiť do „polgárky“, stretáva sa tu s Ervínom iným, skúsenejším, sebavedomým. Dynamickým prvkom sujetového vzťahu týchto postáv je Tóthova chorobná erotika. Z obsahového hľadiska je táto epizóda dôležitá preto, že ňou chce autor demonštrovať Paulínkino „skĺznutie“ do sveta neprirodzeného, nezdravého. Jej prvá časť sa začína teda v Paulínkinom detstve, vyvrcholenie epizódy je umiestnené v období Paulínkinej zrelosti. Rovnako i záver tejto novely — odbočky pointuje autor až groteskne výrazne (Ervín spadne do hnojickej jamy a utopí sa tu práve vtedy, keď odchádza z Paulínkinej izby).

Nechceme na tomto mieste rozoberať podrobnejšie sujetové jadro románu, vzťah medzi Paulínkou a Alpárom. Pripomenieme len, že i tento motivický celok rozvádza Švantner podobne ako všetky predošlé epizódy. Po prvom stretnutí s Paulínkou odchádza Alpár na vojnu. Udalosti, ktoré medzitým prežije Paulínka (manželstvo s učiteľom Lángom, jej nemanželské dieťa a pod.) a Alpár (boj na fronte a v maďarskej komúne), ich však od seba nevzďaľujú. Všetky svoje ľúbostné dobrodružstvá chápe Paulínka v porovnaní so svojím vzťahom k Alpárovi iba ako epizódu vo svojom živote. Pomocou tohto motívu a zdôraznenia Paulínkinho subjektívneho prežívania času prekleňuje autor veľký časový rozdiel medzi ich odlúčením. Vlastným obsahom románu je opis Paulínkinho a Alpárovho manželstva. No i tieto motívy sa končia novelisticky náhle, Alpárovou smrťou.

Pomer medzi Paulínkou a Tónom je čo do kompozičného usporiadania i ideovej tendencie presne opačný. S Tónom Paulínka vyrastá. Sujetovým jadrom prvej časti románu, onej „idyly detstva“, sú Paulínkine a Tónove detské hry, zoznamovanie sa s prírodou a so skutočnosťou vôbec. Tóno sa však pre ňu neskôr stráca. Paulínka sa dostáva do inej spoločenskej sféry. No túto prvú časť epizódy zakončuje autor výrazne, aby Tónova postava zostala v povedomí čitateľa.

Na konci desiatej kapitoly opisuje autor odchod vojakov z dediny na front. Spolu s vojakmi odchádza na voze i Paulínkin manžel učiteľ Lang. No zo skupiny odchádzajúcich vydelí a vyzdvihne autor práve Tóna. Kapitola sa končí nápadnou opytovacou vetou:

„Kohože to Paulínka vyprevádza?“

Po nej nasleduje odpoveď:

„Prírodzene, svojho muža. Ale ten sedí vpredu pri Joťkovi...“

Scéna sa končí vetou:

„Zbohom, Tóno!“ (316).

Tóno sa objavuje prekvapujúcim spôsobom až v závere románu. Jeho návrat z vojny je práve tým novelistickým vyústením, ktoré sme konštatovali vyššie. Túto scénu vytvára Švantner takto: najprv označí Tónov návrat za prekvapujúci, potom vecne konštatuje, že nezomrel, lebo neprišla o tom zvesť. Autor teda počítal s čitateľovou pamäťou a odvoláva sa práve na ňu. Z ideového hľadiska je táto epizóda zaujímavá predovšetkým tým, že oproti všetkým predchádzajúcim *nekončí sa Tónovou smrťou*, ale naopak, náznakom Paulínkinho a Tónovho spoločného života. I takto autor podčiarkuje symbolický ráz Tónovej postavy, symbolický charakter sujetu.

Novelistická organizácia románového deja, prestupujúca celú „masu“ jeho motívov, celé jeho obsahové bohatstvo, nie je výsledkom zámerného formálneho experimentu. Je skôr formálnou nevyhnutnosťou. Ak totiž uvažíme, že Švantnerove postavy neprechádzajú vývinom v psychologickom zmysle slova,

ale rastú, dozrievajú, bude sa nám zdať i novelistické, z obsahovej stránky nemotivované a náhle zakončenie jednotlivých epizód logickým. Dôkazom toho je aj vývinová krivka hlavnej postavy. Paulínka žije vyslovene zmyslovo, chápeme ju dokonca ako stelesnenie životných prírodných síl. Jej postupné zmyslové dozrievanie, pôsobiace dojmom statickosti, prerušené je v závere románu náhlým zvratom, príklonom k etickým hodnotám práce. Paulínkina postava je v tomto zmysle najvypuklejším prejavom novelistickej stavby Švantnerovho diela.

Kompozičnú problematiku Švantnerovho románu by sme mohli zhrnúť takto:

1. Vývin deja nie je určený v podstate časom historickým, ale prírodným, „biologickým“. Kompozičným dôsledkom tohto postupu je oslabenie príčinnej motivácie vo vzťahoch postáv a v celkovej stavbe románu.

2. Švantnerovo chápanie života ako prírodnej jednoty vedie ho k dejuvej extenzívnosti, keď sa na jednu významovú úroveň dostávajú všetky obsahovo rôznorodé motívy (prírodný a vecný svet, človek a spoločenské udalosti) a do značnej miery sa stiera rozdiel medzi rozprávaním a opisom.

3. Dejovú šírku a tendenciu k rozbiehavosti motívov zjednocuje Švantner novelistickou výstavbou epizód. Epizódy sa menia na nerelatívne samostatné celky s dvojdielnym členením a novelistickým vypointovaním záveru.

4. Táto kompozičná štruktúra je z obsahového stanoviska podmienená motivačným princípom Švantnerových postáv (pudovosť, živelnosť).

5. Z hľadiska žánrového javí sa *Život bez konca* ako román-epopeja, spájajúci jednotlivé motívy i epizódy do jediného prúdu deja, podmieneného základnou predstavou života ako plynutia rieky-času.

II

Pocit jednoty, ktorým Švantnerov román i pri svojej svojráznej a zdanlivo amorfnej stavbe pôsobí, neurčili sme dostatočne ani jeho kompozíciou. Ostáva ešte oblasť jazyka, v ktorej sa Švantnerovo *videnie* reality prejavuje najvypuklejšie. Jazykový rozbor románu nás bude zaujímať predovšetkým z tohto, v podstate kompozičného stanoviska.

Román *Život bez konca* sa začína otázkou, ktorá nevyžaduje priamu, určitú odpoveď:

„Čo je život?

Ťažko povedať!“ (5).

Po dvoch jednovetných odstavcoch nasleduje nám už známa filozofická úvaha o podstate a zmysle života. Táto úvaha-meditácia prechádza nezbadateľne do románového deja. Dej románu je čo do osôb a motivických detailov

rozvinutý a osud hlavnej hrdinky je ako by konkretizáciou myšlienky nadhodenej na začiatku.

Neprekvapí nás preto, keď v závere románu čítame:

„A život pokračuje“ (507).

Dej je tak „vložený“ medzi prvú a poslednú vetu románu.

Kto kladie túto otázku o zmysle života? Odpoveď je zdanlivo jednoduchá: autor. Z textu však vyplýva, že myšlienky, rozvedené v úvode románu, pripisuje Švantner konkrétnej postave pani Hermíne. Na šiestej strane totiž čítame:

„Ale tu musí pani Hermína, ktorú náhle uprostred hlbkej noci prepadli pôrodné sily, pretrhnúť tok svojich myšlienok.“

Kvôli názornosti uvedieme (v skrátenej podobe) text prvých dvoch stránok románu:

„Človek je v ňom (t. j. v živote) iba nepatrný smietik, ktorý sa náhle vynorí z hĺbín na povrch, vychytený azda vírom, pláva raz mocnejším, inokedy slabším prúdom, vystupuje, ponára sa, krúti sa zátočinami, poskakuje perejami a zase tak isto náhle zapadá bez stopy po temných hĺbín...“

Niekedy mu prejde slabý mráček po čele. Má preto príčinu pozastavovať sa, porozmýšľať. Sú predsa všelijaké nezrovnalosti vo svete, ktoré človeka mýlia, ktoré by rád upravit, urovnal, najmä keď je ešte mladý...

Ale raz sa to stane.

Stretnú sa dvaja.

Môžu byť celkom neznámi. Nikdy sa predtým nevideli.

On je cudzinec. Nejaký muž, robotník, lebo má ťažké, tvrdé a zapotené ruky. Nie je vôbec urastený, ani pekný, alebo duchaplný. Ach, kdežeby. Nemal času, aby sa nejako zušľachťoval. Od chlapca robí vo fabrike, kde je plno uhoľného prachu, sadze a inej zapáchajúcej nečistoty, ktorá sa lepí na kožu, na pľúca a kde by si nič neporadil s mäkkými rukami, s krásnou tvárou a s duchaplnosťou, lebo ku takým panským spôsobom nemá dôveru ani robota, ktorú vykonáva, ani ľudia, s ktorými sa tam stýka. Teda nijaká mimoriadna známosť, lepšia partia, ktorú by mohli ľudia oprávnené závidieť. Obyčajný neotesaný chlap, ktorý si naraz spomenie, že nemá mu kto opierať košeľe, variť kávu a piecť chlieb.

Ona je hoci celkom slušné dievča, zo známej a vázenej rodiny, kde sa veľa dbá na vychovanie, na šaty, na dobrú povesť. Ale nemá východiska. Pytač čaká a rodičia ju nútia. Nemôže čakať, musí sa rozhodnúť.

Azda spočiatku sa aj objaví slabé príznaky náklonnosti, ale na tom nezáleží. Sú predsa muž a žena, musia sa k sebe priblížiť tak či tak...

Ale je to zároveň koniec slobody, koniec bezstarostných, radostných chvíľ...

Ešte azda chlapovi sa podarí niekedy vymaniť z tejto závislosti, má k tomu viac sily a odvahy, ale žena nie. Tá sa stáva opravdivým otrokom života, lebo

život, tento neobmedzený vladár a veľký tvorca osudov, umienil si práve jej slabými silami zmnožovať sám seba. Ach, ženy majú ťažký údel.“

Po uvedenej partii nasleduje citovaný odstavec, v ktorom autor priamo poukazuje na pôvodcu týchto myšlienok. Už na prvý pohľad vidieť, že tu dochádza k istému protirečeniu medzi nositeľom a celkovým rázom úvah. Pani Hermína pripisuje autor zložitý, abstraktný spôsob myslenia, ktorý je nenáležitý vzhľadom na jej ďalšiu psychologickú a sociálnu charakteristiku. I keď utrpenie mohlo prehĺbiť jej zmysel pre „metafyzické“ stránky života, predsa je tento spôsob uvažovania, vyžadujúci aj určité odosobnenie, pani Hermína cudzí a neprimeraný. K takémuto náhľadu nás nevedú len estetické dôvody, požiadavka realistickej pravdepodobnosti v motivácii, ktorú Švantner v priebehu celého románu v podstate zachováva, ale predovšetkým celkové významové ustrojenie úvodných románových častí.

Všimnime si, že pre celý citovaný úryvok, včítane známej partie, s ktorou sme už oboznámení, je charakteristický významový odtieň neurčitosti.⁵ Striedajú sa v ňom také abstraktné pojmy, ako je život (vo význame filozofickej kategórie), vývin ako jeho filozofický priznak, predstava „všelijakých nezrovnalostí vo svete“ ako najvšeobecnejšie vyjadrenie životných protirečivostí.

Neurčité je časové zarámčovanie príbehu:

„Ale raz sa to stane“.

Rovnako i pomenovanie osôb deja:

„Stretnú sa dvaja“.

Hodnotiaca príslovka „raz“ a číslovka „dvaja“ sú však na pozadí predehádajúcich úvah istou konkretizáciou deja. V ďalšom odstavci prechádza dej od úplnej neurčitosti k zobjektívneniu akoby po stupňoch:

„Môžu byť celkom neznámi.“

On je cudziniec. Nejaký muž,

robotník, lebo má

... tvrdé a zapotené ruky ...

Od chlapca robí vo fabrike ...

Teda nijaká mimoriadna známosť ...

Obyčajný neotesaný chlap ...“

Od popretia určitosti, cez všeobecné podstatné mená, medzi ktoré je vklinené neurčité zámeno, cez atributívne určenie všeobecného mena až po pomenovanie osoby z aspektu ďalšej postavy pani Hermíny dostáva obraz čoraz presnejšiu náplň. Konajúca postava vystupuje pred nami v reálnejšej podobe, chýba jej však jedno: pomenovanie vlastným menom (ide tu teda o istý typ perifrázy).

Prečo charakteristiku postavy nezavršuje Švantner týmto náležitým a len

⁵ Stylistickú kategóriu neurčitosti bližšie osvetľuje v rovnomennej štúdii J. Miko [Jazykovedné štúdie I (1956), 277].

zdanlivo formálnym spôsobom, o tom sa dozvieme z ďalšieho textu. V ďalšom odstavci je totiž predstavená druhá osoba deja, vystupujúca ako subjekt týchto úvah, pani Hermína:

„Ona je *hoci* celkom slušné dievča, zo *známej a váženej* rodiny, kde sa veľa dbá na vychovanie, na šaty, na dobrú povesť ...“

Častica „hoci“ dáva vete významový odlieňok neurčitosti, čo je tým prekvapujúcejšie, že tu údajne charakterizuje postava seba samu. Ďalšie prídavné mená nemôžu vyvážiť a premeniť sémantiku súvetia. Okrem toho pani Hermína tu uvažuje o sebe a o svojich vzťahoch k mužovi nie v prvej osobe singuláru, ako by bolo náležité; váhanie, komu pripísať úvahy, prejavuje sa aj v tom, že úvodná meditácia je podaná v prvej osobe množného čísla (... Vieme len toľko, že je v nás ...) ...

Postava pani Hermíny ako subjektu, ako nositeľa reflexií o živote je len autorskou fikciou, „maskou“, za ktorou sa skrýva skutočný rozprávač, autor.

V poznámkach k svojmu spôsobu rozprávania Švantner píše: „... monologičnosťou vyprávania nechcel som preukázať nejakú artistnosť. Odporoval som tento spôsob priam z ľudu. Náš človek vypráva často takto, alebo aspoň niekedy prechádza v reči do úplného monológu, keď všetky osoby vyprávanej príhody necháva vyrastať zo seba. Artistnosťou pôsobí vari tá okolnosť, že monológom rozvádzam *zámerne celé*, pomerne dosť obsiahle dielo, čo priznávam, vyznieva dosť ťažkopádne ...“⁶

Fikciu vnútorného monológu pani Hermíny potreboval Švantner na to, aby ozrejmil a umelecky motivoval prechod od úvah všeobecných k deju, ktorý je, ako sme naznačili, len ich konkretizáciou a epickým vyjadrením. Švantner doslova necháva v ďalšom priebehu deja vyrastať postavy zo seba, zo svojho autorského (vnútorného) monológu. Až teraz si vieme vysvetliť, prečo sa významove zdanlivo nesúvisiace motívy a ich podanie (opis i vyprávanie) dostávajú na jednu rovinu, prečo ich autor netriedi a nehierarchizuje. V deji, lepšie povedané, v obsahu románu vyjadruje Švantner svoj náhľad na skutočnosť ako na celok (život vo svojom vývine), pričom *všetky prejavy tohto celku sú jeho integrálnymi zložkami*.

Monologické rozprávanie nadobúda tak v románe *Život bez konca* špecifickú povahu. Kým v novelách zo zbierky *Malka* (1942) vystupoval rozprávač ako konkrétna osoba (ja — rozprávanie, skazové rozprávanie) a román *Nevesta hól* (1946) je výrazom Švantnerovho subjektívneho postoja k realite cez fiktívnu epickú postavu rozprávača,⁷ v poslednom diele chcel Švantner svoj postoj k realite *objektívizovať*. Rozprávač románu *Život bez konca* už nie je totožný s obdobnými typmi z predchádzajúcej Švantnerovej tvorby, no nestotožňuje sa

⁶ Citované z konceptu Švantnerovho listu.

⁷ V tomto zmysle je *Nevesta hól* stupňom k „objektívite“ románu *Život bez konca*.

ešte s rozprávačom objektívnym, známym z vyhranených diel realistickej epiky. Presnejšie osvetlenie tohto druhu epickej kompozície môžeme nájsť v samom texte románu.

Je zvláštnym, ale zákonitým zjavom, že len čo Švantner fikciu konkrétneho rozprávača (pani Hermína) opustil, zmenil sa významový ráz i gramatická forma podania deja. Ak v úvodnej časti románu zdanlivým nositeľom *autorových* úvah bola pani Hermína a rozprávanie bolo objektívne, v ďalších partiách, keď je už známe, komu autor tieto úvahy pripisuje, rozprávajú sa deje zo stanoviska pani *Hermíny*, v gramatickej forme rozprávačovej reči (v tretej osobe jednotného čísla):

„Ale tu musí pani Hermína... pretrhnúť tok svojich myšlienok.

Možno, že je to ani nie celkom tak. Život nemôže byť tarchou človeka. Keby sa napr. ona nebola vydala za Matúša, *znášala* by teraz svoj kríž ľahšie. Azda *by bola* aj šťastná. Ó, áno, šťastná“ (6–7).

Dej sa tu hodnotí zo stanoviska postavy ako podmienený (...keby sa ona... nebolo vydala), so subjektívnym vecným hodnotením (...bola by šťastná), vyjadrený je však formou polopriamej reči (v priamej reči alebo vo vnútornom monológu postavy by tu bola náležitá prvá osoba jednotného čísla). A tak je ustrojený skoro celý text rozsiahlej prvej kapitoly, v ktorej sa opisuje pôrod pani Hermíny.

Napríklad:

„Skutočne, ako by jej bolo v túto chvíľu okolo srdca inakšie, keby mala vedomie, že trpí za toho druhého. Ten by ju možno ani nenechal trpieť. Istotne by teraz stál vedľa nej. Držal by jej pevne ruku a hladil horúce čelo. Cítil by s ňou, dodával by jej odvahy a ona, ona by mu hľadela do mäkkých očí, nie do hľbokej a chladnej tmy, ako musí hľadiť teraz.

Ach, prečo to nemôže byť tak, prečo jej život dostal iný smer, ako si ona priala? Má obviniť z toho svojich rodičov, alebo aj niekoho iného?

Zaiste, predovšetkým rodičov, lebo boli veľmi netrpezliví. Báli sa, že zostane starou dievkou. Chceli ju vidieť zaopatrenú skôr, ako zatvorí oči. Veď jej išlo na tridsiaty rok a oni už mali biele vlasy. Otec sa chystal na penziu a matka chorľavela. Nuž bol najvyšší čas, aby sa dostala pod čepiec.

A potom rozhodovalo aj postavenie.

Rodičom vždy na tom najviac záležalo. Tento mal rozhodne zaistenú, pevnú existenciu. Robil vo fabrike...” (7).

Tá istá skutočnosť, vydaj pani Hermíny a jeho okolnosti, spomínajú sa tu ešte raz, zo stanoviska dejstviacej postavy. Je to len ďalší dôkaz, že úvodnú úvahovú partiu nemožno prisudzovať pani Hermíne.

Uvedieme ešte jeden príklad obdobného typu polopriamej reči, kde sa jasne prejavujú subjektívne hľadiská konajúcich osôb:

„Ale Tóno nemá záujem ani o sklenenú guľku ani o líšky. Nech si len majú,

čo by sa mal plachtiť za bezcenným haraburdím. Naostatok, on si zaopatrí iné veci. O rok vyjde zo školy a tetka už sľúbili, že ho hneď vykonajú do fabriky za učňa. Nuž potom sa ešte len budú diviť. Každú výplatu dostane do rúk peniaze a nakúpi si také veci, o akých sa im ani len nesníva. Keď bude chcieť, zaopatrí si aj slopec, nemusí líšky vykiadať. A dnes nemá ani kedy zaoberať sa márnosťami. Sľúbil tetke, že im ostrúha ohreblo. Staré sa im prepálilo, nuž potrebujú nové a on už vie narábať s obručným nožom. Dnes im ho teda spraví! Na ulicu vyšiel len pozrieť. Veru tak.

Chlapcov mrzí, že ho nemôžu ničím zaujať a na nijaký podnik nahovoriť. Práve dnes im záleží, aby pobudol dlhšie s nimi. Ale on nie. O chvíľu sa vráti naozaj pod kôľhu a k svojmu drevenému koníkovi a usilovne pracuje“ (159).

Prvý odstavec môžeme interpretovať ako Tónovu repliku na prehovory chlapcov, ako jeho „dospelú“ reakciu na detské záujmy jeho kamarátov. Zreteľne tu cítime významový aspekt Tónovej postavy. Svoje plány, že bude robiť vo fabrike, považuje zrejme za možné a želateľné (...nakúpi si také veci o akých sa im ani nesníva...). Čím viac sú viazané na prítomnosť, alebo blízku budúcnosť, tým sú reálnejšie (*dnes* ostrúha tetke ohreblo). Modalita a časová deícia je tu teda zrejme subjektívna. Prvý odstavec možno pokladať za jediný intonačný útvar: väčšinu viet by bolo možné označiť ako vety zvolacie, hoci táto ich expresívna funkcia je vyjadrená formálne (výkričníkom) len v jednom prípade; tam, kde je subjektívne hodnotenie skutočnosti najvýraznejšie a želanie najbližšie k uskutočneniu (Dnes im to teda spraví!). Z formálneho hľadiska sa tu myšlienky alebo prehovory postáv realizujú v tretej slovesnej osobe, čiže v polopriamej reči.

Ďalší odstavec je typickým príkladom reprodukcie dialógu v reči autora. Postavy chlapcov a Tóno sa tak dostávajú na jednu významovú rovinu. Autor nerobí medzi nimi nijaký rozdiel, nevyzdvihuje hľadisko žiadnej zo zúčastnených strán. V poslednej vete úryvku sa však prejavuje i prítomnosť autora, a to celkom zreteľne: modálne slovo „naozaj“ mohol vysloviť len autor, ako potvrdenie Tónovho úmyslu. Toto potvrdenie a jeho odôvodnenie prichádza zvonku, spoza okruhu postáv, od autora.

V ďalšom odstavci sa autorský subjekt prejavuje ešte jasnejšie:

„V prsiach má Tóno veľký oheň. Hreje ho vedomie, že zanechal v chlapcoch taký hlboký dojem. Len aby si ho naďalej udržal a upevnil. Dobré vie, že je to nie také ľahké. Bude sa musieť všeličoho aj zriecť, lebo nezáleží všetko od dlhých nohavíc, skôr od spôsobov. Napríklad starší ľudia sa pre hocičo nebijú, nenapadne im štverať sa na strom za mačkou, ani nebadal, že by nosili za košeľou hrach, ktorý nabrali na niektorom cudzom ostredku. Nuž to si musí ponajprv dobre zapamätať. A potom, robia aj určité ohľady. Vedia, kde majú čo povedať, ako sa chovať, ako sa tváriť. Ach, je to veľa. *Potrebu mnohých spôsobov ani nepochopí. Len keď ich dodrží*“ (159–160).

Na prítomnosť autora poukazujú prvky slohové, zvraty ako „hrialo ho vedomie“, „zanechal dojem“, ktoré sa v ľudovej reči nevyskytujú. Autor tu teda reprodukuje len Tónove myšlienky a nie typický spôsob jeho reči. Možno to chápať ako autorov prejav istoty, že Tóno svoje predsavzatie dodrží. Ide tu teda o istú zmenu, modifikáciu sémantického zamerania (kontextu).

Autorovo hodnotenie dejov a postáv neprejavuje sa v románe len v takejto forme, ale i v podobe omnoho zjavnejšej. Z tohto hľadiska je zvlášť príznačná scéna z druhej kapitoly románu, v ktorej vystupuje Paulínka „kerestmama“ Elvíra: všimnime si, ako nepriama reč prechádza v úryvku do reči polopriamej a napokon do reči autorskej, v ktorej sa prejavuje i jednoznačné hodnotenie postavy (ironický prízvuk):

„Zato kerestmama je vo svojom živle. Keď sa do chuti namazne s krstniatkom a všetkých prítomných popresviedča, že je szép, ba nagyon szép, a keď vyrastie, že bude z nej nagyon szép kissaszony, postaví sa bez ostychu pred zrkadlo, napraví si ladnými a istými pohybmi rúk účes, pozatiera voňavým krémom a pozasýpa púdom miesta na pleti, kde zistí drsnejšiu kožu, lebo sa vraj trochu roztriasla [reč nepriama]. Nuž áno, lebo nie je zvyknutá na dlhšie cestovanie. Proste neznáša to. Srdce sa jej roztľčie a krv ju páli. Najviac ak jednu prechádzku predpoludním. Aj to nesmie byť dlhá, len cez dve ulice mestom a po rovnej vydláždenej ceste, kde sa koč nekyvoce, rozhodne nie po takej hroznej ceste a hlbokými koľajami, s hroblinami skál, ako išla sem. Ako ju len môžu občania nechať v takom stave. Hľa, celkom stratila formu. Ak sa neupraví, pôjde ako maškara [polopriama reč]. A kvôli tomu potrebuje sa zvrátať, robiť drobné krôčky vpred i vzad, dupotať, potriasť lýtkami, plnými bokmi, ako nepokojná a v slabinách pošteklená paripa, treba sa ohýbať ani trstina, dvíhať driek, ohmatávať pás [autorská reč]. Jej telo nesmie stratiť pružnosť [polopriama reč]“ (37).

Expresívne prirovnanie (...potrebuje sa zvrátať ako nepokojná paripa) v danom kontexte vyjadruje stanovisko autora a súčasne i hľadisko zúčastnených, hlavne pani Hermíny, ktorá si Elvíru obzerá s istou nedôverou a s odstupom. Niekedy autorov hlas splýva do nerozoznania s „hlasom“ postáv. Tak napr. vo vnútornom monológu Tónovom badáme zreteľnú prítomnosť autorovho hodnotiaceho stanoviska:

„Ach, veď je v dedine dosť dievčat. Hneď tuto pozdola krčmy majú šesť. A tá najstaršia, Irenka, čo sa vrátila pred rokom prechorená zo sveta, sa mu aj zalieča, kedykoľvek ide okolo, sadí na okne a prezerá si ho veľkými očami. Istotne čaká, že sa raz pri nej pristaví na pár slov. Veď mládenec býva poctený, keď dievča dáva príležitosť k rozhovorom. A Irenka nie je všedné dievča. Keď sa doma trochu zotaví, zosilnie, vráti sa do mesta... Nuž znamená rozhodne viac ako Paulínka. Kedyže sa Paulínka bude môcť vydávať? Ojjoj [vnútorný monológ postavy]. Ale on si ide len svojou cestou, neobzerá sa ani vľavo, ani

vpravo, čo ak by sa mu zaplietla pod nohy dáka skala, a obyčajne len potom, keď prejde, uvedomí si nejako na okraji svojej mysle, že bola v okne [autorský „komentár“]. Viac nič. Práve teraz stratili dievčatá pre neho význam. Jednoducho, nepotrebuje ich. Sú priveľmi krotké, maznavé, zložené, plaché, samý vrtoch a hlavne veľa sa parádia, kým on je jednoduchý a pevný. Nechápe, prečo sa iní chasnici v jeho rokoch toľko nimi zaoberajú, prečo v reči robia stále na ne narážky, prečo sa uškŕňajú, keď ich vidia. Je to ešte stále iba jalová hra ako s guľkami pod stenou alebo s pacekami na pažiti, a on má vážnejšie veci na mysli [významové hľadisko je tu vyjadrené hodnotiacim hľadiskom autora]“ (203).

Prehovory i myslené reči postáv premietnuté sú tak do reči autorskej, a to jednak formálne (polopriama reč) alebo i významovo. Na základe doterajšieho rozboru by mohol vzniknúť dojem, ako by účasť autora na výstavbe celého kontextu diela bola viac-menej len fragmentárna a náhodná. Treba mať však na mysli ten fakt, že sa autorské hľadisko neprejavuje v románe len *popri* hľadisku postáv, ale naopak, primárnym východiskom je tu reč rozprávača, do ktorej je „vložená“ reč postáv. V takomto prípade sa v štylistike hovorí o tzv. zmiešanej reči. Zmiešaná reč ako formálny prejav *subjektivizovaného vyprávania*,⁸ inak autorská polopriama reč,⁹ prejavuje sa: a) zrušením znakov slovesnej osoby a slovesného času, ktoré odlišujú „kontext rozprávača“ a „kontext postáv“; b) rozložením syntaktickej a intonačnej samostatnosti polopriamej reči; c) v označovaní podávateľa a prijímateľa prehovoru.¹⁰

Na prvý a druhý zjav sme vo viacerých prípadoch už poukázali. Zastavíme sa pri treťom znaku autorsky podfarbenej polopriamej reči. Ak totiž nemožno podávateľa a prijímateľa rozlíšiť podľa slovesnej osoby (a tá je v polopriamej reči skoro bezvýnimočne osobou treťou), musí ich autor označovať priamo, t. j. vlastným menom. Vo Švantnerovom románe sa s takýmto označovaním postáv stretávame veľmi často.

Napríklad:

„V tom prípade ju však tušenie klame. *Ervín* neprekonáva k nej nijaký zlý úmysel. Nie veru, môže spokojne spať“ (213).

„Prirodzene, *Matúš* to robí a robil by to ešte svedomitejšie, keby mal nádej na nejaký úspech“ (384).

„Veru, *Ervín* je o tom presvedčený a nepodozrieva Paulínku z ničoho, že prejavuje oň záujem“ (303).

⁸ Tento termín navrhuje a používa v teoretickej práci o štýle (*O stylu moderní české prózy*) L. Doležel.

⁹ Pojem autorská polopriama reč uvádza v práci o modernej anglickej próze nemecký štylista Albrecht Neubert (*Die Stilformen der „Erlebten Rede“ im neueren englischen Roman*, Halle 1957).

¹⁰ Bližšie o tom v Doleželovej práci na str. 89 a n.

„A potom, *Láng Nándor* nie je z tých, čo sa radi ukájajú vidinami“ (259). Vety s apozičným pomenovaním podávateľa:

„Keby sa azda niekto pozastavoval, treba povedať, že si to *ona, pani Hermína* tak praje“ (281).

„Ach, skoro by bola zabudla. Dnes má dvadsaťjeden rokov. Áno, a *on, Ervin Tóth*, dvadsaťpäť“ (343).

„*On, Matúš*, od mala škrtil, drel do úmoru, turboval si hlavu vari preto, aby si teraz z výsledku jeho práce vymastieval pupok nejaký povaľač...“ (380).

„*A on, Láng Nándor*, akoby vedel, čo ho čaká“ (521).

„*On, Tóno*, bol pri ňom doposledku“ (251) atď.

Dalším prejavom autorsky zafarbenej polopriamej reči je hodnotiace hľadisko rozprávača, prejavujúce sa popri reči postáv.

„(Paulínka): Ach, koľko radostí ju čaká, koľko šťastia.“

(Rozprávač): Ale nič takého sa nestalo. Túžby ostali túžbami, radosť sa rozplynula. A šťastie? Ach, šťastie je krehká kvetinka! (460).

V reči rozprávača sa však môže objaviť i významový aspekt ďalšej postavy, ktorá sa opäť včleňuje do autorovho hodnotiaceho stanoviska. Tak v uvedenej autorskej charakteristike Ervína sa v určitom bode dostáva do popredia hľadisko jeho otca, ktoré sa potom nezbadateľne mení a nadobúda ráz autorského (kritického) hodnotenia:

„(Rozprávač): Takto prirodzene zaostal aj vo vzhľade telesnom, aj vo vzhľade duševnom za ostatnými deťmi, následkom čoho i sám pán Tóth, ktorý chcel mať pôvodne z neho fyzikusa, aby sa on i so svojou manželkou mohol pri ňom dožiť bezpečne v zdraví vysokého veku, musel svoje plány korigovať, keď si synčeka po prekonaní choroby náležite ocenil. Nie, nie zapieral sa hádam prvýkrát v živote (po tejto vete, podanej v nevlastnej priamej reči, uplatňuje sa výrazne stanovisko Ervínovho otca, cez ktoré prebleskuje autorovo hodnotiace hľadisko). Nevydržal by námahu dlhého učenia, aké musí prekonať každý fyzikus, ak chce oprávnené nosiť titul doktora na vizitkách a zlatý cviker na nose. Ešte tak poštár. Skutočne, na poštára by vystačil: sedieť za stolíkom s ceruzou za uchom, rozdeľovať poštu, biele listy, lesklé karty. Áno, stačil by, *má dosť dlhé prsty*. Veď i to je pán, úradník, ktorému musia ľudia slúžiť, a keď ho on tu i tam podporí, nemusí biedu trpieť. Nech je teda tak“ (213).

Po objektívnom rozprávaní nasleduje reč nevlastná priama, ďalej, až do konca polopriama reč. No slová, ktoré sme podčiarkli, svedčia o výraznom autorskom zafarbení textu. Veta: „Áno stačil by, *má dosť dlhé prsty*,“ je konkrétne narážkou na závažný dejový motív; v snahe získať si Paulínku, zatají pred ňou Ervín list, ktorý jej pošle pred odchodom na front jej manžel Láng. Táto krádež má značné následky pre celý ďalší Paulínkin život (manželská nevera).

Ervin Tóth nebol pre Švantnera len predstaviteľom chorobného amoralizmu, ale i panskej povýšenosti. Vo svojom stanovisku sa rozprávač opiera o kolektívnu mienku dediny, čo len dokresľuje a konkretizuje Švantnerovu ideovú koncepciu. Uvedieme preto ešte jeden citát, pretože práve tu sa vypukle prejavuje súvislosť Švantnerovho štýlu s ideou románu:

„Opravdivý elegán. Vykračuje pyšne a pomaly dolu cestou, veď vlastne ide na zdravotnú prechádzku, a je vždy ochotný blahosklonne kývnutím hlavy odpovedať na ponížené pozdravy okoloidúccich ľudí. Pred krčmou sa trochu vystrie, vypne ploché prsia a uvedomí si, že vo dverách majú vysoký prah, ktorý treba opatrne prekračovať, lebo raz, keď si to dostatočne neuvedomil, bol zabakal na všeobecnú radosť šarvancov, ktorých je vždy pred krčmou dosť“ (250).

Pomenovania: „opravdivý elegán“, „vykračuje pyšne a pomaly“, „ochotne blahosklonne odpovedať“, „ploché prsia“ majú významne hodnotiaci charakter. Avšak nielen substantíva, adjektíva a príslovky, ale i slovesá sa zúčastňujú tohto autorovho ironického hodnotenia. Nárečové slovo „zabakať“ (potknúť sa, padnúť) s výraznou expresívnou platnosťou, možno chápať ako signál reči postáv alebo povedomia dedinského kolektívu v reči rozprávača, i ako výraz autorovho stanoviska.

Už z doterajších poznámok vyplýva, že rozprávač-autor má v diele výsadné postavenie. To sa prejavuje jednak v tom, že všetky zložky štýlu, prehovory postáv, ich myšlienky, vzájomné hodnotenia osôb uskutočňujú sa takmer vždy na formálnej báze rozprávačovej reči, t. j. tretej slovesnej osoby. Podobné je postavenie vyprávača vo vzťahu k významovej organizácii textu. Významové aspekty postáv presadzujú sa viac alebo menej zreteľne len v rámci významového zamerania autorskej reči.

Plynulé začlenenie reči postáv do reči rozprávača prejavuje sa azda najvýznamnejšie v štruktúre Švantnerových dialógov. Väčšina dialogických partii nie je tu podaná v reči priamej, ktorá by bola v inom prípade náležitá, ale v reči polopriamej. Polopriama reč spája dialógy s celkovým kontextom rozprávača. Všimnime si, ako plynule sa rozprávačov kontext mení na dialóg medzi Paulínkou a jej priateľom:

„Povedala mu rovno, že ju nútia vydať sa, čo on o tom myslí? Pozrel na ňu udiveným pohľadom, lebo to vari nečakal, a po chvíli povedal, že je len prirodzené, že každé dievča sa vydá.“

Áno, vydá sa, ak má pytača.

A ona ho vari ešte nemá?

Ba pravdaže ho má.

A má ho rada?

Nie, nemá ho rada!

A vtedy sa im oči skrížili a nastalo ticho...“ (12).

Prvé súvetie je dosť neobvyklé: vedľa seba tu existuje reč nepriama a polopriama (...čo on o tom myslí...). Táto časť súvetia je náznakom dialógu. No rozprávanie sa presadzuje i v ďalšom odstavci (pozrel na ňu udiveným pohľadom...). Prvé dve repliky sú teda kombináciou objektívneho rozprávania, reči nepriamej a polopriamej. Ďalšie repliky sú podané v polopriamej reči. Posledné súvetie citátu je už jasným prejavom kontextu rozprávača. Ide tu teda o typický prejav tzv. stlmeného dialógu.¹¹

Zaujímavý je i prípad, kde sa v replike pomenúva podávateľ. Je to prejav tzv. zmiešanej reči alebo autorskej polopriamej reči. Aktivita rozprávača je tu už i formálne celkom zrejmá:

„Či už odstrihla?

Áno, Marusa odstrihla!

Ale mala aj zaviazať, aby nekrvácala.

Nie, to neurobila, veď ju o to nikto nežiadal.

Tak to musí urobiť teraz, ale rýchlo. Bože môj, veď môže umrieť i ona i dieťa“ (24).

Zriedkavý je prípad dialógu s priamou alebo nevlastnou priamou rečou. Ten má obyčajne len ilustračný charakter, jeho nositeľmi sú anonymné postavy zo širšieho kolektívu. Keď príde Tóno prvý raz do krčmy, „medzi chlapov“, vypočuje i tento rozhovor:

„Teraz sú tu a veru málo si všimajú Tóna:

Roháč? Vravია.

Hej, dobrý ročiak.

Na Stádlíci?

Tam.

Chodí dobre?

Každú noc.

Videl si ho?

Včera.

A horár?

Vie o ňom.

Bol tam?

Robil solisko.

Pôjdeme?

No“ (201).

Je zaujímavé, že len čo sa podobný dialóg rozvinie medzi *konajúcimi* postavami, mení sa jeho forma na reč polopriamu:

„Čože, vari odchádza?

Áno!

¹¹ Porov. Doleželovu prácu, str. 168 a n.

Ale sa vráti?

Nie!

Čo sa stalo?

Dostal výpoveď!

Hneď?

Na hodinu!

Prečo?

Vraj je nepotrebný!

A kone?

Nevie, možno ich niekto odkúpi, ale pán ich už nemieni držať.

Tak?

Veru tak“ (147).

To je azda jediný prípad, keď sa dialóg stáva skutočne dramatickým a posúva dej dopredu. Pravda, je i výrazom výnimočnej sujetovej situácie: Elvíra tu stráca svojho milého, kočiša Pištu. Po jeho odchode zo zúfalstva spácha samovraždu.

Epizácia dialógu, jeho tesné začleňovanie do kontextu rozprávania prejavuje sa ešte viacerými spôsobmi: a) premenou repliky na svojský druh rozpravovacieho monológu, b) kolektívnym dialógom, c) využívaním repliky ako podnetu k ďalšiemu rozprávaniu.

a) Keď sa Tóno vráti zo zajatia, prinesie Paulínke zvest' o smrti jej prvého manžela Lánga. Ich dialóg sa mení na rozsiahly monológ Tónov, zastupujúci rozprávanie:

„... Či vari bolo inakšie?

Ach, nie, len tak. Naozaj (zomrel) na týfus. On bol pri ňom do posledného dychu. Od začiatku sa spolu držali, spolu padli do zajatia, viedli ich v jednom transporte, spolu robili v konzervovej fabrike, potom v rašelinisku na Sibíri, spolu bývali v lágri. Bol to dobrý človek, neublížil ani mravcovi. Stále spomínal ju, Paulínku. Musel mu o nej veľa rozprávať. Chcel vedieť, aká bola malá, ako sa hrávala, kade chodila, všetko dopodrobna...“ atď. (521).

V ďalšom Tóno podrobne rozpráva o priebehu Lángovej choroby, o jeho smrti a pohrebe.

b) Kolektívny dialóg je obdobou ilustračného monológu, ktorý sme citovali vyššie. Pomocou neho vytvára Švantner len *pozadie* pre scénu prvej Tónovej návštevy v krčme. Aj tu sa rozprávanie mení na dialóg. Len postupne: príslušný odstavec sa začína autorovou otázkou, po nej nasleduje formálne nevyznačená uvodzovacia veta, ďalšie dve vety a súvetie, v ktorých nás autor oboznamuje so základnou situáciou deja. Text rozprávača prechádza potom do hromadného dialógu.

„O čomže sa to rozprávajú? Tóno počúva. Ach, nie sú to hocijaké pletky. Na richtára prišla listina. Výmer od okresného súdu, podľa ktorej musí obec

zaplatiť eráru pokutu, že pastier pustil čriedu kráv do hory. To je nezmysel. Kto bol na pojednávaní? Občanov hádžu za dvere. Tak, to je zas robota toho nového ferštra. Chce ich obráť o staré práva. Za predošlého bolo dovolené všetko. Statok sa mohol rozchádzať, kade chcel, len keď mladé siatiny zostali nedotknuté. Ženy vyžíňali bány, deti vláčili jahody...“ atď.

c) Tretím prípadom sú dialógy neúplné, s jednou replikou, ktorá prechádza do reči rozprávača:

„Čo má urobiť?

Pani Hermína jej ochotne a zrozumiteľne vysvetľuje, ako najlepšie len vie“ (24).

„Či by to mohla?

Paulínka nevie. Ale celkom sa nezrieka, lebo túži vidieť všetko, čo spomína...“ (94).

Kontext rozprávača sa presadzuje i tu, tlmí ostré hranice medzi jednotlivými prehovormi, stiera štruktúrnú rozdielnosť medzi dvoma potencionálnymi kontextovými plánmi. Polopriama reč, spätá gramaticky s kontextovým pásmom rozprávača, je výrazom kompromisu, prechodu, ba ich maximálneho zblíženia. Z tohto hľadiska by bolo možné hovoriť dokonca o *jednom* kontexte vyprávača, do ktorého sa premietajú prehovory postáv. Na tento fakt by poukazovala i genéza Švantnerovho románu. Kompozičný postup rozprávača, ktorý Švantner využíval vo väčšine svojich predchádzajúcich diel, sa tu mení, objektivizuje, no nepretvára sa na objektívne vyprávanie. Vývin Švantnerovho štýlu možno teda vo všeobecnosti označiť ako prechod od subjektivismu k objektivizácii (obdobný proces napr. v modernej českej próze je presne opačný a postupuje od objektívneho rozprávania k subjektivizovanému).¹² Ak sa pojem subjektivizovaného rozprávania definuje tak, že „je nielen zobrazením objektívnej skutočnosti, ale súčasne tiež výrazom subjektívneho postoja, hodnotenia, citových reakcií *hrdinov* na túto skutočnosť“,¹³ vo Švantnerovom prípade by bolo možné analogicky povedať, že jeho spôsob vyprávania je nielen zobrazením skutočnosti, ale súčasne tiež výrazom subjektívneho postoja, hodnotenia, citových reakcií *vyprávača-autora*.

Súčasná štylistika konkretizuje pojem tohto rozprávacieho typu cez mieru účasti *postáv* v deji postava je buď pozovorateľom, buď spolurozprávačom alebo dokonca nositeľom rozprávania). V súvislosti so Švantnerovým románom by sa dalo hovoriť o výlučnom postavení rozprávača, ktorý sa o skutočnosti vyjadruje a hodnotí ju cez postavy. Pritom dejstevujúce postavy majú značnú samostatnosť, prejavujúcu sa v individuálnom významovom aspekte, zafarbujúcom a odtieňujúcim reč vyprávača. Švantnerovo subjektivizované vyprávanie

¹² Porov. príslušné kapitoly z práce L. Doležela.

¹³ Tamže.

je teda vyprávaním smerujúcim k *objektivizácii*, no je pritom svojou povahou monologické, viazané na subjekt vyprávača.¹⁴

Špecifické postavenie rozprávača vo Švantnerovom románe prejavuje sa i v niektorých (slohových) prostriedkoch. V rukopisných poznámkach k dielu nachádzame túto, na prvý pohľad prekvapujúcu Švantnerovu poznámku o členení textu románu na odstavce: „S odstavcami pri mojom spôsobe rozprávania mám galibu. Skoro by sa žiadalo, aby ich nebolo. No kvôli ľahšiemu stráveniu, pri prepisovaní pousilujem sa ich správne a častejšie vyznačiť.“¹⁵ Členenie na odseky je záležitosť významová a kompozičná. Odstavec má byť istým uzavretým, relatívne nezávislým myšlienkovým a stavebným celkom. Ak Švantner potrebu členenia na odstavce nepociťoval, skôr naopak, poukazuje to opäť na monologický, súvislý prúd vyprávania, na suverénne postavenie rozprávača v texte.

Porovnáme niekoľko úryvkov zo Švantnerovho rukopisu (ide o rukopis tužkou, teda pred „prepisovaním“) s textom, ako ho poznáme z prvého vydania románu. Hneď na prvej strane textu nachádzame nasledujúce diferencie v členení:

Rukopisný text (ďalej RT):

„Až raz sa to stane. Stretnú sa dvaja. Môžu byť celkom neznámi. Nikdy sa predtým nevideli. On je cudzinec, nejaký muž, robotník, lebo má ťažké, tvrdé a zapotené ruky...“

Text románu (ďalej TR):

„Ale raz sa to stane.

Stretnú sa dvaja.

Môžu byť celkom neznámi. Nikdy sa predtým nevideli. On je cudzinec. Njaký muž, robotník, lebo má ťažké, tvrdé a zapotené ruky...“ (5).

Prvé dve vety úryvku stali sa v románovom texte samostatnými odstavcami, s úlohou významovo stupňovať rozprávanie, s tendenciou prechodu od kategórie neurčitosti k určitejšej charakteristike. Je zaujímavé, že tento proces zasahuje i ďalší text, a to tak, že sa člení na viac vetných celkov. ... On je cudzinec (nejaký muž).

Túto nápadnú rozdielnosť v členení textu možno doložiť i štatisticky. Kým napr. v prvej kapitole textu románu nachádzame 129 odsekov, v rukopise len 42.

V rukopisnom texte nevydeľuje Švantner graficky ani niektoré dialogické repliky. Napr.:

RT „Ach, ešte je tu jedna príležitosť, posledná možnosť. Pôjde si pýtať k nemu radu, nech on rozhodne, áno, nech rozhodne, a podľa toho sa zariadi. Ale akože sa zachoval v tej rozhodujúcej chvíli? Ach, keď si na to spomína, musí plakať. Povedala mu. Nútia ma vydať sa, čo Vy o tom myslíte? Pozrel sa na ňu udiveným

¹⁴ V tejto štylistickej metóde prejavuje sa pomerne výrazne i „prechodný“ ráz Švantnerovho románu.

¹⁵ Zo Švantnerovho listu.

pohľadom, lebo to asi nečakal a po chvíli povedal: To je len prirodzené, každé dievča sa raz vydá. Áno, vydá sa, ak má pytača. A ona ho vari ešte nemá? Ba, pravdaže ho má. On sa hneď pýtal: Máte ho aj radi? Nie, nemá ho rada, odpovedala rozhodne. A vtedy sa im oči skrížia a nastane ticho.“

TR „Ach, ešte je tu jedna príležitosť, posledná možnosť. Pôjde si pýtať k nemu radu. Nech sa rozhodne, nech on rozhodne a podľa toho sa zariadi. Ale akože sa rozhodol v tej vážnej chvíli? Ach, keď si na to spomína, musí plakať.“

Povedala mu rovno, že ju nútia vydať sa, čo on o tom myslí?

Pozrel na ňu udiveným pohľadom, lebo to vari nečakal a po chvíli povedal, že je len prirodzené, že každé dievča sa vydá.

Áno, vydá sa, ak má pytača.

A ona ho vari ešte nemá?

Ba, pravdaže ho má.

A má ho rada?

Nie, nemá ho rada.

A vtedy sa im oči skrížili a nastalo ticho...“ (12).

Na tomto úryvku je pozoruhodné ešte to, že dialogické repliky, podané v RT v nevlastnej priamej reči (... On sa hneď pýtal: máte ho aj radi?...) v TR premieňa autor do reči polopriamej. Ide tu zrejme o vedomý zásah, čo len podopiera myšlienku o jednom, formálne v podstate rovnorodom charakte textu.

Aktívnosť rozprávača prejavuje sa v románe ešte inými spôsobmi. Súvislý kontext je prerývaný, ako už vieme, dialogickými partiami. Tieto sa však realizujú temer bezvýnimočne v polopriamej reči. Tretia gramatická osoba spája dialogické časti s celkovým monologickým charakterom románu. Členenie na odstavce, ku ktorému sa autor nakoniec odhodlal, poukazuje rovnako na výsadné postavenie rozprávača. I keď *na začiatku* odstavcov nachádzame zreteľné signály reči postáv (citoslovci: ach, och, ó) formálne ustrojenie týchto viet (polopriama reč) ich zreteľne zväzuje s kontextom rozprávača:

„Ach, nie, nie, matka ju nemôže prísť v túto chvíľu ratovať. Práve pred chvíľou niekde odcestovala. Leží sama na širokej posteli, muž išiel do roboty a dievča tvrdo spí“ (20).

Alebo:

„Ach, Gajerka tomu rozumie“ (29).

Niekedy je toto „ach“ vyslovené dvojznačne: nevieme, komu ho pripísať:

„... Musela rýchlo roztvoriť oči a pozrieť sa do noci.

Ach, skutočnosť nie je práve láskavá. V povetrí cítiť zápach spáleného oleja a knôtu, istotne lampa iba nedávno dohorela. Izba tonie v hlbokéj tme. Nedá sa rozpoznať ani jeden predmet, hoci oknami preniká dovnútra niečo šedivkastého svitu z oblohy. Na niektorej stene hodiny odmeriavajú pravidelnými údermi kyvadla plynutie času a z najhlbšieho kúta izby vystupuje hlasné oddychovanie spiacej. Inakšie všadiaľ nerušene tečie noc“ (20).

Po citoslovci nasleduje tu objektivný opis, v ktorom sa prítomnosť osoby (pani Hermíny) neprejavuje osobitne ani významovo-tematicky, ani formálne gramaticky.

To isté možno v podstate povedať aj o používaní častice „veru“. Táto častica, ako je známe, je typickým výrazom monologického rozprávania hovorového charakteru. V texte Švantnerovho románu vyskytuje sa v dvojakej podobe: raz zreteľne súvisí s prehovorom postavy (opäť v polopriamej reči), inokedy, a omnoho častejšie, prisudzujeme ju skôr rozprávačovi. Uvedieme aspoň tri príklady:

„Veru taký bol jej otec.

Keď prišiel z hory domov...“ (16).

„... A pravdepodobne by sa to aj stalo, keby dobrotivý boh nebol práve poslal v ten čas do hory Tóna.

Veru nikoho iného. Paulínka si totiž nevybrala najvhodnejší čas na vychádzku do lesa“ (91).

„No, najprv, práve na pohrebe Gajerkinho dievčata zaskvie sa v žiari veľkého génia a má možnosť poznať blahodarný účinok slávy a šťastia na rozorvané srdce.

Veru Gajerkinho chorľavé dievčatko, bledá Valerka, musí zomrieť. Nieto pomoci. Darma sa Gajerka modlieva...“ (187).

Posledné dva citáty jasne poukazujú na rozprávačovú prítomnosť, na hovorové zafarbenie jeho monológu. K týmto javom môžeme priradiť i výskyt ukazovacieho zámena:

„Na druhý deň musela zakúriť do pece, lebo prišla Gajerka.

Tá s čľapatým nosom a s tučnými, stále vymastenými a červenými rukami...“ (28).

Azda najnápadnejšie sa výsadné postavenie autora-rozprávača prejavuje vo veľmi častom používaní odporovacej spojky „ale“ na začiatku odsekov. „Ale“ v tomto prípade nemá funkciu vetnej spojky, vyjadruje odporovací vzťah medzi dvomi, po sebe nasledujúcimi odstavcami, a tým ich spája do súvislého kontextu vypravovania.

„... Ach, Paulínke prirástlo mesto k srdcu. Vytvára si v ňom nový domov a nemyslí, že by ho mala zameniť za starý.

Ale Elvíra by nemala robiť také ďalekosiahle plány. Či si je taká bezpečná a istá svojím životom?...“ (141).

Posledná veta citovaného úryvku je zreteľnou narážkou na Elvírinu blízku samovraždu. Je jasné, že za touto narážkou stojí autor rozprávač. Pomocou odporovacieho vzťahu, vyjadreného spojkou „ale“, autor prerušuje tok rozprávania z hľadiska ďalšieho možného vývinu deja. Paulínke napr. nemôže mesto prirásť k srdcu práve preto, lebo sa po Elvírinej samovražde musí vrátiť domov, k rodičom. Autor dej prerušuje a súčasne ho rozvíja na inom motívickom materiáli.

Pomocou tohto štylistického prostriedku nadpája motiv na motiv ako by *per negationem*, no práve tento spôsob rozprávania je charakteristický pre rozprávanie monologické.

„Áno, úplne spokojná, lebo i to jej stačí. Veď drží ešte za otcou smútok.

Ale potom príde jar. Cestičky obschnú a všetkými oknami leje sa do izby teplé slnce, a plukovník práve odcestoval. Oj, pane bože, či má večne nosiť drsné šaty kajúcnice? ...“ (142).

„Všetko má svoju príčinu. Môže ju teraz poznávať.

Ale Paulínku desia viac iné podivuhodnosti ...“ (171) atď.

Spojkami „ale“, umiestenými na začiatku odstavcov, je text románu priam presýtený.

Švantnerov rozprávač je na ceste k objektívnemu podaniu deja, no zachováva si výsadné postavenie k štruktúre románu. Jeho objektívnosť je v tom, že románové deje vnímame ako do istej miery nezávislé, ako „samostatne existujúce“. Subjektívny aspekt rozprávania prejavuje sa priamo v partiách úvahových, nepriamo vo významovom zafarbení textu (autorské hodnotenie postáv a dejov). Formálnym prejavom tohto osobitného postavenia rozprávača je polopriama reč, ktorá sa vyskytuje všade tam, kde by sme očakávali priamu reč postáv. Využívanie tretej slovesnej osoby poukazuje celkom zreteľne na „prítomnosť“ a výsadné postavenie rozprávača-autora v texte románu. K tomu prispievajú i niektoré slohové znaky monologického rozprávania hovorového typu. Relatívna nezávislosť deja je tak neustále narušaná protichodnou tendenciou subjektívizácie. Výsledným dojmom je potom „meditatívnosť“ románu, istá „monotónnosť“ a reflexívnosť.

Spôsob rozprávania, aký použil Švantner vo svojom poslednom románe, je teda tiež vývinovým kompromisom medzi nezahalené subjektívnym podaním a jeho protikladom, rozprávaním objektívnym. Pomocou polopriamej reči Švantner stiera hranicu medzi obidvomi typmi, medzi ja-rozprávaním a „odosobneným“ rozvíjaním deja. Možno, že Švanter potreboval práve tento slohový postup, aby vyjadril svoje osobnostne zafarbené videnie a hodnotenie života.

VIKTOR KOCHOL

PUBLICIZMUS V PRÓZE

(Na okraj Mňačkových umeleckých próz)

V predslove k reportáži o februárových udalostiach (*Čo nebolo v novinách*, Bratislava 1958) charakterizuje Ladislav Mňačko svoju reportérsku činnosť takto: „Píšem len o tom, čo som na vlastné oči videl, čo som na vlastné uši počul. To nakoniec je povinnosťou každého reportéra.“ Túto povinnosť osobnej prítomnosti pri opisovaných udalostiach a veciach zachoval Mňačko vo všetkých svojich knižných i novinárskych reportážach z cudziny i z domáceho prostredia. Mňačko patrí medzi našich najplodnejších a najpohotovejších reportérov, čo, pravda, neznačí, že k materiálu svojich reportáží prichádza ľahko. Naopak, i keď podkladom jeho reportáží sú vlastné skúsenosti, často sa k nim doslovne prebíja. V reportáži o stavbe Východoslovenského hutníckeho kombinátu, kam prichádza nielen ako vyslaný reportér, ale predovšetkým ako budovateľ, ktorý zrástá so životom robotníckeho kolektívu, osvedčuje sa o tom takto:

„Mnoho vecí bolo treba prebojovávať verejne, získať pre dobrú myšlienku podporu tisícov robotníkov, upevňovať dôveru osadenstva, verejne vyúčtovať všetky pokroky a nedostatky stavby. A z tejto potreby zrodil sa závodný časopis. Robil som ho ja? Nerobil som ho ja. Robil som v ňom pisára, lámajúceho redaktora, korektora, robil som v ňom všetko možné, ale nerobil som ho ja. Robili, písali, vydávali ho robotníci a technici na stavbe HUKO. Od začiatku, od prvého čísla. Ale to, že som bol spolupracovníkom tejto veľkej iniciatívy, to ma naplňuje hrdosťou. To, že som sa mohol zúčastniť priamo na riešení veľmi vážnych otázok na stavbe, to mi prinieslo veľa krásnych poznatkov, skúseností, pravda, bola to namáhavá práca, vysilujúca, ťažká a zodpovedná. Ale prinášala krásne výsledky, dala mi široké uspokojenie.“ (*Vpád. Rok na stavbe HUKO*, Bratislava 1952, 119).

Osobné oboznámenie sa a bytostné zrástanie s prostredím, ako sa k tomu Mňačko priznáva, je predpokladom novinárskej a reportárskej činnosti. Ba čo viac, je takmer samou touto činnosťou, autorova úloha je iba pomocná a registrujúco opisná. Pravda, sám opis autorových zážitkov a skúseností — čo pri

akejkolvek „pomocí“ prostredia a kolektívu ostáva reportérovou doménou — nie je ešte zárukou spoločenskej hodnoty a celkovej úrovne reportáže, ktorá závisí aj od kvality a prenikavosti autorovho pohľadu, od jeho informovanosti a, prirodzene, aj od jeho zovšeobecňujúcich schopností.

Popri subjektívnych momentoch uplatňujú sa v reportáži aj momenty objektívne. Reportáž nie je len výrazom autorovho subjektu, ale aj odrazom objektívnych udalostí a vecí. Tento odraz spoločenského a prírodného objektu môže byť — v závislosti od opisujúceho subjektu i od opisovaného objektu — hlbší alebo plytší, prenikavejší alebo povrchnejší, trvácnejší alebo pomíjajúcejší. V tom sa reportáž, ktorá má platnosť predovšetkým dokumentárnu, zhoduje v podstate so slovesným umením, ktoré nie je dokumentom, lež obrazom a zobrazením širšej zovšeobecňujúcej povahy.

Medzi reportážou a slovesným umením sú aj iné rozdiely. Tak napríklad ak reportér môže vo svojej činnosti vcelku vystačiť s osobnými skúsenosťami a zážitkami — ktoré bývajú väčšie alebo menšie, prenikavejšie alebo povrchnejšie, zaujímavejšie alebo bežnejšie — spisovateľ sa pri umeleckom zobrazení spravidla už neobmedzuje na svoje vlastné, čo ako bohaté skúsenosti a obohacuje ich fantáziou a výmyslom. Keby sa spisovateľ vo svojej umeleckej činnosti obmedzoval iba na empiriu, iba na to, čo *skutočne* videl, počul a zažil a vylučoval by zo svojho arzenálu výmysel a fantáziu, nielenže by klesal na úroveň dokumentaristu, no ochudobňoval by samy možnosti a vlastnosti umenia, zužoval by predpoklady a východiská umeleckého zobrazovania.

Pravda, umelecké zobrazovanie, najmä slovesné, neredukuje sa iba na empirické predpoklady a východiská. Dôležitým, ak nie rozhodujúcim faktorom je tu pretavenie empirických podnetov do umeleckého obrazu, čo už je záležitosťou tvorivej fantázie a výmyslu. Pritom umelecký výmysel nemusí odporovať reálnej empirii. Realistickí spisovatelia narábajú s reálnymi líciami, ktoré zodpovedajú zákonitostiam skutočného života. Preto nie je dôležité, či spisovateľ námet „vymyslel“ alebo ho priamo odpozoroval zo života. Mnohé výmysly a reálne fikcie pôsobia v slovesnom umení oveľa presvedčivejšie ako dokumentárne opisy skutočných príhod. Ba čo viac, aj skutočné, empirické príhody, zobrazené v umení, strácajú svoju empirickú dokumentárnu platnosť a povyšujú sa do roviny obraznej a fiktívnej.

Tým sa nijako nepopiera spisovateľova empiria a autopsia, jeho znalosť životných faktov a problémov. K umeleckému realistickému zobrazeniu možno celkom dobre dospieť aj na základe autorových zážitkov, najmä ak ide o zážitky bohaté a zaujímavé. Spisovateľ bez zážitkov, bez osobného vzťahu k okolitému svetu je práve taký chudobný ako spisovateľ bez fantázie.

Pri vzťahoch umenia ku skutočnosti netreba strácať zo zreteľa okolnosť, že život vo svojej nekonečnej mnohotvárnosti je vždy nepomerne rozmanitejší, širší a bohatší ako umelecké zobrazenie tohto života, hoci by to bolo zobrazenie

čo ako dokonalé, úchvatné a všeobecné. Umenie je napokon iba odrazom života, a to života nie úplného, celého, ale iba niektorej jeho časti. Spoločenský život skytá pre literatúru nepreberné množstvo námetov, dejov, konfliktov a zápleťiek, ktoré neraz postačí iba „zachytiť na papier“.

Pritom všetkom umenie nie je empirický život; bohatosť a plnosť umenia nie je bohatosťou a plnosťou života. Mnohé umelecky vysoké a hodnotné diela zobrazujú chudobnú, ba biednu životnú empiriu a mnohé bohaté námety ostávajú nevyužitú v umelecky slabých dielach. Životná empiria je iba predpokladom, materiálom a surovinou umeleckého diela; musí prejsť cez prizmu umelcovej tvorivosti, aby sa stala umením. Umelec pretvára empirický životný materiál do obrazov a zobrazení skutočnosti. Vyberá si z komplexu reality zväčša len určité jej stránky a aspekty, ktoré dotvára do samostatných umeleckých celkov. Od empirie k obrazom — to je zvyčajná umelcova cesta.

I

Touto cestou od empirie k zobrazeniu prechádza v súčasnej slovenskej literatúre spôsobom nanajvýš markantným Ladislav Mňačko. Mňačko vydal doteraz iba dve knihy próz: zbierku noviel *Marxova ulica* (1957) a román *Smrť sa volá Engelchen* (1959), ktorý vzbudil mimoriadny čitateľský ohlas a vychádza i v cudzojazyčných prekladoch.

Spoločenský a literárny úspech Mňačkovho *Engelchena*, úspech v nejednom ohľade prekvapivý, vyvoláva otázku, ako tento román nadväzuje na predchádzajúcu autorovu literárnu činnosť a ako sa začleňuje do celkového jeho umeleckého vývinu.

Hoci Mňačko pôsobí v literatúre už vyše pätnásť rokov ako básnik, dramatik i prozaik, jednako ťažisko jeho činnosti sa videlo viac v publicistike a v reportáži ako v slovesnom umení. Tomu nasvedčuje aj sám rozsah autorovej novinársko-publicistickej činnosti, ktorý niekoľkonásobne prekročuje rozsah jeho umeleckej tvorby. Okrem novinárskych článkov, ktoré možno počítať na stovky, napísal Mňačko knižné reportáže o Izraeli, o Albánsku, o Číne, o nedobrovoľných „dobrodružstvách“ našich mladých ľudí vo Vietname, o varšavskom mierovom kongrese, o americkom pirátskom letcovi Powersovi, o Eichmannovi, o februárových udalostiach, o stavbe Východoslovenského hutníckeho kombinátu, o Orave a Oravskej priehrade. Prevažne sú to reportáže o socialistickom budovateľskom úsilí u nás aj inde, ktoré kontrastujú s marazmom súčasného kapitalizmu. Nie všetky tieto reportáže majú rovnakú úroveň a platnosť. Všetky však vznikli z potreby chvíle, z príležitostí odôvodnenejších i náhodnejších. Bez toho, žeby sme sa tu púšťali do ich hodnotenia — čo môže byť úlohou špeciálneho výskumu — stačí konštatovať, že všetky tieto reportáže opisujú viac vonkajšie udalosti a veci ako vnútorné osudy a príbehy autorove.

Toto „objektívne“, vecné, reportážno-publicistické zameranie charakterizuje aj väčšinu Mňačkových umeleckých pokusov, najmä v poézii a v dráme: či sú to jeho budovateľské veršované *Piesne ingotov* (1950), satirické *Bubny a činely* (1954), či drámy *Partizáni* (1945), *Mosty na Východ* (1952), veršovaná rozprávková hra *Živá voda* (1954) alebo najnovšie *Aj taký človek* (1960). I keď tu Mňačko spracováva rôzne stránky nášho budovateľského a spoločenského života, závažnosť a aktuálnosť námetu zaostáva za umeleckým stvárnením. Sú to skôr dokumenty — dokumenty nesporne aktuálne a rozmanité — nášho súčasného života ako jeho umelecké zobrazenia. Dokumentárny publicizmus sa tu prehodnocuje do umeleckých foriem, posúva sa do všeobecných umeleckých rovín. Publicizmus nie je u Mňačku v rozpore s umeleckou úrovňou, ktorá je spravidla tým nižšia, čím väčší sa autor odkláňa od životnej empirie a popúšťa uzdu fantázii. Umelecky najslabší je Mňačko vo veršoch a najsilnejší v próze, čo napokon súvisí s publicistickými koreňmi jeho umenia.

Úroveň Mňačkových próz vďaka nepomerne viac predchádzajúcej autorovej publicistickej činnosti ako jeho početným a rozmanitým umeleckým pokusom. V reportážach sa musel Mňačko viac než vo svojich umeleckých veciach vysporadúvať s dejom, s týmto ústredným nervom epického umenia.

Ako narába slovný a slovesný prejav s dejom? Každý dej, každú udalosť bez ohľadu na to, či ide o empirickú skutočnosť alebo o vymyslenú fikciu, možno v podstate vyjadriť dvojako: jednak spôsobom reprodukčným, sujetovým, jednak opisným, rozprávačským spôsobom. Sujetový spôsob spočíva v tom, že udalosť sa zobrazuje, čiže reprodukuje tak, ako by sa odohrávala v skutočnom živote; čitateľ sa uvádza doprostred udalostí, zúčastňuje sa postupného rozvíjania deja, je svedkom všetkých dejových fráz a peripetií, zoznamuje sa s jednotlivými dejateľmi udalosti, zažíva a prežíva dej v celej jeho úplnosti. Opisné vyjadrenie deja je oveľa stručnejšie: tu sa čitateľ oboznamuje iba s najdôležitejšími, zväčša konečnými fázami deja, jeho pozornosť nepúta sám dej a jeho dejatelia, lež iba jeho výsledok a význam.

Reprodukčno-zobrazovací spôsob zvládania deja je príznačný pre slovesné umenie, ktoré venuje obyčajne náležitú pozornosť človekovi, hrdinovi deja; opisno-referujúci spôsob je príznačný pre publicistiku a reportáž, kde zreteľ udalostný, vecný býva v popredí a jednotliviec tu obyčajne ustupuje do úzadia.

Pravda, umelecká reprodukcia života vo formách samého života — ako to výstižne charakterizoval Černyševskij — nie je jediným a výlučným príznačkom slovesného umenia, ktoré sa často uchýľuje aj k publicistickým opisom, najmä ak ide o zachytenie dejového maxima na minimálnej výrazovej ploche. Na druhej strane aj publicistický opis prikróčuje, bez toho, žeby strácal svoj celkový opisný charakter, k reprodukčnému „zobrazeniu“ deja. „Reprodukcia“ udalosti nie je výlučnou vlastnosťou umenia, je bežná aj v životnej empirii (napríklad pri svedeckej „reprodukcii“ čiže výpovedi) a je prirodzené, že sa

jej nevyhýba ani publicistická reportáž, ktorá týmto postupom prinajmenej oživuje opisný kontext.

U Mňačku ako u každého publicistu stretávame sa s takýmito reprodukčnými oživeniami opisu. Tieto reprodukčné vložky nadobúdajú aj väčší rozsah a zohrávajú v reportážach zvláštnu úlohu. Poukážeme na niektoré takéto prípady.

Mňačkovu *Dobrodružstvo vo Vietname* (Bratislava 1954), pranierujúce neľudskosť politických emigrantov i ľahkovážnosť ich nedobrovoľných obetí z radov mladých utečencov, začína *Legendu o námorníkovi*, kde sa reprodukuje hrdinské odmietnutie mladého francúzskeho námorníka Henriho Martina bojovať proti vietnamskému oslobodzovaciemu hnutiu. Martinova „vzbura“ reprodukuje sa iba v náznaku, načrtávajúcom legendárny dosah jeho činu. Medzi Martinovým životným osudom, predmetom prvej kapitoly Mňačkovej reportáže, a osudmi mladých československých dobrodruhov, opisovaných v nasledujúcich kapitolách reportáže, nie je priama dejová súvislosť. Je tu však súvislosť alebo, lepšie povedané, kontrastná nesúvislosť ideová. Kým Martinova neúčasť v koloniálnej vojne stala sa hrdinstvom svetového významu, účasť československých zavedencov v tejto vojne je ich osobnou i verejnou hanbou. Osudy našich navrátilcov z Vietnamu po predchádzajúcom utrpení v utečeneckých táboroch, v cudzineckej légii i v koloniálnej vojne sú skutočné a vo svojej hrozivosti také otrasné, že pre dané účely ich nebolo treba a azda vôbec ani nebolo možné „umelecky“ reprodukovať. Preto úplne postačilo, keď ich autor publicisticky opísal. S týmito hanebnými osudmi kontrastuje hrdinský počín Henriho Martina. Mňačko podčiarkuje túto kontrastnosť aj rozdielnymi formami jazykového podania: Martinovu príhodu reprodukuje, kým príbehy našich navrátilcov opisuje. Zobrazovací spôsob prvej kapitoly sa odlišuje od opisného postupu ostatnej knihy. Obsahovú rozdielnosť tu podčiarkuje aj rozdielnosť jazykových foriem.

V reportáži o Číne (*Ďaleko je do Whampoa*, Bratislava 1958) má Mňačko popri množstve reprodukčných prvkov aj celú kapitolu, zloženú takmer z priamych rečí zúčastnených postáv, kde sa reprodukčnosť uplatňuje maximálne. Ide o kapitolu *Reportér v pekle*: autor tu zobrazuje svoje pomyselné stretnutie s Egonom Ervinom Kischom v pekle, kam sa tento slávny reportér dostáva preto, že nepísal o Číne pravdu a nechce svoje reportáže odvolať. Pravda Kischových čias a reportáží stala sa pre dnešnú Čínu už jasnou nepravdou: tak to zistili aj pekelné overovacie orgány, ktoré nenašli v Číne nič také, o čom ich delikvent ešte nedávno písal. Kisch v pekle mučia najmä preto, že zanovať zastáva pravdivosť svojich tvrdení o Číne. Keďže je tu vcelku nevítaným hosťom, poradí autor svojim pekelným sprievodcom, aby delikventa poslali na skúšku do Číny, aby sa na vlastné oči presvedčil, že tam niet medzinárodných settlementov, opiových brlohov, prostitúcie a zločinnosti,

ako to tvrdia jeho reportáže. Tak sa aj stalo a Kisch po záhrobnej návšteve Číny odvolá svoje tvrdenia a zbaví sa pekelných múk. Túto fantastickú príhodu nereprodukuje Mňačko preto, aby jej dodal zdanie empirie. Jej pravdivosť a presvedčovacia účinnosť spočíva práve vo fantastickosti.

Podobnú fantastickú anekdotu uvádza Mňačko aj v záverečnej, ideovo najzávažnejšej časti reportáže z HUKA. Kniha sa končí patetickou *Ódou na ocel*, ktorá na rozdiel od svojho nadpisu reprodukuje autorovu fantastickú vidinu sveta bez ocele a železa, teda sveta v zániku a rumovisku. Na tento apokalyptický sen o posledných dňoch ľudstva nadväzuje dlhší autorov rozhovor s imaginárnym protivníkom, v ktorom sa rekapitulujú jednotlivé argumenty o potrebe hutníckeho kombinátu v dnešnej našej spoločnosti.

Ako z uvedených prípadov vyplýva, uchýľuje sa Mňačko k výmyslu, k fikcii a vôbec k fantastickému obsahu, vyjadrenému ponajviac aj reprodukčno-sujetovou formou, práve na ideovo najzávažnejších miestach svojich reportáží, kde nechce poučať, ani informovať, lež predovšetkým presvedčať a agitovať. Tieto fikcie a výmysly iste nemajú empirický korelát. Nedá sa o nich tvrdiť, ako to autor globálne vyhlásil o svojich reportážach, že obsahujú len to, čo na vlastné oči videl a na vlastné uši počul. Mňačko sa však meravo nepridŕža tejto tézy; odchyľuje sa od nej najmä vtedy, keď sa zamýšľa nad zmyslom opisovaných javov. Vtedy prekročuje hranice reportážneho opisu a dostáva sa až do fantastických vidín. Fikcia a vidina zmocňuje sa v jeho reportážach životnej skutočnosti neraz účinnejšie než reálna observácia faktov: umocňuje túto observáciu, dáva jej náležitý pátos a význam.

II

Keby sme poznatok o priamej závislosti fiktívneho obsahu k reprodukčnej forme a reálneho obsahu k forme opisnej dogmaticky aplikovali z Mňačkových reportáží na jeho umeleckú prózu, vyplynul by v nej oveľa fantastickejší obsah ako v reportážach, keďže tu v podstate ide, ako to naznačuje sama povaha tohto žánru, o reprodukcii skutočnosti, nie o jej publicistický opis. Už zbežný dotyk s Mňačkovou umeleckou prózou nás presvedčí, že sa veci nemajú tak jednoducho a priamočiaro. Reprodukčno-zobrazovacia forma neviahze sa totiž ani u Mňačku na fantastický obsah a môže vyjadrovať aj celkom reálne a empirické skutočnosti a naopak, publicistický opis nie je vylúčený ani pri fantastických výmysloch.

Mňačkove umelecké prózy vyznačujú sa v detailoch i v celku oveľa menšou fantastickosťou ako jeho reportáže. Kým v reportážach pristupuje aspoň občas k výmyslom a fikciám, aby kontrapticky zdôraznil závažnosť reálnych faktov, v próze sa dôsledne vyhýba fantázii a obmedzuje sa už nielen na to, čo na vlastné oči videl a na vlastné uši počul, ale takrečeno len na to, čo

sám zažil a prežil a čo v ňom zanechalo trvalé stopy. Na Mňačkových prózach je prischnutá krv vlastného zážitku, čo na jednej strane síce zosilňuje reálnosť ich námetu, na druhej strane však kladie epickému umeniu aj určité medze.

Táto námetová, autobiografická zúženosť sa jasne prejavuje už v Mňačkovej prozaickej prvotine, v zbierke noviel *Marxova ulica*. Kým doteraz nás autor uvádzal — v reportážach, prirodzene, väčšmi než vo veciach umeleckých — do rozmanitých tém, miest a prostredí, prostredí neraz exotických a tém až dobrodružne pútavých, udalosti tejto knihy sa koncentrujú v podstate na miesto jediné, na proletársku ulicu slovenského malomesta, životné osudy ktorej sú aj jej jedinou témou. I keď tu autor nepíše len o sebe, ale takmer v každej novele o nejakej inej postave, jeho osobná prítomnosť neopúšťa nás takmer v celej knihe. Stáva sa to jednak v dôsledku rozprávačskej formy v prvej osobe, jednak a predovšetkým v dôsledku autorových komentárov k opísaným alebo zobrazeným udalostiam jednotlivých noviel.

Námetová zúženosť prebieha tu paralelne s určitou časovou rozšírenosťou. Kým doteraz bol Mňačko vyslovene aktuálny, opisoval i zobrazoval udalosti nanajvýš prítomné, ktoré vyhľadával na rôznych miestach nášho i cudzieho života, v *Marxovej ulici* postupuje do istej miery opačným spôsobom: ponoruje sa do minulosti, do čias svojho detstva a junostva a z tejto intímnej, i keď nehlbokej studne minulosti čerpá látku pre epické spracovanie i publicistické poučenie.

V *Marxovej ulici* išlo autorovi aj o istý publicisticko-politický zámer, o evokáciu neradostných čias prvej buržoáznej republiky pre proletariát a pre pracujúceho človeka vôbec. I keď táto evokácia nedávnej minulosti spočíva na vedome zúženej zobrazovacej báze, na jednej proletárskej ulici, nazývanej fakticky i symbolicky ulicou Marxovou, jednako široké, vyše dvadsaťročné časové rozpätie, zachytávajúce obdobie hospodárskej krízy a nezamestnanosti, fašistický útlak, druhú svetovú vojnu a pomery tesne po oslobodení, ako aj pomerná hojnosť ľudských postáv a rozmanitosť ich životných osudov poskytuje aj tak viac látky, než ju mohla náležite stvárniť útlá knižka trinástich noviel. Súbor Mňačkových noviel i pri všetkej ich námetovej spojitosti je skôr načretím do epiky zaujímavého i náročného materiálu ako jeho komplexným umeleckým zvládnutím, a to už z toho простého dôvodu, že ide o novely, ktoré pre svoju druhovú vyhranenosť zameriavajú sa ponajviac na jednu udalosť a na jednu hlavnú postavu. Celistvosť materiálu sa rozdeľuje na jednotlivé časti, alebo skôr až z jednotlivých častí dá sa usudzovať na komplexnosť celku.

Ako možno látku Mňačkovej *Marxovej ulice* zvládnuť celistvo a komplexne? V podstate dvojako: jednak spôsobom publicistickým, jednak umelecko-zobrazovacím.

Dôsledne publicistický aspekt by si vyžadoval historické spracovanie tohto

spoločenského diania a jeho odrazu na jednotlivých obyvateľov tejto proletárskej štvrte. Predovšetkým by tu išlo o výskum ekonomicko-spoločenských faktorov, čo by značilo, že opis vonkajšieho sveta a udalostí by značne zatienil a prevýšil opis vnútorného, psychického života jednotlivých ľudí. Keby však životné osudy jednotlivých predstaviteľov proletárskej ulice slovenského malomesta boli v publicistickej a historickej práci pritom všetkom akokoľvek dobré, ba i podrobne zachytené, nikdy by tieto osudy, čo ako zaujímavé a pútavé, nemohli tvoriť jednotnú a postupne sa rozvíjajúcu dejovú líniu, ktorá vzniká iba v epickom umeleckom diele a je výsledkom tvorivej umeleckej fantázie.

Dôsledne zobrazovací vzťah k tejto látke by si vyžadoval utvorenie epickej totality s jednotným dejom, s harmonickým vykreslením vnútorných osudov postáv a vonkajších spoločenských determinánt, čo by predstavovalo náročné epické dielo, veľký spoločenský román.

Na dôsledné publicistické alebo vedecké spísanie dejín určitého spoločenského prostredia by Mňačko azda aj mal akúsi predprípravu vo svojej predchádzajúcej publicistickej činnosti. Nedočkavec by mohol dokonca namietať: Ak Mňačko vedel na základe niekoľkotýždňových i kratších pobytov v cudzine pohotovo napísať knižné reportáže s najrozličnejšou tematikou, prečo by týmto spôsobom nezvládol oveľa známejšie prostredie svojej mladosti? Avšak práve so známymi a bližšími prostrediami bývajú obyčajne väčšie ťažkosti ako s námetmi vzdialenejšími. Tak na stavbe HUKA strávil Mňačko celý rok, osudy Oravy a jej priehrady sledoval ešte dlhšie a reportáž o Februári napísal dokonca s desaťročným odstupom. Všade išlo iba o reportáže, iba o opisy vonkajších spoločenských udalostí bez hlbšieho prieniku do podstaty javov, nehovoriac už o vnútornom, psychickom živote jednotlivých postáv.

Mňačkov literárny vývin nesmeruje k vedeckej historiografii, lež k epickému umeniu. Z hľadiska epického umenia je predovšetkým dôležitým zobrazenie udalostí a vecí, nie ich vysvetľovanie. Zvládnuť tematický materiál, ktorý obsahuje *Marxova ulica*, v ideálnej epickej totalite, povýšiť empirické danosti autorových zážitkov a skúseností do ucelenej epickej jednoty s plynulým dejovým tokom a s vykreslením mnohých navzájom spletených životných osudov, so zobrazením vnútorného i vonkajšieho života postáv, krátko, s celou monumentálnou klenbou veľkého epického diela bolo by nielen nad Mňačkove sily, ale aj nad sily oveľa nadanejšieho prozaika. Táto jednotná epická klenba by rozhodne nemohla spočívať iba na empirických životných danostiach, no nevyhnutne by sa musela „vystužovať“ výmyslom. Už to by bolo v určitom rozpore s autorovým publicisticko-dokumentárnym zámerom, hoci Mňačkova *Marxova ulica* nie je publicistickým dokumentom, lež v konečných dôsledkoch dielom umeleckým.

Mňačko sa ubera kompromisnou, spolu publicistickou, spolu umeleckou ces-

tou, ktorá je preňho oveľa schodnejšia. Zladuje svoje doterajšie publicistické postupy s novými, epicko-zobrazovacími úlohami. Neusiluje sa o monumentálnu epickú totalitu, lež spracúva materiál v jeho empirickej rozdrobenosti a torzovitosti ako sled dosť voľne pospájaných noviel. Vo svojej imaginácii nepovyšuje empirické jednotlivosti na jednotný celok, ale uspokojuje sa s riešením parciálnych epických úloh. Zachováva pritom bohatosť životného materiálu, „nevniká“ doň, ani ho nereprodukuje, lež zväčša o ňom iba referuje, rozpráva v prvej osobe. Charakter umeleckej fiktívnosti sa tým síce oslabuje, no na druhej strane sa posilňuje moment empirickosti.

I keď tento nefiktívny moment zohráva určitú úlohu v politicko-výchovnom zameraní knihy, nie je vždy umelecky a napokon ani ideovo nosný. Epický materiál svojich noviel traktuje Mňačko neraz z empirického hľadiska, takže novela nadobúda charakter skutočnej príhody.

Názorne to demonštruje krátka, iba deväťstranová novela *Malá nočná hudba*. Načrtáva sa v nej životná tragédia cigánskeho hudobníka Bélu Donáta, milovníka vážnej hudby, ktorý sa stal obyvateľom Marxovej ulice za čias krízy, keď nielen začal, ale aj rýchlo skoncoval s vyhrávaním v krčme („rozkmotril som sa s bodegou“, ako o ňom konštatoval autor), rozmnožil rady nezamestnaných („som miliónty nezamestnaný“ — vyhlásil o sebe), priženil sa k vdove pani Běte, hrával jej domáce koncerty za vďačného načúvania celej ulice, aby potom, fašizmom násilne odtrhnutý od ženy i hudby, bol odkázaný na žobrácku palicu.

Epické spracovanie tohto zložitého a nesporne tragického námetu by si vyžadovalo zakončenie novely na vrchole hrdinovej životnej tragiky. Okrem toho zobrazenie toľkých a takých rozmanitých životných príhod by si vyžadovalo nepomerne viac miesta; ide tu o náročný epický námet s križením osobného hrdinovho nešťastia a narastania krízy a úpadku buržoáznej spoločnosti. Ak autor vtesnal túto bohatú látku na niekoľko strán textu, išlo to nevyhnutne na úkor zobrazujúcej reprodukcie, ktorá sa nahradlia publicistickým opisom hlavných udalostí s autorovými komentármi. Mňačko i pri všetkej stručnosti — stručnosti vyložene publicistickej, referujúcej, nie epickej, zobrazujúcej — rozširuje ešte tragický príbeh o netragickú, ba priam radostnú epizódu svojho osobného stretnutia s ujom Donátom v povojnových Šahách a zakončuje novelu týmto idylickým hrdinovým prejavom:

„Dušinka sa bude veľmi tešiť. Veď vieš... za vojny ju odvliekli... veď vieš, ako bolo... statočný človek bol horší ako pes... teraz nikomu nevaďí, že som Cigán... nie, už nehrávam po kaviarňach... to nie je nijaká hudba. Iba niekedy doma, dušinke... ach, či len bude rada, keď ťa uvidí! A vieš, zahráme si ako za starých čias... čo som vravel? Ako si dnes cenia Čajkovského! Mal som pravdu, veľký muzikant, veľký!

Rozplýval sa radosťou. Všetko. Všetko by bol najradšej zo seba vysypal jednou vetou. Ale potom... potom bolo tak milo, tak dobre a krásne... ujo Donát hral a my s dušinkou sme zbožne počúvali...“

Vyústenie novely z času svojho priebehu do neskoršieho času autorovho rozprávania sprevádza ostrý zlom z tragiky minulosti do idyly prítomnosti. Tento zvrat celkovej tonality prenáša novelu zo sféry umeleckej obraznosti do empirickej životnej reality, načrtnutej okrem toho iba v idylicko-sentimentálnej polohe. Novela pôsobí dojmom autorovej osobnej spomienky, pričom postava jej hlavného hrdinu sa nevyhnutne odsúva do pozadia. Publicistický zreteľ, prejavujúci sa v zhustenej rekapitulácii jednotlivých dejových momentov, nadobúda jasnú prevahu v idylickom závere novely. Autor tu síce zdôrazňuje šťastný povojnový život svojho hrdinu, ale za cenu toho, že upustil od zobrazenia jeho predvojnového tragiky, ba túto okolnosť dokonca publicisticky výraznejšie ani nekomentoval. Práve zobrazenie tejto životnej tragiky by oveľa lepšie vyhovovalo celkovému ideovému a politickému zameraniu knihy — poukázaniu na antagonizmy buržoázneho zriadenia — ako umelecky i publicisticky lacný happyend.

Nie všetky Mňačkove „sprítomnenia“ deja vyznačujú sa takýmito ideovými zlomami, takýmito oslabeniami celkového ideového účinku. Jedna z nasledujúcich noviel knihy, novela *Na knižku*, kde sa opisuje spôsob nakupovania životných potrieb predvojnových obyvateľov Marxovej ulice u dobroprajného, nie však nevypočítavého obchodníka Holländera, vyúsťuje taktiež do dnešných čias, čo však nenarúša, naopak, vyhocuje jej jednotnú publicistickú koncepciu. Novela sa končí týmto opisným komentárom:

„Obchodník ešte stojí na rohu Marxovej ulice. Teraz je tam obchod komúnalný. No matky dodnes kričia na nezbedných synov, ako kričievali voľakedy: — Jožisko! Bež do Holländerov kúpiť za šesťák odmladu!

Ako by sa nebolo nič zmenilo... ale zmenilo sa. Na knižku už nekupuje nikto...“

Epilogický záver nasledujúcej novely *Politické kabáty pána Mascinského*, siahajúci do pofebruárových čias, je už celkom organickou pointou osudov podvodníka a prispôsobivého chameleóna, ktorý vystriedal takmer všetky politické strany prvej republiky, slovenského štátu i povojnových rokov a ani po Februári nechcel stáť bokom od politického života: „Roku 1948 podal Mačinsky (tak si napokon obmenil hrdina svoje tvárne meno — pozn. naša — V. K.) prihlášku do komunistickej strany. Odvolával sa na svoje sociálne cítenie a v rubrike ručiteľov na mňa!“ — píše dokumentárne Mňačko a vzápätí dodáva: „Jeho stručný životopis mi poslal v opise Milo Brna, ktorý bol vtedy okresným tajomníkom strany, s poznámkou:

— Posledný politický kabát pána Mascinského!

Ten kabát už neobliekol. Ale ešte žije. Žije medzi nami...“

Už z konfrontácie týchto troch noviel vyplýva, že nie každý námet možno rovnako úspešne preťahovať z minulosti do prítomnosti. Životné osudy uja Donáta sú krížením vonkajšieho, spoločenského a vnútorného, psychického sveta: najucelenejšie sa preto uzavierajú vtedy, keď je rozpor medzi týmito dvoma oblasťami najväčší. Jednostranný presun na niektorú z týchto oblastí, ako to robí Mňačko v záverečnom opise Donátovho príbehu, je vážnym prehrešením proti námetu, ktorý si vyžaduje epické zobrazenie, nie publicistickú rekapituláciu svojich hlavných momentov.

Novela *Na knižku* nemá už taký široký „epický“ podklad: opisné rozprávanie tu vcelku zodpovedá námetu. V novele ide o vonkajšiu, spoločenskú udalosť, o určitý stav a spoločenskú situáciu, ktorá sa ani výraznejšie nepremieta do zvláštnych osudov ľudí, a preto sa tu náležite neuplatňuje vnútorný, psychický svet. Hlavným „hrdinom“ novely je spoločenské postavenie chudobných ľudí za čias kapitalistickej krízy, ústredným miestom a názorným prejavom tohto stavu je Holländerov obchod. Radikálna zmena tohto stavu v socialistickej prítomnosti nemení síce miesto tohto obchodu, mení však sociálne postavenie a spoločenské vzťahy ľudí. Mňačko, ktorý aj vo svojom záverečnom konštatovaní spoločenskej zmeny, obmedzuje sa iba na jediný prejav týchto zmien, tesne spätý s miestom deja, na skutočnosť, že na knižku už nekupuje nikto.

S pomerne úzkym námetom sa stretávame aj pri osudoch pána Mascinského. Tu nejde o vykreslenie postavy, o súhrn jej psychických a spoločenských vzťahov, ale iba o jednu jej vlastnosť, o politické chameleónstvo, umožnené rúcajúcou sa buržoáznu spoločnosťou. Postupné prevracanie politických kabátov zastaví Mňačkovej postave až socialistické zriadenie. Staré buržoázne politické „formy“ narazia na nový, socialistický „obsah“. Tento vďačný námet možno, prirodzene, stvárniť aj širšie: pritom by však nešlo len o výpočet hrdinových „dobrodružstiev“, ale o širší spoločenský obraz, kde by sa s časom už nedalo tak ľahko narábať ako v publicistickej proteske.

*

Konfrontácia socialistickej prítomnosti s buržoáznu minulosťou nie je v Mňačkových novelách iba epilogickou záležitosťou, iba akýmsi didaktickým dodatkom, ale zohráva v ich stavbe aj dôležitejšiu ideovo-umeleckú úlohu. *Marxova ulica* predstavuje dômyselný systém noviel s postupným odhaľovaním a zosilňovaním ideového jadra. Pre kompozíciu knihy nie je ľahostajné samo zoradenie noviel do určitého chronologického a ideového poradia. Z tohto hľadiska zvlášť veľký význam má prvá novela knihy, keďže je akýmsi stimulom jej celkovej výstavby.

Sarajevo, vstupná novela *Marxovej ulice*, nezdá sa na prvý pohľad zvlášť

príznačná pre ideové zameranie knihy. I keď tu ide o načretie do autorovho proletárskeho detstva, nevrať sa v nej priamo o biedu a utrpenie, lež výlučne o detských hrách, ktoré sa napokon redukujú iba na jednu hračku, na nožík sarajevo, ktorý bol pre chlapcov z Marxovej ulice „najväčším pokladom, pokladom všetkých pokladov“, bez ktorého „sa zaobiť nedalo“, pretože „kto ho nemal, nežil, nepatril medzi nás“, ako vraví autor. Rozprávania o tejto hračke i prvom pracovnom nástroji chudobných chlapcov, notabene rozprávania viac nadšené a idylické ako kritické a žalobné, sotva skytá dostatočnú bázu pre načrtnutie vtedajších spoločenských antagonizmov. A jednako príhody so sarajevom i pri všetkej svojej nenáročnosti stávajú sa celkom vhodným impulzom pre ostatné príhody knihy, ktoré už nie sú ani zďaleka také nevinné ako táto drobná hračka. Stávajú sa nimi v dôsledku zarámovania týchto minulých príhod do detstva dnešných čias, kontrastne sa líšiaceho od detstva nedávnej minulosti. Tento rozdiel medzi včerajskom a dneškom Mňačko publicisticky nekonštatuje, lež zobrazuje v reprodukování svojho rozhovoru s chlapcom Petrikom, pýšiaco sa množstvom hračiek, čím sa novela začína i končí. To povyšuje nenáročný spomienkový námet na primeranú umeleckú úroveň a znásobuje jej ideový a výchovný účinok.

Pravda, nie všetky príhody Mňačkových noviel treba konfrontovať s prítomnosťou. Mnohé námety i pri ich zdanlivej apolitickosti majú samy osebe dostatočnú ideovú nálož. Tak hneď nasledujúca novela *Starší brat* nie je len zobrazením prirodzeného a bežného obdivu chlapcov voči svojim starším bratom, ale aj vykreslením politického boja proletariátu, ktorého sa títo starší bratia zúčastňujú a do ktorého sa nevdojak priťahujú aj chlapci. Novela tento politický boj s aktívnym zapojením chlapcov opisuje v prvomájovej demonštrácii proletariátu, na ktorej mladý komunista Rudo Brna, ideál chlapcov Marxovej ulice, vo svojom prejave operuje termínom „starší brat“ v jeho politickom, symbolickom význame, keď vraví, že nielen ich deti v hádke s meštianskymi chlapcami sa odvolávajú na svojho staršieho brata boľševika, ale „aj my, robotníci na celom svete, máme svojho staršieho brata a tým je ohromná krajina sovietsk“.

Obdobné politické vyznenie má aj novela *Jo-jo*, hoci tu nejde o politickú udalosť, lež o celkom nevinnú hru s jojom, ktorá sa v tridsiatych rokoch stala všeobecnou mániou. Vyvrcholením miestneho nadšenia pre túto hru mali byť preteky o šampióna mesta. Preteky sa však nekonali, pretože jedného z finalistov žandárskeho práporčíka Fialu tesne predtým zbili. „V meste sa zlomyselne povrávalo, že naničhodníkov, ktorí tak zriadili nešťastného práporčíka, najal na tú robotu tučný Hofman, aby sa zbavil nebezpečného súpera a zabezpečil si prvenstvo v meste. My sme vedeli inšie. Vedeli sme, že žandára zbil len jeden človek a vedeli sme aj, kto to bol.“

Ešte dačo. Vedeli sme, že Fialu nezbil za to, aby mu znemožnil účasť na pretekoch elegancie jo-jo.“

Tak sa končí novela. Hoci sa tu menom nik nespomína, z predchádzajúceho kontextu jasne vyplýva, že preteky prekazil Rudo Brna, ktorý si takto vyrovnal so žandárom politické účty. Postačí krátka narážka a nevinný námet nadobúda bojové politické zafarbenie. Okolnosť, že do veci sú zasvätení aj chlapci, politickosť novely ešte zvyšuje.

V nasledujúcej novele v *Kovbojskej histórii* svet detských hier a samopaši spája sa už jasne aj v rámci deja s politickou skutočnosťou, so zostreňným triednym bojom a s upevňujúcou sa jednotou proletariátu v období kapitalistickej krízy. Marxova ulica okrem svojho vlastného života zapája sa do celoproletárskych osudov. Tento kontakt so vzdialenejším svetom nadväzuje sa najprv vo sfére mladíckej exotickéj rojčivosti, ktorá nebadane vyúsťuje do vážnych politických relácií. Do Marxovej ulice prichádzajú trampí, ktorí vzbudzujú svojím kovbojským oblečením, no najmä svojimi revolučnými piesňami všeobecnú pozornosť. Nezoznamujeme sa tu s dobrobytnými výletníkmi, ale ako sa tu vraví, s „prednou hliadkou veľkej armády, ktorá sa zakrátko na to vydala na pochod na všetkých hradskejších sveta“, aby stmelovala proletariát. V záverečnom obraze novely sa do tejto proletárskej solidarity zapojí názorne aj Marxova ulica, keď pri zbierke na mostecký štrajk, ktorý tu organizujú už nie kovbojskí trampí, ale obyčajní robotníci v montérkach, „Mara Garajka urobila voľačo neslýchaného. Pristúpila k zapečatenej skrinke a vhodila do nej svoj snubný prsteň. Kto stál bližšie a videl to, skríkol od prekvapenia, úľavy, radosti a dojatia a vzápätí všetci pozreli na Ruda Brnu, Marinho snúbenca, čo on na to. Ten sa súhlasne usmieval a potom urobil to isté... Ľudia vtedy dali posledné. Zasuchovali i papierové peniaze, starostlivo ukrývané na najhoršie dni. O Mare Garajke sa v meste hovorilo veľa. Stala sa slávnou, takou slávnou, že krátko nato ju vyhodili z pletárne.“

Touto scénou, zobrazujúcou v skratke ľudskú veľkosť i politickú stmelenosť proletariátu Marxovej ulice, končí sa táto skôr politická ako „kovbojská“ história. I keď v nej Mňačko opisuje kolektív, jednako načrtáva aj individuálne postavy, predovšetkým Maru Garajku a Ruda Brnu (ktorý sa spomína vo viacerých novelách). Škoda, že v novele sa hlbšie nevykresľuje tento individuálny, osobný svet „slávnej“ Mary Garajky a jej lásky. Dosiahlo by sa tak nielen účinnejšie zobrazenie politickej solidarity, ale aj sféra individuálna a osobná by sa zapojila celkom organicky do vecí všeobecných a kolektívnych. A to by už bol značný úspech. Mňačkova *Kovbojská história* však zotrvala na rovine všeobecnej, obmedzila sa na globálne poňatie robotníckeho kolektívu, čo poskytlo vcelku väčšie možnosti pre publicistický opis ako pre epické zobrazenie.

So všeobecnosťou a opisnosťou uspokojuje sa Mňačko, ako sa to už konšatovalo, aj v nasledujúcej novele *Na knižku*, kde taktiež niet výraznejšej individuálnej postavy. (Jediná, ako tak načrtnutá postava obchodníka Holländera stáva sa svojím spoločenským zatriedením bočnou v osudoch robotníckeho kolektívu.)

Nedostatok individuálnych osudov odstraňuje Mňačko v sérii ďalších noviel, ktoré sa zameriavajú takmer výlučne na vykreslenie jednotlivých postáv, ako to napokon naznačujú už ich názvy (*Politické kabáty pána Mascinského*, *Smrť obuvníka Poudiša*, *Viktorove ruže*, *Černica*, *Láska*, *Maňa*). Všetky tieto novely majú svojich hlavných hrdinov a prinajmenej v tom sa odlišujú od predchádzajúcej „kolektívnej“ skupiny, kde do popredia vystupovala proletárska masa a ak sa tu aj traktovala nejaká postava, tak zväčša išlo o „deklasovaných“ obyvateľov Marxovej ulice (hudobník Donát, obchodník Holländer).

Sproletarizovaný živel púta Mňačkovu pozornosť aj v novelách s vyhranenými hlavnými postavami. Je Mňačkovou zásluhou, že si v našej literatúre prvý výraznejšie všima túto deklasovanú časť buržoázie a demonštruje, ako kapitalizácia buržoázneho života je nepriateľská nielen proletariátu, ale aj samej buržoázii. Je v povahe kapitalistického vývinu, neseného bezohľadnou honbou za ziskom, že zmetie najprv statočnejších jednotlivcov, kým šikovník a prispôbiviec vie mu nielen uniknúť, ale z neho dokonca aj ťažiť. Preto taký Mascinský, ktorý sa nasťahoval do Marxovej ulice po „neprijemnej záležitosti“, čiže po defraudácii v chemickej továrni, ako sa vraví v úvode novely, udrží sa svojím politickým chameleónstvom, ktoré je v podstate defraudáciou a krádežou vo veľkom, celkom dobre nielen na úrovni, ale aj v popredí buržoázneho života a vo svojom nekalom podnikaní skrachuje vlastne až za socializmu.

Ak buržoázne zriadenie, vo svojej podstate neľudské a parazitné, je vcelku živnou pôdou pre príživníkov typu Mascinského, tak pre svojich pracujúcich a statočných členov ukazuje sa už celkom cudzie a nepriateľské. Túto skutočnosť jasne demonštrujú novely *Smrť obuvníka Poudiša* a *Viktorove ruže*, umiestené hneď za *Politickými kabátmi pána Mascinského*. Obuvník Poudiš a do istej miery aj mestský policajt Viktor sú statoční a priami ľudia, a preto musia padnúť. Poudiš padá a umiera v nerovnom boji s baťovským veľkokapitálom; krásavec mestský policajt Viktor umiera preto, že pohrdol mestskou honoráciou a oženil sa s chudobným dievčaťom.

Novela *Viktorove ruže* už svojím názvom naznačuje, že vnútorný, osobný život človeka (pestovanie ruží a s tým súvisiaca láska, rodinná idyla i tragika) je tu v akejsi rovnováhe s jeho vonkajším, spoločenským bytím. Akcent na hrdinov vnútorný svet odlišuje túto novelu od oboch predchádzajúcich noviel, kde sa opisovali prevažne vonkajšie, ekonomicko-existenčné stránky ľudského života. Rozloženie autorovej pozornosti na vnútorný i vonkajší svet prehĺbilo zobrazovací postup pri stvárňovaní deja a udalostí. To zväčšilo rozsah novely,

ktorá je bezmála taká dlhá ako spomínané dve predchádzajúce novely dovedna, hoci v nej niet viac udalostí.

Pravda, samo rozšírenie zobrazovacej palety nezvýšilo ešte celkovú úroveň diela. Väčší výrazový inventár priniesol naopak viac príležitostí pre sklznutia i pády. Mňačko sa vo *Viktorových ružiach* pokúsil vykresliť hlavnú postavu v celej šírke jej osobného, vnútorného i vonkajšieho, spoločenského života. V snahe diferencovať poňatie postavy preexponoval jej dimenzie. Mestský policajt a krásavec Viktor vystupuje mu najprv schematicky v jednostranne svetlých farbách, hoci nie je neviniatko a mal svojho času s plukovníckou paničkou trpké skúsenosti. Tvári sa však ako svätec a briskne odmieta zaliečanie mestských paničiek. Pripustíme, že Viktor zanevrel na vydaté ženy a správal sa k nim opatrne a odmerane, hoci je možné, a text novely to niekoľkokrát pripúšťa, že odmietavosť ho v očiach citeliek iba vynáša, takže sa vlastne mení na vypočítavú koketériu. Prečo sa však tento sebavedomý nadúcheľ a miláčik ženského sveta ožení tak nevypočítavo a provokačne s chudobným a bezmála posledným dievčaťom mesta, z ktorého sa nad to vykluje napokon obyčajná pobeľlica, ktorá dorazí Viktora v jeho páde? Prečo opúšťa Viktor svoj doterajší opatrnícky postoj v kulminačnej scéne novely, v rozhovore s inšpektorom Mihálom, keď sa s ním z ničoho nič zhovára bezmála ako revolucionár? Nechce sa veriť, že by Viktora zrevolucionizoval jeho morganický sobáš, i keď ho mestské paničky preto nazývali „zakukleným bolševikom“. Nepravdepodobný a najmä ničím neodôvodnený je tento zvrat vo Viktorovom zmýšľaní a správaní. Je to azda len tradičné chlapáctvo a jánošíčenie slovenských literárnych postáv? Črta naskrze literátska a knižná, nie životná a pravdivá? Ako sa napokon zrovnáva Viktorova odbojnosť k predstavenstvu s jeho idylickým domáckym životom, s pestovaním ruží a s vysedávaním pri ženiných sukniach, notabene sukniach zradných a predajných? Nech však už boli príčiny tohto protiburžoázneho postoja akékoľvek, je Viktor skutočný burič, odbojník a revolucionár? Možno takú dôležitú zmenu v spoločenskom a politickom postoji hrdinu motivovať takými vágnymi osobnými ohľadmi, ako je zmenený vzťah alebo vrtoch mestských filien? Veď po sobáši, ktorý sľuboval vcelku šťastné manželstvo, boli mestské paničky Viktorovi ešte ľahostajnejšie než za slobodna! Prečo by sa proti nim práve vtedy vzpíeral? Tu škripe niečo v samom poňatí postavy a s postupným rozvíjaním deja tento škripot silnie. To, čo Viktor stvára ako nezamestnaný, dokazuje, že nemá nič spoločné ani s ľudskou statočnosťou, nehovoriac už o revolučnej priamosti a uvedomelosti. Prepadne spolu so ženou, s ktorou bol doteraz idylicky nažíval, alkoholu a zanevrie na celý svet. Je to v podstate akt pomsty na buržoázii, členom ktorej vnútorne neprestal byť nikdy, i keď sa proletársky oženil a nasťahoval sa do proletárskej ulice, no nijako nie odbojom proti nej, najmä nie odbojom z proletárskych pozícií. Ak sa Viktor napokon zdanlivo opäť spamätá a obriadi svoje zanedbané

ruže, je to už iba agonický kľč maniaka, končiaceho nezmyselnou samovraždou. Táto smrť, smrť silácka, groteskná a teatrálna, do istej miery vysvetľuje aj mnohé násilnosti Viktorovho života, no zároveň hádže naň svoje tmavé svetlo.

Z novely nevyplýva, že by toto demaskovanie bolo autorovým zámerom. Autorovým zámerom bolo — a dokazuje to tak dej, ako aj osudy hlavného hrdinu — podať obraz obeti buržoázných pomerov. Viktor však nie je obeťou buržoázie, ale obeťou svojich vlastných poryvov. Nevydarená povahokresba, nereálne a nepravdivé zobrazenie človeka skresľuje aj ideový plán novely ako celku. Autorov neúspešný exkurz do hrdinovho vnútorného sveta má zhubné dôsledky aj pre spoločenský, vonkajší svet, ktorý sa takto dostal do groteskných polôh. Darmo je, umelecké dielo je štruktúrou zložiek a nedokonalosť jednej zložky nevyhnutne pokazí aj ostatné zložky. Ak skutoční umelci, verní životu a pravde, vedeli v zobrazení prekonať svoje prvotné predsudky, ne-skutočné a nepravdivé zobrazenie falšuje aj tie najlepšie autorove zámery.

O čo pravdivejšie a presvedčivejšie vyznieva u Mňačka životná tragika obuvníka Poudiša, ktorá sa traktuje výlučne na ekonomicko-politickej rovine. Mňačko sa tu obmedzuje na vonkajší svet postavy, na Poudišov statočný, no márný boj s veľkokapitálom. I keď v tomto nerovnom zápase malého obuvníka s Baťovým koncernom mala určitú úlohu aj Poudišova osobná, charakterová úvzatosť (pekne ju vykresľujú v obdobnej tematike Croninove *Svetlá severu* na postave Henryho Pagea), nie je o nej v texte novely ani zmienka. (Vnútorný, rodinný život hrdinov sa odhaľuje vlastne už po jeho smrti v lakonickej záverečnej autorovej zmienke, „že obuvník Poudiš sa otrávil otrúšikom, aby zachránil svoju rodinu pred biedou a hladom“.)

Ako vidieť, nie je také jednoduché — a azda sotva možné — vtesnať do úzkeho rámca novely, príp. len črty svet vonkajší i vnútorný, konflikt osobný i spoločenský, povahokresbu i dej a usilovať sa pritom aj o epické zobrazenie. Úsilie o mnohosť musí sa na malej ploche končiť nevyhnutne nezdarom. Obmedzenosť v námete i v zobrazení, ako to naznačujú aj niektoré Mňačkove novely, vedú naopak k väčším úspechom.

Novela *Viktorove ruže* zohráva pritom všetkom v kompozícii knihy svoju úlohu. Završuje sa ňou trojica „sociálnych“ portrétov a prechádza do oblasti hrdinovho vnútorného, individuálneho života. Zároveň sa naznačuje, že táto náročná oblasť nebude asi autorovým najvlastnejším poľom.

To demonštruje hneď nasledujúca novela *Černica*, v ktorej vnútorný svet hlavnej postavy sa spomedzi všetkých noviel *Marxovej ulice* akcentuje azda najväčšími, hoci reprodukčno-zobrazovací moment je v nej značne oslabený a novela sa redukuje na prostú autorovu spomienku, čo sa okrem iného prejavuje aj v tom, že s hlavnou a poslednou udalosťou príbehu, s hrdinkinou smrťou sa zoznamujeme skôr ako so samou hrdinkou. Príbeh novely a autorov

vzťah k nemu i k postavám naznačuje, že by tu taktiež malo ísť o obeť antagonistických spoločenských vzťahov: chudobnú proletársku krásavicu zvedie, venericky nakazí a do samovraždy dovedie pánsky študent, predstaviteľ zlatej mládeže, „ničotný povalač“ a „vyvatovaný panák“, ako ho charakterizuje autor. Tento v literatúre často pertraktovaný námet stelesňuje tak vonkajšie, spoločenské rozpory buržoázneho života, ako aj vnútorné, charakterové rozdiely medzi ľuďmi rôznych tried. Vystačí sa tu väčšími než kde inde aj s jednoduchou čierno-bielou paletou: na jednej strane čistá láska a oddanosť, bohatstvo duše i srdca pri materiálovej chudobe, na druhej strane i pri bohatstve vnútorná chudoba a chorobnosť duše i tela, vyživajúca sa v chladnom a vraždiacom pôžitkárstve.

Mňačko azda z obavy pred schematizmom neuberá sa touto osvedčenou cestou. Eliminuje zo svojho zorného a zobrazovacieho poľa takmer celkom svet vonkajší, svet spoločenských triednych rozporov a sústreďuje sa na vnútorný svet svojej postavy. Je však Mňačkova krásavica Paulína, nazývaná Černica, „ktorú príroda štedro obdarovala všetkým, čo žene prislúcha“ a ktorá bolá preto „pýchou a ozdobou“ Marxovej ulice, ako sa tu o nej pochvalne vyjadruje, skutočne takým skvostom, stredobodom i typom proletárskeho života, že by malo pred ňou všetko ostatné ustúpiť do úzadia? Je jej život, najmä vnútorný, skutočne taký krásny, čistý a bohatý, že musí zahynúť v zrážke s buržoáznou mizériou a podlosťou?

Vôbec nie. Paulína nie je normálna pracujúca, tobôž proletárska deva, ale celkom obyčajná nadúcheľka, akýsi ženský (no spoločensky ešte menej zdôvodnený) pendant policajta Viktora, ktorá sa zhliada iba v sebe a vo svojom výzore. Jasne to vravia už prvé slová, ktoré jej autor vkladá do úst: „Čo myslíš, Miško“ — pýta sa — „som pekná? Som veľmi, veľmi pekná? Mohli by ma šialene ľúbiť?“ A podobnými prejavmi samolúbosti obšťastňuje kdekoho, dokonca aj starého slepca Štrausa: „Som pekná, ujo Štraus? Nože povedzte...“ Táto otázka by naznačovala, že jej nejde tak ani o samú krásu, ktorú, prirodzene, slepec nemôže posúdiť, ale len o nejaké uznanie tejto krásy, o odôvodnenie jej samolúbosti nejakou skutočnosťou. Paulína sa povznáša nad svoje okolie ani páv, niet jej páru. „Ktoráže na svete sa mi vyrovná?“ — má napísané na nose. Je stelesnením samolúbosti a narcizmu. Nežije normálnym životom, čaká ju zvláštny osud. Nezhadzuje sa s proletárskymi mládenkami, pravda, okrem prípadov, keď jej lichotia, a čaká bezmála na princa z rozprávky. „Nie. Ja nie som pre vás z ulice. Ani pre teba, ani pre ostatných. Ten môj ešte len príde. Viem, že príde a bude celkom inakší ako vy z ulice. Len taký bude môj“ — vraví hneď vo svojej vstupnej scéne bez najmenšieho ostychu autorovi, ktorý sa stal akýmsi jej dôverníkom. Teda nie lásku, nie zmnoženie vlastnej bytosti, ale číre a vypočítavé uplatnenie seba hľadá táto svojrázna „proletárka“. Vie, ako zvýšiť svoju cenu, keď sa zjaví predmet jej

snov: „Keď príde — štebotala — neukážem sa mu hneď. Skočím si domov obliecť tú nevädzovú blúzku a tmavomodrú sukňu. V lete, keď som opálená, najlepšie mi pristane. A do vlasov si zapletiem červený mak.“

Pravda, nie takto teatrálna a poeticky, lež celkom prozaicky a živočíšne sa Paulína stretala i vláčila s pánskym študentom alebo skôr s jeho aerovkou. Načas síce, ako sa v novele vraví, „zažiarila celou svojou bytosťou, dlho potláčanou túžbou“, no láska jej ostala neznámym pojmom. V rozhovore so svojim dôverníkom, keď si ešte neuvedomuje nešťastie, na otázku, či má milenca rada, dokonca sa „začudovala“ a pokojne vyhlásila, že by ním mohol byť aj „každý druhý“ a ak sa náhodou zahodila s nehodným, „potom... mala smolu“. V tom prípade však, ako sa vzápätí konštatuje, vina padá aj na mládenčov z Marxovej ulice: „ale aj sami ste na vine“, vraví vytáčaivo autorovi, ktorý tupo prisviedča: „Sme. Aj sami sme na vine.“ Vyprchala teda z Paulíny, z tejto podarenej „černice“ z čertovej záhradky, všetka exkluzívna rojčivosť, len čo začala sexuálne žiť a nahradila sa iným prejavom samolúbosti, vytáčaním z vlastnej viny.

Kolektívna zodpovednosť za Černicinu individuálnu „smolu“ a vinu stavia túto postavu do priaznivého, i keď nie celkom spravodlivého svetla a vyvoláva k nej dokonca ľútosť. K Paulíninmu osudu možno, prirodzene, zaujať aj ľútostivý postoj, a to predovšetkým už k jej prázdnemu, samolúbemu životu. Autor však nestavia Černicu do tohto odsudzujúceho morálneho svetla, neukazuje, že príčina jej pádu väzí v pýche. Naopak, s jej samolúbsťou sa stotožňuje, ako tomu nasvedčuje hneď prvý, a to retrospektívny hrdinkin opis:

„Ešte dnes vidavam Paulínu živú, ako nenapodobiteľným spôsobom zvráti nazad hlavu a smeje sa riavou čistého, zvonivého smiechu. Vidím jej krásne ústa a snehobiele zuby, vidím jej oči, plné nespútanej životnej vôle, vidím jej pery, povolané svojou sviežosťou k bozkom a bláznovstvám.“

Tieto Paulínine „bláznovstvá“ sa v novele nielen opisujú, ale aj schvaľujú, ako to okrem iného dosvedčuje toto autorovo priznanie: „Nikto z nás neposmieval sa nad jej zmätenými predstavami o šťastí a ľahkomyselnou hlúposťou. My sami sme boli presvedčení, že našu Paulínu čaká osud mimoriadny, že raz voľakoho stretne, kto bude celkom iný ako my, odvedie nám Paulínu a náš život bude o čosi chudobnejší. Žičili sme jej šťastie, veľa šťastia a verili sme, že sa ho dožije.“ Dokonca aj vtedy, keď sama Paulína pochybuje o svojich predstavách, lebo sotva je taká naivná, ako sa nazdáva autor, mládenca z jej okolia ju v tom ešte utvrdzujú: „Vtedy sme ju tešili. Iste príde, musí prísť (t. j. muž jej snov — vsuvka naša — V. K.). Bolo by to od neho nezodpovedné a ukrutné, keby neprišiel. Pravda, žartovali sme, ale nebol v tom len dobromyselný posmech.“ Tento najprv schvaľujúci, potom žartovný postoj k Paulíninmu rojčeniu nestavia do vážneho svetla ani neskoršie jej odsudzovanie, keď sa o niečo ďalej vraví: „Vyčítali sme jej, že mrhá najkrajšími

rokmi života pre hlúpu, neskutočnú vidinu. Ten, koho čaká, nikdy nepríde. Takého niet...“

Je proletárske prostredie, príp. len prostredie Marxovej ulice, skutočne také benevolentné voči vrtochom svojich dcér? Veď taká Maňa, postava z inej Mňačkovej novely, musí za oveľa menší priestupok, za platonickú lásku k staršiemu človeku, vytrpieť toľko narážok i otvoreného výsmechu, že „život medzi nami sa jej stal utrpením“, ako konštatuje autor, ktorý tu toto prostredie ani nevynáša preto do zvláštnych výšok.

Ako vidieť, Paulína sa so svojou samolúbsťou dostáva do vzťahu tak k vlastnému prostrediu, ako aj k prostrediu buržoáznemu, reprezentovanému príslušníkom skazenej zlatej mládeže. Ukazuje sa však — iste proti autorovým úmyslom — že vlastné proletárske prostredie je pre Paulínu psychicky zhubnejšie ako buržoázny svet, ktorý je dokonca schopný vyliečiť ju z rojčivosti. Už táto okolnosť silne znižuje zvodcovu vinu na jej osude a redukuje ju len na chorobu a nákazu. Keby študent medicíny, ako Paulína posmešne nazýva svojho zhubcu, nebol mal venerickú chorobu, zohral by v jej živote akiste kladnú úlohu, zbavil by ju nereálnych ilúzií.

Novela takto nesporne stratila na spoločenskom a triednom vyznení. Čo však získala vykreslením vnútorného, psychického hrdinkinho života? Nič. Pretože tu nejde o vnútorný ľudský život s reálnymi protirečeniami a vzťahmi, lež o fiktívnu schému, redukujúcu človeka iba na jednu a aj to prechodnú vlastnosť. Avšak ani so samou touto vlastnosťou, s ľudskou pýchou a samolúbsťou, nevie si spisovateľ poradiť ani na bežnej pedagogickej úrovni, hoci ide o „výchovnú“ novelu pre mládež.

Nasledujúca novela *Láska* nie je už taká introvertná a tým aj pochybná, i keď jej námetom je láska, typická oblasť ľudského vnútra. Na rozdiel od predchádzajúcej novely autor tu narába s ľudským vnútrom v reálnych medziach: láska sa tu netraktuje v úzkej psychickej sfére, ani v širokom spoločenskom dosahu, lež iba v rodinnom vymedzení, pričom jej pôsobnosť je dostatočne široká a intenzívna. Láska Judky Pánikovej premáha nielen počiatkový otcov odpor a vytrháva ho zo spoločenskej izolácie, ale vtláča celej jej rodine v priebehu niekoľkých generácií pečať trvalého šťastia a celkom v zmysle záverečného aforizmu rozkvitá aj v najhorších časoch. V novele sa síce bližšie nedozvedáme o týchto časoch, keďže niekoľko desaťročí viacerých postáv sa tu vtesnáva do desiatich stránok textu a z námetu sa ponechávajú iba najdôležitejšie piliere. Niet tu miesta pre patetiku postáv a dokonca aj opis sa sústreďuje iba na deje a udalosti. Autorov odvrät od psychična alebo, lepšie povedané, opis psychična prostredníctvom udalostí značí tu najmä v porovnaní s predchádzajúcimi portrétmi určitý pokrok, ktorý väzí tak v samom námete, ako aj v jeho spracovaní.

Novelou *Maňa* završuje Mňačko sériu sociálnych a individuálnych portrétov

i svoje charakterizačné postupy. Hneď na začiatku spláca aj tu daň svojej patetickej kurtoázii pred ženským svetom Marxovej ulice:

„Dievky z našej ulice vyrastali na štíhle krásavice — a nech sa mestská rada akokoľvek namáhala, aby naše dvory boli šedivé — ony boli ruže, ony boli rezedy, ony boli nevädze a divé maky a nejedna rozkvitla na nádherný exotický kvet. A nech sa miestni krásavci a seladóni ženili s panskými slečinkami z Dolumestia, za dievkami z našej ulice sa obzerali pohľadom, ktorého zmysel sme my už od detstva vedeli pochopiť — i komentovať.“

Tento rámcový opis sa nepremieta, ako to bolo v *Černici* a vo *Viktorových ružiach* — hoci je to postava celkom iných ľudských kvalít než tieto — do sujetového zobrazenia. Je iba úvodom k opisnej rekapitulácii skromných a pritom veľkých osudov nenápadného dievčaťa z Marxovej ulice. Maňa, i keď rástla „nevidená, nehlasná, tichá“ ako „taká fialôčka, skrytá v bujne pažití“, takmer bokom od svojho prostredia, kde nachádza len neporozumenie a ústrky, predsa sa zaradí ako partizánka a komisárka medzi najuvedomejších predstaviteľov svojej triedy a spája svoj osud s prvým mládencom Marxovej ulice a bojovníkom za socialistickú revolúciu v povojnových rokoch s Milom Brnom.

Väčšmi než v predchádzajúcich novelách, hoci ani tu nejde o sujetovú reprodukciu hrdinkinho života, premieta sa v Mani psychika a povahokresba do udalostí, ba už nimi odhaľuje sa v tejto tichej a zdanlivo zakríknutej postave jej pravá podstata a veľkosť. To, pravda, nie je iba dôsledkom autorovho prehĺbeného pohľadu na človeka a spoločnosť, ale predovšetkým objektívnym momentom rozpadu buržoázie za povstania, keď sa v masách predtým zakríknutých a nevedomých rozvíjali hrdinské vlastnosti. V tom je Manin osud rozhodne nie ojedinelý. Niet pochýb, že mnohé pasívne Mňačkove postavy, dokonca aj Černica a Viktor, nadobudli by v povstaleckých reláciách celkom iné osudy ako vo svojom úzkom osobnom živote. Povstalecký námet ukazuje sa nosným tak pre udalosti, ako aj pre postavy. Plne to u Mňačku potvrdí až románové zobrazenie povstania v knihe *Smrť sa volá Engelchen*. No blahodarnosť novej tematiky sa prejavuje už v záverečnej a najlepšej novele Mňačkovej prozateárskej prvotiny, prepožičiavajúcej názov celej knihe.

Novela *Marxova ulica* i napriek svojmu názvu neodohráva sa na Marxovej ulici, na ulici alebo štvrti slovenského malomesta. Miestom jej deja je šire pole alebo peklo druhej svetovej vojny. Predsa však prítomnosť Marxovej ulice cítiť na všetkých týchto miestach zneľudštenia človeka. Marxova ulica sa organicky spája s dejom i s hrdinom novely, ktorý i pri presile vonkajších udalostí žije intenzívnym osobným životom a azda aj preto figuruje ako málo postáv knihy svojím plným menom. Lojzo Kuria, niekdajší obyvateľ Marxovej ulice, vracia sa domov, do života a práce po osemročnom pobyte v pažeráku skazy

a smrti. Z domu zutekal a zanechal ženu s nenarodeným dieťaťom ešte za čias krízy a demonštrácií, bojoval v Španielsku, do fašistického zajatia sa dostal vo Francúzsku a vojnu prežil v špeciálnom koncentračnom tábore pre interbrigadistov. Marxova ulica, kde vyrástol ľudsky i politicky, ostáva mu jediným svetlým bodom v jeho existencii, zasvätenej smrti. Nie tento život alebo živorenie je hlavným predmetom autorovho zobrazenia, lež hrdinov návrat, ktorému sa venuje dve tretiny novely a ktorý sa opisuje tým podrobnejšie, čím bližšie hrdina prichádza k domovu. Niekoľkým nočným hodinám Kuriovho príchodu rodného mesta, stráveným poväčšine v šope rodného domu, venuje autor takmer toľko miesta ako všetkým predchádzajúcim a nijako nie nezaujímavým a nedramatickým príhodám. I keď sa tu nedeje nič zvláštne a pre Kuriu, ktorý v „chlapských veciach bol si vždy istý“, značí tento dotyk so všednosťou vstup na neznámu a neistú pôdu, jednako reprodukcia tu zatieňuje opis, s ktorým sa zväčša vysťahuje pri predchádzajúcich, na udalosti oveľa bohatších fázach hrdinovho života. Tento predchádzajúci Kuriov osud, opísaný v druhej kapitole novely, tvorí len akúsi „predhistóriu“ a pozadie hlavnej udalosti, hrdinovmu návratu domov, predmetu prvej a tretej kapitoly. Tieto „reprodukčné“ kapitoly, najmä vykreslenie Kuriových neistôt na prahu rodného domu, patria medzi najlepšie partie knihy, hoci v nich ide o bežný a v literatúre často traktovaný námet.

Prečo sa v novele *Marxova ulica* darí Mňačkovi zobrazenie vnútorného života a psychiky hlavnej postavy, ktoré bývalo, ako sme videli, častým jeho kameňom úrazu? Je to iba preto, že zobrazenie a reprodukcia tu prevláda nad opisom? Nie je to aj preto, a najmä preto, že predmetom tohto zobrazenia je pomerne krátka epizóda ľudského života, avšak epizóda typická a príznačná? Obmedzenie a vymedzenie námetu na jeho podstatnú a typickú zložku ukázalo sa u Mňačku umelecky nosným, kým komplexné zvládnutie námetu viedlo uňho neraz k umeleckým i ideovým neúspechom.

V Mňačkovej knihe *Marxova ulica* opisuje sa veľa udalostí a načrtáva sa veľa postáv; avšak iba priedkakedy sa stváňujú postavy a udalosti vo vzájomnej jednote. Narušanie jednoty medzi vonkajším, spoločenským a vnútorným, psychickým svetom sa zvlášť silne pociťuje v niektorých portrétových novelách, kde izolovanie postavy a jej uzavretie do vlastného vnútra kríži dokonca aj autorove zámery. Avšak ani s udalosťami sa v *Marxovej ulici* nenarába vždy šťastne. Ak Mňačko upadal v portrétových novelách do jednostranného psychologizovania a preexponoval fantáziu, v problémových novelách vyúsťuje neraz do opačného extrému, zbavuje námet fantasticko-fiktívneho charakteru a traktuje ho neraz ako empirickú skutočnosť. Až hrdinské a postavateľské námety odstraňujú z Mňačkových noviel tieto nedostatky a pridržajú ho tak pri zavŕšenom deji, ako aj pri realistickej povahokresbe. *Marxovu ulicu* možno teda

pokladať aj za knihu autorových experimentov v téme i v jej stvárňovaní, v zužovaní námetu a v prehľbovaní epického zobrazovania.

*

Román *Smrť sa volá Engelchen* nadväzuje na skúsenosti a výdobytky *Marxovej ulice*. Vzťahuje sa to predovšetkým na námetovú oblasť. Kým *Marxova ulica* vyúsťovala svojimi najlepšimi novelami do vojnovnej a povstaleckej tematiky, *Engelchen* už pevne kotví v tejto téme. Námetová vyhranenosť korešponduje tu s časovou vymedzenosťou. Dej románu sa odohráva v krátkom, asi polročnom, no nanajvýš pohnutom a dramatickom časovom období: v ostatných mesiacoch druhej svetovej vojny a v prvých týždňoch slobodného mierového života. S týmto časovým vymedzením románového deja súvisí aj jeho priestorové ohraničenie. Miestom románových udalostí je východomoravské pohraničie, ktoré pre svoju polohu i priebeh frontových akcií malo sa stať poslednou baštou porazenej nemeckej vojnovnej mašinérie. Námetom románu je partizánsky, konšpiratívny i spontánny odboj porobeného ľudu proti konečným, no najbeštiálnejším fázam fašistickej okupácie.

Nejde tu však iba o lokálnu odbojovú záležitosť, ale aj o jej zapojenie do širších vojenských i politických súvislostí. Vojenským zmyslom tohto odboja je zmarenie plánov nemeckého velenia vybudovať na moravskom pohraničí „Tretej ríše“ obranu a tým uľahčenie postupu oslobodzujúcej Sovietskej armáde. Veliteľ partizánskej skupiny sovietsky dôstojník Nikolaj vraví o tom svojmu komisárovi už na začiatku ich činnosti: „Vyzbrojíme dediny, Voloda... vytvoríme v mestách zvláštne, malé, ale kvalitné prepadové oddiely. Keď sa pohne na Slovensku front, musí vzniknúť iný, tu, v nemeckom zázemí. Nemci sa musia dostať do dvojitého ohňa, nesmú sa uchýtiť v priesmykoch. Ak sa nám to nepodarí, predĺži sa vojna ešte o týždeň.“

Partizánom sa podarilo splniť túto úlohu. V záverečnej kapitole románu sa konštatuje: „Oklamali sme Skorzenyho. Griška nezaháľal, obsadil priesmyky, vytvoril v nich základne pre rušivú činnosť, rozmnožil rady bojovníkov a zrazu, cez jednu noc, ožila v chrbte nemeckého frontu, ktorý sa priblížil k horám, silná partizánska činnosť... Nemci nemohli v infiltrovanom teréne pomýšľať na vážnu obranu. Nemali už na boj proti partizánom ani čas, ani ľudí. Vzdali sa obrany priesmykov.“

Politickým cieľom partizánskeho odboja bolo pripraviť jeho účastníkov na povojnový, socialistický život. Veliteľ Nikolaj inštruuje v tomto zmysle — podobne ako vo vojenských veciach — komisára Volodu: „Na partizánoch bude po vojne veľa záležať, a preto nám nemôže byť ľahostajné, akí budú, ako budú pripravení na časy, ktoré prídu... My sa vám do toho miešať nebudeme, ale ver mi, nie je ľahostajné, akú budete mať vládu, s kým pôjdete po vojne...“

Tieto politicko-výchovné ciele sa v podstate splnili. Hrdina románu Voloda si to priznáva v jednom zo svojich monológov: „Tak sa nám podarilo vybudovať aspoň základy čohosi pre povojnové časy. Komunistov medzi nami nebolo, červený Lojzík bol jediný. Ja som tiež nebol členom strany, ale z týchto chlapcov budú komunisti a budú z nich verní bojovníci za idey strany.“ Aj keď sa po skončení vojny medzi partizánmi aj „vyskytli prípady konfiškácie na vlastnú päsť“ a iné spôsoby podryvovania konsolidujúcej sa štátnej moci, ako sa chorému komisárovi Volodovi ponosuje predseda miestnych komunistov, jednako zdravé proletárske jadro v nich zostalo, ktoré, pravda, treba ďalej rozvíjať. Voloda v odpovedi miestnemu straníckemu činiteľovi zdôrazňuje: „Odzbrojte ich, dbajte o nich, pošlite ich do škôl, do armády, dajte im možnosť vzdelávať sa... Čo z nich urobíte, to z nich bude.“

Román, ako vidieť, dotýka sa širokých politických a vojenských problémov. Jednako nie táto problematika je jeho námetom. V románe sa zobrazuje konkrétny život malej partizánskej skupiny usadenej v kopaničiarskej osade Ploštine (ktorú za to stihne krvavá nemecká odplata), partizánske lásky, záškodnícke a prepadové akcie, spojenie s konšpiráciou a napokon záverečný pochod smrti, keď malá hŕstka viaže na seba pozornosť Nemcov, aby hlavné partizánske sily nadviazali priame spojenie s postupujúcou Sovietskou armádou. Je tu veľa veľkých i malých, dramatických i dojemných udalostí, ktoré bez ohľadu na spôsob a úroveň podania predstavujú napínavé čítanie.

Kompozícia románu a rozprávanie deja v prvej osobe napätie románu ešte zväčšuje. Román sa začína dňom nemeckej kapitulácie, keď partizáni so Sovietskou armádou oslobodia nemenované valašské mestečko. Komisár Voloda, hrdina deja i rozprávania, je pri oslobodzovaní mesta zranený do chrbtice, prevezený do nemocnice a pripútaný na lôžko. Má ochrnuté nohy, postupne sa uzdravuje, začína chodiť i nadväzovať kontakt so slobodným svetom a otvára ošetrovateľke Eliške svoju dušu, vojnu dochrámanú ešte horšie než telo, rozprávaním i posudzovaním vlastných osudov.

Rozprávačská forma umožňuje súčasné sledovanie dvojakeho deja, ktorý sa v románe rozvíja postupne i spätne. Postupne prebiehajú hrdinove nemocničné osudy, uzavreté odchodom z nemocnice po niekoľkotýždňovom pobyte. Spätne sa rozvíjajú hrdinove vojnové a partizánske osudy, rozprávané alebo evokované na nemocničnej posteli, ktoré i keď v čase rozprávania boli už minulosťou, nemajú sa svojím dosahom končiť nikdy. „Vsuvky“ z hrdinovho minulého života do prítomného nemocničného dejového pásma sú z hľadiska celku oveľa dôležitejšie a zaujímajú v románe aj nepomerne viac miesta ako samy nemocničné príhody, ktoré v kompozícii diela zohrávajú iba „pomocnú“ úlohu pri reprodukcii hrdinových vojnových osudov.

Názorne sa to prejavuje už v druhej kapitole románu, kde priebežný dej nahrádza hlavný dej minulý. Zraneného Volodu prichádza navštíviť Marta

Goldová, ktorá hrala v jeho osobnom i odbojovom živote významnú úlohu. Martina krátka návšteva v nemocnici, ktorá v románe zaberá necelých päť stránok textu, evokuje v hrdinovi-rozprávačovi jeho nedávnu partizánsku minulosť, ktorá zaujíma v ďalšom priebehu románu vedúce postavenie, kým nemocničné dejové pásmo ustupuje celkom do úzadia a vynoruje sa iba sporadicky. Martina návšteva vyvolá vo Volodovi spomienku na ich stretnutie v odboji i na ich ľúbostný vzťah, čo spolu s príhodou, príznačnou pre túto postavu, zobrazuje sa v nasledujúcom vyše tridsaťstránkovom texte kapitoly.

Jednotlivé kapitoly románu sú nabité príhodami a vrcholia poväčšine ústrednou udalosťou. Vstupná kapitola *Noc víťazstva* zoznamuje nás s hlavnou udalosťou románu, so skončením vojny i s ústrednou postavou, s partizánskym komisárom Volodom (za ktorým sa v mnohom skrýva sám autor) v najtragickejšej chvíli jeho života. Nasledujúca kapitola *Marta a generál* uvádza nás doprostred odbojovej i konšpiračnej činnosti a vrcholí prepados nemeckého generála a jeho suity. Kapitola *Exlibris* vo svojom hlavnom dejovom pásme opisuje zajatie nemeckého kapitána, ktorý číta a už nedočíta Galsworthyho *Forsyťovskú ságu*, odcudzenú židovskému majiteľovi, zničenie rádiolokačnej stanice a prepustenie jej obsluhy na slobodu. Ďalšie kapitoly románu, *Skorzený* a *Hranica zla*, dávajú nahliadnuť do tajov protifašistickej konšpirácie v zlínskom sídle nemeckého velenia i do chystaných nemeckých opatrení proti partizánom. Kapitola *Súdna noc* opisuje ľahkovážnu smrť partizánskeho veliteľa Nikolaja, útek gestapáckych agentov a súd nad Fredom Kubisom, ktorý svojou neopatrnosťou ohrozil partizánov i zlínske podzemie, vedené jeho vlastným otcom. Po retardačnom *Tichu na Ploštine* nasleduje v krvavých *Ohňoch Nibelungov* nemecký úder na partizánov i na zlínsku konšpiráciu. Starý Kubis zaplatí za neopatrnosť svojho syna životom. Ploštinu a jej mužské obyvateľstvo esesácky oddiel, vedený obersturmbannführerom Engelchenom zničí ohňom. Najnapínavejšie stránky románu obsahuje kapitola *Hetzjagdkommando*, ktorá opisuje prenasledovanie vybranej partizánskej skupiny Engelchenovým oddielom. Posledná kapitola *Milosť* nadväzuje na kapitolu prvú a končí sa hrdinovým odchodom do slobodného života hľadať Engelchena.

Deja, a zaujímavého, pútavého reja, je tu skutočne veľa. Iba rozprávačská forma, nedržiac sa striktné časovej a miestnej postupnosti, vie ho vtesnať na takú malú plochu. Je to dej jednotný, a predsa mnohotvárný. Odohráva sa v mieri i vo vojne, na kopaniciach i v mestách, na bojovom fronte i v zázemí. Zobrazuje odporcov fašizmu i fašistov, kolísavcov i kolaborantov, dedinský ľud i mestskú inteligenciu, proletariát i buržoáziu. Vystupuje tu do päťdesiat postáv, zväčša epizodických, avšak i hlavní hrdinovia sa zobrazujú iba v deji a v akcii. Niet tu miesta pre plané psychologizovanie, diania a udalosti zatievajú opisy i povahokresby. Už toto samo osebe postačuje na mimoriadny čitateľský úspech románu.

Je však Mňačkov román iba pútavým čítaním, sumou pohnutých a dramatických udalostí? Nie je aj zamyslením nad týmito udalosťami, súdom i odsúdením fašistickej vojny? Už na prvých stranách románu kladie hrdina vojnu do protikladu s nemocnicou, kam práve prišiel: „Nemocnica je premyslený organizmus, dokonale vybudovaný na záchranu ľudských životov. Vojna je ešte premyslenejší organizmus, ešte dokonalejšie vybudovaný, na ich ničenie. Všetky nemocnice sveta za desaťročia zachránia sotva toľko životov, čo zničil jeden rok vojny.“ Mňačko neodsudzuje len fašistickú vojnu a fašizmus, ale aj ich novšie a záľudnejšie formy. Už sám nadpis knihy, kde smrť a skaza halia sa do anjelského mena, je v tomto ohľade príznačný. Protifašistický pátos prestupuje celú knihu, číta sa v texte a číta najmä medzi riadkami.

Román *Smrť sa volá Engelchen* charakterizuje aj iný pátos, pátos svedomia a morálnej zodpovednosti za nevinné obete nezmyselnej vojny. Už na začiatku románu nastoľuje sa táto morálna problematika. Po príchode do nemocnice zranený Voloda si uvedomuje: „Ešte nedávno som žil životom štvanej zveri, vtedy všetko ustúpilo jedinej vôli — žiť, napriek všetkému žiť, prežiť, nepodľahnúť, nechať sa. Sú to myšlienky zlé, vyvolávajú vo mne pocit viny, hanbím sa žiť, hanbím sa byť.“ O niekoľko strán ďalej upresňuje hrdina svoje výčitky svedomia: „Zdalo sa mi spravodlivé, že zostanem mrzákom. Budem si s minulosťou aspoň čiastočne na čistom, nikto nebude môcť o mne povedať — hľa jeden z Ploštiny, jeden z tých, čo to zapríčinili.“ Komisár Voloda upadá do flagelanstva preto, že sa cíti vinný za osud vypálanej Ploštiny, že lipne na ňom krv za živá upálených občanov. Prízrak Ploštiny prenasleduje aj Martu, očitého svedka tejto krvavej tragédie, ktorá sa na návšteve v nemocnici priznáva, že nebude „v poriadku nikdy“, pretože „videla všetko... čo sa dialo na Ploštine“. Ploština, ako sa ďalej v románe vraví, zabíja lásku medzi Volodom a Martou, robí z nich duševných mrzákov: „...som mrzák. Aj ona je mrzák. Za to, čo všetko sa od tých čias stalo. Preto, lebo je medzi nami tieň Ploštiny“, vraví Voloda o Marte v jednom zo svojich rozhovorov s Eliškou. Pociť viny za Ploštinu znemožňuje Volodovi vstúpiť do komunistickej strany. V rozhovore s predsedom miestnych komunistov, ktorý mu prináša prihlášku, odpovedá: „...vstúpil do komunistickej strany je rozhodnutie celoživotné. Obávam sa, že to nemôžem urobiť... Viete sám dobre, prečo. Bol sa na Ploštine...“ Na Martu doľahá prízrak Ploštiny ešte ťaživejšie, dovedie ju do samovraždy.

Vina partizánov, predovšetkým Volodu a Marty, za osud Ploštiny spočíva predovšetkým v tom, že ju pred príchodom nemeckého trestného oddielu opustili a nebránili, hoci v záverečnej kapitole, keď sa hrdina ako-tak vymotal „z pavučiny zlých myšlienok“, pripúšťa sa, že „Nemci ju mohli vypáliť, mali na to dosť prostriedkov aj síl, ale“ — ako sa vzápätí poznamenáva — „z nás už nikto nemal byť nažive, keď jazyky plameňov lízali jej strechy“. Na ploštinskej tragédii partizáni „mali podieľ“, ako sa to tu vraví, „nesprávnymi roz-

hodnutiami“. Volod'a si ich uvedomuje hneď pri návrate na vypálenú Ploštinu: „Koľko neodpušiteľných chýb sme sa dopustili! Vydráždili sme Nemcov zabitím generála a jeho sprievodu. Sám Nikolaj vravel, že sa to nemalo stať. Darovali sme tým päťdesiatim život. Prečo sme ich nepobili? Nazdával sa Nikolaj, že Nemci budú splácať podobne, že budú tiež veľkorysí? Darovali sme päťdesiatim Nemcom život a Nemci nám spálili za živa dvadsaťsedem ľudí.“

Je to s tými chybami skutočne tak? Keby partizáni boli ostali v Ploštine a bránili ju, podľahli by nemeckej presile a nesplnili by svoje hlavné vojenské poslanie, likvidáciu obrany Beskyd. Vojna by sa pretiahla a počet jej obetí by niekoľkokrát prevýšil počet ploštinských martýrov. Prepad nemeckého generála, i keď sprvoti vyzeral ako Martina osobná pomsta, ukázal sa práve zo širšieho hľadiska užitočným. Partizáni sa zmocnili tajných plánov nemeckého velenia a tým značne prispeli k zrúteniu nemeckého frontu na Beskydách. Z tohto ohľadu sa ukazuje celkom nepodstatným a nedôležitým „vydráždenie“ Nemcov. Veď Nemcov dostatočne dráždili aj drobné partizánske akcie. Ani darovanie života päťdesiatim príslušníkom nemeckej rádiodlačnej stanice nie je podstatnou chybou. Črta veľkomyseľnosti, ktorú tým partizáni prejavili, bola predsa prejavom sily a mohla zmiast nemecké velenie väčšími než likvidácia tejto jednotky.

Ak sa partizáni na Ploštincanoch vôbec niečím previnili, tak iba tým, že im nedali zbrane, hoci ich mali prebytok, a znemožnili im postaviť sa nemeckej svojvoli na odpor. Ploštincania a iní miestni obyvatelia boli predsa napoly partizánmi, zúčastňovali sa spolu s partizánmi mnohých záškodníckych akcií. Ploština vo svojej podstate nebola len partizánskou bázou a obydlím, ale aktívnou zložkou protinemeckého odboja. Meč nemeckých represálií visel nad Ploštinou od chvíle, keď sa v nej ubytoval prvý partizán.

Autor však práve v tejto veci opúšťa širší odbojový aspekt. Problém Ploštiny zužuje na oblasť morálnu: stavia partizánov do úlohy zradcov a Ploštincanov za obeť tejto zrady. Preto sa mu Ploštincania s odporom odvracajú od partizánov a vítajú ich, ako to stojí na strane 195, výkrikom: „Prekliatci! Nech sa zem pod vami prepadne!“ Že tento výkrik nie je iba náhodným prejavom chvíľkového zúfalstva, potvrdzujú ďalšie pasáže románu, keď sa od partizánov odvracia miestne obyvateľstvo. Na strane 213 sa napríklad píše: „V strašných dňoch, keď ľudia na samotách pred nami zamýkali dvere (?), vyhánali nás (?), lačných a premrznutých, s divými kliatbami (?) od svojich prahov, huckali na nás psiská (?), do vrahov nám nadávali (?), nebolo pre nás na tomto svete nič, iba dobré nohy.“ Aj o niečo ďalej konštatujú partizáni averziu miestneho obyvateľstva voči sebe, keď sa pýtajú: „A ktorý kopaničiár teraz skryje raneného partizána?“

I keď po ploštinskej tragédii a krvavých nemeckých hrozbách sa iste zvýšila opatrnosť miestneho obyvateľstva, ktorá príp. mohla miestami vyústiť až do

averzie voči partizánom, jednako staval celé miestne obyvateľstvo do takéhoto protiodbojového svetla je vážnym prehrešením proti realnej pravde i proti umeleckej pravde románu. Očakávali Ploštincania i iní miestni obyvatelia niečo dobrého od Nemcov, ak sa odhalia ich styky s partizánmi? A predsa miestne obyvateľstvo partizánom od začiatku pomáhalo a táto pomoc v podstate neprestala ani po ploštinskej tragédii. Zanevreli Ploštincania na partizánov? Navštevovala by ploštinská mamka Rašková v nemocnici partizána Volodu a prejavovala by k nemu materské city, keby ho pokladala za vraha svojej rodiny a svojich blízkych?

Pravda, je celkom iná vec, keď sa za vraha subjektívne pokladá sám hrdina, ktorý sa ešte v závere románu nazdáva, že by ho „mali... postaviť pred súd, že niekto iný, spravodlivý a nestranný mal by zvážiť vinu za skazu“ Ploštiny. V štruktúre románu, dokonca len v jeho morálnom kontexte a podtexte nie je hrdina-rozprávač izolovaný od ostatných postáv, od ich morálneho profilu, od dejových situácií. Prepjatý, melodramatický vzťah k ploštinskej tragédii síce môže stavať komisára Volodu do celkom prijateľného i sympatického svetla, no ploštinské i ostatné miestne obyvateľstvo sa tým skresľuje i ohovára. Autor predpokladá u ostatných svojich postáv ten istý psychický vzťah k ploštinskej tragédii ako u Volodu a Marty. V snahe zvýšiť Volodovu subjektívnu vinu za Ploštinu, stavia miestne obyvateľstvo do *objektívneho* protipartizánskeho i kolaborantského postoja. Vnútoraná, psychická črta jednej postavy sa nemiestne premieta nielen do vnútra iných postáv, lež aj do ich vonkajšieho, spoločenského a politického správania. Signalizuje to aj odlišnosť jazykových foriem. Hrdinova osobná, morálna problematika sa v románe traktuje opisno-referujúcim spôsobom, kým u miestnych obyvateľov sa ona premieta do reprodukčno-zobrazovacích foriem.

Okrem Ploštincanov skresľuje Mňačko aj niektoré iné postavy. Tak primár Brázda, ktorého zdobia šediny, zhovára sa s pacientom Volodom, i keď sa s ním bol medzi časom zbližil a spriatelil, bezmála ako šarvanec, celkom v tóne hlavného hrdinu, ktorý je aspoň sprvoti k okolitému a najmä k nemocničnému svetu arogantný a urážlivý. Mňačkov Brázda vyjadruje radosť nad úspechmi vo Volodovom liečení výrazmi: „Človeče... nerob srandu“, „ty chlape jeden, ak si zo mňa robíš dobrý deň“, pretože ako sa v tejto súvislosti ďalej vraví, vraj „Brázda sa na nič inšie nevedel zmôcť, iba na chlapovanie, ty jeden chlape, ty sakrament, ty oplán“. Na konci románu, keď pacient už stáva na nohy, Brázdova nespútanosť vrcholí: „Ty chlape... ty otrava... ty ohavnosť zemská... ty si mi dal do tela... ty si ma obral o roky života.“ Primár Brázda je v románe vedľajšia postava, autor mu dáva prehovoriť iba niekoľko viet, zväčša v tomto „bodrom“ tóne. Z hľadiska románového celku a Brázdovej funkcie v ňom je ľahostajné, či je bodrý alebo blazeovaný, arogantný alebo uhladený. Ak Volod'a aj má dôvod na výrazovú drsnosť, naskrze ju nemá Brázda

a „charakteristika“ jeho povahy a jeho výrazovej maniéry je tu celkom zbytočná.

Podobnou zbytočnou, i keď nie nepikantnou charakteristikou je zdôrazňovanie Martinej čistoty a kúpania pred stykom s Volod'om, čím sa údajne zbavuje nemeckej špiny zo svojho konšpiratívneho života. „Nie, najprv sa vykúpem,“ vraví Volod'ovi v Brodoch, keď s ním prvý raz spí. Pri druhom ich styku v Kubisovej vile opakuje to isté: „Vyšpliechala som sa v troch vodách... V troch vodách zmyla zo seba dotyky Nemcov.“ Tieto Martine slová môžu aspoň náznakovo charakterizovať jej dvojaký život, jej dvojakú lásku: lásku špinavú, predajnú, ktorou obšťastňuje Nemcov, keď z nich ťahá vojenské tajomstvá, a lásku čistú, ktorú venuje Volod'ovi a slobodnému životu. Táto dvojitosť Martinho života sa však v románe viackrát zdôrazňuje pri nepomerne výstižnejších a typickejších príležitostiach, ako sú posteľné scény.

Dvojaké chápanie lásky, síce bez melodramatického zafarbenia, je príznačné aj pre Volodu, ktorého ústami vraví sám autor. Vojna so všeobecným úpadkom ľudskosti a mravnosti deformuje aj ľudské vzťahy. Na začiatku románu i začiatku partizánskeho pobytu na kopaniciach sa konštatuje: „Kopaničiar, bezmenný hrdina tejto vojny, dal všetko, syna dal, kravku dal, posledné vrece múky vyťahol na svetlo božie, díva sa, ako sa mu spúšťa dievka na vydaj, ako sa v posteli, často v jeho vlastnej, cmúľa so špinavým, obutým, lásky lačným chalanom. Času na lásku niet veľa, život letí, zábrany padajú, kopaničiar sa s trpkými pocitmi, ale bez protestu prizera, ako dvadsaťročný chlapisko siaha jeho žene pod sukne a tá, suka, sa ešte smeje.“

Vzápätí sa toto vojnové spustnutie mravov odsudzuje. Rozprávač vyhlasuje: „Mne sa váľanie sa pred zrakmi ostatných, šepot nesplniteľných slov a prisah, smutná, človeka nevelmi hodná láska bridí. Nezazlievam ju ostatným, ale sám — nie, nechcem. Mól som o týchto záležitostiach života prísne predstavy a vysokú mienku, zdalo sa mi, že potláčanie túžob ich len prečistí a znásobí. Pokladal som a i dnes pokladám lásku za nedeľu života, kto si zo všedného dňa robí nedeľu, nevie, čo nedeľa je, jeho život je chudobnejší.“

S prudériou sa však v partizánskom živote ďaleko nezájde. Opúšťa ju aj sám rozprávač, keď na konci románu podľahne zvodom radodajnej Jožiny (o Marte, pravda, už nehovorí), ktorej „zachutili mládenci“ a „bolo málo mužov v odriade, s ktorými nič nemala“, ktorá však pritom všetkom, ako sa ďalej konštatuje, zostala „nenáročná, nezničiteľná, žijúca len pre túto chvíľu, rozdávajúc všade, každému, kedykoľvek, kdekoľvek aspoň ilúziu lásky, aspoň trochu tepla“, takže sám hrdina dokonca „k nej pocítil časi ako vďačnosť za všetkých tých chlapov, ktorí radi po nej chmátali“. Počiatočná Volod'ova prudéria nadobúda v priebehu románu normálne ľudské formy. Jeho vzťah k Jožine mení sa i preto, že Jožina nie je len živočíšnou ženou, ale aj hrdinskou partizánkou, znášajúcou najväčšie útrapy vojny a obetujúcou protifašistickému boju svoj život.

Získa hrdina tento zhovievavý, ľudský i hlboko morálny vzťah aj k svojej vlastnej minulosti, k vlastnému životu? Záverečná scéna románu, keď sa dozvedá o Martinej smrti a keď sa ho zmocňuje pohnutie mysle, by tomu nasvedčovala:

„Až v noci ma pochytil žiaľ, taký žiaľ, aký môže privolať len nočná samota. Za ňu, za jej brata, za všetkých z Ploštiny, za živých i mŕtvych chlapcov, ktorých som mal rád, za všetkých ľudí tejto nemeckej, strašnej vojny.“

Plakal som a bolo mi dobre, že sa môžem vyplakať, bol som o ten plač bohatší a viac človekom. Plakal som dlho, veď bolo za čím. Vracali sa mi tej noci tváre ľudí z Ploštiny. Nikolaj, ako so zakliatím stíska spúšť pištole, priloženej k spánku. Zdesenie v očiach mládencu, ktorý opustil stráž. Tvár traslavého staríka Zíchu, ktorý nevedel, čo nám má povedať na rozlúčku. Fred, ako prikazuje šiestim puškám, namiereným na jeho srdce — páľte! Nemecký kapitán, ktorý im hovorí — tak tú knihu už nedočítam — posledný úsmev Jožiny tam, pri hraničnom kameni. A bledá Martina tvár, ktorej som sa bál pozrieť do jej zelenkavých očí.

— Čo mám robiť, Marta? Čo si počať?

Ale v jej očiach nebolo výčitky.

— Žiť, Volod'a, — prihovárala sa mi. — Ja som nemohla, ty musíš. Žiť tak, aby sa Ploština nemusela za teba hanbiť.“

V tomto živote, vykúpenom smrťou, je hlavný zmysel Mňačkovho románu. Nie smrť, zahalená do anjelského mena, ako znie jeho názov, ale život i so svojimi chybami a ťažkosťami, ako vravia jeho najlepšie partie.

*

Analýza Mňačkovej umeleckej prózy v konfrontácii s jeho publicistikou umožňuje zistiť niekoľko styčných i rozdielnych bodov v oboch týchto oblastiach autorovej literárnej činnosti. Spoločným menovateľom Mňačkovej umeleckej a publicistickej prózy je osvetľovanie zmyslu opisovaných alebo zobrazovaných udalostí, uskutočňované priamym autorovým zásahom do textu. Jednou z hlavných foriem tejto autorovej zainteresovanosti do opisovaného alebo zobrazovaného deja je rozprávanie v prvej osobe, ktoré Mňačko používa v publicistickej i v umeleckej próze. V publicistických reportážach, ktoré svojou žánrovou povahou sú v podstate informatívnymi dokumentmi, vystupovala autorova osobná prítomnosť priamo a nezastreje, a to dokonca aj vtedy, keď išlo o reprodukciu fantastickej, nereálnej skutočnosti. V umeleckých prózach, ktorých podstatou nie je dokumentárnosť, lež obrazné zovšeobecňovanie, halí sa autorova osobná prítomnosť pri udalostiach a dejoch do viac-menej fiktívnej rozprávačskej osoby, ktorá v epicky najzrelejšom Mňačkovom diele, v románe *Smrť sa volá Engelchen*, zmenila sa na hlavnú postavu. Túto cestu od priameho zasahovania po prevtlenie autorovej osoby do epickej postavy naznačujú už Mňačkove

novely v knihe *Marxova ulica*, ktoré vcelku vystačili ešte s priamou autorovou účasťou pri opisovaných alebo zobrazovaných udalostiach, keďže sú to — aspoň vo svojej väčšine — umelecké zobrazenia udalostí prevažne autobiografického charakteru.

Pravda, nie každý epický námet možno rovnako úspešne spracúvať alebo komentovať týmto „publicistickým“ spôsobom. Ukazuje sa, že novely s uceleným epickým dejom a s psychicky diferencovanou postavou skytajú publicisticko-dokumentárnemu stvárňovaniu nepomerne väčší odpor ako novely problémové, pohybujúce sa viac vo vonkajších, spoločenských polohách ako vo vnútornom, psychickom svete hrdinovom. Diferencovanosť ľudského vnútra si vyžaduje v epickom umení procesné a reprodukčné stvárnenie; ak sa tu reproduknosť (adekvátna svojmu námetu) nahradí publicistickým opisom (neadekvátnym námetu) vedie to nielen k skresleniu hrdinovej psychológie, ale aj k zvráteniu samého ideového jadra i autorovho ideového zámeru. A naopak, reprodukčná forma hrdinovho vnútorného života prináša aj pri námetovej obmedzenosti a vymedzenosti na typické črty väčšie umelecké a ideové úspechy ako úsilie po komplexnom a tým nevyhnutne aj opisnom zvládaní skutočnosti.

Mňačkova umelecká próza je kombináciou reprodukčno-zobrazovacích a opisno-referujúcich postupov, ktoré, prirodzene, možno používať vhodne alebo nevhodne, úspešne alebo neúspešne. Mňačko, ako sme videli, zbavuje sa vo svojom epickom vývine postupne nevhodného používania publicistických prvkov predovšetkým pri výkresľovaní vnútorného sveta svojich postáv. Avšak aj vo svojom epicky najlepšom diele, kde charakterizuje postavy prevažne dejom a akciou, dopúšťa sa prinajmenej v preexponovaní hrdinovho morálneho profilu skreslenia niektorých situácií i vedľajších postáv. Pritom nie je tu ľahostajný ani spôsob stvárňovania. Hrdinove morálne reflexie sa tu vyjadrujú, a to celkom správne, spôsobom opisným a publicistickým; keď sa však tieto reflexie premietnu do objektívneho deja a nadobudnú reprodukčno-zobrazovacie formy, nastane skreslenie skutočnosti s nežiadúcimi estetickými a ideovými dôsledkami. Svet myslenia a vedomia je odlišný od materiálneho bytia, i keď je od neho v konečných dôsledkoch závislý. Čo je v ľudskom vedomí celkom prípustné, nemožno vždy transplantovať do bytia, ktoré nikdy nie je totožné s ľudským subjektom. Životná prax pozná tieto rozdiely. Mňačkova epická prax sa k tomuto poznaniu prebíja na špecifickejšej umeleckej rovine. A to je nesporne sľubnou perspektívou jeho umeleckého vývinu.

JULIUS NOGE

PRÓZA VLADIMÍRA MINÁČA

Mináčovo literárne dielo je dnes v intenzívnom pohybe kvantitatívnom i kvalitatívnom. Po napísaní trilógie (*Dlhý čas čakania*, *Živí a mŕtvi*, *Zvony zvoní na deň*) by sa mohlo zdať, že uzavrel jednu etapu svojho umeleckého vývinu. Lenže skôr ako vyšiel tretí diel trilógie, vydal Mináč i krátke prózy v knižke *Tmavý kút*, o ktorej jednoznačne platí, že nie je zavŕšením, ale nástupom niečoho nového. Okrem toho aj uzavretie trilógie je len relatívne, skôr literárne a dejové. Mysliteľsky a historicky si priamo žiada pokračovanie. Mináč ho nevyklúča, ba skôr ho naznačil v knihe i v rozhovoroch. Každá snaha definovať Mináčovo dielo ako celok sa teda nevyhnutne vystavuje riziku, že jeho nové knihy ju urobia v niektorých záveroch pochybnou. To, čo autor napíše, stavia často do iného alebo aspoň do novšieho svetla diela, ktoré už napísal, pravda, ak nepíše náhodne, ak naozaj má daku koncepciu života i literatúry. Vladimír Mináč ju má. Pokúsime sa v tejto štúdii ukázať jej princípy a vývin.

Analýza nebude smerovať k úplnému výkladu jednotlivých tém, postáv, motívov a diel.¹ Cieľ je skôr v úplnosti ideových a skladobných princípov, v odpovedi na otázky, aké sú, ako sa navzájom podmieňujú a akým vývinom prešli. Proces Mináčovho ideovo-umeleckého formovania bolo by treba nevyhnutne konfrontovať s celkovým vývinovým procesom našej literatúry od roku 1948 dodnes. Je to možné len v jednotlivostiach, pretože analytických štúdií jednotlivých diel i obdobia ešte niet.

I

V ZNAMENÍ ŽIVOTA A SMRTI

(Osobný zážitok a pocit ako východisko obsahové i tvarové)

Mináčov knižný debut *Smrť chodí po horách* (1948) vyšiel s druhovým označením román, ale kritika hneď oprávnene o tomto označení zapochybovala.

¹ V štúdii sa napríklad nezaobrám Mináčovou filmovou poviedkou *Prielom*, ani jeho cestopisom *V krajine, kde vychodí slnko* a ani jeho literárno-publicistickou činnosťou.

Ivan Kusý vidí v knižke skôr umeleckú reportáž, pásmo a nie román.² Dve dejové pásma sústredené okolo dvoch bratov Jána a Petra Lotára idú celý čas vedľa seba, nepodmieňujú a neprelínajú sa ani dejove, ani myšlienkove. Dopĺňajú sa však v odpovedi na otázku o cestách života a smrti, o aktívnom a pasívnom vzťahu k životu.

Je však vôbec dôležité odpovedať na otázku o tom, aký druhový charakter má *Smrť chodí po horách*, či je alebo nie je románom a čo charakterizuje tento epický útvar? Je to dôležité. V samej svojej podstate odpoveď na túto otázku vyžaduje si totiž analýzu autorovho vzťahu a vzťahu jeho tvorivej metódy ku skutočnosti. V tomto prípade je odpoveď o to dôležitejšia, že *Smrť chodí po horách* je vlastne začiatkom Mináčovho zápasu o vlastný štýl. Štýl nie v zmysle jazykovom, ale štýl ako individuálnu modifikáciu tvorivej metódy. Tento zápas sa u Mináča začína v období, keď naša literatúra ako celok je poznačená bezradnosťou ideovou i tvarovou, keď si hľadá nové istoty. Krajné hranice tohto hľadania určuje sám Mináč po rokoch takto: „Mnohí z tých, ktorí nastupovali do literatúry po oslobodení, prešli — pokiaľ ide o štýl a vzory — prudkým a najmä bezhlavým vývinom. Ak uvádzaš Hemingwaya skutočne, spočiatku mi bol veľmi blízky a moja prvá kniha (*Smrť chodí po horách*) je ním poznačená (i filozoficky). A keď sa hovorí o kukučínovsko-tajovskovskom kánone, bolo obdobie, keď som tento kánon bránil z obmedzených nacionálnych hľadísk. To sú iba dve krajné hranice, medzi nimi je mnoho efemérnych záľub, pomíjajúcich vzorov, mylných cestičiek...“³

Tieto literárne podnety neboli však pre formovanie sa Mináčovho štýlu a podoby neskoršieho jeho diela najrozhodujúcejšie. Podstatnejšie bolo spoločenské východisko jeho tvorby, historická skúsenosť, ktorú slovenský ľud nadobudol cez vojnu a najmä v Slovenskom národnom povstaní. Táto spoločenská skúsenosť bola pre Mináča a jeho generáciu zároveň najväčšou a najformujúcejšou osobnou skúsenosťou a osobným zážitkom. *Smrť chodí po horách* je vyjadrením práve tejto osobnej skúsenosti a zážitku v jeho dvoch krajných bodoch. Fašizmus a jeho neľudská morálka a ideológia stelesnená v pekle koncentračných táborov, to je skúsenosť Petra Lotára, skúsenosť, ktorá odhaľuje človeka v jeho až zvieracej prapodstate, dáva nazrieť na samé jeho dno: „Nie každý má príležitosť nazrieť na samé dno. Nie každý môže vidieť človeka v úplnej nahote. Nie každý môže vidieť v úplnej nahote seba samého. — Nie je to veselý pohľad. Nie je to vôbec veselý pohľad. Vidieť človeka, ktorý sa zbavil všetkého, čo sa na ľudstvo prilepilo za tisíce rokov. Vidieť, ako sa na ľuďoch stráti

² „...Mináčovu prácu naozaj ťažko nazvať románom. Nie je tu nijaký náznak komponovania osudov...“ Ivan Kusý, *Slovenské pohľady* 64 (1948), č. 4, 244–246.

³ *Hovoríme s V. Mináčom o spisovateľskom remesle a konvencii*. Kultura, 11. 2. 1960.

náter civilizácie a zjavuje sa hrozný človek z kamennej doby...“ (153–154).⁴ Tento „hrozný človek z kamennej doby“, to je človek znetvorený fašizmom ako jeho vyznavač v uniforme SS, alebo jeho prísluhovač ako kápo Willy, ale i ako jeho obeť, dohnaná na hranice zúfalstva: keď sa vrhá väzeň na väzňa, aby mu prehryzol krk. Je to skúsenosť ubíjajúca s jediným pevným cieľom — žiť: „Strach o život vyrovnal všetky rozdiely. Zrušil triedy, skupiny, zotrel osobné spory. Odkryl ľudí v ich pravej podobe. S jednou vôľou: žiť. S jednou túžbou: žiť“ (90).

Zdanlivo k tejto „pravekej podobe“ ľudí smeruje aj druhá skúsenosť, skúsenosť aktívneho boja proti fašizmu, skúsenosť Slovenského národného povstania, ako ho po zatlačení do hôr prežíva Petrov brat Ján Lotár. Skoro paralelne s tým, ako opisuje autor Petrove pocity, rozmyšľa i Ján: „Smejem sa celej filozofii, smejem sa tým umelým stavbám, smejem sa ideálom a politickým koncepciám, smejem sa všetkému, čo vymysleli ľudia, aby zakryli svoju nahotu... Pretože celá filozofia, všetko vedenie ľudstva, všetko, čo ľudia vymysleli a vytvorili, scvrklo sa mi na tri písmená: ŽIŤ“ (98). Táto totožnosť životného pocitu dvoch rôznych charakterov je možná preto, lebo v nich obidvoch autor vyjadril svoju vlastnú skúsenosť a zážitok. No už tým, že ju rozdelil prinajmenšom medzi tieto dve rozdielne postavy (lebo čiastočne tak urobil aj pri postavách epizodických), naznačuje svoju extrovertnosť, zameranie od seba a cez seba k vyjadreniu širšie platného pocitu a skúsenosti, skúsenosti istej generácie.

Táto tendencia smerujúca k objektivizácii osobného zážitku a pocitu, k jeho zblíženiu s objektívnym zmyslom udalostí má však práve v motivickej línii Jána Lotára i svoje pokračovanie. Kým u Petra Lotára túžba po živote je len akousi formou pudu sebazáchovy, pretože život pre neho po poznaní „dna“ nemá zmysel a ani ho nemá v čom objaviť, lebo nemá priestor pre čin, len pre neplodné sebaskúmanie, Ján Lotár a všetci okolo neho majú možnosť uskutočňovať svoju túžbu po živote, majú priestor pre čin. Čin a činnosť je pre nich záchranou pred dotieravými myšlienkami.⁵ Čin je pre nich nielen záchranou života, ale aj nachádzaním zmyslu života i svojich útrap. Najdramatickejšia scéna, keď sa hŕstka partizánov na zasneženom vrchu bráni proti mnohonásobnej fašistickej presile a snaží sa dostať z obklúčenia, vrcholí vo výkriku „Smrť fašizmu!“ a v protiútok, ktorý vedie Vargic — komunista. Až tu, vo vrcholnej fáze dostáva teda predošlý boj, zdanlivo len boj a holý život,

⁴ Stránkovanie citátov z Mináčovho diela je podľa týchto vydání: *Smrť chodí po horách*, 1948; *Včera a zajtra*, 1950; *Modré vlny*, 1951; *Na rozhraní*, 1954; *Dlhý čas čakania*, 1958; *Živí a mŕtvi*, 1959; *Zvoní zvonia na deň*, 1961 a *Tmavý kút*, 1960.

⁵ „Myslieť na horách je nebezpečné. Tu treba robiť, robiť, robiť...“ (107).

svoj *politický* zmysel, nový zmysel, ktorý mu dávajú práve komunisti. Nech by boli postavy komunistov — najmä Ľudvik a Vargic — akokoľvek vonkajškové, ilustratívne a zmysel bojov vyjadrený len heslovite,⁶ na kompozičnom pláne nadobúdajú tieto skutočnosti dôrazný ideový význam, lebo vyjadrujú autorovo poznanie zmyslu dejinného pohybu, i toho, kto a čo je len pasívnou súčasťou tohto pohybu a kto a čo je jeho strojom.

Myšlienka a čin, čin a pohyb dejín, pohyb dejín a ľudia s ich osobnou filozofiou, to sú relácie naznačené už v Mináčovom debute a to budú i základné veličiny ďalšej jeho tvorby, najmä potom v jeho generlačnej trilógii. Najzákladnejšou, priamo rozhraničujúcou veličinou, vo vzťahu ku ktorej sa vytvárajú i charaktery a situácie, je práve progresívny historický pohyb. Už v *Smrť chodí po horách* Mináča nezaujímajú iba osudy ľudí a deje, ale najmä charaktery a myšlienky ľudí, ich vzťah ku skutočnosti, k jej pohybu a premenám. Je to princíp ideový, ale i kompozičný a nie je u Mináča len stroho „aplikovaný“. Vyrastá organicky z jeho osobnej skúsenosti, zážitku i cesty za poznaním pravdy. Nie „pravdy“ vôbec, ale konkrétnej historickej pravdy o dobe a o ľuďoch.

V tomto Mináčovom poznávaní na začiatku stoja tradičné hodnoty a pojmy, národ a vlasť. V priebehu boja, v konfrontácii s historickým pohybom stoja už však politické pojmy: boj proti fašizmu a komunisti vedľa tradičného „národ“ a „vlasť“. Ján Lotár vraví Ľudvikovi o pohnútkach, ktoré ho viedli do povstania: „... To som ja, Ján Lotár. Nevyliciteľný idealista, ktorý od prvého dňa bije Nemcov, ktorý nechal všetko a zabudol na všetko, len aby mohol ísť umrieť za vlasť. Prisahám ti, že som vtedy chcel umrieť za vlasť...“ (104). V spomenutej vrcholnej scéne boja, keď zaznie heslo „Smrť fašizmu!“, zároveň vedľa tohto motívu znie aj iný, skoro symbolický motív: „Smrť fašizmu! — nieslo sa po hrebeni Kačky, nad hrebeňmi *slovenských hôr*, ktoré sa pomaly chystali na noc“ (121). Podobným slovenským motívom — ľudovou piesňou — začína sa i kapitola nasledujúca (122), aby sa hneď vedľa neho vynoril i v motívickej línii Petra Lotára jednoznačne politický a triedny moment, keď Blaho na Nemcovu otázku: „Komunista, čo? Komunista, hé?“, povie svoje stručné „Hej“ (124).

Ak teda Mináč spomína pri začiatkoch svojho zápasu o štýl aj „kukučínovsko-tajovskovský kánon“, ktorý bránil z „obmedzených nacionálnych hľadísk“, nie je to len záležitosť literárne konvenčná, ale ako sa ukazuje, má svoj základ i v samotnom autorovom ideovo-poznávacom procese i v ideovom pláne jeho

⁶ „Ideológia, ktorú Mináč vložil do svojho diela, je nevyhýbavé odmietnutie nemeckého fašizmu, no skôr zneje v bojových heslách, prenikajúcich do mysli bojovníkov, než nejaký zložitejší jeho rozbor...“ (I. Kusý, cit. článok).

debutu.⁷ Rovnako aj fakt, že motívy národné a triedne stoja vedľa seba, že sa neprelínajú ani nezrážajú, nie je náhodný. Má odôvodnenie v celej ideovo-kompozičnej výstavbe knihy, kde aj dve základné motívické línie, línia Jána a Petra, sa prelínajú len časove. Zmyslom stoja vedľa seba, sú priradené.

Priradzovanie motívických pásiem, scén, dialógov a myšlienok vo všeobecnosti možno označiť za moderný prozaický postup známy už predtým i v slovenskej próze. Zaujímá nás však jeho špecifické využitie u Mináča, u ktorého vo väčšine diel je priradzovanie motívických pásiem základným kompozičným princípom, a to aj vtedy, keď sa ho snaží aspoň čiastočne spojiť i do sujetových, dejových celkov (napr. v *Dlhom čase čakania*).

Smrť chodí po horách je predovšetkým vyjadrením autorovho zážitku, pocitu a názoru, teda niečoho, čo je skôr špecifikom poézie a publicistiky, a oveľa menej epiky, ktorá si žiada vyjadriť najmä deje, udalosti a konflikty. Zápletky a ústredný konflikt medzi postavami tu vlastne nie je, sú len jednotlivé, čiastkové zápletky. Ústredný konflikt je vnútorný, konflikt medzi autorom a dobou, jej pohybom pod tlakom temných síl fašizmu, ale najmä obrovského národnoslobodzovacieho hnutia. Teda aj povaha konfliktu je „lyrická“, t. j. taká, aká charakterizuje poéziu. No napriek takémuto charakteru základného konfliktu Mináč nesmeruje k lyrizácii prózy a k jej zovnútorňeniu, ale ako sa povedalo, k objektivizácii vlastného zážitku v realisticky kreslených postavách a scénach a tým aj k epickosti, nie však v zmysle deja a rozpravnosti, ale v zmysle verného pretlmočenia nie iba zážitku, ale aj dobových faktov a reálií. Je to epickosť publicistická, v istom zmysle reportážna. Upozornil na to v recenzii aj Ivan Kusý a takýto „dokumentárny“ charakter svojho debutu potvrdzuje aj sám autor: „... Málo je v nej historického videnia, zato veľa bezprostredného, niekedy naivného pohľadu na veci a ľudí.“⁸ V zhode s takýmto obsahom a tvarom, podmieneným a obmedzeným v konečnom dôsledku osobným zážitkom a pocitom, je aj systém umeleckých prostriedkov, ktoré Mináč v knižke *Smrť chodí po horách* používa.

Stvárnenie dynamiky vonkajšieho, myšlienkového pohybu a bezprostredného zážitku vylučuje skoro úplne z rozprávania retrospektívne vysvetľovanie,

⁷ Ivan Kusý v recenzii knihy *Smrť chodí po horách* správne postihol, že tieto nacionálne motívy sa v Mináčovej knihe vynímajú konvenčne, no myslím, že nie celkom docenil ich nie neorganickú, ale práve organickú spojitost s ideovým plánom diela a s autorovou osobnou skúsenosťou, v ktorej boli jedným z východiskových bodov, ktoré bolo treba prekonať. Kusý písal: „... Zložky ideologické zjavujú sa často v refrénových kusých vetách. Takýto adekvátny prepis zložiek tematicko-ideových narušovaný je však niekedy vetami a väzbami, ktorých novinársko-sentimentálno-vlastenecká zaužívanosť nepôsobí tu organicky ani vzhľadom na spomínanú ideologickú heslovitosť.“ Cit. čl.

⁸ V odpovedi na anketu o literatúre z povstania. Slovenské pohľady 70 (1954), č. 7—8, 628—629.

opisné charakterizácie postáv a prostredia, digresie a pod., vôbec statické motívy v realistických románoch časté. Opis prostredia alebo prírodný motív je väčšinou v Mináčovom debute len konkretizáciou, zhmotnením zážitku, jeho funkcia nie je opisná, ale „psychologická“. Prírodný detail sa nevníma osobitne, ale len v rade iných detailov: „Keď dobíjali k bukovej hore, čo je na vrchu Lazíku, tá chodili v lete často na hriby, hora voňala hribsmi a Ján chodil i s Petrom i s Martou, vtedy už Nemci nestrieľali a Ján sa zastavil...“ (22). V momentke, skoro neuvedomele je tu spomienka zhmotnená v prírodnom detaile (voňa hribov). Ale Mináč zdôrazní inde aj uvedomenosť a zámernosť tohto postupu, keď pojmy, ako minulosť, prítomnosť, konkretizuje tiež v rade prírodných detailov: „...všetko bolo jasné a ostré, minulosť, prítomnosť i budúcnosť. Minulosť, to je jasné a svetlé, to je mladosť a zeleň klanských lesov, prítomnosť, to je sneh studený a nepriateľský...“ (110).

Suverenita autorského zážitku i suverenita priradenia jednotlivých detailov tohto zážitku ovplyvňuje i monológy a dialógy jednotlivých postáv a, samozrejme, i autorskú reč. Ani monológy ani dialógy nemajú funkciu charakterotvornú, nie sú ozvláštnením postáv. Sú zväčša situačné, ozrejmujú sa nimi to, čo sa stalo alebo čo sa deje, prípadne sú — najmä medzi Jánom a Ľudvikom — diskusiou. Už svojou funkciou sa teda približujú autorskej reči, a preto ani vo výstavbe a lexikálnych prostriedkoch sa od nej nijako neodlišujú. Túto totožnosť funkcie autorskej reči a napríklad monológu (presnejšie nevypovedaných myšlienok) najlepšie ozrejmi úryvok: „Gruner naozaj prestal nadávať, len v duchu vymýšľal najhnusnejšie nadávky a kliatby. Potom, keď ho zlosť pomaly prechádzala, začal rozmýšľať. Nie, títo to nemohli urobiť len tak, sami od seba, iste to urobili na niečí rozkaz...“ (12). Teda rozmýšľanie postavy je „situačné“ a včleňuje sa do autorskej reči. No na tej istej strane pokračovanie tohto Grunerovho rozmýšľania sa vydeľuje úvodzovkami, akoby to bol monológ: „Tak teda nespustiť“, pomyslel si Gruner. „To je vážna vec, keď mi nedovolíš spustiť ruky, možno, že ma idú zastreliť...“ (12). Prítom ani funkčne ani formálne medzi oboma úryvkami žiaden rozdiel nie je. Splývanie monologických prejavov s autorskou rečou, podmienené autorovou suverénou vládou nad postavami, neskôr sa stane, najmä v trilógii, charakteristickým ideovo-kompozičným postupom.

Rovnako charakteristické len pre *Smrť chodí po horách* a potom až pre trilógiu je i zdvojovanie výrazu, viacnásobné opakovanie slov a výrazov, polysyndetickosť i hromadenie slov až po pleonazmus. Už z výpočtu vidieť, že ide napospol o vyjadrovanie v trópech, slovných figurách. Odmetaforizovanie výrazu a príklon k slovnej figurálnej konštrukcii očividne súvisí so základným autorovým postupom: priradením. Kým totiž metaforicky tvorený obraz a výraz je obyčajne nevyhnutne aj vyjadrením vzťahu, podmienenosti a prelínania vecí a javov, reč tvorená zo slovných trópev je väčšinou vyjadrením

priradenosti. Celkom zrejme je to v prípade polysyndetickosti. „...starý Lotár sa obrátil a vtedy videl, že od kostola prichádza farár obklopený vojakmi a z vyšného konca Rojko, krčmár, aj s tým idú vojaci, a potom prichádzajú ostatní z Dolnej ulice i z Kamenistého, od Majera a zo všetkých strán a za všetkými idú vojaci a všetkých stavajú k múru mestského domu...“ (29). Nahromadenie spojok tu spája do jednej výpovede niekoľko samostatných za sebou idúcich skutočností, vytvára z nich rad, ale zároveň ich časovo čiastočne synchronizuje.

Opakovanie toho istého výrazu a slova má však aj funkciu psychologickú, signalizuje psychologicky vyostrený moment, vzruch. Keď Marta príde medzi partizánov, naširoko rozpráva o tom, čo sa stalo od chvíle, ako zaškrtila esesmana Grunera. Je to normálna, skoro opisná reč. Až v závere, keď hovorí o tom, ako sa stretla s Petrom, ktorého viedli s ostatnými väzňami, jej reč stráca pokojný vecný tón a prichádza miesto neho opakovanie výrazov a zdvojovanie: „Odvtedy som len hľadala cestu k tebe. Preto, lebo tak povedal Peter, i preto, lebo chcem zabíjať. Budem zabíjať Nemcov s tebou. Naučíš ma zabíjať. Budeme zabíjať spolu. Nedívaj sa tak na mňa. To je nič, že som len žena. Naučím sa všetko. Nemám prečo žiť, ak nie pre to, aby som zabíjala“ (88—89). Jediné opakujúce sa slovo sa stane dominantou istej situácie, najplnším vyjadrením jej obsahu a zmyslu. Je to logický dôsledok nahradenia predošlej metaforickosti vyjadrovania priamym pomenúvaním.

Publicistickú, ale zároveň istým spôsobom „lyrickú“⁹ podstatu svojho spôsobu stvárnenia skutočnosti v knihe *Smrť chodí po horách* Mináč veľmi názorne dovŕšuje a potvrdzuje v pointovaní obidvoch motivických línií — Petra i Jána Lotára. Paralelnosť, vzájomná nepodmienenosť týchto pásiem je taká veľká, že každé sa pointuje zvlášť, ale v podstate rovnako. Najprv sa dopovedia osudy: Ján Lotár s hŕstkou živých sa prebije cez front k víťaznej Sovietskej armáde, Peter Lotár s tisícami väzňov je oslobodený z koncentračného tábora. Na konci každého motivického pásma je však ešte samostatná kapitolka, slávnostná, skoro hymnicko-patetická, obsahom i usporiadaním veľmi pripomínajúca báseň v próze:

„Cesta na východ.

Cesta na východ je biela, jarné slnko svieti na ňu. Stromy po kraji cesty začínajú pučať.

Cesta na východ je azda najkrajší biely pás okolo mladuchinho drieku.

Cesta na východ je biela ako nádej...“ (173) atď.

Neepickosť takéhoto pointovania je zrejmalá, ale zároveň ako rozbor ukazuje,

⁹ Prítomnosť a prelínanie týchto dvoch živlov najširšie u nás úspešne osvetlil už i na literatúre štúrovskej, ale i na novšom materiáli Viktor Kochol. Pozri napr. jeho článok *Literatúra a publicistika*, Slovenské pohľady 76 (1960), č. 11.

v tomto prípade organická a na ideovom i formálnom pláne celej knižky i systémová.

Mináčov spôsob stvárnenia skutočnosti Slovenského národného povstania v knihe *Smrť chodí po horách* nie je výsledkom literárnych podnetov. Vyrástol organicky z jeho osobnej, ale i všenárodnej spoločensko-politickej skúsenosti. Jeho prednosť je v tom, že túto osobnú skúsenosť a zážitok dokázal emocionálne účinne tlmočiť. No len osobný zážitok sa ukázal nedostačujúcou bázou pre vytvorenie historicky verného a objektívneho obrazu povstania, ale i nedostačujúci pre vytvorenie nového, socialistického typu prozaickej epiky. Ako východisko pre ďalšiu tvorbu má však Mináčov debut v mnohom rozhodujúci význam. Práve k jeho obsahovým a formálnym ziskom sa v nejednom ohľade vráti a znásobí ich vo svojom dosiaľ vrcholnom diele, v generačnej trilógii. Prednosti i nedostatky, ale zároveň i fundamentálny význam svojho knižného debutu z časového odstupu vari najpresnejšie vystihol sám autor: „Čas... rozsudzuje veci spravodlivo. Rozsúdil aj moju prvú knižku, subjektívne úprimnú, ale objektívne miestami málo pravdivú, napísanú horúcim dychom, ale nedokonanú. Málo je v nej historického videnia, zato veľa bezprostredného, niekedy naivného pohľadu na veci a ľudí, málo je v nej triedneho pohľadu, málo optimizmu robotníckej triedy, zato veľa inteligentského váhania, prepádavania náladám chaosu a hrôzy z udalostí... To všetko sú objektívne chyby mojej knižky o povstaní. Subjektívne mám túto knižku najradšej zo všetkého, čo som kedy napísal. Možno ako matka, ktorá si vyberie pre lásku z mnohých detí to najslabšie. Možno pre vlastnú mladosť, ktorá je v nej zakliata.“¹⁰ Rozbor ukazuje, že nielen sentimentálne citové, ale aj oveľa objektívnejšie dôvody púťajú autora tak silne k jeho prvotine. Sú v nej totiž „zakliate“ aj základné elementy jeho tvorivej metódy a vzťah ku skutočnosti vôbec.

II

OD ZÁŽITKU K POZOROVANIU

(Reportážny opis a naturalistická reprodukcia skutočnosti)

Mináčova druhá knižka *Včera a zajtra* (1949) vyšla vari necelý rok po jeho debute. Možno aj pre toto, ale celkom iste preto, že jednou z jej hlavných postáv je Peter Lotár a miestom deja Klance a ich okolie (ako vo veľkej časti knihy *Smrť chodí po horách*), tieto dve knihy sa v kritikách i prehľadoch spájajú do akejsi voľnej „bilógie“. Po linii ideovo-tematickej je to možné a správne spojenie. *Včera a zajtra* je skutočne pokračovaním v hľadaní zmyslu života, ktoré bolo i v knihe *Smrť chodí po horách*. Mináčova tvorivá metóda,

¹⁰ V odpovedi na anketu o literatúre z povstania...

jeho vzťah ku skutočnosti však práve v tejto knižke nadobúda niektoré nové prvky, orientuje sa iným smerom: od osobného zážitku a pocitu k pozorovaniu a reprodukcii vonkajšej skutočnosti v jej najvýraznejších črtách. Touto tendenciou, ktorá sa v rokoch 1949 až 1953–1954 stáva charakteristickou nielen pre Mináča, ale aj pre slovenskú prózu ako celok, *Včera a zajtra* sa vývinovo spája skôr s nasledujúcimi *Modrými vlnami* (1951) ako s predchádzajúcou knižkou *Smrť chodí po horách*.

Osobný zážitok, pocit a skúsenosť, ktoré sa v románe *Smrť chodí po horách* vyjadrovali najmä v dvoch postavách a v dvoch motivických pásmach, vo *Včera a zajtra* sa koncentrujú do jednej, do Petra Lotára. Ale len potiaľ, kým nájde sám seba, kým objaví zmysel života v práci a v kolektíve. Je to zhruba v prvých dvoch kapitolách. Tu je Peter Lotár naozaj ústrednou postavou, ktorá sa meria s novými pomermi. V druhej časti je však už len jedným z mnohých článkov ilustrujúcich dobu a najmä udalosti. Ak spočiatku je videný znútra, ak medzi ním a autorom cítime príbuzenstvo a môžeme vidieť v ňom „sebavyjadrenie“ inteligenta, ktorého vojna a koncentrák zbavili zmyslu života, po „prerode“ (ktorý tiež prichádza na popud zvonka, dokonca veľmi náhodne)¹¹ aj Petra už autor len pozoruje a popisuje.

Istý obrat v Mináčovej tvorivej metóde vyplýva z toho, že sa snaží postihnúť čo najviac zo spoločenskej reality nielen tak ako sa javí Petrovi Lotárovi, ale tak, aká skutočne je, t. j. aj v jej historickej podmienenosti, v rôznosti spoločenských tried a typov a ich vzťahov. Lenže základný dobový spoločenský konflikt medzi buržoáziou a robotníckou triedou v rokoch 1946–1949 nemá svoje vyjadrenie a vlastne pendant v nijakom individuálnom osobnom konflikte a procese niektorej postavy. Preto *Včera a zajtra*, najmä v druhej časti vyznieva len ako kronika a reportáž, nie ako román. Zase sa môže zdať ľahostajným, či *Včera a zajtra* je alebo nie je román, a nakoľko v ňom Mináč vyriešil alebo nevyriešil problémy novej slovenskej prózy. Vývin však vždy nanovo potvrdzuje, že v riešení sujetovo-kompozičných a druhových otázok sa nevyhnutne zbiehajú základné ideové otázky, ako je autorov vzťah ku skutočnosti, umelecké hodnotenie spoločenskej skutočnosti a v neposlednom rade i spoločensko-politický dosah diela. Riešenie týchto otázok musí byť vlastne podstatou každého tvorivého umeleckého procesu vždy znovu. Nijaká hotová schéma ani cudzia skúsenosť nemôže byť uspokojivým riešením.¹²

¹¹ Na jar roku 1946 Peter Lotár, ktorý ešte vždy nevie, čo si počať so životom, dostáva naraz tri listy: úradný — aby ihneď začal vyučovanie, od farárky, ktorá ušla k rodičom, a od brata Jána, ktorý mu radí, aby sa vrhol do práce. Všetky tri listy súčasne ho prebúdajú k aktivite. Týmto popudom zvonka je Petrov prerod dovŕšený.

¹² Kritika zavčasu upozornila i na túto stránku: „...ideológia jeho prác znie skôr v bojových heslách prenikajúcich do vedomia bojovníkov akosi zvonku, než ako výsledok ich postavenia do danej spoločenskej situácie. Oslabuje sa tým presvedčivosť ich prerodov,

Aký je priebeh a výsledok tohto umelecko-poznávacieho, ale zároveň formotvorného procesu v knihe *Včera a zajtra*?

Peter Lotár vstupuje do života síce s poznaním, že „nemecké koncentráky, to nebola náhoda, to je logický a jedine možný koniec cesty, po ktorej kráča časť ľudstva. To je jedine možný koniec tej civilizácie. Otroci vo fabrikách a otroci v koncentrákoch. Aký je rozdiel?“ (12), ale k tomuto poznaniu sa nedostal — aspoň v knihe nie — vlastnou cestou, len ho dostal a práve preto nevychádza z neho. Toto poznanie ostáva u neho osamotené. Na cestu za zmyslom života sa nevydáva s vedomím, že to, čo prežil, je len koniec jedného spoločenského systému (ako by to z predošlého úryvku vyplývalo), ale s pocitom, že je to koniec humanity, lásky, dobra a krásy vôbec, že „všetko je lož“, a preto má „strach z prázdnoty“. Tieto pocity sú v ňom o to silnejšie, že vnútorne si uvedomuje nevyhnutnosť premeny sveta po takej kataklyzme, ako bola vojna a fašizmus. Navonok však ako by všetko ostalo nezmenené. No Peter Lotár práve na základe vlastnej skúsenosti a zážitku túto „nemenosť“ pokladá za nepravdu, za neskutočnosť. Pozerá sa na výskajúcu spoločnosť miestnej smotánky a myslí: „Či sa skutočne nič nezmenilo? — Nie a tisíc ráz nie. Peter vie, že sa všetko zmenilo. *Títo ľudia, to nie je pravda*. Možno aj oni cítia, že to nie je pravda. Možno, že sa z posledných síl snažia presvedčiť, že to je pravda...“ (26, podč. J. N.). Tento pocit „neskutočnosti“ vonkajšej reality a skutočnosti vlastného vnútorného sveta je základným pocitom Mináčových postáv intelektuálov neskôr v románe *Dlhý čas čakania*. Ale ako vidieť, nie je to pocit ex post. Je to niečo, čo žilo v autorovi a prejavovalo sa v jeho tvorbe už od začiatku.

Petrovi Lotárovi sa ešte v tej istej kapitole jeho vnútorný pocit, to, že „nezmenený“ svet nie je pravda, potvrdí i zvonku. Prostý pracujúci človek, mlynársky pomocník Paľo Hamaj na Petrovo filozofovanie reaguje lakonickým „Ech, hlúposti — povedal. — Táraniny, pil si“. Potom rozpovie Petrovi, ako žije, a končí „Hej, zmenilo sa tu všeličo“ (33). Je to myslené celkom konkrétne, na miestne pomery v Klanceoch. Ale je to nevdojak aj pointa vnútorného plánu, Petrových pochybovačných otázok.

Pocit Petra Lotára o „neskutočnosti“ vonkajšej reality a „skutočnosti“ vnútorného, vymysleného sveta nie je len momentálny a len úzko osobný. Je to časť, ba prazáklad životnej filozofie generácie, ktorá vyrastala v tieni zmáha-

ako je to v prípade Petra Lotára. Nedostatok, ktorý tak nastáva, vie však Mináč veľmi dobre odstrániť tým, že teoreticky pripravený a poznajúci rozbor situácie sedliactva v časoch sociálneho prelomu z diel sovietskych spisovateľov, správne rozkladá spoločenské sily dediny a ich vzájomné napätie a zmenu uvádza na pravom mieste. Takýmto spôsobom práce vzniká dielo, ktoré má síce všetky znaky správneho riešenia danej situácie, ktoré je naozaj socialistické, no chýba mu umelecká presvedčivosť pre nedostatok skutočne realistického nazerania na skutočnosť...“ (I. Kusý, Slovenské pohľady 65 (1949), č. 10, 621–624.

júceho sa fašizmu, v pomeroch buržoáznej pseudodemokracie. Aby sa Peter Lotár mohol aktívne zúčastniť na živote, musí pochopiť, že medzi jeho vnútorným svetom a skutočnosťou nesmie byť nepriedušný predeľ, že si nemožno vytvárať svoju osobnú „realitu“. Rozbíjačom tejto ilúzie je Paľo Hamaj: „No, ako môžeš tak robiť... vôbec, ako môžeš tak žiť. Ako by si nikdy predtým nebol žil inak. Ech, hlúposti. Sopľavé hlúposti. To všetko bola hra na skrývačky. Ako keď sme boli veľmi malí, pamätáš sa? Hrali sme divadlo v kôlni. O Samkovi, ktorý sa narodil v chudobnej chalúpke... a nakoniec sa stal dobrým a múdрым kráľom. Dlho sme sa vtedy hádali, či obloha v jeho kráľovstve má byť taká obyčajná, modrá. Chceli sme to kráľovstvo oddeliť od ostatného sveta. Aby nemalo nič spoločné s ostatným svetom, aby všetko bolo v ňom krajšie, svetlejšie a lepšie. Aj potom, keď sme boli starší, hľadali sme vždy toto kráľovstvo. Inakšie a v iných podobách, ale v základe to bolo vždy to isté. *Utekali sme sami pred sebou, lebo sme sa báli sami seba, utekali sme pred skutočnosťou, lebo sme sa jej báli*. Ako keby bola skutočnosť nejaká strašná“ (39–40). Paľo Hamaj presne pomenúva základné relácie, v ktorých sa utváral u inteligencie jeho generácie vzťah k spoločenskej realite: hra a skutočnosť, snaha oddeliť sa. Vo *Včera a zajtra* sa tento pocit objavuje len okrajovo. Pripomíname ho však, lebo práve vyššie citované vzťahy sa stanú východiskom, ba noetickým základom filozofie, ako i celej ideovo-kompozičnej výstavby Mináčovej generačnej trilógie, najmä jej expozície v *Dlhom čase čakania*.

Konflikt medzi vnútorným svetom, životným pocitom a medzi vonkajšou realitou nie je však bez významu ani vo *Včera a zajtra*. Kým trvá — a sú to prvé dve kapitoly — stavba prózy je pevná a Peter Lotár je vykreslený presvedčivo. Je charakterom, postavou. Podobne i Paľo Hamaj, ktorý sa na riešení Petrovho vnútorného konfliktu nepriamo zúčastňuje. Táto spätosť s konfliktom a cez konflikt s pohybom, t. j. dobovým spoločenským pohybom dáva charakterom životnosť a rozmer, sú súčasťou a nielen ilustráciou pohybu. Ak niet tohto spojenia s dobou cez konflikt, charaktery sú statické, sú vlastne len charakterizáciami — a to tak u postáv kladných, ako aj u záporných.

Dobovú ilustratívnosť jednotlivých charakterov najlepšie vidieť na Mináčovom stvárnení dvoch politických schôdzok: „demokratickej“ u farára a schôdzky komunistov u Joža Sučiaka. Obe sú vlastne len galériou postáv, presnejšie charakteristík jednotlivých triedne spoločenských typov. Každú postavu, len čo sa v debate ozve, autor v pol vete preruší a uvedie jej úplnú triednu a politickú charakteristiku i akýsi stručný vývin, ktorým prešla. Je to tak pri postavách záporných, ako sú sedliaci Dohazovci, majiteľ garbiarne Zachara a i. Ale tým istým opisne retrospektívnym spôsobom predstaví autor aj komunistov, bratov Lonštiakovcov, Joža Sučiaka a iných. V knihe *Smrť chodí po horách* bolo takýchto retrospektívnych a vysvetľujúcich motívov len veľmi

málo, postavy sme poznali len cez prítomnosť, žili a konali len spolu s pohybom celej obklopujúcej ich reality. Isté vonkajšie charakteristiky tu použil autor len vtedy, keď šlo o postavy, ktoré sa svojimi politickými vlastnosťami odlišovali od toho, čo charakterizovalo autorov osobný zážitok. Boli to najmä postavy komunistov Ludvika a Vargica. Pretože však vo chvíli vrcholného pohybu, činu sú práve tieto postavy jeho súčasťou, práve oni mu dávajú zmysel a smer, nevnímame ich charakteristiky ako „vložené“.

Je aj vo *Včera a zajtra* čin zjednocujúcim momentom medzi charaktermi a dobou, jej pohybom?

Peter Lotár po tom, čo sa presvedčí, že „skutočnosť“ je okolo neho a nie v ňom, smeruje k činu. Lebo Mináčova životná filozofia je filozofia činu a pohybu. Čin a pohyb a ich vzájomný vzťah sú u neho mierou ľudí, charakterov a ich náhľadov na svet. Ján Lotár už v knihe *Smrť chodí po horách* vykúpil svoj život činom. Peter Lotár nie. O to ťažšie ide k nemu teraz, hoci všetko ho k nemu tlačí. Pomáha mu i Ján: „Tak si myslím, že ti treba dvoje: nájsť cieľ (nie taký v oblakoch, ale celkom konkrétny, na zemi) a potom pracovať. Alebo lepšie: pracovať, vrhnúť sa bez rozmýšľania do roboty a potom sa ti zjaví cieľ sám...“ (81–82). Peter Lotár, tak ako väčšina hlavných postáv slovenskej prózy v tomto období, hľadá svoje miesto v nových spoločensko-politických vzťahoch, a práve preto ten „konkrétny cieľ“, a to „vrhnutie sa do roboty“ nemôže byť hocijaké, ale práve také, ktoré rozhodne o zaradení sa do nových pomerov, v ktorých splynie subjektivita postavy s objektivitou spoločenského pohybu. Ak v diele *Smrť chodí po horách* takýmto činom bolo povstanie a v rámci knihy bojová scéna na Kačke, vo *Včera a zajtra* by týmto činom mal byť Február 1948. A nie je. V druhej časti románu, nazvanej *Dnes a zajtra*, s Petrom sa totiž stretáme už len po februárových udalostiach, ako je plný aktivity. Február sa tu už len retrospektívne rekapituluje, a to dvojako: ako sled udalostí (139–144) a v osobitnej podkapitolke zase chce autor pre neho typickým rétoricko-patetickým priradovaním hesiel a aforizmov vystihnúť aj zmysel udalostí. Už z tohto je zrejmé, že sám pociťuje istú disproporciu medzi reprodukováním udalostí a vystihnúť ich zmyslu. No táto publicistická cesta nie je riešením pre epickú prózu. Disproporcija ostáva, lebo autor obišiel základný kameň svojej vlastnej poetiky: zrážku a „uskutočnenie sa“ charakteru v spoločenskom pohybe. Pohyb tu vychádza mimo rámca románu i mimo charakterov. Preto všetko, čo v prvej časti bolo akoby prípravou, súčasťou pohybu epického i spoločenského (schôdzka u farára i schôdzka komunistov atď.), odrazu ostáva len ilustráciou, lebo základný dobový konflikt sa odohral mimo postáv románu a nie v nich, ba ani nie medzi nimi. Neprežili ho ako konflikt, ale len ako udalosť. Pritom táto udalosť je ešte nielen v podstate „bezkonfliktová“ (v autorovom podaní), ale je i nad postavami: „V tých dňoch urobili mnoho chýb... Ale nemohli tomu odolávať, bolo to ako príval, silnejšie

ako oni, a všetko robili horúčkovo, bez dlhého rozmýšľania...“ (154). Hoci sa tu myslí na celkom konkrétny prípad (prenáhlené zatknutie farára), takýto je pomer vecí aj vcelku: udalosti sú nad ľuďmi i v literárnom spracovaní. Nielsen u Mináča. Je to jeden z typických znakov slovenskej prózy v období 1949–1953.

Príčiny takéhoto vývinu Mináčovej prózy sme videli v tom, že sa oslabil autorov osobný zážitok, že nenašiel zaň rovnocenný vnútorný konflikt, v ktorom by sa odrážala doba aspoň tak intenzívne ako v autorovom zážitku. Je to v podstate nielen zmena v metóde, ale zmena vo vzťahu autora k zobrazovanej skutočnosti: od prežitia k pozorovaniu. Dôsledky sa potom prejavujú v tom, že skoro všetky použité umelecké prostriedky sa nevyhnutne premieňajú len na dobovú ilustráciu a opis: „Popisnosť nespočívá ovšem v množství popisů. Spočívá v tom, že všechno — dialóg, scéna, akce — se proměňuje v popis a má charakter popisu. Spočívá v tom, že scéna, dialóg, akce strácejí svou funkci vůči ději a rozvoji konfliktů a podřezují si jedinou funkci ilustrace prostředí. Naturalistický román je charakteristický právě tímto *zvratem všech výrazových prostředků v popis*. I sám konflikt, v naturalistickém románu většinou velmi kusý, je tu jen proto, aby ilustroval prostředí...“¹³ Platí to aj o Mináčovom diele *Včera a zajtra*, aj keď ešte nie v absolútnej miere. Ilustratívnosť jeho metódy najlepšie potvrdzuje niekoľko vedľajších postáv, najvýraznejšie vari príbeh Milana Hamaja. Kým v prvej časti portrét tohto zloducha a zlomyseľníka je funkčne spojený i s dejom, hoci len drobnými detailami (narážka na jeho činnosť v povstaní a jeho vzťah k farárke), v druhej časti Ján Lotár už len vyrozpráva jeho príbeh (154) — ako sa stal národným správcom, ušiel na západ, tábor, verbovanie, ako agent sa ilegálne vracia, je zatknutý. Nič z toho nie je zážitkom, ani nič nemá vzťah ku konfliktu románu. Príbeh je tu len ako výsledok úsilia po „kompletnosti“ najvýraznejších vonkajších dobových črt.

Takéto zhodnotenie knihy *Včera a zajtra* je zdanlivo nehistorické, lebo nevyzdvihuje istý nesporne kladný spoločenský dosah, ktorý kniha v čase prvého vydania mala svojou aktuálnou tematikou. Ba sú tu i ďalšie kladné momenty: Mináč sa na viacerých miestach snažil organicky spojiť isté verejné a súkromné záležitosti, najmä pokiaľ ide o vzťah Petra Lotára k farárke a neskôr k učiteľke Hanke a pod. Aj autorov vzťah k niektorým stránkam skutočnosti (napr. pre samé funkcionárčenie sa zabúda na ľudí a pod.) je kritický. Ale krátka aktuálna životnosť Mináčovej knihy len potvrdila, že takto postavené problémy a takto zodpovedaná „sociálna objednávka“ nie je riešením spoločenského problému, lebo nebola jeho riešením literárnym. Z hľadiska vývinového — a teda skutočne historického — sa ukázalo, že tá istá metóda, ktorú použil

¹³ Milan Kundera, *Umění románu* 1961, 153 (podč. M. K.).

Mináč najmä v druhej časti knihy *Včera a zajtra*, nie je schopná vyjadriť pravdivo dobu v jej pohybe a premenách.

Týmto potvrdením bol román *Modré vlny* (1951). Je to román o budovateľoch Priehrady mládeže, presnejšie o ľuďoch a začiatkoch tejto stavby, lebo *Modré vlny* vyšli skôr, než sa vôbec začala dvíhať vlastná hrádza priehrady. Hoci téma knihy bola výsostne aktuálna, kritika ju skoro jednohlasne odmietla ako nepodarenú, nevystihujúcu skutočný život, ako knihu bez perspektívy. Mináč „nenapísal svoj román unesený perspektívou budúcnosti, ale písal o prítomnosti, zaostávajúc aj za ňou“.¹⁴ A ešte vážnejšie: „Nedôsledná ideologická pripravenosť na spracovanie tejto tematiky priviedla autora k zásadnému pomýleniu si ideovej pravdivosti s bezideovým objektivismom. Odtiaľ aj naturalizmus...“¹⁵ *Modré vlny* aj ich kritiky vyšli práve po aktívnej spisovateľskej komunistov roku 1951, kde aj Mináč bol kritizovaný za objektivismus a naturalizmus a reakcia na túto Mináčovu knihu aj preto bola taká jednoznačne odmietavá. Ale nie neopodstatnená, i keď z časového odstupu sa aj miesto *Modrých vln*, najmä v Mináčovom osobnom spisovateľskom vývine, ukazuje trochu ináč, pozitívnejšie.

Predovšetkým nemožno redukovať príčinu len na „nedôslednú ideovú pripravenosť“, alebo „bezideové pristupovanie ku skutočnosti“. Veď ako by sme potom vysvetlili, že necelé dva roky predtým ten istý autor práve ideove správne a s perspektívou zvládol rovnako súčasnú látku v knihe *Včera a zajtra*? Tu bez toho, aby sme podceňovali prvotnú podmienenosť metódy autorovým svetonáhladom, musíme hľadať príčiny práve v autorovej metóde, práve v tom, že stupeň jeho umeleckého stvárňovania nebol ešte totožný alebo aspoň rovnocenný so stupňom jeho poznania ideového. Metóda *Modrých vln* je vlastne len dôsledne realizovanou pozorovacou a opisnou metódou zo *Včera a zajtra*. Kým však vo *Včera a zajtra* v postave Petra Lotára aspoň v časti románu bol aj vnútorný konflikt a autorova bezprostredná zainteresovanosť na ňom, v *Modrých vlnách* takéhoto konfliktu vôbec niet. Je vlastne len rad viac-menej situačne pospájaných udalostí a scén.

Bez skutočného mravne-spoločenského konfliktu sa však nielen rozpadá románová, epická stavba, ale oslabuje sa aj ideová presvedčivosť diela. Kritika sa zhodla v tom, že Jančuš (roľnícky chlapec, ktorý príde na priehradu neuvedomelý, tu sa „prerodí“, stane sa výborným brigádnikom i organizátorom práce, potom „zakolíše“, ale chlapsky sa prizná a napráva svoju chybu ako obyčajný čatár) kladným hrdinom nie je, lebo jeho premena je nepresvedčivá.¹⁶

¹⁴ Ján Rozner, *Nezdarená Mináčova kniha o Priehrade mládeže*. Pravda 1951.

¹⁵ M. R úfus, *Slovenské pohľady* 67 (1951), č. 11–12.

¹⁶ „Román vlastne nemá kladného hrdinu. Jančuš ním nie je. Autor čitateľa nepresvedčuje...“. M. R úfus, cit. článok.

Lebo aj tu, podobne ako vo *Včera a zajtra*, nedôjde k premene charakteru, k jeho rastu a k zladeniu so spoločenským pohybom v čine. Činom v tomto prípade je aktívna budovateľská práca — v tom sú *Modré vlny* pokračovaním v hľadaní zmyslu a náplne ľudského konania v Mináčových predošlých dielach. No tento čin je tiež zachytený len opisne, lebo chýba nielen isté nevyhnutné napätie medzi hrdinom a činom, ktorý vykonáva, ale najmä medzi autorovým subjektom a zobrazovanou skutočnosťou. Naozajstná, stránicka objektivita literárneho diela vyplýva len z tohto napätia subjektu a objektívnej reality a nie zo zdanlivo vernej reprodukcie reality.

Dôležitosť osobného „prežitia“, aspoň čiastočné „sebavyjadrenie sa“ v próze vidieť najlepšie na vzťahu autora k postavám *Modrých vln*: „Najľudskejšou postavou je robotník Pavlík. Je zrejme, že aj sám autor mal k nemu najbezprostrednejší vzťah. Ináč pri skúmaní pomeru autora k jeho vlastným postavám by sa zdalo, že *gorkovská láska k človeku je tu nahradená odborným nazeraním na človeka*. A to nestačí. Potom v snahe byť pravdivým stávame sa objektivistami, v snahe povzbudiť deprimujeme...“¹⁷ Väčšina postáv v *Modrých vlnách* je naozaj dobre „nazeraná“, t. j. odpozorovaná v rôznych charakteristických detailoch zovňajškových i psychologických. Ale pozorovaním sa dajú vytvoriť iba viac-menej výrazné figúrky, nie rozmerné charaktery. A predsa oproti románu *Včera a zajtra* je tu istý rozdiel, ktorý je zároveň pokrokom. Postavy v *Modrých vlnách* (až na záškodníkov Foltýna a Veselovského) nie sú už najmä stavovsko-politické typy a triedne spoločenské reprezentanti ako vo *Včera a zajtra*. Tu už ide Mináčovi naozaj o *charakterovú* diferenciáciu ľudí, samozrejme, na spoločenskom základe. V tejto snahe vykresliť ľudí nielen ako triedne spoločenské typy, ale aj v ich individuálnej zvláštnosti, s ich špecifickými osobnými znakmi možno vidieť prínos *Modrých vln* k Mináčovej tvorivej metóde.

Prínos je však len relatívny. V epickej próze totiž, ktorá nemá závažnejší mravný ani spoločenský konflikt a nie je ani autorovým sebavyjadrením, každá snaha o zachytenie individuality postáv ostáva nevyhnutne na povrchu, pri vonkajších znakoch. Vari najjednoduchšie to vidieť v tom, že Mináč väčšinu postáv okrem iného charakterizuje nápadnými vonkajšími rečovými znakmi od používania nárečia (Pavlík, roľnícki chlapci, žena vo vlaku a i.) až po opakovanie istých slov (Pavlík vraví vždy „akože“, mäsiar Foltýn „tak povedať“ a Veselovský ss-ká a pod.).

Istá jazyková „drobnokresba“ nie je však v systéme vyjadrovacích prostriedkov *Modrých vln* osihotená. K drobnokresbe, k detailu smeruje celé autorovo pozorovanie. Ak vo *Včera a zajtra* boli charakteristiky len v hlavných, najzákladnejších črtách, boli to opisy prostredia, ľudí a vecí, akosi celkove

¹⁷ Tamže, podč. J. N.

v *Modrých vlnách* sú to už opisy pohybu, gesta, jednotlivosti: „Smial sa tak, že nadvihol hornú peru, odkryl holé, červené ňasno so stopami po skazených zuboch...“ (13) alebo: „O chvíľu vošiel do dverí vysoký chlap. Musel sa zohnúť vo dverách ‚vo dve huby‘, ako sa vraví, aby sa mohol vopchať. Stiahol si veľké, jednopalcové rukavice, potom si vyzul kapce, odkrútil onuce a to všetko pohádzal k piecke“ (14).

Nech je vonkajškovosť v celku i v detailoch akokoľvek príznačná pre *Modré vlny* — a kritika ich práve preto odsúdila — spod zorného uhla neskoršieho Mináčovho diela sa najmä v ich záverečných kapitolách dajú postihnúť aj také momenty ideové i štylisticko-kompozičné, ktoré sú potom základné, ba východiskové najmä v jeho trilógii a v jeho knižke *Tmavý kút*.

Hoci konštatovanie o zovňajškovosti charakterov platí všeobecne, o celej knihe, predsa len pri niektorých postavách, ako sú napríklad Kordoš alebo inžinier Bedik, možno badať aj snahu po vykreslení istej vnútornej problematikosti, snahu dostať sa pod povrch. Autor vie tieto postavy, ich problémy čiastočne aj prežívať. Nie náhodne. Napospol sú to postavy, ktoré môžeme označiť za autorových generačných druhov, pre ktorých prvým a najsilnejším zážitkom bolo tiež povstanie (Kordoš). Autorovo isté stotožnenie sa s postavou nezávisí teda len od toho, či chce alebo nechce s postavou sympatizovať. Toto spojenie je zákonitejšie a základnejšie: cez spoločnú problematiku, cez rovnakú alebo podobnú životnú skúsenosť a životný pocit. V *Modrých vlnách* je to vcelku epizodická záležitosť, ale v generačnej trilógii je toto isté „autobiografické“ v rôznych postavách veľmi dôležité.

Hlbší prienik do spoločenskej problematiky a tým i prekonanie objektivistického pozorovateľského stanoviska i štýlu je však možné nielen na báze generačného stotožnenia sa s postavami, ale aj na báze stotožnenia sa autora so spoločenským problémom. V záverečných častiach románu, keď sa nahromadí viac problémov, prichádza na stavbu priehradu starý stranícky pracovník Šulej, aby problémy pomohol riešiť. Kritika mala pravdu, keď vyčítala, že prichádza vlastne ako „deus ex machina“, že nemôže vyjadriť dostatočne úlohu strany pri budovaní. To všetko súvisí s ideovo-kompozičným ustrojením celej knihy. Je však fakt, že práve Šulej začína prenikať ku koreňom problémov a tým ako by sa nám strácal ich špeciálny „mládežnícky“ charakter. Šulej — a s ním autor — odhaľuje rozpory medzi slovami a činmi, zaraďuje veci do širších súvislostí tak, že to už nie sú mládežnícke, ale socialistické problémy, sú to už aj autorove problémy. Odstup medzi autorom a zobrazovanou realitou sa zmenšuje. Táto zmena vzťahu medzi subjektom a objektom sa pomerne prenikavo odrazí aj v štýle. Stavebným základom diela sú dialógy, striedané s autorskou rečou. Ale tu, s nastolením problémov, ktoré už autor považuje aj za svoje, silnejšie sa uplatňuje jeho subjekt. Dialógy miestami splývajú s autorskou rečou, sú ňou akoby „pohltené“: „Hovorili o tom dlho. To sú tvrdí ľudia,

povedal Kordoš, a my si nesmieme nahovárať, že sú inakší, než ako sú. Ne-poddajú sa slovám, treba k nim prísť so skutkom. Keby tak tá elektrina. Šulej sa chytil toho. Vzbúrime celé Slovensko a budeme to mať. Musíme to mať. Jaškuliak navrhol, že by v dedine mohli zahrať divadlo. Možno, že do nás budú hádzať kameňmi, ale treba vyhrať boj na kultúrnom fronte, ak sa má vyhrať na politickom. To sú síce veľké slová, ale divadlo sa môže hrať, povedal Kordoš“ (163).

S autorskou rečou splývajú však nielen dialógy (dialógy, ktoré splývajú, nie sú významové a charakterizačné, ale len situačné), ale aj monológy, ba zdanlivo vnútorné monológy (napr. Foltýnovej ženy, 167—168, Veselovského, 170). Týmto „pohltením“ dialógov a monológov do autorskej reči, neskôr i zvláštnym prelínaním týchto troch štýlovo kompozičných zložiek vzniká typický Mináčov štýl, široko uplatnený potom v trilógii. Jeho funkcia — najmä ešte tu, v *Modrých vlnách* — je dynamická, urýchljuje spád rozprávania. Naznačili sme však už aj ideovú funkčnosť a vlastne podmienenosť týchto postupov: vyjadrujú autorovo bezprostrednejšie splynutie s problémami a najmä istú jeho suverenitu nad problémami i postavami. S takouto suverenitou sme sa už stretli v knihe *Smrť chodí po horách*. Bola to suverenita osobného zážitku. Teraz je to suverenita poznania. V oboch prípadoch sa však zase do centra posúva autorov subjekt, ktorý sa v druhej časti románu *Včera a zajtra* a skoro v celých *Modrých vlnách* dostával celkom do úzadia, a ako sa ukázalo, na škodu veci.

Pravda, týchto niekoľko miest zo záveru *Modrých vln* nezmení ich celkovú charakteristiku. Chceme len naznačiť, že z hľadiska vývinu Mináčovej umeleckej metódy nie je táto knižka len náhodnou nepodarenou epizódkou. Tým viac, že okrem týchto štýlových a ideovo-kompozičných tendencií v jej závere, ktoré ju spájajú s Mináčovou generačnou trilógiou, je tu niekoľko problémov, ba i postáv, ktoré sa nanovo, v inej podobe a v inom stupni vývinu objavujú v knižke *Tmavý kút*. Nie náhodou sa v ústrednej poviedke knižky, v *Prokurátorovi*, priamo spomínajú práve *Modré vlny* a ich problematika.

III

NA SOCIÁLNU OBJEDNÁVKU (V zajatí príbehov)

Ak sa v jednotlivostiach naznačuje istá súvislosť medzi *Modrými vlnami* a generačnou trilógiou, ba dokonca i knižkou *Tmavý kút*, mohlo by sa zdať, že kniha poviedok *Na rozhraní* (1954) je v Mináčovom prozaickom diele „ne-

systémová“, že potom nemožno rovnaké súvislosti viesť aj od nej, pretože sa na prvý pohľad líši od *Modrých vln* i od trilógie. Už tým, že to nie je román, ale kniha poviedok, že v nej nie je ani jeden pozoruhodnejší intelektuál — ktorý sa nakoniec mihne i v *Modrých vlnách* — ale celá je o dedine a dedinčanoch. A predsa sa ukazuje v procese Mináčovho literárneho vývinu aj ona skoro ako nevyhnutná, aj keď je dnes už jasné, že nie všetko v nej je takým absolútnym kladom z hľadiska ďalšieho autorovho vývinu i z hľadiska potrieb vývinu celej slovenskej prózy, ako sa to zdalo čitateľom i kritike v čase napísania týchto poviedok.

V knihe *Na rozhraní* pokračuje Mináč v snahe zmocniť sa najsúčasných a najaktuálnejších problémov dňa, vidieť ľudí, najmä dedinčanov vo chvíli, keď sa rozhodnú porušiť tradičnú nemennosť svojho života i názorov a snažia sa splynúť s rýchlym pohybom skutočnosti a jej premenami. Mináč už nie vykreslí ľudí nielen zovňajškovo, zaujíma ho ich psychológia, vzťahy a morálne problémy. Týmto sústredenejším pohľadom na človeka posunul o krôčik aj našu prózu ako celok od kronikárskej ilustratívnosti k hlbšiemu poňatiu ľudí i problémov. Pre toto a pre aktuálnosť sa dostalo knižke toľko ocenenia.¹⁸ Autor ňou na solídnej úrovni splnil „sociálnu objednávku“, ktorou sa v tých rokoch hodne operovalo.

Čo však ňou vyriešil pre vlastnú tvorivú metódu, pre slovenskú prózu ako celok, čím kniha *Na rozhraní* ukazuje ďalej, za hranice momentálnej čitateľskej potreby?

Jedna z obsiahlych kritik sumuje: „Sústredili sme sa predovšetkým na dejovú výstavbu uvedených prác a na ich ideologickú náplň. V tom treba vidieť totiž najväčší prínos tejto zbierky aj v porovnaní s jeho predošlými románovými knihami. Lebo kým predtým látka často zostávala u neho nezvládnutá, prenášal ju do slovesného útvaru v surovej, bezpečnejšie umelecky neutriedenej, nehierarchizovanej podobe, zatiaľ v rozprávkových skladbách nepomerne suverénnejšie vyberá si materiál a usporaduje ho.“¹⁹ Vyzdvihnutie práve dejovej výstavby a ucelenosti jednotlivých poviedok ostáva v platnosti aj z časového odstupu.

Touto stránkou totiž kniha *Na rozhraní* markantne kontrastuje s predošlými Mináčovými knihami, s ich metódou priradovania charakterov, scén a situácií bez pevnejšieho epického spojenia. Treba sa však pozrieť, ako konkrétne vyzerá táto dejová výstavba, akými prostriedkami a za akú cenu ju autor dosahuje.

Na rozhraní je pokračovaním objektivizačnej línie z druhej polovice knihy

¹⁸ VI. Mináč dostal za ňu štátnu cenu Kl. Gottwalda, usporiadalo sa o nej množstvo čitateľských konferencií, v okresnom, krajskom i celoštátnom meradle atď.

¹⁹ A. Mráz, Slovenské pohľady 70 (1954), č. 7–8, 816, podč. J. N.

Včera a zajtra a z väčšej časti *Modrých vln*. Nie je pokračovaním v opätovnom zaradení sa autorovho subjektu do rozprávania, ako to bolo v románe *Smrť chodí po horách* a naznačovalo sa v záverečných častiach *Modrých vln*. Ex post a nepriamo to potvrdil sám autor, keď v interview o *Dlhom čase čakania* vraví: „Čo ma dnes najviac zaujíma, je práve život inteligencie. V dedinskej skutočnosti môžem uplatniť najmä skúsenosť z detstva; dnes ju nežijem, vidím ju len okom pozorovateľa. Vzniká istý profesionálny nádych, ktorý bráni spisovateľovi bezvýhradne žiť prostredím, o ktorom píše...“²⁰ Mináč toto vraví vtedy, keď už románom *Dlhý čas čakania* sám prekonal toto „pozorovateľské“ štádium, ktoré ešte knihu *Na rozhraní* poznačilo oným „profesionálnym“ nádychom.

Kompozičným základom jednotlivých poviedok nie je konflikt, ale príbeh, presnejšie osud jednej postavy v širšom alebo užšom zábere. Príbeh môže byť aj bez skutočného mravne spoločenského konfliktu, lebo sa väčšinou u Mináča nerozvíja ako akcia, ale len ako rozprávanie. Mináčova filozofia činu, vyrovnanania sa charakteru so spoločenským pohybom v čine, v aktívnej účasti na tomto pohybe, nenachádza ani tu svoj primeraný epický ekvivalent, lebo premeny charakterov a vlastne aj hybné, dejové momenty príbehov nevychádzajú z činu.

V poviedke *Skaliny* roľníka Jana Kompana darmo presviedča jeho starý priateľ, že zle žije, že je otrokom svojho kvitnúceho gazdovstva, ktoré si rokmi tvrdej práce doslova vydrel zo skália. Presvedčí ho o tom až krutý citový úder, keď na rukách nesie mŕtvu dcéru, ktorá zomrela na tuberkulózu, umorená prácou a neporozumením. V poviedke *Na rozhraní* starý Šindliar sa vážnejšie zamyslí nad svojím životom až vtedy, keď ho jediný syn nechá, lebo nechce biediť po starom. V poviedke *Žiaľ Janovi Gbúrovi* a vlastne celej dedine otvorí oči tragédia malého Ondrejka, ktorého na smrť zraní dedinský boháč. V *Súde* rad postáv odhaľuje morálny profil statkára Mitošinku tým, že rozprávajú o jeho neľudskosti v situáciách citovo exponovaných. V celej poviedke *Marka Nalezenka* sú vlastne všetky dôležitejšie zvraty motivované len citovo, ba až sentimentálne. Je tento silný prvok sentimentality — badateľný v inej rovine a v neporovnateľne menšej miere aj neskôr v trilógii i v *Tmavom kúte* — u Mináča náhodný?

Vladimír Mináč platí za spisovateľa racionálne intelektuálneho ustrojenia. Jeho sila je v tom, keď toto svoje racionalistické a mysliteľské zameranie dokáže realizovať vo všetkých zložkách diela. Ak sa tak nestane, ak postavu, problém načrtne síce v základe pozorovateľsky, z nadvädu, ale nerozvíja ju

²⁰ S autorom románu *Dlhý čas čakania*, Smena 21. 12. 1958, podč. J. N.

ďalej analyticky, ale opisne, nemôže vzniknúť ani opravdivý konflikt, ani premena charakteru, ani gradácia a dynamika vo výstavbe poviedky. V tomto prípade použije princíp akéhosi „citového útoku“ zameraného na postavu, ale i na čitateľa.²¹ To je prípad poviedok, ako sme ich menovali vyššie. Samo osebe toto zdôraznenie citového momentu by nebolo sentimentalizujúce, keby sme ho nevyhnutne v kompozičnom rámci poviedok nemuseli vnímať ako náhradu mravne spoločenského, ale aj epického konfliktu. Táto jeho nahradzujúca funkcia však vypukle vystupuje do popredia i preto, že tieto momenty Mináč práve v závere poviedok, kde by sme čakali vypočítanie vnútorného plánu, dosť okázale inscenuje vonkajškovo, patetizujúco (smrť Kompanovej dcéry, pohreb malého Ondrejka a i.). Už v knihe *Smrť chodí po horách* pointy oboch základných motivických pásem autor nahradil akousi patetickou rétoricko-poetickou prózou, čo však v tomto prípade dosť zodpovedalo základnému „lyrickému“ usťrojeniu celej knihy. V knihe *Včera a zajtra* sa jednotlivé celky (diely knihy) pointujú podobne. Ale tu už tieto závery majú viac symbolický — hodne vonkajškovo symbolický — charakter a ich spojenie s vnútornými motívmi prózy je slabé. Podobne v *Modrých vlnách*. V poviedkach z knihy *Na rozhraní* pointy majú podobnú funkciu ako v predošlých dielach, iba že v súlade s celou stavbou knihy zameranou viac na dejovosť sú epizovanejšie, nie rétorické, ale „scénické“.

Povedalo sa už, že princíp rozprávania nie je ani v *Na rozhraní* zodpovedajúcim epickým ekvivalentom Mináčovej filozofie činu, v ktorom by sa charakter vyrovnal s pohybom spoločenskej reality. V dôsledku toho medzi autorovou ideovou koncepciou a jej štylisticko-kompozičnou realizáciou vznikajú isté disproporcie (aj spomenutá citová preexponovanosť je jednou z nich). V poviedkach sa objavujú také prvky ideové i kompozičné, ktoré vnímame ako vnesené a prevzaté. Vyjdime pri ich skúmaní z rozprávania. Už v *Modrých vlnách*, keď Jančuš pred čestným súdom rozpráva súdruhom o svojom previnení, autor hovorí: „Ako rozprával, objavoval veci a spojitosti, o ktorých nikdy nevedel, ktoré kdesi spali a odrazu sa zobudili a driapali von...“ (150). Teda rozprávanie ako spôsob sebaodhalenia, ba sebaopozorovania postavy. Toto je vlastné Mináčovo poňatie rozprávania, ktoré zodpovedá jeho analytickému prístupu k veciam a k vzťahom, najmä v neskorších románoch. V *Modrých*

²¹ Na to, že nedôsledné využitie racionálno-intelektuálneho usťrojenia u Mináča oslabuje konflikt, upozornil veľmi presvedčivo neskôr v súvislosti s *Dlhým časom čakania* Ján Rozner: „Miera pravdivosti či presvedčivosti Mináčových postáv podľa môjho názoru nie je oslabovaná jeho intelektuálnym usťrojením, ale tým, že Mináč svoje racionálno-intelektuálne usťrojenie dosť nevyužíva, že zjednodušuje práve myšlienkový život svojich postáv, vytíha ich z pôdy, z pôdy konkrétnej problematiky do sveta absolútnych sentencií, pozbavujúc ich tak opravdivých vnútorných intelektuálnych konfliktov.“ Cit. čl., 780.

vlnách — ani v prípade, kde to vyslovene hovorí — ho však nedokázal naozaj uskutočniť, lebo len referuje o tomto rozprávaní, ale nepredvádza ho. Až neskôr, čiastočne v *Tmavom kúte* a v istej modifikácii aj v trilógii ho primerane využíva. Je rozprávanie v knihe *Na rozhraní* tohto zamerania? V poviedke *Súd Jano Habada* Dolný svoju svedeckú výpoveď uvádza takto: „Reku, Jano, na teba prišiel rad vypovedať všetko po pravde. A tak vám rozpoviem rozprávku o drevných časoch, ako sa žilo predtým za starého gazdu a potom aj u tohto, aká to bola sláva pre robotného človeka žiť v takých časoch...“ (66). Rozprávanie je teda vyslovene zamerané objektivizačne — na odhalenie reality, objektivitu a nie rozprávačského subjektu. Ba autor sa úplne dáva strhnúť možnosťami, ktoré takéto rozprávanie štylisticky dáva, v jednotlivostiach úplne zabúda na rozprávačov subjekt a konkrétnu situáciu. Rozprávanie sa mu štylovo dostáva (vzhľadom na rozprávača) do protirozprávačských polôh: „... a ona sa usmeje, pohodí hlavou; vlasy má previazané kvetovanou šatkou, aby jej nepadali do cesta...“ (68), inde: „Stískam si ruky, až mi praštia v kĺboch. Do duše mi sadá čosi strašné, žiaľ, smútok, bezmocná zlosť...“ (70). Podobné momenty sú i v rozprávaní svedka Dzurovie (75).

Nejde však len o takéto jednotlivosti. V knihe *Na rozhraní* je viac ďalších momentov súvisiacich s rozprávaním, ktoré ukazujú, že Mináč vo svojom boji o štýl zápasí aj s niektorými prvkami prevzatými a „tradičnými“. Najmarkantnejšie to vidieť na poviedke *Marka Nalezenka*, ktorej sa najprv dostalo nezaslúžene veľa uznania a ktorú z odstupu Rozner nazval — nie neprávom — „najsentimentálnejšou a najnaivnejšou z Mináčových próz“.²² Rozprávanie o tom, ako sa chudobná sirota vďaka novým pomerom stane uznávanou pracovníčkou, ako nájde svoju ľudskú dôstojnosť i osobné šťastie, samo osebe môže byť typické pre premeny, akými prechádzajú ľudia a vzťahy u nás dnes. No muselo by byť zamerané práve na *vzťahy* a ich motiváciu a nielen na príbeh. Aby sa mohol totiž poprieť starý príbeh sentimentálnej poviedky, na to nestačí dosadiť do neho nových ľudí, ale všetky vzťahy a motivácie musia vychádzať z hĺbky charakterov a nie z „fabule“. A to sa v *Marku Nalezenke* nestalo, hoci Mináč celkom zámerne chcel preformovať aj túto literárnu závislosť. Spomínajú sa ošúchané knihy, ktoré Marka čítala a v ktorých „zo sirôt sa stávali boháči, z ponížených slúžok veľké dámy, tu osud miešal zázračne karty a spravodlivosť vždy zvíťazila...“ Markin sen o životnom šťastí sa začína plniť celkom ináč: „Sen sa začal plniť, pravdaže, nie tak, ako sa to stáva v ošklbaných románoch. Neprišiel gróf, ani bohatý humánny starec; prišiel starý Šalvia...“ (157). Šalvia dá Marke do rúk inú knižku, „prostú ako sám život, kde všetko bolo blízke a nie neobyčajné, príbeh o človeku,

²² Tamže, 776.

ktorý kráča dopredu vlastnou silou, silou vlastnej práce, cestou ku sláve a šťastiu, ktorá tak *dojíma* ľudské srdce, vykúpená poctivou usilovnosťou, smelou pracovnou odvahou, vecami zrozumiteľnými.“

Tieto motívy nie sú v poviedke náhodou. Mináč nimi chcel naznačiť, čo nechce: sentimentálnu poviedku; a na čom chce stavať: sovietsky výrobný román. V konečnom výsledku sa mu to však nepodarilo. Nie že by isté postupy autor nemohol prevziať a prispôbiť si, ani preto, že by dnes v hĺbke duše urazené a pokorené mladé dievča nemohlo za snehovej fujavice ujsť do hory, kde za ňou beží mládenec, ktorý nechá bohatšiu i krajšiu, ale menej šľachetnú dievčinu. To všetko môže byť. Ale preto, že to už v literatúre práve takto bolo, že sa tu chce istý starý konvenčný príbeh povedať po novom, musí byť zobrazenie toho nového, vzťahov, *nad* príbehom, nad jeho „splietaním“. Nestalo sa. Mináč prebral schému sentimentálneho príbehu nad vzťahmi, a preto vyznieva celá poviedka nevyhnutne sentimentálne. Forma totiž má svoj spätný tlak, ba svoju ideovosť. Ak je konvenčná, vie do konvenčného svetla postaviť i nekonvenčné vzťahy. A o to ide. Ak hovoríme, že v poviedkach v knihe *Na rozhraní*, najmä v najrozsiahlejších a dejove najrozvinutejších, ako sú *Ziaľ* a *Marka Nalezenka*, je Mináč v zajatí príbehov, tak myslíme práve na túto ideovú deformáciu látky, ktorá z tohto faktu vyplýva, na podstatné oslabenie realistickosti a tým aj ideovej presvedčivosti poviedok.²³ Dejová celistvosť, utriedenosť a zovretosť, ktorú kritika hodnotila ako prínos, po hlbšej analýze a v kontexte Mináčovho vývinu sa takto ukazuje sčasti ako prevzatá, vonkajšková, ako pokračovanie, ba v istom zmysle zavŕšenie objektivizačnej línie jeho diela. Je to tendencia, ktorá nie je v súlade s Mináčovým východiskovým bodom — osobným zážitkom, pocitom a náhľadom v centre ideovej i kompozičnej výstavby — a práve preto, ako to ukáže Mináčova ďalšia tvorba, je aj vývinovo málo produktívna.

Dejovosťou a jej zložkami sa, samozrejme, vôbec nevyčerpáva rad problémov a otázok, ktoré sa pokúsil Mináč zobraziť. Ba v načrtnutí niektorých typov, ich vzťahu k mravnepolitickým otázkam dneška sú dve poviedky — *Papuľa* a *Kotrmelec* — veľmi blízke novému Mináčovmu návratu k súčasnosti v knižke *Tmavý kút*.

Pritom obe sa istým spôsobom vymykajú práve spod tých zákonitostí dejovosti (ale i „citového útoku“), ako sa spomínali vyššie.

²³ Vzájomnú spätosť ideových zložiek diela s jeho „dejovosťou“ vidieť i v tom, že nielen v konštrukcii deja, ale aj v jeho motivácii autor nevyhnutne musí siahať po dôvodoch, ktoré nemajú hlbší filozoficko-psychologický základ, pôsobia tiež len ako rekvizita: starý Šalvia je presvedčený, že „ľudia sú v podstate dobrí“ (187), iné Mináčove postavy sa spoliehajú zas na „cit pre spravodlivosť“ a pod. Autor zasa komponuje s presvedčením, že ľudia sú alebo v podstate dobrí, alebo v podstate zlí; za hranice týchto neurčitých kategórií v osnove poviedok siaha len máločo.

Poviedka *Papuľa* je výborná charakterová kresba, rozprávačsky urobený portrét človeka, ktorý si v ustavičnom nekompromisnom boji za pravdu proti pánom, ale i proti falošným súdruhom vyslúžil prezývku Papuľa. Vinco Papuľa je nesporne dobrý typ, okolo neho sa vynoria vždy veľmi typické, aktuálne, morálno-politické otázky. V tejto charakterovej kresbe je sila Mináčovho umenia tu, ale vari i vôbec. Ani Vinco Papuľa však nie je presvedčivo usúvzťažnený s dobou, lebo jeho charakter — tak ako ho Mináč zobrazil — sa s ňou nepretína v čine, v akcii. Vidíme ho len rozprávačsky a nie epicky v skutočnom konflikte.

Satirická poviedka *Kotrmelec* je radom charakterov rôznych funkcionárov-rodinkárov, ktorí sa chcú bezohľadne priživovať na budovaní socializmu. Je to poviedka dejová a predsa presvedčivá, pretože náhody a zveličenia situačné i jazykové sú základným vyjadrovacím prostriedkom tohto žánru. Nepocitujú sa ako vonkajškové, ako nahrada konfliktu. Sú súčasťou autorovho hodnotiaceho postoja. Týmto činom práve v satirickom žánri sa môže uplatniť v objektivizačných výrazových prostriedkoch aj autorova subjektivita. Satirické a ironizujúce miesta boli už v románe *Včera a zajtra*, ale až v trilógii sa satira uplatní v širokej miere práve na vyjadrenie subjektívneho hodnotenia istých postáv, spoločenských problémov a situácií.

Z časového odstupu a pod zorným uhlom neskorších Mináčových kníh sa ukazuje, že na to, čo dosiahol v knihe *Na rozhraní*, nadväzuje len v máločom, že ňou ako by bol zavŕšil jednu líniu — nazvime ju objektivizačnou — svojej tvorby. Po týchto poviedkach začína písať svoju generačnú trilógiu. Tá svojou koncepciou, vcelku i v jednotlivostiach, oveľa intenzívnejšie sa zblízuje s Mináčovou prvotinou a čiastočne i s dielom *Včera a zajtra* (ba v drobnostiach i s *Modrými vlnami*), než s knihou *Na rozhraní*. Možno teda hovoriť aj o akomsi rozhraní v Mináčovej tvorbe, aj keď sa tým nemyslí nijaký skok alebo zvrät, ale len intenzívnejšie rozvíjanie tej línie, ktorá bola silná v prvotine, a potom od diela k dielu slabla.

IV

SKUTOČNOSŤ A NESKUTOČNOSŤ (Slovo a realita, vec a vzťah)

V záverečných častiach prvého dielu Mináčovej trilógie *Dlhý čas čakania* (1958) vo chvíľach, keď sa už očakáva výbuch povstania, sa vraví: „... Všetky veci dostávali iné rozmery; akoby sa za vecami čosi skrývalo, akoby sa za nimi

skrývali doteraz neznáme priestory, ktoré boli oveľa dôležitejšie ako samotné obrysy vecí. — Zdalo sa, že z týchto tajomných priestorov prichádza príkaz: takto to už nemôže byť, takto to už nemôže zostať. A ľudia sa začali dívať podozrivo na vonkajšie tvary vecí, zdali sa im zrazu neskutočné, ako sa nám zdá všetko neskutočné pred veľkou zmenou, ktorú tušíme prichádzať. *Skutočnosť bola zdanlivá, pohyb, ktorý sa za ňou skrýval, bol čím ďalej tým viac skutočný.* Všetko bolo upäté na chvíľu, v ktorej skrytý pohyb rozruší obraz skutočnosti...“ (293).²⁴ V citovanom texte je kľúč k princípom ideovej a kompozičnej výstavby románu *Dlhý čas čakania*. Je tu priamo vyslovená autorova ideová koncepcia postáv a skutočností, ktoré zobrazuje. Autor tu formuloval aj základný princíp hlavných umeleckých postupov a prostriedkov diela.

Už názov *Dlhý čas čakania* naznačuje, že tento pohyb neprichádza neočakávane. Časť hrdinov diela naň čaká, vidí v ňom nielen vyslobodenie z temného kruhu ovládnutého ideológiou a mocou fašizmu, ale i skutočný spoločenský pohyb, v ktorom by rástlo ľudské myslenie, slobodné činy. Súčasne popri svete ovládanom fašizmom pracujú sily, existuje pohyb protichodný, ktorý pripravuje jeho koniec, pripravuje miesto pre čin a slobodný rozvoj národa i jednotlivca. Všetky postavy až preľudneného Mináčovho románu *Dlhý čas čakania* sa odhaľujú vo svojom zmýšľaní a jeho vývinových premenách práve vo vzťahu k takto rozvrstvenému pohybu.

Základnú skupinu postáv románu tvoria tí, ktorí čakajú pohyb, ale sami nie sú jeho súčasťou, jediné ich pevné stanovisko je: nesplynúť s mravnou špinou fašistickej ideológie, brániť svoje ja, svoje vnútorné presvedčenie tým, že sa izolujú, oddelia od reality. Ich životný pocit sa priliehavo vyjadruje slovom *sám*. Nie sú to však rovnaké, zoschematizované charaktery. Mináč ich práve vie zobraziť až protikladne. Veď sem patrí nielen hlavná postava vysokoškolský filozof Marek Uhrín, ale aj zdanlivo jeho pravý opak kapitán Labuda. Zdanlivo pravý opak, lebo v základnom pocite a túžbe *oddeliť sa* od reality, uzavrieť sa do svojho sveta, je aj on skoro totožný s Markom. A patria sem aj charakterove protichodné ženy Oľga Ferkodičová a medička Ema. V tejto skupine postáv Mináč najvýraznejšie stelesnil svoj osobný zážitok a životný pocit z tých čias. Suverénnosť tohto osobného pocitu je taká veľká, že ovplyvňuje všetky postavy v tomto „generačnom okruhu“. Autor však nie je ani v jednej z nich, je v nich len v ich súhrne.²⁵ Ostatne, už Mináčov debut *Smrť chodí po horách* nie je

²⁴ Podč. J. N.

²⁵ Na otázku: Cestu súčasníka, zdá sa, typizuje Marek. Nevložili ste do neho aj kus svojho intelektuálneho vývoja? Mináč odpovedal: „Súčasníka typizuje, ale mňa nie. Má len najväčšiu mieru mojich sympatií...“ (Smena, 21. XII. 1958). — Ale o tom, že autor „sebavyjadrenie“ môže uskutočniť i v dvoch zdanlivo protichodných postavách vraví i fakt, že napr. Jiří Hájek v diskusii v Klube spisovateľov za postavu najviac „totožnú“ s autorom považoval Labudu.

sebavyjadrením len v jednej postave, nielen v Petrovi alebo len v Jánovi Lotárovi, ale práve v ich jednote — v mnohom protirečivej jednote.

Mináč však nechcel len konfrontovať svoju generáciu, jej myšlienkový a citový svet so spoločenským pohybom, ale chcel zachytiť aj pohyb sám, jeho kladné i záporné sily. Záporné, to sú sily späté s fašizmom, uvedomele, z presvedčenia, ba z viery (ide o ešte bližšie nediferencovanú skupinu ľudákov), ale i z dôvodov predovšetkým zištných, ako architekt Ferkodič a iní, skoro by sa dalo povedať z dôvodov biologických, z túžby ukojiť svoje chůtky rozkazovať, kričať, sekírovať, ako starý Uhrín.

Pre tých prvých sa „čas čakania“ napĺňa predstavami o vlastnej sile, moci, dôležitosti pre národ, lebo nežijú v uvedomení si pripravovaného pohybu. Pre nich daná skutočnosť je jediná možná. Pre tých druhých je časom stupňujúceho sa strachu, lebo oni inštinktívne pohyb cítia.

Sú tu však aj ľudia a sily, ktoré pohyb nevyčkávajú, ktoré ho pripravujú, sú jeho súčasťou. Je to v románe predovšetkým komunista Janko Krap. „Pre Janka Krapa prešiel už čas čakania; on bol súčasťou pohybu, ktorý pripravoval zmenu...“ (294). Ale sú tu aj iní komunisti: Jankov otec, robotníci z kolónie, sovietski partizáni.

Takéto delenie charakterov a postáv je, pravdaže, len základné, zjednodušujúce, ale pre analýzu ideovo-kompozičných princípov románu i pre určenie jeho vzťahu k zobrazovanej realite je nevyhnutné. Lebo aj všetky ostatné postavy, a nie je ich málo (spomeňme len Markecha, Krempaškého, starého učiteľa Melichara) musia zaujímať stanovisko a ukázať svoj charakter práve vo vzťahu k takto rozčlenenému pohybu spoločenskej reality.

Mináčovi nejde o zobrazenie udalostí, o dobový dokument — tade išla predchádzajúca, objektivizačná línia jeho tvorby — ale o analýzu mravne spoločenských problémov a hodnôt, ktoré formovali autora a jeho generáciu. V interview vraví: „Áno. Pomôcť svojej generácii orientovať sa dnes; uvedomiť, pochopiť sa. — prečo sme takí, akí sme. Neosvetľovať tie časy faktograficky — to sa už stalo, ale morálne a psychologicky — *prečo a ako sa menil pocit života*. Porobiť poriadok v mravných hodnotách, rozmotáť uzlové body v našej spoločnosti...“²⁶ To „prečo a ako sa menil pocit života“, platí vlastne pre celú trilógiu. V prvom diele je skôr odpoveď len na to, aký bol tento pocit — v generácii, ale i v základných spoločenských silách vôbec.

V románe *Včera a zajtra* je nápadný epizodický motív: Peter Lotár pripomína svojmu vrstovníkovi Paľovi Hamajovi ich detské hry, pri ktorých si chceli stoj čo stoj vybudovať svoj vlastný svet, oddelený od skutočnosti, v ničom jej nepodobný. Belo to rozpovedané v akejsi symbolickej, prirovnávajúcej rovine. Vstupná kapitola *Dlhého času čakania* je absolutizáciou tohto istého pocitu od-

²⁶ S autorom románu *Dlhý čas čakania*. Smena 21. XII. 1958.

delenosti od reality, nie však v rovine symbolizujúcej, ale psychologizujúcej. Autor sa ho snaží refrénovitým opakovaním zdôrazniť a vyzdvihnúť: mladí ľudia, ktorí v izbičke kdesi v Horskom parku únavne a otravne pijú, zabávajú sa, „veľmi chceli, aby sa z izbičky stal ostrov, *oddelený od ostatného sveta* nepriepustnými stenami hmiel...“ (7). Zvlášť sa zdôrazňuje tento pocit izolácie pri stotníkovi Labudovi. Slová „oddelené“ a „samostatné“ sa v tejto úvodnej kapitole stanú refrénom, ktorý ide spolu s jeho menom: „... stotník, ktorý sa polooblečený samostatne a oddelene vyvažoval na posteli...“ (8), „... Stotník sa znovu osamostatnil, hľadel do povaly a trochu opovrhoval ostatnými...“ (9), „... Stotník ležal oddelený a samostatný“ (9). Výrazy „oddelené“ a „samostatné“ neznamenajú situáciu, ale psychický stav, ba vzťah k vonkajšej realite. Zdá sa to dosť nepravdepodobné, že by práve Labuda, z celého generačného okruhu najreálnejší a najživelný človek, takto intenzívne pociťoval oddelenosť od vonkajšej reality. No autor tým len podčiarkuje všeobecnosť tohto pocitu pre celú intelektuálnu vrstvu generácie. Ba Labuda aj potvrdí, že nielen vníma svoju oddelenosť, ale že podľa neho existuje aj oddelenosť pojmov od reálneho sveta, ktorý pomenúvajú: „Stotník ležal oddelený a samostatný a díval sa do povaly. Slová preňho nemali príťažlivosť; čudoval sa ľuďom, ktorí chceli pochopiť svet pomocou slov. Akoby bolo možné, čo len kúštiček zo sveta vysvetliť nejakým slovom“ (10). Labuda, ktorý aj keď sa chce oddeliť od reality, predsa ju len vníma a vidí najskutočnejšie, nechce si ju zakrývať slovami. No práve preto, že slová už nevyjadrujú skutočnosť (podľa subjektívneho hodnotenia postáv), môžu si iné postavy a rôznym spôsobom (Marek, Šerner) budovať zo slov hrádzu proti skutočnosti. Slová sú tu nezáväzné, neznamenajú svet, ale nezáväznú hru. Nie je to Mináčova štylistická maniéra — je to základný ideovokompozičný princíp, základný pocit života dovedený v umeleckom diele až po vyjadrovacie prostriedky. Je to tiež časť autorovho sebayjadrenia — pretože vzťah slova a reality je pre Mináča jedným zo základných, ktorý sa v rôznych digresióch u neho stále vracia a najzreteľnejšie práve tu.²⁷

Vyjadrenie životného pocitu, ktorý Mináčovu generáciu na začiatku formoval, pocitu, ako ho definoval sám autor, „nesplynúť s nimi“, t. j. s fašistami,²⁸ je v románe *Dlhý čas čakania* zobrazené nie referujúco, ale v skutočnej koncepcii, prestupuje celé dielo, všetky jeho zložky, hlavné postavy a základné vzťahy. Sledujme aspoň čiastočne na postave Marka Uhrína, v čom, ako a akými pro-

²⁷ Z recenzentov si tento jeden zo základných vzťahov umeleckých prostriedkov a ideí v *Dlhom čase čakania* všimol len Milan Schulz v článku *Válečná citová výchova*. Literárni noviny, 28. II. 1959.

²⁸ Na záložku prvého vydania románu napísal: „Mali sme heslo, ktoré nikto nevyslovil a predsa sa ho držala takmer celá moja generácia: nesplynúť s nimi...“

striedkami sa táto základná koncepcia — ktorá je v mnohom aj koncepciou najnovších dejín myslenia národa, najmä v jeho inteligentskej časti — prejavuje v diele.

Marek dovedie pocit oddelenosti do krajnosti, naozaj do subjektívneho idealizmu, z pocitu si buduje životnú filozofiu. Podrobuje sa ustavičnému seba-pozorovaniu a seba-podozrievaniu (24). Zisťuje, že všetko v ňom je vymyslené: „Som knižný človek, nič vo mne nie je skutočné... to je obrana, to je skvelá izolácia, *to je nezávislosť od sveta skutočných hodnôt*, som len taký, aký chcem byť“ (58). — „Vzdialil sa od neho vonkajší svet, vzdialila sa aj možnosť činu. Všetko, *celý svet javov sa odohráva v ňom*, v Pozorovateľovi, nič nepreniká z neho navonok a len to je dôležité, čo sa odohráva v ňom“ (89). Toto budovanie si samoty — psychickej i morálnej — (a robí to nielen Marek, ale napríklad aj Olina, Ema a i.), má spoločensky dvojakú tvár — je v tom kus sebeckta, ale zároveň aj snahy nemať nič spoločné so špinou a tmou doby: „Budoval si samotu ako pevnosť raz a navždy. Ten je silný, kto je sám: nemrhá vlastnú silu rozdávaním a nemusí niesť ťarchu cudzích slabostí. Treba si vybudovať úkryt, ochranu, pancier; treba sa oddeliť od špiny, nenávisť, tmy; ak nemožno stáť nad vecami, treba sa od nich aspoň vzdialiť“ (172—173). Lenže svet, objektívna skutočnosť nazeraná z takto dôsledne uskutočneného vybudovania si reality v sebe sa javí neskutočnou, a to nielen vo veciach spoločenských, ale i v dobových každodennostiach. Marek sa dozvie, že Olina čaká dieťa od Labudu a myslí, že sa tým mení celý svet: „Áno, obyčajná ruka v svetlosivej rukavičke, pudrenka, belasý jarný kabátik a oceľovosivá voda Dunaja, to všetko boli najobyčajnejšie veci pod slnkom. Ale Markovi sa tieto veci zdali nepochopiteľné: *ako môžu nezmenene trvať, keď sa v ňom všetko zmenilo?*“ (193 až 194).

Pocity, ktoré Marek v istom zmysle dovádza do krajnosti a formuluje ich on alebo autor za neho aj priamo, teoreticky, sú len najvypuklejšie vyjadreným princípom, ktorý ovláda veľkú časť postáv a situácií románu. Spomenuli sme Labudu, Olgu, Emu, ale vo svojom samostatnom svete numizmatických zbierok je stratený aj starý učiteľ Melichar a svoj svet, rovnako vymyslený systém ako Marek, aj keď zdanlivo opačný, má i profesor Markech. Najširšie a vari aj najdôslednejšie, skoro v symbolizujúcej rovine celú túto zámenu hodnôt skutočnosti a neskutočnosti odhaľuje Mináč na obrazoch, postavách a scénach zo života bratislavskej literárskej spoločnosti: „Hodnoty tu boli postavené na hlavu: čo bolo v obyčajnom svete bláznovstvom, dostávalo tu normálnu podobu... a predsa svet v tejto karikatúrnej podobe bol vznešenejší a prijateľnejší ako v podobe skutočnej...“

Tento malý svet, pomyselný a neskutočný, bol dozaista zvrátený, ak sa meral hodnotami, ktoré kedysi v spoločnosti platili; bol nevinný a prostý, ak sa meral tým, čo bolo okolo neho...“ (215—216). Bol to „zdanlivý svet“, ovzdušie,

v ktorom básnik Počina „už dávno zabudol, kde sú hranice medzi hrou a skutočnosťou“ (217).

Autor vlastne už vo vstupných partiách dostatočne široko a jednoznačne naznačil, že pocit neskutočnosti, oddelenosti a odcudzenia sa realite, ba i sebe samému nie je len pocitom úzkej skupiny, že platí všeobecnejšie: „Aké pokrytecké je to mesto!... je to jediné mesto v Európe, ktoré vyzerá, ako by bolo obuté do domácich papúč. A nič z toho nie je pravda, ani veselosť, ani spokojnosť, ani domáckosť; je to mesto cudzie, *odcudzilo sa samo sebe a všetko v ňom je pretváрка*...“ (38).

Z tohto, čo sme tu rozvádzali, vyplýva, že v *Dlhom čase čakania* — v jednej jeho základnej línii, ktorú by sme mohli nazvať kvôli orientácii líniiu generačnou — je pevný ideovo-kompozičný systém, ktorý preniká postavami i situáciami. Ako prazákľad sa tu znovu objavuje autorov osobný zážitok a osobný pocit života, tvorivý subjekt sa znovu dostáva do centrálneho postavenia.

Ak v románe *Smrť chodí po horách* sa tento zážitok zaznamenával viac-menej spontánne, tu je už zrejmé, že ho riadi a organizuje autorovo poznanie.

Všetko toto, pravdaže, musí mať dôsledok aj v nižších zložkách diela, než sú charaktery. Naznačili sme už vzťah slova a reality, ako ho chápal Labuda. Z tohto základného generačného pocitu treba odvodzovať i funkciu istých vecí, ktoré nefungujú na vyjadrenie vonkajšej reality, ale niektorého vzťahu. Z exponovaného postavenia spisovateľovho subjektu zas vyplývajú dôsledky v stavbe dialógov, monológov a autorskej reči. Naznačíme tieto otázky, aby sme cez ne lepšie mohli osvetliť i základnú otázku: ako Mináč dokázal vyjadriť nielen generačný pocit, ale aj celú spoločenskú realitu, ktorú tento pocit sám osebe nemôže vystihnúť, s ktorou je však v súlade alebo v konflikte. A nielen o konfrontáciu ide. Ide o vystihnutie spoločenského pohybu a jeho skutočných hybných síl. To nie je požiadavka vnesená na Mináčov román apriórne. Vyplýva logicky z jeho základného ideovo-kompozičného princípu: hodnotiť skutočnosť pod zorným uhlom pohybu, lebo práve pohyb — historicko-spoločenský pohyb — „rozruší obraz skutočnosti“ tej „zdanlivej“ skutočnosti a dá jej správny obraz.

Už pri románe *Smrť chodí po horách* je nápadné, že napríklad prírodné motívy a reálie nepoužívajú sa ako prostredie, ani ako psychologická alebo symbolizujúca kulisa, ale ako fixácia, zhmotnenie istého zážitku alebo vzťahu. S oslabením podielu autorovej subjektivity v dielach a so zosilnením objektivizačných tendencií sa napr. aj prírodné motívy stávajú buď len „prostredím“ (v *Modrých vlnách*), buď dosť naivnou symbolikou a paralelou k duševným stavom (búrka v poviedke *Žiaľ*). V *Dlhom čase čakania* s návratom autorovej subjektivity a nazerania postáv zvnútra, vracia sa aj prírodný motív (aj keď

ich je málo) ako konkretizácia zážitku, ako vyjadrenie, znak istého vzťahu.²⁹ Ba aj iné konkrétne veci sa práve z hľadiska „skutočnosti“ vnútorného sveta a „neskutočnosti“ reality stávajú vyjadrením istého vzťahu, psychického stavu alebo procesu: „Čo je to domov?“ — pýta sa Marek sám seba. „...Sú to ulice a ľudia, domy a záhrady, riečka a hory? Nie, to nie je to. aj hory, aj riečka, aj ľudia sú len mŕtve predmety: *zachovávajú odlesk onoho zázračného, ale sami ho nevyžarujú*. Zdroj svetla je v nás: domov to je naša mladosť...“ (107). Na základe toho, že „zdroj svetla je v nás“, sú u postáv, ktoré takto hľadia na svet, možné medzi predmetmi vonkajšieho sveta a vnútornými úvahami isté krátke spojenia, v ktorých sa konkrétnum stáva znakom všeobecného z celkom inej oblasti. Hovorí sa o veľkom požari skladišť, vraví sa, že zároveň v nočných podnikoch sa končia opilé zábavy: „...uhasínajúca zábava v uhasínajúcom svete“ (37). Marek „prešiel záhradou ako bránou dospievania“ (108). Inde: „Len *vzlykot srnčata* ostal vo vzduchu. Chvel sa a žaloval: bol to vzlykot prenasledovaného. Požadoval súcitu a ľútosť; a ešte viac; nenávisť k prenasledovateľom. Bol to *vzlykot doby*, v ktorej Marek žil... (128) Vzťahový význam vecí a predmetov sa celkom jednoznačne odhaľ v situácii, keď Oľina rozpráva Markovi, ako riadila Labudovu izbu po tom, čo ju opustil: „Robila som poriadok v jeho izbe a našla som *obnosenú ponožku: bolo to pripomenutie osudu*...“ (196).

Tak ako predmet, vec, je v istom zmysle spojúcim článkom medzi vnútornými úvahami a vonkajším svetom, tak isto v tejto funkcii Mináč využíva aj zvuky, onomatopoeia. Používa ich dosť často: klop, klop; plesk, plesk; čľap, čľap a i.³⁰ Že nejde len o náladové podfarbenie (hoci aj o to), ale najmä o postup ideovo-kompozičný, veľmi markantne ukazujú časti dvanástej a trinástej kapitoly prvej časti románu: Marek Uhrín, po okraj preplnený nešťastnou láskou k Oľine, ide do Horského parku k zomierajúcej židovke Irene, priateľke z detstva: „V Horskom parku čosi klopalo: klop, klop... Marek zazvonil“ (90). Marek odchádza, keď sa dozvie, že Irena umiera v nemocnici: „Počul teraz jasne opakujúci sa zvuk z hĺbky Horského parku: klop, klop. Ponášalo sa to na údery kladivka, ktorými sa zakončuje dražba. Klop, klop: všetko je vypredané, všetko sa skončilo“ (91). Už pripomenutím dražby je zvuk dostatočne využitý na vnútornom pláne — evokuje koniec Markových nádejí aj Ireninu smrť. Autor však tento zvukový motív využíva i v nasledujúcej kapitole. V tej istej

²⁹ Iste nie je náhoda, že pri Jankovi Krapovi, pri postave, ktorú sa autorovi najmenej podarilo urobiť zvnútra, v ktorej je najviac „objektívizujúcich“ tendencií, aj prírodný motív sa zdôrazní objektívizovane: „Janko Krap si nič z toho nevšimol. Nebol ani mešťan ani básnik, príroda nevyvolávala v ňom nijaké zvláštne predstavy; bola preň len prostredím, veľmi prirodzeným prostredím, v ktorom sa rozvíjajú určité formy života...“ (248).

³⁰ Augustín Šerner, ktorý žije len slovami a vo veľkých slovách si dokonca myslí: „Aké je to krásne, že celý svet je len svetom zvukov, že nič nie je okrem sveta zvukov, a ak je, je to nedôležité, ničotné a nepatrné...“ (99).

chvíli, keď Marek zvoní u Ireny, zvoní aj Olina u Labudu, aby sa mu mohla oddať: „Zďaleka, z hĺbky Horského parku sa ozývalo klopanie, klop, klop. Zazvonila...“ (94). A záver kapitoly: „Z hĺbky Horského parku nejasne doliehalo: klop, klop. To bolo šťastie, pomyslela si Olina, áno, to je iste šťastie“ (97).

Zvukom „klop, klop“ Mináč spája a akoby konfrontuje svojím vnútorným zmyslom dve absolútne protichodné scény. Zvuk „klop, klop“ navonok má byť len znakom časovej a situačnej synchronizácie, no práve preto, že to nie je len stylistická maniéra, ale postup vychádzajúci zo základného ideovo-kompozičného princípu románu, smeruje zároveň aj k vnútornému plánu rozprávania.

Princípy a postavy, ktoré sme dosiaľ sledovali, skoro výlučne sa vzťahujú na generačný okruh postáv mladých intelektuálov. Smerujú všetky k vnútornej výstavbe postáv a zároveň k ich akémusi uzavretiu, samostatnosti. Nič, alebo skoro nič tu nesmeruje k pohybu — ani spoločenskému ani epickému, dejovému. Fakt, že ľudia Mináčovej generácie nechceli mať nič s fašizmom, nič s jeho udalosťami, čo je dôsledne zobrazené v princípe oddelenia sa — zapríčňuje, že postavy a udalosti stoja len v rade, vedľa seba. V samých postavách niet dosť vnútorného pohybu, skutočných mravne politických konfliktov, ktoré by ich viedli nielen k úvahám, ale aj k činu, ktoré by dávali pohyb i deju. Mináčovi však ide aj o tento dejový pohyb, o zaujímavosť situácií a zápletiok.³¹ Ak sa jednotlivé samostatné scény a postavy (kritika nazvala tento román aj „galériou postáv“) vôbec majú dostať do konfliktu, ba čo i len do kontaktu, tak je nejako „zorganizovaný“ dej celkom nevyhnutný. Pretože v hlavných postavách niet dostatok dynamiky, lebo niet v nich vôle k činu, všetok dejový pohyb je závislý od vonkajších, najčastejšie náhodných udalostí: „...dejiny sú nehybné, závisí výlučne od autora, ako svoje postavy posúva. Vzťahy medzi nimi vytvára práve fabula — a tá je tu ušitá často lajdácky, švy praskajú, ľudia sa tu stretávajú až príliš náhodne, a to nie raz, ale mnoho ráz a v ťažkých situáciách pomôže čosi ako deus ex machina...“³² Postavy a deje sa teda budujú na dvoch rozdielnych princípoch a z toho vznikajú základné nedostatky románu *Dlhý čas čakania*. Oslabenie vieryhodnosti situácií oslabuje vieryhodnosť charakterov.

To, o čom sa hovorí, je pohyb dejový, epický. Ak však Mináč vraví o pohybe, ktorý „rozruší obraz skutočnosti“, myslí na pohyb historicko-spoločenský. V ro-

³¹ V interviu na poznámku, že *Dlhý čas čakania* má priam napínavosť dobrodružných románov, Mináč dopĺňa: „O to som aj usiloval. Keď sa to podarilo, mám radosť. Pokojné rozprávanie bolo úplne proti môjmu temperamentu. Dobrá próza musí byť napínavá...“ Smena 21. XII. 1958.

³² Ján Rozner, *Nad románmi Vladimíra Mináča*. Slovenské pohľady 75 (1959), č. 8, 780–781.

máne *Živí a mŕtvi* to bude jasné — týmto pohybom je povstanie, tu pohyb epický a spoločenský splývajú. Ale tento „skrytý pohyb“ musí byť i v *Dlhom čase čakania*. Aký je jeho obraz? Ako je možné, že sme mohli rozoberať hlavné motívy a ideovo-kompozičné princípy bez toho, aby sme na túto otázku narážali? Odpovedať možno jednoducho: tak, ako kedysi v románe *Smrť chodí po horách* existovali dve motívické pásma vedľa seba, tak aj v románe *Dlhý čas čakania* je to podobne: pásmo Marka Uhrína a pásmo Janka Krapa neexistujú proti sebe, v konflikte, ale len popri sebe, dopĺňajú sa, ale nevzide z nich pohyb, čin.

Všimnime si ideové a kompozičné princípy, na ktorých autor buduje hlavnú postavu tohto pásma Janka Krapa.

Princípy sú vlastne tie isté ako pri postavách generačného okruhu: vzťah k realite cez vzťah k slovám a pojmom, ktoré ju vyjadrujú, a vzťah k činu. Kým však prv spomínané postavy hľadajú to, čo ich oddeľuje od reality, od činu, Janko Krap hľadá pravý opak: „Z mnohých slov, ktoré blúdili svetom, si vybral tie, ktoré mu najviac vyhovovali, to znamená tie, ktoré najviac podporovali jeho prirodzený sklon k činnosti. Systém, ktorý si vytvoril, systém pevný a presný, bol tu len na to, aby ho podporoval v činnosti, aby ho nútil k činnosti a aby ho chránil pred všetkým, čo by mu mohlo zabraňovať v činnosti...“ (49). To je jedna z úvodných charakteristík Janka Krapa. Ale ani v ďalšom sa nič na nej nemení — aj ku koncu románu sú základom charakteristiky tieto isté vzťahy: „Nesníval: stránil sa všetkého, čo ho mohlo oddialiť od skutočnosti a od činnosti“ (245). Zdalo by sa, že tento princíp primknutia sa ku skutočnosti a k činu musí viesť v románe aj k vzniku postavy a charakteru v samej podstate protichodnému tým, ktoré sa chcú stoj čo stoj oddeliť od reality a od činu. Lenže kritik prekvapivo konštatuje: „... Preto sa »komunista« Janko Krap v Mináčovej knihe vnútorným vzťahom k životu veľmi nelíši ani od pasívneho subjektívneho idealistu Marka Uhrína, ani od aktívneho subjektívneho idealistu profesora Markecha...“³³ Nie je to náhľad nepodložený. Myšlienkový a svetonázorový systém Janka Krapa je totiž rovnako ako u Marka Uhrína a u iných postáv z jeho okruhu naozaj *len subjektívny* a nevyjadruje — v individuálnej podobe, pravdaže — vnútorné princípy historicko-spoločenského vývinu. Tie neboli len opakom princípov, na ktorých si vzťah k svetu budoval Marek a ostatní okolo, ale boli zásadne iné, bolo ich viac a pri najmenšom okrem vzťahu k svetu a činu, bol ich podstatnou zložkou aktívny boj aj s *ideológiou* fašizmu. Ak princíp „oddelenia sa“ vyjadroval vnútorný princíp a vzťah časti generácie, jeho opak — splynutie so skutočnosťou — nevyjadruje celú podstatu síl, ktoré spôsobovali historicko-spoločenský pohyb. V tomto prípade

³³ Ondrej Marušiak v Pravde 7. II. 1959.

nie je prístup k postave i k problémom znútra, ale zvonka. Zdôrazňovanie vonkajskovosti pri konštruovaní deja i vytváraní niektorých postáv však odporuje skoro spontánnej mienke väčšiny kritikov Mináčovho románu, že totiž — vraviac slovami jedného z nich — „Mináč vsadil na vnútorný monológ témere všetko“.³⁴ Ale je naozaj v *Dlhom čase čakania* — ako i v ďalších dieloch — takým všeobecným a všeobsiahlym postupom vnútorný monológ? Ján Rozner vari jediný o tom zapochyboval a uviedol presvedčivý dôkaz: „Mináčovou metódou je nenechať nikdy postavu samotnú; stojí medzi ňou a čitateľom, komentuje jej konanie, myšlienky a polovedomé pocity; autor je neustále prítomný. — Preto je tu skôr výnimkou ako pravidlom tzv. »vnútorný monológ«, o ktorom sa v súvislosti s *Dlhým časom čakania* toľko popísalo...“³⁵ Je to určenie veľmi presné a odôvodnené.

Všimnime si teraz podrobne i dôsledky autorovho „vmiešavania sa“ do vnútorných záležitostí postáv.

Už v záverečných častiach *Modrých vln* vidieť, že len čo sa v prúde objektivizovaného rozprávania vynorili problémy, na ktorých bol autor vnútorne zainteresovaný, zmenil sa objektivizujúci štýl: objavili sa do prúdu autorskej reči „pohltené“ dialógy i autorskou rečou prerušované a komentované monológy. O dôslednejšiu a hlavne širšiu realizáciu tohto postupu ide vlastne aj na mnohých miestach trilógie. Určiť presne funkciu týchto postupov vo vzťahu k deju a dynamike rozprávania je dosť ťažké, pretože na prvý pohľad sa zdá, že ich autor strieda s „normálnymi“ dialógmi, monológmi a autorskou rečou dosť ľubovoľne. Ako prevládajúca tendencia sa však ukazuje splynutie dialógu s autorskou rečou tam, kde je to dialóg problémovo nefunkčný, viac-menej len ilustrujúci, dokresľujúci situáciu, kde nemá samostatnú platnosť ani pre psychologickú kresbu ani ako diskusia o problémoch. Napríklad pri zobrazení požiaru skladišť sú dialógy zväčša len súčasťou autorskej reči: „Čo je, spýtuje sa Irena, čo sa tu robí? Ty nespíš, hovorí muž so zamatovým hlasom, myslel som si, že spíš. Čo sa tam robí? Nič, hovorí muž, kdesi horí. Je to ďaleko, dolu pri Dunaji, vyzerá to na Zimný prístav, hovorí muž. Bol nálet? Nepočula som. Nie, to nebol nálet, hovorí muž so zamatovým hlasom, to bude čosi inšie, to bude inakší oheň. Sabotáž? Možno, že aj sabotáž, a ešte chvíľu zlostne čosi mrmle“ (35). V tomto rozprávaní sa však ako osobitný dialóg vydeli stretnutie Marka Uhrína s Jankom Krapom, pretože má svoju psychologickú funkciu, vyjadruje sa ním prekvapenie, nie je teda citovo indiferentný.

³⁴ Milan Schulz, *Váleční citová výchova*. Literární noviny 28. II. 1959.

³⁵ Dalej Rozner pokračuje: „Mináčova metóda je skôr protikladná metóde 'moderného románu', na ktorý sa kritici v tejto súvislosti odvolávali. Neprávom, lebo 'moderný román', ak pod ním chápeme Faulknera, Joycea, Hemingwaya, Kafku, Musila alebo z novších Butora, zakladal sa vždy na absolútnom osamostatnení zobrazovanej postavy od autora, na autorovom 'nevymiešovaní sa'...“ Ján Rozner, c. d. 788.

Takýmto splyvaním dialógov s autorskou rečou dosahuje Mináč v románe ako celku jednak väčšiu štýlovú diferencovanosť, no na druhej strane aj istú monolitnosť menších úsekov rozprávania, zrýchlenie rozprávania. Tento dojem celistvosti (zjavný už aj z grafickej monotónnosti takýchto úsekov) je zameraný aj funkčne — čiastočne sa ním vyvažuje celková rozdrobenosť románu na krátke kapitoly a epizódy.

Ak teda splyvanie dialógu s autorskou rečou je zväčša vyjadrením autorovej suverenity nad zobrazovaným, suverenity rozprávačskej, jeho „vmiešavanie sa“ do monológov ju vyjadruje ešte viac. Zároveň však ukazuje aj isté podieľanie sa autora na vnútorných problémoch postáv, to, že sa ani s jednou z nich síce néstotožňuje, ale že ich vidí aj znútra, že sú čiastočne všetky aj autorovým sebvýjadrením. Týka sa to zväčša oblasti pocitov, nálad, citových vzruchov. Marek sníva o Oline: „Presviedča sa, to nie je Olina, ktorá je tu so mnou v zmrákajúcej sa izbe, to je obraz, ktorý som si vytvoril a do ktorého som zaľúbený, to je len časť zo mňa, z mojich predstáv a snov. Ale potom si predstaví, že by ju už nemal vidieť, už ju neuvidím, a ovládne ho jasný pocit bolestnej túžby. Nie, to nie je možné, musím ju vidieť, musím ju vidieť“ (58). V oblasti myšlienok, poznania, vzťahu k svetu Mináč väčšinou robí autorské charakteristiky, ktoré pri postavách, kde nevie zachytiť aj vnútorný vzruch, cit a pocit života, ako napríklad pri Krapovi, prechádzajú i do opisnosti.

Dlhý čas čakania nie je teda románom vnútorných monológov, je vo svojom základe pravým opakom: postavený je dôsledne na prevahe autorskej reči, na jej nadriadení dialógom i monológom. To má však svoje ďalšie dôsledky. Ak Mináč práve *Dlhým časom čakania* začal vytvárať isté bohatstvo charakterov a typov motivovaných nielen ideologicky, podľa sociálnej príslušnosti, ale i rôznym citom, vášňou, láskou, nenávisťou atď., týmto svojím autorským nadriadením ich zase v prejave čiastočne nivelizuje, stiera ich individualitu. Kritika upozornila na rôzne aforizmy, ktoré prednáša či už Labuda alebo Hanka Krapová a ktoré nezodpovedajú ich intelektuálnej úrovni, ale zato príliš zjavne v nich cítiť autora. Platí to však aj všeobecnejšie o celom vyjadrovacom systéme v *Dlhom čase čakania*. Všimnime si najtypickejší prípad: zdvojovanie a viacnásobné opakovanie výrazov i celých viet je v románe (a v celej trilógii) viac ako časté, ba tvorí vlastne akúsi stylistickú dominantu celej trilógie. Nie je to vôbec (až na ojedinelé výnimky, v citove zvlášť vzrušených pasážach) funkčný postup, je to skôr autorská maniéra, lebo má rovnakú schému v autorskej reči i v reči absolútne rozdielných postáv v rozdielných situáciách. V autorskej reči sa povie: „Ale Ema sa rozhodla, je už rozhodnutá...“ (19). Labuda hovorí: „To si veru nemyslím — hovorí stotník — Ani na chvíľu som si to o tebe nemyslel...“ (22). A Irena vraví: „To je dobre, Marek, to je veľmi dobre“ (23).

I z celku, i z jednotlivých čiastkových umeleckých postupov vychádza, že v *Dlhom čase čakania* sa u Mináča znovu hybnou silou zobrazenia stal autorov

subjekt, ale nie už len osobný zážitok a pocit ako v jeho debute, ale osobný zážitok a pocit znásobnený poznaním.

Práve poznanie má vystihnúť aj objektívnu stránku celého procesu, najmä historicko-spoločenský pohyb. Videli sme, že v *Dlhom čase čakania* sa to ešte nie vždy darí v celistvom tvare a presvedčivo. Je to však len široká expozícia a naozaj vlastný pohyb udalostí i charakterov prichádza až v románe *Živí a mŕtvi*.

V

POHYB A ČIN
(Pohyb charakterov a pohyb udalostí)

Už v *Dlhom čase čakania* sa hodnota, skutočnosť alebo neskutočnosť vecí, pocitov i charakterov objavovala vo vzťahu k pohybu a činu. Tu ešte k pohybu len skrytému, k činu ešte len pripravovanému. Až v závere sa tento pohyb — Slovenské národné povstanie — stáva skutočnosťou a v tej chvíli všetko dostáva svoje skutočné obrysy a črty. Kapitán Labuda leží za guľometom a myslí si: „Toto je skutočnosť, toto je jediná skutočnosť, všetko ostatné, čo ho oddeľovalo od tejto skutočnosti, to všetko bol len príznak, sen a príprava na túto skutočnosť...“ (313). Toto „obrátenie“ vzťahu skutočnosti a neskutočnosti nie je neorganické, nie je len zdaním istej postavy, logicky vyplýva z dôsledného uskutočnenia základného ideovo-kompozičného princípu románu, ako sme ho uviedli na začiatku predošlej kapitoly.³⁶ A rovnako už v závere *Dlhého času čakania* sa uvádza aj základná charakteristika ideových i kompozičných problémov typických pre to, čo sa bude diať v nasledujúcom románe: (Labuda) „... mal radosť z pohybu, tešil sa, že sa konečne pohli, že sa všetko pohlo a všetko zjednodušilo: je tu len obrovský priestor pre pohyb a čin“ (325).

Je to Slovenské národné povstanie a jeho obrazom by mal byť román *Živí a mŕtvi* (1959).

Tento „pohyb a čin“ sa stane aj pohybom charakterov, ba ako sa ukáže, najmä pohybom charakterov. Postavy z *Dlhého času čakania* prejdú premenami, ich pohyb organickejšie ako v prvej knihe bude spojený s pohybom historicko-spoločenským. Teraz už nielen Janko Krap, ale temer všetci sa stanú „časťou pohybu“. Ale tento vzťah má aj svoj opak: pretože do románu *Živí a mŕtvi* hlavné postavy vstupujú už s vlastnosťami a filozofiou, ktorú poznáme, do veľkej miery postavy určujú aj hranice objektívneho obrazu povstania, ne-

³⁶ Mináč sa naozaj usiluje aj o tvarovú celistvosť a súmernosť diela, čo vidieť i z toho, že tento „návrat“ skutočnosti sa najpresnejšie formuluje práve pri Labudovi, pri ktorom sa v expozícii pri prvom a najviac zdôrazňovala „oddelenosť“.

vyhnutne ho zužujú, lebo zúžene — práve vzhľadom na historicko-spoločenský vývin — bola postavená i základná ideová a kompozičná koncepcia prvej knihy. V *Živých a mŕtvych* pribudne ďalší rad nie nevýznamných postáv (komisár Bende, čatár Koza, postavy gardistov), ktoré rozširujú práve spoločenský a historický obraz skutočnosti, no ani jedna z nich — čiastočne okrem komisára Bendeho — nesmeruje k hlbšiemu vyjadreniu hybných síl spoločenského pohybu.³⁷

Všeobecná akcia, pohyb vnáša jasnosť a presnosť do spoločenských hodnôt, triedi ich na pozitívne a negatívne, vracia určitost' slovám a istoty ľuďom. Istoty dobré, ale i zlé. Ak hru skutočnosti a neskutočnosti, „zdanlivej“ skutočnosti Mináč v *Dlhom čase čakania* najlepšie ukázal na literátskej spoločnosti, tak aj koniec tejto hry, návrat skutočnosti do jej záväzných foriem ukazuje najjednoduchšie v tomto istom prostredí: „Bolo dobre vysmievať sa zo zápaľu, z viery, z presvedčenia, bolo dobre vrhať na ostatných zastrašujúce slová, kým jemu samému nešlo o nič, kým to bola len hra, psychologické dobrodružstvo, nezáväzná cvičenie. Ale teraz, teraz má všetko presné obrysy, také kruté a presné obrysy“ (71). Tak rozmýšľa profesor Kopanický vo chvíli, keď má podpísať alebo nepodpísať manifest vernosti fašistickej vláde. A nielen on: „Mlčali, teraz aj Počina mlčal, teraz už nešlo o gesto, ale o konečné rozhodnutie a o všetky následky, ktoré z neho vstúpia...“ (74, všetko podč. J. N.). Súhrnne je to pocit spoločenskej a nie už len individuálnej platnosti a záväznosti každého, kladného i záporného činu.

Lebo teraz už skoro v každej situácii ide len o činy, o rozhodnutia, o dynamiku, nie o statické portréty.

Vedomie spoločenského pohybu sa prenáša do jednotlivých postáv až do detailov ich cítenia a konania, až potiaľ, že aj každý fyzický pohyb im prináša pocit skutočnosti, istoty a upokojenia. U Marka sa hneď na začiatku, vo chvíľach, keď sa dostáva medzi vojakov, prejaví pocit spoločnej zodpovednosti, skoro ako pocit telesnej blízkosti: „Aj Marek bol hrdý, bol dojatý, lebo po prvý raz pocítil zodpovednosť za mnohých, za všetkých, za celú svoju vlasť. Nebolo to nejaké abstraktné vedomie, bol to veľmi skutočný, skoro telesný pocit blízkosti k všetkým ohrozeným“ (23). Labudovi sa zasa zdalo, „... že je akýsi ľahší, že sa striasol neprijemnej tarchy v tej chvíli, keď prijal rozhodnutie

³⁷ Kritici sa dosť zhodli na tom, že je toto jeden zo základných nedostatkov románu. B. Choma píše: „...niet tu hrdinu, organizátora povstania, niet tu usmerňujúceho činiteľa, a preto tu niet ani hlbšej, dejinnej perspektívy boja všetkých románových postáv...“ (*Mináčov umelecký pohľad na povstanie*. Predvoj, 22. 10. 1959.) M. Jungmann podobne: „...Jde boj, jdou dějiny, lidé je tvoří a jsou jimi tvořeni ať chtějí či nechťejí. Ale cíl, vědomí cíle tito lidé nemají, nemají citlivost být článkem v řetězu dějinných souvislostí... A tak Bende jediný tu představuje onen uvědomelý element, který jinak Mináč z románu záměrně vypudil...“ *První bitva*. Literární noviny 10. 10. 1959.

zaútočiť“ (42). A Olga, ktorá zo všetkých postáv najmenej vníma pohyb spoločenskej reality a je i v tomto čase všeobecného spoločenského pohybu najuzavretejšia do seba, potrebuje aspoň pocit fyzického pohybu, aby sa zbavila nepokoja: „Poznala už tieto náhle návaly nepokoja a vždy vtedy vstala a chodila do úmoru, bála sa sedieť, zdalo sa jej, že v nehybnosti je pred týmto útokom bezbranná“ (55).

Priama závislosť týchto individuálnych istôt, spoločenskej závažnosti konania a presnosti javov a vecí od toho, či revolučný boj je na vzostupe alebo na ústupe, možno sledovať skoro na všetkých postavách generačného okruhu, najvýraznejšie na lekárke Eme a na Markovi. Ema už v *Dlhom čase čakania* nechala muža pána Ulricha, s ktorým, ako sama vraví, „spáchala manželstvo“ náhodne, z akejsi životnej nudy a otupelosti a vo chvíľach, keď tajne ošetrila raneného partizána, mala pocit jasnosti a jednoduchosti konania, nachádzala zmysel života. Keď však musí ustupovať s ranenými do hôr, znovu ju zmáhajú staré neistoty: „Nebola to len únava a strach, včerajšie a predvčerajšie myšlienky o ničotnosti života znovu prichádzali a pevne sa usadzovali. Znovu tu bolo: Načo? Prečo? A znovu tu bola dávna odpoveď: Všetko je nezmyselné, život, láska, smrť, nič nemá zmysel“ (114). Marek Uhrín vo chvíľach, keď sa stal vojakom so zbraňou v ruke, keď bol v akcii, aktívnym účastníkom pohybu, písal Oline: „...načo je to hľadanie seba... treba hľadať druhých... analýza je odporne chladná, smrteľne studená a vedie k rozkladu osobnosti: súciti, naopak, je prvok skladobný“ (57) a Olina bola presvedčená, že to nie je chvíľková teória, ale že je to „nový základný životný pocit“. Labilnosť a *živelná závislosť* tohto nového životného pocitu od vzostupu alebo ústupu revolučného boja sa však prejaví aj u Marka presne takým istým spôsobom ako u Emy a v takej istej situácii, pri ústupe: „...všetko mu bolo ľahostajné na tomto pochode a všetko stratilo zmysel okrem cigarety, ktorú fajčil, a spánku...“ (122). Sú to vzhľadom na situáciu pochopiteľné duševné depresie, strach, únava atď. Z hľadiska vykreslenia psychológie jednotlivcov sú to hlboko fundované pasáže, no niečo podobné Mináč dosiahol už vo svojom debute. Tu mu šlo o viac. O viac nielen čo do šírky obrazu a jeho väčšej ideovej diferencovanosti, jasnosti a presvedčivosti — to v *Živých a mŕtvych* v porovnaní so svojím debutom nepochybne dosiahol — ale o viac aj dopátraním sa spoločenského a politického významu povstania pre celú jeho generáciu, pre jej nie iba citové, ale aj mravné a politické sformovanie sa. Povstanie ako proces uvedomovací. A to sa nestalo dôsledne, práve preto vykreslenie pohybu charakterov, ich premien, je spojené s pohybom doby len živelné. Preto chýba, ako to vyčítala kritika, vedomie cieľa.

Všetci hľadajú záchytný bod, presne určený priestor, no väčšinou nesmeruje toto hľadanie za rámec osobného sveta. Olina ho vidí v synovi: „...bol to konečne *záchytný bod*, pevné miesto, obmedzený, ale *presne ohraničený* pries-

tor...“ (130) Ema ho hľadá v Jankovi Krapovi: „...hľadala v ňom oporu, *záchytný bod pred hĺbkou priepasti*, nad ktorou sa tackala...“ (114). Pre Labudu je takýmto záchytným bodom pomsta: „...a keď nebude možnosť víťazstva, hľadať aspoň možnosť pomsty...“ (137) — ktorá je vo svojom vrcholnom akte, divokom útoku na nemeckú posádku, motivovaná tiež len osobne, ako pomsta za smrť Hanky Krapovej. Jedine Marek smeruje zdanlivo ďalej ako k tomuto osobnému, „lebo Marek potreboval vznešený ideál, aby mohol znášať utrpenie, a iným k tomu stačila nutnosť“. Lenže práve v závere románu sa ukáže, ako aj jemu k návratu istôt a jednoznačnosti reality stačí vedomie pohybu, fyzického pohybu, na konci ktorého je život. „Marek sa škriabal do vrchu, škriabal sa len veľmi pomaly a zdalo sa, že vrch je nekonečný, ale nebolo to také zlé, bolo to jednoduché, krok a krok a ešte jeden krok a každý krok približoval k životu. Aké je to všetko jednoduché, myslel si Marek, tu som ja a tu je víchrica a ja kráčam a kráčam a napriek víchrici sa približujem k životu, bolo to prekvapujúce a zázračne jednoduché takto cítiť seba, takto milovať seba, takto bojovať o seba...“ (350). Ani záver románu (znovu trochu sentimentálne a trochu patetické stretnutie Marka s Olinou) nesmeruje v generačných postavách za tento osobný rámec. Rozhodné slovo však nájdeme až v treťom dieli trilógie.

Ak však v generačnom okruhu sa povstanie ukazuje síce ako proces uvedomovací, ale nie aj opačne: totiž v tomto okruhu sa nedá zistiť podstata a pohyb samého povstania, je oprávnená otázka, ako a kde ju autor vyjadruje. V *Dlhom čase čakania* sme túto líniu nazvali líniou Janka Krapa a bolo to dosť presné, lebo naozaj najmä on mal reprezentovať pohyb, všetko, čo s pohybom súviselo, smerovalo k Jankovi Krapovi alebo od neho. V *Živých a mŕtvych* je táto línia už podstatne širšia, nielen o postavy a charaktery hlavné, ako je komisár Bende, ale najmä o množstvo drobných portrétov, situácií a masových scén, kde sa ťažisko prenáša z hlavných postáv na drobné, niekedy bezmenné. Vyjadruje sa však touto šírkou aj hĺbka a podstata procesu?

Janko Krap smeroval od začiatku k činu. Teraz, vo chvíľach činu sa teda môže prejavíť celý. A skutočne, jeho charakterové vlastnosti, prv len spomínané, teraz sa ukazujú v akcii: vôľa, rozhodnosť v konaní, priamočiarosť. No jeho názor na svet a spoločensko-historický pohyb ostáva rovnako len v opisných polohách a v obmene tých charakteristík, ktoré boli v *Dlhom čase čakania*: „Vypestoval v sebe priamu, silnú vôľu, ktorá smerovala k činu a tá ho ochraňovala pred uvažovaním i pred pochybnosťami o zmysle a podstate vecí, ktoré pomáhal uskutočňovať...“ (152). Janko Krap nepochybuje o podstate vecí, ktoré pomáha uskutočňovať — v tom je jeho sila. Ale on o nich ani „neuvažuje“, nemyslí na ne, ba vlastne si ich aj slabo uvedomuje — a v tom je jeho slabosť. V kompozičnej stavbe románu taký, aký je, je dobrým protipólom „analytic-

kým" postavám pochybovačov a skeptikov, ale v ideovej stavbe románu nemôže byť dostatočným reprezentantom „pohybu“, lebo pohyb, o ktorý ide, nebol — ani v Mináčovej románovej koncepcii nie je — len súčtom činov, ale aj analýzou a pohybom myšlienky.

Komisár Bende tiež nie je typ analyzujúci, a predsa je presvedčivejší ako Janko Krap, lebo v jeho vzťahu k revolúcii a revolučnému boju nie je len subjektívny „systém“, vybudovaný s úzkym zameraním na čin, ale aj citové zaujatie za vec a veľká osobná skúsenosť, v ktorej oveľa viac ako v Krapovom svetonázorovom „systéme“ sa aspoň čiastočne odrážajú aj zákonitosti objektívneho pohybu skutočnosti.

Sila Mináčovho obrazu povstania ostáva v oblasti vnútorných citových a subjektívnych motivácií aj vtedy, keď zobrazuje radových bojovníkov a keď sa konflikt prenáša z oblasti osobnej — ako je konflikt kapitána Labudu s jeho vojakmi — do oblasti, kde si uvedomujú všetci, že ide o viac, že ide o samú podstatu veci, za ktorú bojujú. Kapitola, v ktorej kapitán Labuda chce vojenským komandom udržať vo vojakoch morálku, prinútiť ich odísť do hôr, kde však svoje osobný konflikt s nimi prehráva, patrí k najlepším a psychologicky najhlbšie fundovaným miestam románu. V tejto scéne — z hľadiska celého románu je to jednotlivosť — je presne zachytený proces rozkladu celku, ale aj prvky novej syntézy. Z akého konfliktu, „sporu“ sa rodí nová súdržnosť a vlastne i nový životný pocit celku?: „Ale teraz, keď kapitán Labuda odišiel, bolo všetko zrazu inakšie, už to nebol spor medzi kapitánom Labudom a vojakmi, lebo tento spor bol vyriešený a kapitán Labuda bol porazený a vojaci zvíťazili. Teraz tu bol iný spor, odrazu vystúpila z pozadia vec, vec, za ktorú bojovali a ktorú chceli opustiť. A tento spor už nebol taký jednoduchý ako predošlý, teraz ich kapitán nenútil, aby ostali a bojovali za tú vec, aby ju obraňovali a aby pre ňu trpeli. A práve preto, že ich už teraz kapitán nenútil, stal sa spor oveľa zložitejším, lebo sa do sporu zamiešali také veci, ako je svedomie a česť, vojenská a chlapecká česť. A teraz bolo jasné, že všetko, čo je na druhej strane sporu, že všetko to je len zbabelosť a strach a dezertérstvo...“ (143). V spore, v konflikte sa odrazu ako podstatný a určujúci činiteľ objaví „vec, za ktorú bojovali“, ale bez bližšieho určenia — nielen tu, ale aj inde — a to, čo sa javí najprv ako motivácia rozhodnutia ďalej bojovať, v zápätí pre nedostatok hybných síl a presvedčivosti zobrazenia samej „veci“ potrebuje ďalšiu motiváciu, živelnú, chlapeckú a vojenskú česť. Požiadavka zobraziť aj hybné sily povstania a jeho spoločenskú a historickú podstatu vychádza predovšetkým z potreby dať pravdivý obraz povstania, ale aj zo samých ideovo-kompozičných princípov Mináčovej prózy: čím menej totiž preniká k spoločenskej podstate pohybu, tým menej ho môže využívať ako charakterotvorného a dejotvorného činiteľa a musí ho nahrádzať inými, najmä citovými veličinami a vzťahmi, subjektívnymi „systémami“.

Táto úmernosť platí nielen pre zobrazenie síl, ktoré v povstaní bojovali proti fašizmu, živelné, uvedomele alebo aj z alibizmu (celý tábor „demokratov“ à la Janík, Krempašský a i.), ale i pre zobrazenie síl samého fašizmu. Pravda, zákonitosť je tu opačná: čím viac niektorá z postáv poznáva aspoň čiastočne sily a smer dejinného pohybu, tým nezmyselnejšie sa jej zdá vlastné počínanie (Lemnitzky). Čím menej o veciach a javoch postavy vedia, tým pevnejšia je ich viera, lebo to, čo nimi hýbe, nie je poznanie, ale viera, bizarne, ale i zversky skombinovaná s pudom (Hracho, Ulrich a i.). Takýto pohyb charakterov je logický, lebo tu nemohlo ísť o nejaký prerod, ale len o úplný morálny bankrot. Jediný, kto nájde silu a túži vymaniť sa z tohto hnusu, je Valér Ferkodič, ktorý sa medzi gardistov dostal preto, že nemal nijaké zásady. Bol v ňom však ešte ľudský cit, a tak vo chvíľach, keď gardisti na smrť znásilnia Hanku Krapovú, precitne: „Všetko sa mu hnusilo, to už nebola nijaká psina, to už nebolo nijaké dobrodružstvo a nezachovávali sa tu nijaké gentlemanské zásady, ktorých sa lump a skrachovaný človek Valér Ferkodič pridržoval...“ (284). Takýmto postavením vzťahu — že z bojovníkov „za Boha a za národ“ akú-takú morálku má práve „lump a skrachovaný človek“ — Mináč ešte podčiarkuje tú neľudskosť a špinu v ideológii i morálke kléro-fašizmu, ktorú ukazuje i v činoch. V *Živých a mŕtvych* totiž práve o to ide: ukázať mravný profil, hyenizmus tohto hnutia.³⁸

Vnútorný pohyb, premeny charakterov sú teda v *Živých a mŕtvych* organicky spojené s pohybom udalostí. Nie, najmä u postáv generačného okruhu, „oddeľovanie sa“ od udalostí, naopak, je tu splývanie s nimi. To znamená, že dej neutvára autor zvonka iba z radu nepravdepodobných náhod, že organicky vyplýva zo vzájomného pretínania a prelínania sa vývinu charakterov a vývinu udalostí. Práve preto ho zvlášť nevnímame, nie je taký očividný, ako v *Dlhom čase čakania*, hoci *Živí a mŕtvi* je román nesporne dejovejší, dynamickejší. Epický, románový pohyb je teda plynulý, tvorí pevnú reťaz. No to, že Mináč nezachytil aj podstatné sily a vzťahy historicko-spoločenského vývinu — hoci v zámere predsa len chcel podať objektívny obraz povstania — vedie ho k istej ilustratívnosti a reportážnosti, sú tu kapitoly a pasáže, ktoré vnímame ako „vložené“. Také sú predovšetkým portréty nemeckých fašistických dôstojníkov majora Jürgensa a Ericha Jahnkeho, ale čiastočne takýto ilustratívny charakter má i postava podporučíka Korima, alebo fúzatého sváka-furmana a pod. V *Dlhom čase čakania* takéto priradovanie portrétov bolo základným kompozičným princípom, nepočítalo sa ako ilustratívne. V *Živých a mŕtvych* je však základným kompozičným princípom dej, pohyb charakterov a udalostí a pasáže „portrétové“ nevyhnutne sa javia ako ne-

³⁸ V *Dlhom čase čakania* sa viac sústreďoval na vykreslenie fašistickej ideológie, jej bázisovania na veľkých, ale bezobsažných gestách a slovách.

systémové. Nevyplývajú zo základného ideového a kompozičného zámeru románu. Ak sa však pohyb, ktorý „rozruší obraz skutočnosti“ stáva základným ideovým a kompozičným princípom románu *Živí a mŕtvi*, nevyhnutne to znamená, že aj všetky čiastkové vzťahy slov, vecí a umeleckých postupov (dialóg, monológ, autorská reč a pod.), ktoré v *Dlhom čase čakania* vychádzali zo subjektívneho hodnotenia a vnímania postáv i autora, mali by teraz dostať svoju objektívnu platnosť, objektívny vzťah ku skutočnosti.

V *Dlhom čase čakania* vnímal slová v ich presnom význame najmä Janko Krap. Labuda im neveril, Marek si z nich budoval štít, úkryt pred realitou. V *Živých a mŕtvych* túto funkciu štítu, popretia skutočnosti má slovo naďalej u tých, ktorí idú proti smeru dejinného pohybu, ktorí hľadajú subjektívne ospravedlnenie svojho konania. Pre Augustína Šnerera naďalej „slovo a gesto boli... najskutočnejšou skutočnosťou“ (61). Keď sa profesor Kopanický, rozhodne podpísať manifest vernosti tisovskej vláde, ospravedlňuje sa sám pred sebou, že trpieť za spravodlivú vec by nemalo významu, lebo spravodlivá vec je „slovo, ktoré nič neznamená“ (70). A vo chvíli, keď spoločensko-historický pohyb dáva skutočnosti jej pravú tvár, hľadajú záchranu v slovách, v „neskutočnej skutočnosti“ najmä tí, pre ktorých pravý obraz skutočnosti by znamenal úplnú dezilúziu — gardisti: „Keď boli na chvíľu sami, snažili sa nemyslieť, nepadlo im to veľmi ťažko, mali niekoľko slov, bol tu ochranný kryt zo slov, bol tu Boh, bola tu bojujúca cirkev, bol tu národ, sudba národa, bolo to len niekoľko celkom planých a prázdnych slov, ale bol to dokonalý ochranný kryt proti myšlienkam...“ (341).

Tým, ktorí si v *Dlhom čase čakania* robili hradbu zo slov, zo slovných systémov, vo chvíľach, keď splývajú s pohybom, keď ich svedomie je v súlade s činom, netreba slov ako hradby, ale práve také slová, ktoré najpresnejšie vyjadrujú skutočnosť. Hneď na začiatku, keď Marek obsluhuje telefón, ktorým sa hlásia zprávy z úsekov z bojišťa, uvedomuje si: „Slová, ktoré prenikajú do slúchadla, boli len úločkami tejto neznámej skutočnosti, boli len jej znakmi, ale nevplývali na smer jej pohybu...“ (7). V záverečných častiach románu po osobných krízach a depresiách v Markovi znovu žije vedomie príslušnosti k pohybu. Vtedy je už pre neho skutočnosť definitívne jednoznačná, je nad obalom slov: „Najradšej štylizoval pokyny z Kijeva a zprávy z frontov, ktoré zachytávali na baterkovom rádiu, to bolo čosi pevné, skutočnosť, ktorá nepotrebovala húštinu slov okolo seba, to bola skutočnosť, ktorá sama osebe vzbudzovala nádej a nepotrebovala klamlivý obal slov“ (297).

Rovnako aj veci majú svoj reálny rozmer, nie metaforickú platnosť vnášanú do nich výlučne z pocitov postáv a „krátke spojenia“ vecí a vzťahu³⁹

³⁹ Ako napr. bolo „...uhasínajúca zábava v uhasínajúcom svete...“ a pod.

v *Živých a mŕtvych* skoro vôbec nie sú. Veci sú také, aké sú — hovorí to dokonca sám Marek, ktorý predtým vždy veci najviac videl tak ako chcel: „Fuj,“ povedala Olina. „Aké hnusné sú veci, ktoré sú potrebné.“ — „Sú proste potrebné. Nie sú ani hnusné ani pekné“ (376). To však neznamená, že aj v *Živých a mŕtvych* neostáva pre Mináča už od debutu charakteristická konkretizácia zážitku — najmä zážitku z detstva a mladosti — vo veciach a prírodných motívoch: „Janko Krap neodolal, zobral si jeden zemiak, zemiak nádherne voňal, voňal detstvom a zimnými večerami a voňal tiež jeseňou, pastvinami, pokosenými lúkami, na ktorých sa pásol dobytok, bola to nádherná vôňa...“ (353).

V *Dlhom čase čakania* autorská reč bola štylistickým základom a bola nadradená dialógom i monológom. V *Živých a mŕtvych* sa tento vzťah podstatne nemení, no od autora sa do istej miery niektoré postavy „emancipujú“ a tým aj ich dialogické prejavy sa viac líšia od skladby autorskej reči. V *Dlhom čase čakania* Mináč reč skoro vôbec nepoužíval ako charakterizačný prostriedok; jednak sa mu to asi zdalo vonkajškové, jednak — ako sme na to upozornili — svojou autorskou suverenitou i v prejave zotieral individualitu jednotlivých postáv. V *Živých a mŕtvych* sa znovu vracia aj charakterizácia postavy rečou, prejavom. Tak sa charakterizuje komisár Bende, čatár Koza, Ilona Krapová, starý fúzatý furman a i., teda napospol postavy, ktoré neprechádzajú z prvého románu a autor môže pri nich uplatniť jazykové prostriedky, ktoré by sa bez istej neorganickej násilnosti nedali uplatniť pri postavách, ktoré majú svoj trocha jednotvárnny a verbalistický spôsob prejavu už z prvého románu. To sú dialógy charakterizačné. Druhý typ dialógov by sme mohli nazvať konverzačnými alebo ešte presnejšie diskusnými dialógmi. Boli i v *Dlhom čase čakania*, v *Živých a mŕtvych* je ich však nepomerne viac. Diskutuje Marek Uhrín s Labudom, s komisárom Bendem i s Olinou, Markech s Hankou Krapovou i s Lemnitzkým, Janko Krap s Emou atď. Väčšina týchto diskusií má „ideový“ charakter, riešia sa v nich najmä otázky spoločensko-politické, náhľady na budúcnosť atď. Takýto typ dialógov je v *Živých a mŕtvych* zákonitý pre dve príčiny: V *Dlhom čase čakania* sa postavy oddeľovali od skutočnosti i od seba navzájom a svoje životné problémy chceli riešiť v sebe. V *Živých a mŕtvych* je väčšina postáv obrátená tvárou ku skutočnosti a chce si svoje problémy riešiť konfrontáciou s problémami iných. Sú to problémy väčšinou spoločenské a nie úzko osobné. Aj v tomto — na rozdiel od *Dlhého času čakania* — sa prejavuje vzájomná závislosť pohybu charakterov a pohybu udalostí. No tieto diskusie, práve preto, že sa v nich a nie v akciách riešia skoro všetky podstatnejšie otázky, ktoré súvisia s historicko-spoločenským zmyslom povstania a dejinného vývinu, sú čiastočne aj nahradzovaním konfliktu, sú jeho prenesením z epickej konkrétnosti do polôh

diskusných. S týmto problémom sa u Mináča stretneme aj v jeho zápase so súčasnými témami. V *Živých a mŕtvych* jednou z príčin je už viac ráz spomenuté nedostatočné preniknutie a zobrazenie hybných síl spoločenského a historického pohybu.

Spomenuté dialógy spravidla nesplývajú s autorskou rečou, sú v románe s ňou rovnocenné. Tendenciu splývať s autorskou rečou majú len menšie dialogické celky viac-menej situačné, ktorých funkciu by sme mohli určiť ako funkciu polopriamej reči.⁴⁰

Funkčnosť a závislosť využitia dialogických a monologických postupov (vlastne autorskej reči kombinovanej s monológom) od základného ideového a kompozičného princípu — pohybu charakterov v pohybe reality — vidieť z toho, že Mináč tieto postupy neuplatňuje rovnakou mierou v motivickom pásme bojovníkov povstania i v motivickom pásme bojovníkov proti povstaniu. V prvom sú častejšie dialógy. V dialógoch, v diskusiách — už aj v ich grafickom zázname — je čosi jasnejšie, menej ťaživé, pretože určitejšie v dobrom i zlom. Všetko sa tu pomenúva, má svoju pevnú podobu, je skutočné. Preto Mináč dialogizuje väčšinou v pásme bojovníkov povstania.

V partiách monologizujúcich, teda v tých, kde sa do svojskej autorskej reči vplietajú útržky monológov, je vždy niečo ťaživé, gniaviace, niečo presne nepostihnuteľné. Mináč týmto spôsobom vie navodiť atmosféru tmy, pesimizmu. Jedna z takýchto monologizujúcich pasáží je tam, kde kapitán Labuda bojuje — psychologicky bojuje — s vojakmi, ktorí prepadli depresii, chcú sa rozísť. No väčšina týchto pasáží je spojená s motivickým pásmom Nemcov a najmä gardistov, ba dá sa povedať, že skoro všetko podstatné v tomto motivickom pásme sa zobrazuje týmito monologizujúcimi postupmi: také sú štyri prvé kapitoly tretej časti románu, v ktorých sa opisuje trestná výprava gardistov a Nemcov, ich výčiny i pocity jej účastníkov a taká je najmä kresba Lemnitzkého, ktorá vrcholí v jeho až morbidných pitkách a dumách, v rozľahanom a niekedy i nefunkčnom sebaapítvaní (celá pätnásta kapitola tretej časti románu).

V záverečných kapitolách románu sa na niekoľkých miestach objaví pleonastické používanie slov „povedal“, „povedala“ na uvádzanie dialógov (309—310, 326—327). Podobné sú aj isté kratšie pasáže vybudované na opakovaní a rôznom obmieňaní vzťahov niekoľkých slov (334, 367 a i.). Sú to postupy, ktoré Mináč od čias svojho debutu nevyužíval. Ak sa teraz zjavujú opäť a vcelku v podobných situáciách a s podobnou funkciou ako v románe *Smrť chodí po horách*, značí to, že aj v tejto sfére sa signalizuje istá podobnosť východiskových ideových a kompozičných princípov v oboch románoch.

⁴⁰ Hovoríme o tendencii niektorých postupov celkove, pretože v jednotlivých prípadoch sú aj výnimky a autor využíva tieto postupy aj na splnenie iných funkcií v diele.

Všetky spomenuté umelecké postupy nie sú objektivistické. Vo všetkých, najvýraznejšie, pravdaže, v autorskej reči a v monologizujúcich pasážach je obsiahnutý aj autorov postoj. Jeho základnou črtou je — ako na to upozornila kritika — nepatetickosť. Nedosahuje ju tým, že by si volil len všedné, priemerné postavy a situácie, skôr naopak: v Labudovi napr. i v niektorých jeho činoch (útok na nemeckú posádku ako pomsta za smrť Hanky Krapovej) je až priveľa pátosu, ktorý podobne ako v *Na rozhraní* vyznieva niekedy dosť režírovane.⁴¹ Celková nepatetickosť oboch románov je však v tom, že práve v autorskej reči, ktorá splýva s monológmi, Mináč si vytvára možnosť ironizovať postavy v istých chvíľach, isté ich myšlienky a názory. Je to jemná irónia, najmä pri postavách kladných. Pri postavách záporných, najmä pri postavách gardistov, táto irónia sa mení obyčajne na útočný ostrý sarkazmus, nehumorný, ale kruto výsmešný (napr. scény z výcviku POHG). Takýmto postupom Mináč dosahuje, že postavy nekarikuje, satirou nezľahčuje vážnosť problémov, ale naopak, niekedy prikro kontrastne radenými scénami, v ktorých konfrontuje mravnú a ľudskú nízkosť fašistov s heslami ich ideológie, zabalenými do vznesených slov, Mináč dosahuje satirický účinok bez humoristického karikovania.

Badateľne viac prvkov karikatúry sa dostáva do vytvárania postáv „demokratickej“ buržoázie vo všetkých jej odtieňoch od poslanca Ferkodiča cez fabrikantika Krempašského až po legionárskeho „bojovníka“ Pavla Jozefa Janíka a „mladodemokrata“ Augustína Šnerera. Tu už Mináč nevyužíva len ironizujúce vmiešavanie sa do monológov a dialógov, ale už v samej charakterizácii používa výsmešné epiteta konstans, ako napr. je Ferkodičova „konská tvár“, Krempašského „tvarohovité líca“ a pod. Okrem toho často využíva na odhalenie a výsmech bezzásadovosti a bojácnosti týchto „bojovníkov“ aj situačnú komiku: napríklad pomerne naširoko rozvádza scény, ako si Pavel Jozef Janík a Krempašský budujú v seníku celý labyrint úkrytov a v nich spriadajú svoje plány alebo Šnererov „ústup do hôr“, v ktorom sú však i prvky tragikomiky či Ferkodičovu „ilegálnu činnosť“, keď ukrýva „bojovníka“ — Šnerera.

Tieto ironizujúce a satirické postupy sú obsiahnuté priamo v základných tvárnych postupoch, ktoré by sme mohli nazvať autorskými, či je to už charakterizácia, vytváranie situácie a najmä „vmiešavanie sa“ do prejavov postáv. Mináč si však možnosť odpatetizovať a najmä ironizovať vytvára aj priamo niektorými postavami a ich vzájomnou konfrontáciou. Skoro ako pravidlo platí, že istým spôsobom „živelné“ postavy ako Labuda, čatár Koza, lekárka Ema a najmä profesor Markech ironizujú, ba niekedy priamo vysmieľajú rôzne

⁴¹ Je to najmä scéna, keď Labuda na zhoreníšti rodného domu nájde obhorené otcovo telo a slávnostne ho nesie na rukách, podobne ako Jano Kompan svoju mŕtvu dcéru v poviedke *Skaliny*.

subjektívne filozofické systémy (Markech dokonca aj svoj vlastný), názorové sústavy a z nich vyplývajúce konanie iných postáv, najmä rôznych „demokratov“, ktorí presvedčením maskujú len svoje osobné zisťné záujmy. Ale iróniou práve týchto „živelných“ postáv sa často uzemňujú i niekedy do pátosu sa rozbiehajúce pocity, slová a gestá Marka Uhrína, Janka Krapa i komisára Bendeho. V týchto prípadoch sa Mináčova irónia uplatňuje najorganickjšie, je naozaj súčasťou jeho základného ideového a kompozičného princípu a má i svoju dosť zložitú hierarchiu: ak totiž tieto postavy, najmä Markech a Ema, ale i Labuda a Koza ironizujú preto, že si zachovávajú istý „bezpečný odstup od vecí“⁴² aspoň niekedy a od niektorých, tak aj Mináč si ponecháva možnosť v istých situáciách ironizovať ďalej tieto postavy práve tým, že si vytvorí od nich „bezpečný odstup“. Tu je nevelký, ale je. Vôbec: čím bližšie sú postavy ku generačnému okruhu, čím viac sú súčasťou (aspoň niektorou svojou črtou) pocitov a zážitkov autorovej generácie, tým je Mináčov odstup od nich menší, tým menej ich ironizuje. Irónia vzrastá tou mierou, akou sa postavy a problémy vzdávajú od tohto generačného pocitu.

Román *Živí a mŕtvi* na rozdiel od *Dlhého času čakania*, ba i od celej predošlej tvorby Vladimíra Mináča nie je len voľné rozprávanie, priradovanie motivických pásiem a postáv, ale naozaj epicky stavaným románovým celkom. Povstanie je tu tým úbežníkom, v ktorom sa stretá a pretína vnútorný pohyb postáv s pohybom udalostí. V *Živých a mŕtvych* Mináč dosiať najdokonalejšie splnil jeden zo základných princípov svojej vlastnej poetiky, ktorej ústredným bodom je čin a pohyb. Čin a pohyb, ktorý smeruje nad postavy, ktorým postavy „vystupujú zo svojho individuálneho osudu a stávajú sa vo svojom celku nositeľmi osudu národa“.⁴³ Pre takýto obraz mal Mináč vytvorené predpoklady nielen predchádzajúcim vlastným dielom, ale i svojím subjektívnym umeleckým ustrojením: „Sila Mináčovho talentu... je totiž v zobrazení toho, čo by sme mohli nazvať ‚krajnou situáciou‘ (ale nie v zmysle existencialistov): človek pohybujúci sa na hrane života a smrti, človek ohrozovaný alebo pohlcovaný smrťou, človek umierajúci alebo premáhajúci smrť, človek dívajúci sa do očí smrti alebo posledným zvyškom síl si brániaci život. Tu sa Mináč stáva pravdivým patetikom, tu sú žriedla jeho tragizmu a zároveň príklonu k životu.“⁴⁴ *Živí a mŕtvi* dávajú práve takýto obraz o živote a aj v tom je ich blízkosť s autorovým debutom *Smrť chodí po horách*.

⁴² Presne tento vzťah definuje Mináč napr. pri Eme až v románe *Zvony zvonja na deň*. Zhovára sa so svojim mužom Jankom Krapom o tom, že ho „demokrati“ asi zavrú preto, že v povstaní zastrelil Švedu. Ema všetko ironizuje až cynicky a autor komentuje: „Ponáhľajú sa zo mňa urobiť dočasnú vdovu,“ povedala Ema. Bola už znovu vo svojej skrýši, vo svojom bezpečnom odstupe od vecí...“ (110).

⁴³ Ján Rozner, c. článok, 781.

⁴⁴ Tamže.

V záverečných častiach *Dlhého času čakania* Mináč vytvoril i vnútorné i vonkajšie (situačné) predpoklady pre ďalší diel trilógie, ba nepriamo naznačil aj jeho základný ideovo-kompozičný princíp. V záverečných častiach *Živých a mŕtvych* je niekoľko situačných predpokladov pre ďalšie rozvíjanie (Labudovo zranenie, Ferkodičov alibizmus a pod.), no celkove záverečné scény (Markovo stretnutie s Olinou, Kozovo krčmárenie a i.) sú viac klasickým dopovedaním osudov románových postáv než východiskom pre ďalší konflikt. Dané je to tým, že *Živí a mŕtvi* — hoci sú len časťou trilógie — predstavujú v Mináčovej doterajšej tvorbe epicky najcelistvejšie dielo a túto celistvosť naznačujú aj tým, že sú zavŕšené i situačne. Druhá príčina je pravdepodobne v tom, že Mináč pôvodne zamýšľal spracovať generačný román len vo dvoch dieloch, časove len do oslobodenia, príp. ďalej písať už len jeho voľné pokračovanie. Na reportérovu otázku, či *Dlhý čas čakania* bude skutočne trilógia a či vyjde tretí diel, Mináč v máji roku 1959, teda keď už druhý diel trilógie bol v tlači, odpovedal: „Nedočkáte sa ho asi. Prvý a druhý diel tohto románu je uzavretý i časove i historicky a je uzavretý aj ako román. Keby som začal písať tretí diel, boli by z toho zasa dva zväzky — a bolo by to len voľné pokračovanie prvých dvoch dielov...“⁴⁵ *Živí a mŕtvi* potvrdili, že sú románom uzavretým „i časove i historicky... aj ako román“. Tretí diel — *Zvony zvonja na deň* (1961) — zas dosť presne zodpovedá i označeniu „voľné pokračovanie“ i tomu, že nie je uzavretý a že z trilógie by mala byť tetralógia alebo možno románový cyklus.

Časove román zaberá obdobie od februára 1946, od chvíle, keď zástupcovia Sovietskej armády odovzdávajú Bratislavčanom most cez Dunaj až po februárové udalosti 1948. Tak ako v predošlých románoch ani tu sa Mináč nesnaží podať kroniku dní, ale analyzuje len niekoľko kľúčových situácií osobných i spoločenských na začiatku roku 1946 až po voľby v máji toho istého roku a potom v druhej časti románu zase udalosti z konca roku 1947 až po Február. Sú to isté medzníky, ktorými sa román časove i politicky presne — o niečo presnejšie ako *Dlhý čas čakania* — situuje, ktoré však okrem toho, na rozdiel od prvého románu, majú i vážnejší zástoj na ideovom a kompozičnom pláne diela. Je to, pochopiteľne, narastanie objektivity, ba i objektivizácie v tejto trojici románov, ktoré v podstate pripomína ideové a kompozičné tenden-

⁴⁵ *Slovenské národné povstanie — ústredná téma našej literatúry*. Hlas revoluce, Praha 21. 5. 1959.

cie, dvojice prvých Mináčových románov *Smrť chodí po horách* a *Včera a zajtra*.⁴⁶

Ideovo-kompozičným princípom a vlastne i hodnotiacim kritériom v prvých dvoch románoch trilógie (ale v istom zmysle u Mináča vôbec) je pohyb a čin. To ostáva aj v románe *Zvony zvonja na deň*. Čo sa však menilo a mení vo všetkých románoch je vzťah postáv, javov a vecí k pohybu a činu — rozumie sa, pohybu a činu spoločensky platnému. V *Dlhom čase čakania* to bolo u generálnych príslušníkov uzavieranie sa pred činom a pohybom historicko-spoločenským. Román sa rozpadal na galériu postáv, dej sa „organizoval“ zvonka. Vnútrotným jednotiacim činiteľom je však pri mnohých, ba pri všetkých dôležitejších postavách istý generačný pocit, pocit „oddelenia sa“ od skutočnosti, ktorý má rôzne individuálne variácie, ale jeho podstata je tá istá u Labudu, Marka, Emy, ba i Šernera a Oliny. V povstaní už i dej i vnútrotný pohyb postáv sú závislé od historicko-spoločenského pohybu a činu. Závislé väčšinou živelne — dramatizmus udalostí postavy strháva, poddávajú sa mu. A triedia sa: už niet ani v generačnom okruhu postáv jednotného pocitu, už sa začalo triedenie duchov. Objektívna platnosť románu vzrástla natoľko, že kritik mohol konštatovať: „Aj keď to znie trocha pateticky, *Živí a mŕtvi* sú čosi ako národná epopeja, bez zjednodušovania, bez skrášľovania, bez nadsadzovania“.⁴⁷

Obdobie, ktoré román *Zvony zvonja na deň* zobrazuje, je plné politického pohybu, no je skôr obdobím prípravným, obdobím činnosti a nie činov, mnohých situácií, ale nie „krajných situácií“. Spoločenský a politický pohyb už nie je dramaticky strhujúci, postavy nie sú ním strhnuté a živelne od neho závislé, naopak, teraz si každý *uvedomele* musí vybrať svoje miesto vo všeobecnom pohybe a *uvedomele* sa musí rozhodnúť pre čin. V „krajných situáciách“ v povstaní sa ukazovali tváre a problémy v ich pravej podobe, v ich podstate len na chvihu. Ďalší pohyb udalostí ich neraz premenil v opak, optimizmus na beznádej a pod. Teraz už udalosti, ich pohyb, práve preto, že si ľudia musia *uvedomele* v nich hľadať miesto, nemajú na postavy a ich vnútrotný pohyb taký rozhodujúci vplyv, no zato vplyv je trvalejší — objavujú sa skutočné tváre a problémy. Motorom vnútrotného pohybu postáv už nie sú len nárazy zvonka, ale spory a konflikty o osobné *uvedomelé* poznanie pravdy. Je to akási analógia s princípmi románu *Dlhý čas čakania*, ibaže ich zmysel je protichodný: tam tiež bolo úsilie o osobné poznanie pravdy, no išlo, tvárilo sa, že ide, „nezávisle“ od skutočnosti, budovali sa subjektívne názorové systémy, neskutočné svety. V románe *Zvony zvonja na deň* tento osobný

⁴⁶ Táto analógia najmä v prípade románu *Včera a zajtra* a *Zvony zvonja na deň* zodpovedá aj časove a tematicky, lebo oba romány spracúvajú približne rovnaký časový úsek i rovnaké udalosti, aj keď úroveň umeleckého zobrazenia je podstatne rozdielna.

⁴⁷ Ján Rozner, cit. čl.

zápas smeruje k vyrovnaniu sa so skutočnosťou, jej ideovo-politickými silami, smeruje k zladeniu osobného poznania s objektívnou pravdou, s objektívnou dejinným pohybom a silami, ktoré ho reprezentujú. Ak sa Marek Uhrín stáva komunistom, členom strany, nie je to „prerod“ postavy, ale organické završenie dosť kľukatej cesty za pravdou, cesty, ktorá reprezentuje ako pars pro toto aj cestu Mináčovej generácie.

Dlhý čas čakania je obrazom generačného pocitu, *Živí a mŕtvi* obrazom generačnej skúsenosti, *Zvony zvonja na deň* obrazom generačného poznania. Už v *Živých a mŕtvych* sa však obraz generácie dostával do úzadia. V popredí vyrastal obraz národného kolektívu v jeho triednej a názorovej diferencovanosti. V románe *Zvony zvonja na deň* táto dobová platnosť sa ešte zvyrazňuje, no pre ideovo-kompozičnú stavbu to má aj svoje negatívne dôsledky. K pomernej šírke dobového obrazu Mináč nemá ústredný dobový konflikt, na ktorom by sa podieľali všetky postavy (ako v *Živých a mŕtvych*), je tu len rad osobných konfliktov a zápletiok, ktoré nie vždy sú súčasťou dobového konfliktu. A tak ako sa *Dlhý čas čakania* rozpadal na mozaiku postáv, charakterov, tak veľmi podobne *Zvony zvonja na deň* sú mozaikou scén, jednotlivých „výstupov“, neraz len ilustrujúcich ľudí a dobu. Základný problém Mináčovej tvorby: zladenie pohybu postáv s pohybom udalostí sa znovu vracia. Táto požiadavka sa nestavia apriórne, ale vyplýva logicky zo základného noetického východiska Mináčovho diela, ktoré by sme mohli nazvať filozofiou činu a pohybu. V románe musí mať svoj epický ekvivalent v konflikte. Dosiaľ najdokonalejšie sa tak z celej Mináčovej tvorby stalo v *Živých a mŕtvych*. Ostatné romány sa k tejto požiadavke len viacej alebo menej približujú.

Uvedomelé utváranie si vzťahu nie k svetu vôbec, ale k jeho spoločenským a politickým problémom je v románe *Zvony zvonja na deň* priamo podmienkou aktívneho činu. Čím je naďalej vyjadrením súladu postavy s pohybom, so skutočným svetom, ale na vykonanie činu už nestačí živelnosť. Túto základnú zmenu v motivácii činu najlepšie ukazuje vývin niekoľkých postáv, ktoré sem prechádzajú z predošlého románu, najmä Labudu a Marka Uhrína, čiastočne i čatára Kozu.

Náznaky takejto premeny vzťahov sa objavujú už v závere *Živých a mŕtvych*: všetci pochybovači (Marek, Ema) vchádzajú do budúcnosti s pocitom víťazstva a šťastia, lebo aj keď ešte nedošli poznania podstaty spoločenského diania, celý čas šli za *zmyslom* vecí, diania a názorov. Labuda však, dovtedy silný a istý, vchádza do nového života ako „zbytočný človek“, lebo nešiel za *zmyslom* vecí, ale len za vecami a činmi akosi samými osebe, pudove a telesne. Keď si pri prechode hôr zramí chrbticu, stráca aj zmysel života, lebo telesná sila bolo posledné, čo mal: „... ostala mu už len pýcha na vlastné telo, na silu vlastného tela, na jeho poslušnú a nádhernú silu“ (455).

Na začiatku tretieho románu je Labuda bezmocný: „Nebolo preň úniku,

celá jeho sila bola zviazaná s telesnom, jeho odvaha žiť a vychutnávať život bola skôr odvahou svalstva ako niečoho iného; keď to stratil, stratil temer všetko“ (6). To „temer všetko“ je najmä spojenie so svetom a možnosť činu, ostáva sám, nehľadá svoje miesto vo svete, ale v izolácii, znovu v oddelení sa od sveta: „Nikdy nerozmýšľal vážne o svojej príslušnosti k stranám v rozvadenom povojnovom svete; zdalo sa mu, že tým všetkým pohŕda... ak ho niekedy viazala k svetu chlupská družnosť pochádzajúca z nadmernej sily a zdravia, teraz to pominulo. S vonkajším svetom ho zväzoval hnev, nie radosť, trpkosť vyhnanstva, nie družná sila...“ (124). Je to veľmi podobný vzťah k svetu, podobné postavenie, v akom bol v *Dlhom čase čakania* občas Marek Uhrín.

Marek Uhrín je však v románe *Zvony zvonja na deň* od začiatku v aktivite, pracuje ako novinár. Cez prácu a čin je zviazaný s ľuďmi, so skutočným svetom a jeho problémami: „Ľudia potrebovali jeho prácu a on mal rád prácu a rád ju dával. Na začiatku bol čin nie slovo: a čin ho vtiahol do sveta skutočných vzťahov. Vyšiel na ulicu a medzi ľudí, to bolo všetko. To, čo bolo predtým, akoby sa bolo odohrávalo v tmavej, pokusnej komore. Nezavrhol svoju minulosť, svoje osamelé zúfalstvá: len sa trochu povýšene usmieval nad naivným hľadačom... vedel, že slová sa môžu poskladať do húštin, ktoré prenikne len čin“ (135). Kolektívny čin a pohyb v povstaní rozrušoval obraz „neskutočnej skutočnosti“, dával realite jej naozajstné rozmery a podobu. Ale definitívny návrat „do sveta skutočných vzťahov“ znamená len individuálne uvedomenie si všetkého tohto, osobné poznanie a osobný, uvedomelý čin. Marek Uhrín to dokázal, kapitán Labuda, práve preto, že jeho čin bol vždy len výrazom telesnej energie, nie.

Protichodnosť vnútorného vývinu Marka Uhrína a kapitána Labudu, ba na ideovo-kompozičnom pláne trilógie skoro akási výmena funkcií sa prejavuje nielen vo vzťahu k veciam a udalostiam verejným, ale i v riešení súkromia, intímnych vzťahov. Ich stredom je Olina so svojim synom, ktorého má Marek ako vlastného. Labuda však, podobne ako Olina cez povstanie, v synovi odrazu vidí pevný, záchytný bod, chce aby mu ho Olina dala, žobre, aby ho mohol aspoň vidieť a v duchu sa utvrdzuje, že aj Olina ho má rada. Nadarmo. A Marek, ktorý v *Dlhom čase čakania* podobne žobral o lásku, je teraz silný i v ci-toch k Oline: nie je k nej povýšenecký, neodkopáva ju, naopak, chce jej vždy vyhovieť, no nechce splňať jej vôľu tam, kde s tým nesúhlasí a radšej sa s ňou na čas rozíde, než by ustúpil od svojej pravdy, ktorá teraz už nie je len húštinou slov, ale je podopretá poznaním a činmi. Aby „výmena úloh“ medzi Markom a Labudom bola skoro úplná, je aj ich sen o rodine rovnaký. Marek v *Dlhom čase čakania* kreslí Oline svoj sen, „malé mestečko, ticho a pokoj, zákutie, v ktorom sa dá dýchať a nenápadne sa tešiť z malých radostí, ktoré prináša život“ (195). A v románe *Zvony zvonja na deň* Labuda čaká na Olinu,

je ešte presvedčený, že ho musí mať rada. Spriada predstavu, ako odídu do zapadlého kúta, budú mať domček obľahaný divým hroznom, vetrík k nim z hory prinesie vôňu jahôd atď. Aj keď nie s Olinou, v závere románu sú predsa len náznaky, že Labuda ide si založiť život takto, so svojou vzdialenou sesternicou Helou, zdravým dedinským dievčaťom. No nie je vylúčené, že jeho život sa bude utvárať inak, nie v takejto idyle. To je totiž tiež jedna z otázok, ktorá sa románom *Zvony zvonja na deň* uzaviera dejove (výrečným náznakom), ale nie myšlienkově a psychologicky.

Uvedomelosť Markovho splynutia s pohybom je vybojovaná proti vlastnému inteligentnému strachu z presnosti a jednoznačnosti javov i formulácií. Už v povstaní táto presnosť a jednoznačnosť javov a formulácií neraz ľakala nielen Marka, ale dokonca i Janka Krapa.⁴⁸ Ak Marka niečo zdržiavalo, aby sa stal komunistom nielen presvedčením, ale aj príslušnosťou k strane, bola to práve presnosť a jednoznačnosť komunistického učenia, ktorá nenecháva miesto pre hru, pre zámenu a splývavosť vecí a hodnôt.⁴⁹ Vstup Marka Uhrína do strany nie je preto len výrazom osvojenia si marxistického učenia ani súčtom jeho činnosti v záujme socializmu, ale aj uvedomením si svojho osobitného miesta a pohybu v rámci všeobecného pohybu: „Nebol len trieskou, ktorú niesol prudký prúd, bol plavcom, mal vlastný pohyb uprostred všeobecného pohybu...“ (411). Ideový vrchol románu takto znova potvrdzuje aj jeho základný ideovo-kompozičný princíp, pohyb a uvedomelý vzťah k pohybu ako rozhraničujúcu kategóriu medzi postavami. Takýmto obrazom procesu uvedomenia si svojho miesta v dejinnom prúde a v komunistickej strane je Marek Uhrín — práve dovŕšením svojho vývinu v treťom románe — jedinečným typom v našej novej literatúre. Nie ako typ uvedomelého hotového komunistu, ale práve ako typický obraz uvedomovania sa intelektuála od abstraktného humanizmu k príslušnosti ku komunistickej strane.

Bez kontaktu s dejinným pohybom a jeho hybnými silami sa aj osobný život Mináčových hrdinov nevyhnutne pohybuje v kruhu, bez perspektív. Uviedli sme Labudu, kde toto uzavieranie sa do kruhu začína vtedy, keď stratí svoj živelný kontakt s pohybom a na uvedomenie nemá vnútornú silu. Ale vo všetkých troch románoch v tejto „nezávislosti“ na svete, a preto aj v kruhu sa zobrazuje Olina Ferkodičová. Celý jej život sa hýbe len medzi Markom Uhrí-

⁴⁸ Napríklad keď komisár Bende presne, faktami obvinil Labudu a jeho oddiel z porušovania revolučnej disciplíny, Janko Krap „...bol ohromený, obraz bol príliš presný a príliš jednoznačný, bol vybudovaný príliš dôsledne“ (317).

⁴⁹ „...A odstrašovala ho aj presnosť a ohraničenosť učenia, ktorá sa mu zdala až krutou: nebolo tu miesto pre únik, pre hru, pre požívačstvo. Bolo to hranaté a neúprosné učenie, nedalo sa s ním koketovať, ba ani poriadne zápasť: bolo sa mu treba poddať. A Marek ešte stále mal rád neurčitost, splývavosť, ktoré dovoľovali — aspoň si to myslel — aby sám a intuitívne prenikol k podstate vecí...“ (88).

nom a Labudom, vo chvíľach povstania tiež hľadá len svoj osobný „záchytný bod“ v synovi. Zo všetkých postáv vari už len ona sama vstúpila do života po oslobodení s pocitom „oddelenosti“ od vonkajšieho sveta:⁵⁰ „Zdalo sa jej, že jej osud je nezávislý od toho, čo sa deje vonku, bol to len vzdialený a čudný hrmot, ktorý k nej neprenikal a nemohol pohnúť jej životom, čím ďalej tým viac považovala svoj život za malý a naničhodný a pokazený. Pravdaže, bol tu Marek a Marek ju mal rád, to bola istota, ale aj tá láska ako by stále chodila v kruhu, po prvých mesiacoch sa všetko ustálilo a všetko sa opakovalo, aj láska kráčala v kruhu ako slepý koník v baniach, bol to nudný kruh bez konca...“ (38–39).

Olinina izolovanosť od sveta spoločenských hodnôt a spoločenského pohybu tak, ako ju Mináč v priebehu všetkých troch románov vykreslil, nevyhnutne spôsobuje, že celý jej príbeh lásky — a to nielen z jej strany, ale aj zo strany Marka Uhrína — vyznieva banálne a sentimentálne. Vôbec, zobrazenie ľúbostných vzťahov v rovine citovej a morálnej nepatrí k silným stránkam Mináčovho talentu. Je silnejší v obrazoch vášne ako v obrazoch citu. V *Dlhom čase čakania*, ale ani inde, najmä v novele *Marka Nalezénka*, Mináč si nevytvára odstup od takto zobrazeného citu. Preto ho nevnímame ako obraz sentimentality, čo je u postáv ako Marek a Olinina možné, ale ako sentimentálne zobrazenie lásky — a to je už vec autora a nie „vnútorná“ záležitosť postáv. V *Živých a mŕtvych* i v románe *Zvony zvonja na deň* však práve v tomto motivickom pásme najčastejšie ironizuje postavy, ale čiastočne i vlastné autorské postupy. V *Živých a mŕtvych*: „... ešte vždy v nej (v Oline) žila predstava muža mocného a nádherného... vedela, že je to predstava nemorálna, že ju samotnú táto predstava ponížuje, ba že je to predstava *banálna*...“ (58–59). „... Tak už dosť! Nijaké scény z románov!“ (59). V románe *Zvony zvonja na deň* Marek myslí na rad stretnutí s Olinou, na slová a gestá a zdá sa mu, že všetko to „bola len sladká lož, tak sa to hovorí v periférnych románoch a v akomsi šlágru sa spieva mam a klam a v inom bol to len krásny sen“ (47). A inde: „... mal strach pred budúcnosťou, pred budúcim životom s Olinou. Bol to strach ešte nedefinovaný, veľmi neurčitý strach, ktorý existuje ešte predtým, než sa objavia slová, ktoré hoci sa často opakujú a majú príchut banálnosti, nie sú zato menej pravdivé: pomýlili sme sa, nehodíme sa k sebe“ (138).

Vzťah Emy a Janka Krapa, ktorý je teraz straníckym tajomníkom v Priehybách, ťažko nazvať konvenčným slovom ľúbostný. Mináč ho dôsledne odpatetizoval i odsentimentalizoval, ako je to v súlade s Eminou až cynickou náturou. Ale väčšia opravdivosť a realita tohto vzťahu nie je v podstate

⁵⁰ Takýto pocit je aj u Labudu, ale on s ním do života po oslobodení nevstúpil ako s hoto-
vým, u neho sa postupne nanovo utvára.

daná len Eminým ironickým „odstupom od vecí“, ale najmä tým, že fundamenty citového vzťahu medzi Emou a Jankom Krapom sa Mináč už v *Živých a mŕtvych* pokúsil hľadať cez ich vzťah k veciam verejným, k spoločenskému pohybu. I v *Živých a mŕtvych* i v *Zvony zvonja na deň* sa mu to podarilo len čiastočne, viac-menej v diskusnom naznačení problémov (napr. v dialógu Emy a Janka Krapa vo vlaku), ale i tak toto spojenie so spoločenským pohybom robí opravdivejším aj obraz citových vzťahov. Ostatne aj vzťah Marka Uhrína a Olgy Ferkodičovej v treťom románe, keď sa dramatizuje nielen subjektívne, ale aj objektívne (nie iba nesúlalom citu, ale najmä pre nerovnaký vzťah k vonkajšiemu svetu a jeho premenám), stáva sa pravdivejším.

Zobrazenie pohybu a premien týchto generačných postáv a ich vzťahov k politickým udalostiam i vzťahov intímnych tvorí vlastne základ celej romá-
novej stavby v diele *Zvony zvonja na deň*. Rozsahom i zmyslom však román siaha ďaleko za tento rámec, je románom dobovým. Ale všetko — postavy, udalosti a scény — čo sa v ideovo-kompozičnej stavbe od tohto generačného okruhu vzdáľuje je „bezkonfliktové“, ilustratívne. Postavy sa zase, podobne ako vo *Včera a zajtra*, stávajú najmä „reprezentantmi“ nejakej spoločensko-triednej sily, niet v nich vlastného pohybu, je len ten, ktorý im určuje autor. Sú to najmä bývalí gardisti, teraz najatí vrahovia a diverzanti Ignác August Kolenatý, Vendelín Brada i Vincent Ulrich, ku ktorým ako nový reprezentant ľudáctva, ktoré si našlo legálnu pozíciu v Demokratickej strane, pribúda i dr. teológie Verný a i. Ak v *Živých a mŕtvych* Mináč dokázal na postavách gardistov ukázať ich vnútornú prázdnotu a nemorálnosť tak, že ukazoval aj vnútornú prázdnotu a nemorálnosť celej ich ideológie, istej politickej koncepcie, teraz sú to už len figúry, potrebné najmä z dejových príčin a na dokreslenie šírky dobového obrazu.

Rovnako vyznieva aj obraz buržoázie v demokratickej strane i mimo nej. Architekt Ferkodič prežíva veľkú „lásku“ s barovou speváčkou Mancou, Šerner robí politickú kariéru v Odbore mladých demokratov a strieda dievčatá atď. Všetko to je obrazom plytkosti mravnej i politickej, ale je to zároveň aj v zobrazení plytké. Len takto zobrazené sily predfabruárovej reakcie nevyhnutne zoslabujú aj prudkosť a hĺbku spoločensko-politického konfliktu, ktorého vrcholom bol Február 1948. Bol to čin pre historicko-spoločenský pohyb rovnako významný ako povstanie. No jeho najpodstatnejším znakom nebol otvorený ozbrojený boj, „krajná situácia“, ale bol to konflikt, ktorého podstatu tvoril celý spoločensko-politický proces. Ten sa už nedal zachytiť len vnútornou reakciou vymedzeného okruhu postáv, lebo bol zložitejší a menej jednoznačný ako povstanie, kde šlo o to, byť či byť, s fašizmom alebo proti nemu. Tento nový konflikt sa Mináčovi nepodarilo preniesť do postáv, lebo to, čo sa deje v Markovi a Labudovi nie je odrazom tohto konfliktu a ináč väčšinou ide len o vonkajšie, situačné zápletky a konflikty. Autor si túto nedostatočnosť zobra-

zenia dobového konfliktu aj uvedomuje. Nahrádza ju extenzitou, až reportážnym vyratúvaním udalostí a politických akcií, najmä pokiaľ ide o akcie „demokratov“. Skoro každá kapitola tohto motivického pásma sa začína akýmsi naznačením, čo všetko sa stalo a „zorganizovalo“ predtým. Do systému Mináčových vyjadrovacích prostriedkov sa takto dostáva znovu postup, ktorý on vylučuje z modernej prózy — opis. Nie síce zdĺhavý a detailizujúci, skôr naopak, až filmovo rýchly a v hlavných znakoch, veci len priradujúci, nie aj skúmajúci vo vzťahoch. Ale to na podstate nič nemení: v ideovo-kompozičnej štruktúre románu je to všetko väčšinou dobová kulisa, nie súčasť konfliktu alebo aspoň charakterov. Autorská reč a autorská reč splyvajúca s dialógmi a monológmi, ako i samostatné dialógy sú naďalej základom Mináčovho svojrázneho štýlu, no zase sa trochu mení ich funkcia. Nadradenosť autorskej reči je naďalej výrazom autorovej suverenity nad postavami i nad dejom, no striedanie monolitných monologizujúcich celkov s dialogickými pasážami nemá už tú „ideovú“ tendenciu ako v *Živých a mŕtvych* (kde sa v motivickom pásme fašistov viac monologizovalo a v pásme povstalcov viac dialogizovalo), je skôr závislé od momentov dejových. Dosť pravidelne sú vstupné kapitoly monologizujúce a závery dialogizujúce, čo nepochybne súvisí s tým, že vo väčšine kapitol na úvod treba hodne situačného objasňovania, kým druhé časti sú „konfliktové“. V románe *Zvony zvonja na deň* totiž dialógy sú viac ako v predošlých dvoch románoch nositeľmi deja i konfliktov. V *Dlhom čase čakania* sa konflikty odohrávali väčšinou vo vnútri postáv a dej sa „hýbal“ autorskou rečou, vyrozprávanými situáciami. V *Živých a mŕtvych* sa konflikt uskutočňoval v činoch, v akcii. Vo *Zvony zvonja na deň* najmä konflikty osobné (Labuda—Olga, Olga—Marek a i.) menej politické (Marek—Bende, Krap—Čačko) uskutočňujú sa v dialógoch. Pre dejovosť dialógov je príznačné, že kapitoly, ktoré časove osobami i motívmi nadväzujú bezprostredne na predchádzajúcu kapitolu sa začínajú dialógmi, lebo v nich spravidla pokračuje dej, ktorý sa začal v predošlej kapitole. Ale väčšina kapitol, ktoré sú len priradené a nenadväzujú na seba bezprostredne, začína sa monologicky.

Závislosť a zmena funkcie jednotlivých vyjadrovacích prostriedkov a postupov od zmeny základného konfliktu a ideovokompozičného princípu je v Mináčovej próze zákonitá, lebo autor nechápe jazyk umeleckého diela a vôbec jazyk a slovo v jeho „výlučnej“ platnosti ako uzavretý, nemenný systém, ale ako živý organizmus schopný premeny s premenami samej pomenúvanej skutočnosti. Práve pre toto funkčné ponímanie jazyka môže Mináč tak často vzťah mnohých postáv k svetu naznačiť cez ich vzťah k slovám (u Labudu, Marka, Oliny, Krapa a i.). — Aj v románe *Zvony zvonja na deň* vo vrcholnej situácii, keď treba vyjadriť zmysel a veľkosť februárových udalostí, konfrontuje v osobitnej digresii práve slovo a pomenúvanú skutočnosť. Marek Uhrín ide na reportáž do fabriky, kde mu údržbár, delegát sjazdu závodných rád, povie,

že položia buržujov „totál na lopatky“: „... len to napíšte tak, súdruh, totál na lopatky, ale nenapísal to, nehodilo sa to do slovníka novín, totál na lopatky, bolo to síce priliehavé v údržbárskej dielni, ale v redakcii sa to nezдалo také výstižné, ba bolo to akoby neslušné, nevmetilo sa to medzi slová, ktorými zvyčajne hovorili noviny... Bolo mu ľúto údržbárových slov, ale nedalo sa nič robiť, boli to slová príliš neohmatané, bola to slovná surovina, ktorá by sa čudne vynímala v novinách... Nemali odvahu rušiť ustálený poriadok slov a viet, nie preto, že by boli s ním vnútorne súhlasili, ale preto, že nevládali objaviť iný poriadok: a nejaký poriadok bol nutný v roztraseanom, anarchistickom svete slov...“ (379—380). Mináč má snahu hľadať „neohmatané“ slová a „nový poriadok slov“ nie v frečitých výrazoch (hoci siaha aj po takom riešení), ale najmä v neohmataných spojeniach slov. Jednu z príčin odmetaforizovania jeho jazyka treba vidieť aj v tom, že mnohé metaforické spojenia a obrazy sa stávajú skôr slovným klíšé ako jednotlivé slovo, a preto sa im Mináč vyhýba. Istou „neohmatanosťou“ výrazu (aj za cenu vonkajškovosti) sa Mináč bráni aj falošnému pátosu, najmä vo vyslovene politických prejavoch. Nie je náhoda, že o zmysle a význame Februára nechá údržbára prehovoriť nárečím. Je to iste aj charakterizácia, ale zároveň aj obrana pred knižnou konvenčnosťou, ktorá práve pre vyjadrenie významu veľkých udalostí a vecí často používa len frázu.⁵¹

Istá premenlivosť, nielen ideovo-kompozičného princípu, ale v závislosti od neho aj výrazových prostriedkov troch Mináčových románov ukazuje, že ani po tejto stránke nepredstavujú pevný, nemenne uzavretý celok, skôr istý vývinový rad, ktorý možno ďalej rozvíjať. Relatívna dejová situačná uzavretosť totiž neznamená ešte aj myšlienkovú psychologickú a najmä nie historickú uzavretosť. Už vieme, nielen k čomu smeruje, ale aj čím sa stal Marek i Labuda, Šerner i Koza atď. Ukázali sa ich skutočné tváre a problémy. Ale skoro vo všetkých si okrem tejto „hotovej veci“ vytvoril autor možnosť aj pre ďalšiu vnútornú konfrontáciu s udalosťami, pre ďalšie rozprávania. Najjasnejšie to vidieť pri Markovi Uhrínovi, o ktorom hovorí: „Celkove bol so sebou spokojný a bol náklonný sa obdivovať: ako rýchlo vyzliekol starú kožu! Ostrý chlapec: čím bol ostrejší, tým nenávratnejšie sa vzdával od svojej minulosti, ba aj od možnosti omylu a poblúdenia. (Neskoršie sa presvedčil, že to bol lon očný klam: slabosť odetá v brnení, strach, skrývajúci sa za siláctvom! Ale to už nepatrí do nášho rozprávania...)“ (412). Nielen slovami v zátvorke — ktoré sa do konečného znenia románu ani nedostali — ale najmä predošlým

⁵¹ V tejto súvislosti ani svojráznu rečovú miešatinu, akou hovorí komisár Bende, nemožno považovať len za osobnú charakteristiku, hoci nesporne je aj tým, ale aj za cestu, ktorou autor obchádza konvenčné frázy. Bende totiž najčastejšie zo všetkých postáv vyslovuje politické pravdy a poučky základného významu.

opísaním Markovho sebaobdivného postoja vytvára Mináč zárodok pre ďalšie konflikty, už aj v tomto náznaku dost charakterizujúce nasledujúce obdobie vývinu, ale i „strednú generáciu“ vôbec.

VII

DISKUSIE O ŽIVOTE

(Hľadanie nového konfliktu i tvaru)

Mináčovu generačnú trilógiu (zatiaľ trilógiu) nemožno dost dobre pokladať za završenie nejakej ucelenej etapy jeho umeleckého vývinu nielen preto, že sama ešte má v sebe hodne prvkov „neukončenosti“, ale aj, a najmä preto, lebo skôr ako vyšiel román *Zvony zvonja na deň*, vydal Vladimír Mináč knižku krátkych próz *Tmavý kút* (1960), ktorú kritika prijala zhodne najmä v jednom: že je prípravou na niečo, štúdiou k niečomu, čo má prísť, čo bude mať znaky istej kvalitatívnej novosti i v rámci Mináčovej tvorby i v rámci slovenskej prózy vôbec. Šesť krátkych próz práve preto, že ich písal súčasne s trilógiou, môžu sa pociťovať aj ako protiváha jej monumentalita a šírky, no v každom prípade, literárne i spoločensky, nie je to nijaká „oddychová“ záležitosť, ale tvorivý čin. Jeho korene sú v súčasných morálno-spoločenských problémoch, ale súvislosti sú rovnako aj literárne a siahajú do predošlého Mináčovho diela i do vývinu našej najnovšej prózy vôbec.

Na prvý pohľad sa núka porovnanie s Mináčovou knižkou *Na rozhraní* — i preto, že sú to zbierky krátkych próz, i preto, že je medzi nimi istá tematická blízkosť. Aj postavenie a funkcia v rámci Mináčovho diela je zdanlivo podobná — i *Tmavý kút* prichádza po trojici románov a prichádza tiež ako splnenie naliehavej „sociálnej“ objednávky, ako ponor do najaktuálnejších problémov našej súčasnosti. Sú to zhody a podobnosti vonkajškové. Svojou skutočnou podstatou a funkciou sa *Tmavý kút* od poviedok v *Na rozhraní* dost odlišuje, hoci nie vždy a vo všetkom.

Poviedky v knižke *Na rozhraní*, to boli predovšetkým príbehy: buď predvedené v ich dejovej dynamickosti (*Žiaľ*, *Marka Nalezienka*), alebo príbehy viac len rozprávané (*Papula*, *Súd* a i.). V *Tmavom kúte* Mináč na niektorých miestach nepriamo upozorňuje, že mu nejde o príbehy a deje. Učiteľ Mariša v poviedke *Urazený* vraví: „Vy ste naisto chceli počuť príbeh a ja vás zdržujem pravou vidieckou filozofiou“ (51). V expozícii k poviedke *Prokurátor* naráža na to sám autor: „...vymyslím príbeh plný letnej vône“ a potom: „...nie je to síce príbeh, ani náznak príbehu, sú to len noví ľudia“ (83). V tomto popretí príbehovosti sa zároveň aj naznačuje, o čo teda ide, keď nie o príbehy: ide o „nových ľudí“, o ich charakterovú kresbu a o „filozofiu“, teda o ich úvahy o živote i úvahy o nich. To sú silné stránky Mináčovho umenia — charakterová kresba a úvaha. V takomto prístupe k problémom sa

však nemôže uplatniť jeden zo základných ideových a kompozičných princípov Mináčovej tvorby: pohyb a čin, ktorý bol v doterajšom jej priebehu vždy motorickou silou. Všetky zložky diela sa obmieňali a vyvíjali vo vzťahu k pohybu a činu historicko-spoločenskému i epickému. Tento princíp, aj keď jeho v istom zmysle ideálne spojenie s charaktermi dosiahol autor vlastne len v *Živých a mŕtvych*, bol osou Mináčovho diela a jeho vývinovo najproduktívnejšou zložkou. V *Tmavom kúte* pohyb a čin nie je už základným ideovo-kompozičným princípom. *Tmavý kút* — ako celok i jednotlivé poviedky — nie je obrazom procesu postáv a problémov v pohybe, ale prierezom, synchronickým rezom cez postavy i problémy v istej chvíli. Ideovo-kompozičným princípom už nie je konfrontácia postáv a ich životného názoru priamo s pohybom a činom (prípadne uskutočnenie v čine), ale len vzájomná konfrontácia názorov jednotlivých postáv na historicko-spoločenský pohyb. Čin nahradila diskusia. Táto zmena základného ideového a kompozičného princípu má svoj nevyhnutný odraz i v zmene alebo aspoň čiastočnej modifikácii použitých umeleckých prostriedkov a postupov a svoju príčinu v samej povahe zobrazených problémov.

Mináča ženie „túžba po objavovaní ľudí“ a túžba objavovať pravdu. Pravdu dneška, dnešných ľudí, pravdu z ich rozličných zorných uhlov. V próze *Útok* prokurátor len akoby mimochodom povie o pravde: „Obraciam ju na všetky strany. Aby ju bolo vidieť zo všetkých strán“ (136). Čosi podobné robí aj Mináč: konfrontuje pravdy rozličných ľudí, ale i dnešnú, komunistickú pravdu v chápaní rozličných ľudí. V *Urazenom*, vo *Výtržníkovi* i v *Prokurátorovi*, najmä v týchto troch, lebo v nich je mysliteľské jadro knihy. Najmä k týmto trom poviedkam sa viažu nielen všetky ideové, ale aj všetky tvarové problémy Mináčovej knižky. Sú najproblémovjšie, ale aj najproblematickejšie.

Iné tri poviedky: *Talent*, *Johanka z Podlazu* a *Útok*, aj keď nie sú zaradené za sebou, sú vlastne akýmsi malým „triptychom“, ktorý tú istú vec — vzťah k družstvu a k novému usporiadaniu vzťahov medzi rodičmi a deťmi — podáva spod troch zorných uhlov. V prvej hovorí najmä rodič, gazda z Podlazu, v druhej najmä jeho dcéra Johanka, v tretej sa konfrontáciou názorov gazdu a agitátorov zobrazuje objektívny stav celej otázky. Tieto tri poviedky podstatou sporu i črtami hlavných postáv, najmä gazdu z Podlazu, sú „tradičné“. Je to novšia dobová modifikácia sedliaka z realistickej i medzivojnovnej literatúry. Sedliaka, ktorý uvažuje nad životom, vidí jeho vývin, hľadá pravdu a aj by ju pochopil, „keby mu v tom nebránila stará nepriateľská nedôverčivosť voči všetkému, čo nie je roľnícke, gazdovské“ (26).

Takýto charakter postavy i konfliktu dal autorovi možnosť sústrediť sa na „formálne“ zvládnutie celého problému najmä v poviedke, charakterovej kresbe *Talent*. Niektorými vonkajšími znakmi je dialogická (rozhovor autora s dvomi sedliakmi), ale v skutočnosti je viac len prerušovaným monológom gazdu

z Podlazu. Je to rozprávanie. Mináč tento postup využíval zvlášť pri ľudových postavách častejšie, no zväčša len na charakterizáciu ako typickú formu prehovoru.⁵² Vždy sa pritom aj osobitne vyzdvihuje isté uvedomelé využívanie tohto postupu aj zo strany hovoriacich, a to v rozdielnych knižkách a u rozdielnych postáv skoro rovnakým spôsobom. Jano Habada-Dolný v poviedke *Súd* vraví: „A tak vám rozpoviem rozprávku o drevných časoch, ako sa žilo predtým...“ (66). O čatárovi Kozovi v *Živých a mŕtvych* autor vraví: „Rozprával a rozprával, trochu pridával, inak to už pri rozprávke nejde, na to je rozprávka rozprávkou, že sa do nej všeličo pomieša...“ (364). A starého gazdu z Podlazu v poviedke *Talent* autor dôsledne nazýva rozprávačom, jeho rozprávanie „rozprávku“, na ktorú má podobný náhľad ako predošlé postavy: „...Nech sa len neponáhľajú, rozprávka sa ešte neskončila, rozprávku treba pomaly rozprávať, radšej pripovedať ako nedopovedať“ (14). Monologický charakter takéhoto rozprávania, jeho relatívnu tvarovú celistvosť a vlastnú vnútornú zákonitosť autor zdôrazňuje i tým, že na dialogické repliky rozprávač reaguje len vtedy, ak sú v súlade s tým, čo chce povedať, ak sú impulzívne. V opačnom prípade nereaguje: „Anglický“ — povedal kmotor s prevahou v hlase. — Teraz si ho rozprávač vôbec nevšimol, len pokrčil plecami (17). Inde: „Veď už povedzte: kto je to?“ — „Ale čo nás tam po ňom. My si tu svoju rozprávku snujeme, čo nás tam po ňom“ (28).

V poviedke *Talent* však Mináč nielen výborne využil rozprávačský postup na vonkajšiu charakterizáciu postavy, ale využil ho ešte funkčnejšie — ako spôsob sebaodhalenia postáv. Takúto funkciu rozprávačského postupu postavy naznačoval Mináč už v *Modrých vlnách* v prípade Jančušovho rozprávania pred súdružským súdom.⁵³ No tam ešte práve nedokázal rozprávanie uplatniť v takejto funkcii. Náznaky rozprávačských postupov sú potom i v trilógii, ale tiež zväčša len ako postup charakterizačný. Až *Talent* je využitím rozprávačského postupu aj pre sebaodhalenie postavy, vychádza znútra, nie je vonkajškové.

Povedali sme, že konflikt poviedky *Talent* (a čiastočne i *Johanky z Podlazu* a *Útok*, ktoré sú však oveľa slabšie) je „tradičný“ konflikt sedliaka s novými pomermi. Dokonalosť jeho umeleckej realizácie vyplýva nielen z autorovej znalosti dedinčanov, ich psychológie, ale aj z toho, že nemusel hľadať nový konflikt a jeho novú podobu. Myslíme tu na istú kvalitatívnu novosť. Konflikty v tejto skupine poviedok sú vo svojej základnej motivácii totiž „antago-

⁵² Na tomto rozprávačskom základe bola v knihe *Na rozhraní* urobená celá poviedka *Súd*.

⁵³ „Ako rozprával, objavoval veci a spojitosť, o ktorých nikdy nevedel, ktoré kdesi spali a odrazu sa zobudili a driapali von (150).“

nistické“, t. j. vyplývajú z takej zrážky starého s novým, ktorá je časťou spoločensko-politického konfliktu dvoch systémov: kapitalistického a socialistického, resp. ich myšlienkových a morálnych princípov, ako žijú v ľuďoch. Skoro celá naša súčasná literatúra, Mináčovo dielo nevynímajúc, má ešte základnú motiváciu konfliktov práve takúto. V ideovom i formálnom zmysle nová problematizácia a problematizácia troch ďalších poviedok — *Urazený*, *Výtržník* a *Prokurátor* — vyplýva práve z toho, že ich základný spoločenský konflikt už nie je „antagonistický“, nie je časťou, odrazom konfliktu dvoch antagonistických tried alebo systémov, ale zrodil sa najmä ako výsledok spoločenských a myšlienkových pohybov v samej socialistickej spoločnosti. Proti sebe nestoja nepriatelia, ale často spolu bojovníci, komunisti a zasa: nie iba dobrí komunisti proti zlým komunistom, ale aj ľudia, ktorí nezradili komunistickú ideológiu ani morálku, a predsa sú vo vzájomnom spore (mládežnícky tajomník — prokurátor, učiteľ Mariša — tí čo ho vymenili vo funkcii a pod.). Nie je to pseudokonflikt dobrého s lepším, ako sa v istých rokoch niektorí teoretici usilovali určiť povahu konfliktov literatúry zobrazujúcej socialistickú spoločnosť. Objektívne je to zase spor toho, čo sa prežilo a teda škodí historicko-spoločenskému pohybu s tým, čo tento pohyb tvorí a urýchľuje. Je to konflikt neantagonistický, ale o nič menej ostrý a zásadný než boli konflikty predošlé. Má však iné formy spoločenské a nevyhnutne si žiada aj nový tvar literárny. Preto hľadanie nového, dnešného dobového konfliktu je nerozlučne späté s hľadaním nového tvaru. Význam troch Mináčových poviedok z knihy *Tmavý kút* a ich miesto vo vývinovom procese autorovho diela i celej našej prózy treba vidieť práve pod týmto zorným uhlom.

Prokurátor v rovnomennej poviedke vraví: „Prejav naozajstného súdružského vzťahu je práve tak súhlas ako spor. A mne sa zdá, že ešte skôr spor ako súhlas. Čo povieť?“ — spytuje sa spisovateľa a ten odpovedá: „To isté“ (102). Nie náhodou a nie formálne, lebo už predtým sväzackému tajomníkovi aj on vravel naozaj niečo veľmi podobné: „...Sympatia potrebuje napätie. Inak vädne ako nepolievaný kvet. Priateľstvo, láska, to všetko je zápas, svár, hrkútajúce holúbky, to je pretváрка, alebo v najlepšom prípade nuda...“ (93). Takto formulovaný náhľad na dynamiku a pohyb nových, kladných vzťahov medzi ľuďmi navzájom i medzi ľuďmi a dobou je základom nielen ideovej, ale i kompozičnej výstavby Mináčových próz v *Tmavom kúte*. Konštruktívny, tvorivý očisťujúci spor je základom nového konfliktu: taký je medzi prokurátorom a mládežníckym tajomníkom (*Prokurátor*), medzi prokurátorom a predsedom (*Útok*) a koniec-koncov vo všetkých troch poviedkach sa naznačuje aj medzi autorom a postavami. Principiálnu platnosť tohto vzťahu pre ideovo-kompozičnú výstavbu potvrdzuje i to, že v poviedkach skoro dôsledne platí aj obrátene: kde niet tohto tvorivého sporu a napätia, vládne pretváрка,

umŕtvuje sa pohyb a vzťah: kým bol učiteľ Mariša funkcionárom, medzi ním a jeho okolím bol vzťah „bez sporov“ — a bol to vzťah diktátorský. Jeho žena sa k nemu správa tiež len jednostranne obdivne a aj zo stručných náznakov je jasné, že niet medzi nimi skutočného zväzku, ktorý by ich obojstranne uspokojoval. V poviedke *Výtržník* medzi Gábrisom a bývalým hotelierom niet sporov, ale obidvaja vedia celkom presne, že to nie je priateľstvo, ale pretváрка.

Tvorivý, dá sa povedať i vývinový, „hybný“ spor ako charakteristická črta nového konfliktu sa v *Tmavom kúte* objavuje obnažený skoro v „teoretickej“ podobe, priamo sa o ňom hovorí. Ale silné prvky takto motivovaného konfliktu nachádzame už aj v Mináčovej trilógii, najmä v jej poslednom zväzku, v diele *Zvony zvonja na deň*. Všetky čiastkové „hybné“ konflikty vznikajú iba medzi postavami, ktoré majú osobný vývin a predstavujú aj sily spoločenského vývinu: Marek má spory s Bendem, Janko Krap s Čačkom a pod. Ba i osobné, intímne záležitosti v tejto motivickej línii sú „zápas a svár“ medzi Markom a Olinu i medzi Emou a Jankom Krapom. Práve preto sú tieto citové vzťahy opravdivejšie, ako boli prv (najmä medzi Markom a Olinou to bol v predošlých dvoch zväzkoch len vzťah ako „hrkútajúce holúbky“). V línii „demokratov“ takéhoto zjednocujúceho, očisťujúceho sporu niet: sú len individuálne názory, záujmy a chůtky, ktoré sa presadzujú podľa toho, koľko kto má osobnej moci. V románe *Zvony zvonja na deň* dobovým, hlavným konfliktom je ešte spoločensko-triedny konflikt, ale vo vnútri samej pokrokovej línie (motivikom pásme) sa základom čiastkových konfliktov stáva práve „zápas a svár“, ktorý vedie k jednote a k pohybu. V *Tmavom kúte*, najmä v troch spomenutých poviedkach, tento spor „zápas a svár“, stáva sa však základným, a jediným. Ale je tu naozaj zobrazený ako konflikt, t. j. ako životný konflikt vychádzajúci znútra postáv a prejavujúci sa v ich konaní? Ináč: má názorový konflikt aj svoju epickú podobu?

V *Urazenom* učiteľ Mariša diskutuje so spisovateľom o veľmi vážnych problémoch, o komunistoch, ktorí venovali celú energiu boju za socializmus, robili však chyby, vymenili ich iní a oni sa teraz cítia urazení, ale naďalej sú celým srdcom bojovníkmi za idey socializmu. V *Prokurátorovi* spisovateľ, mládežnícky tajomník a prokurátor diskutujú o princípoch novej morálky, o novom humanizme a novom životnom štýle socialistických ľudí. V oboch prípadoch len diskutujú, hovoria o... atď. Iba vo *Výtržníkovi* sa nielen diskutuje, ale postava Gábris, ktorý mal silu bojovať, ale nemá silu uniesť „vládu“, je aj stelesnením sváru, je obrazom istých morálnych problémov, ktoré vznikajú v našej novej spoločnosti. Tu sa o nich nehovorí (diskutuje sa väčšinou o všeličom inom), ale práve preto, že Gábris je *obrazom* problémov, ich stelesnením, je ich „epickou“ podobou, znejú naliehavejšie. „Epická“ podoba nového spoločenského a morálneho konfliktu teda neznamená nijako len prí-

beh,⁵⁴ ale aj stelesnenie konfliktu v charaktere, v analýze, v monológu i v dialógu, ktorý však musí byť výrazom zrážky charakterov a nielen vyabstrahovanou výmenou názorov. Nejde o dej, ale o konflikt. Z tohto hľadiska diskusia, ako ju zvolil Mináč, nie je adekvátnym a pre literatúru vývinovo produktívnym tvarom nového konfliktu. Túto „neepickosť“ Mináčovej knižky postihli skoro všetky kritiky, hoci ju označovali rôznymi termínmi.⁵⁵ Nezmenšuje aktuálny spoločensko-politický význam diela, ale zmenšuje jeho význam pre vývinový proces našej prózy, lebo v istom zmysle obchádza (v *Urazenom* a v *Prokurátorovi*) práve zobrazovaciu podstatu prózy. Vážne mravné a spoločensko-politické problémy sa vyabstrahujú, premenia na „filozofiu“, ale chýba tu ďalšia fáza procesu: opätovná premena týchto problémov a filozofie na život, rozumie sa, na život v literatúre. Táto nedokončenosť tvorivého a najmä tvárneho procesu nie je ani v našej predošlej literatúre zjav ojedinelý a vonkoncom nie taký, ktorý by signalizoval slabosť a stagnáciu literatúry alebo jednotlivého autora. Skôr naopak. Býva a aj v *Tmavom kúte* je príznakom, že do spisovateľovho diela sa dostalo množstvo aktuálnych spoločenských problémov, viac, než ich momentálne jeho spôsob vytvárania charakterov, konfliktu a deja vie obsiahnuť v celistvom organickom tvare.

Základná dôležitosť konfliktu pre celú ideovo-kompozičnú stavbu, nevyhnutnosť jeho *epickej* (a nielen „filozofickej“) realizácie je zjavná, ak skúmame dôsledky jeho nedostatočného uplatnenia sa na ostatné zložky a postupy prozaického diela. Už pri románe *Modré vlny* možno konštatovať, že pre nedostatok nosného konfliktu sa skoro všetky použité umelecké postupy (dialóg, monológ, charakterizácia atď.) premieňajú na opis. V *Urazenom* a *Prokurátorovi* ide o niečo podobné — mravne-spoločenský konflikt je tu síce veľký, ale pretože ostáva vždy len v jeho neepizovanej, filozofickej podobe, aj všetky ostatné v poviedkach použité postupy sa nevyhnutne premieňajú v tomto prípade na úvahu alebo na beletristické „rámcovanie“ úvahy. I v úvode originálne a presvedčivo načrtnuté charaktery, ako učiteľ Mariša, sväzacky tajomník alebo prokurátor, čím viac diskutujú, tým viac sa premieňajú na filozofické princípy — hovorí z nich najmä autor.

Pri rozbere Mináčových diel sme zisťovali postavenie a zaradenie sa auto-

⁵⁴ Ostatne, v náznakoch sa vyrozpráva príbeh aj vo všetkých troch menovaných prózach a práve preto ich nazývame poviedkami, hoci celkom presne svojou žánrovou podobou tomuto označeniu nezodpovedajú.

⁵⁵ „Nechcem preceňovať; Mináčove krátke prózy z cyklu *Tmavý kút sú štúdiami...* So zreteľom na ďalšiu tvorbu autora pripisujem prózam z *Tmavého kúta*, najmä *laboratórny charakter*“ (J. Špitzer, *Kultúrny život* 1961, č. 2, s. 6, podč. J. Š.) Ondrej Marušiak vraví, že sú to „reportážne úvahy o rozličných a vážnych spoločensko-politických otázkach“, ale zároveň: „Pravdaže, zatiaľ je to zámerná cesta ľahšieho odporu, tendencia rozmýšľať o živote bez povinnosti veľmi konkrétne zobraziť tento život...“ (Smena, 14. 1. 1961).

rovho tvorivého subjektu ako mimoriadne dôležité. V jeho najlepších dielach sme zisťovali, že konflikty, najmä vnútorné konflikty „generačných“ postáv sú aj súčasťou jeho osobného konfliktu a svetonázorového vývinového procesu. V *Tmavom kúte* nastáva zdanlivo paradoxná situácia: autor je v próze „osobne“ prítomný, je jednou z konajúcich a diskutujúcich postáv, ba ako sa povedalo, v diskusiách je dokonca on sám aj v postavách, a predsa sú to prózy — *Urazený a Prokurátor* — silne objektivizované, cítiť z nich autorov odstup od vecí a od problémov. Ale paradox je naozaj len zdanlivý: autorov subjekt, jeho osobná zainteresovanosť sa neprejavuje totiž v próze najmä osobnou účasťou v rozprávaní alebo len nejakým štylistickým postupom, ale tým, že základný konflikt prózy vnímame aj ako súčasť autorovho osobného vnútorného konfliktu a že proces poznávania je aj procesom autorovho poznávania. A proces v *Tmavom kúte* nie je. Sú len hotové náhľady. Autor síce hovorí: „...snažil som sa mu vysvetliť zložité veci, ktorým ešte ani sám celkom nerozumiem“ (26). Je tu teda akýsi priestor pre autorovo osobné hľadanie a proces, ale nie je plne využitý. Je tu zase istý sklon pozorovať problémy a nie ich prežívať.

Otázky konfliktu, autorovej účasti v diele a najmä základného ideovo-kompozičného princípu majú podstatnú dôležitosť aj pre poviedky v diele *Tmavý kút*, pretože majú — a ukázal to rozbor celej Mináčovej tvorby — podstatný význam pre vývin jeho prózy a súčasnej prózy vôbec. Aj žánrové otázky: či sú prózy v *Tmavom kúte* poviedky, črtky alebo nejaký iný publicistický útvar, majú svoje opodstatnenie najmä pod týmto zorným uhlom.

*

Nielen poslednú Mináčovu knižku, ale celú jeho prozaickú tvorbu treba skúmať ako proces, v ktorom autor zápasí o vystihnutie základných dobových konfliktov a o ich najprimeranejšiu premenu do epického tvaru. Podstata Mináčovho zápasu o vlastný štýl nie je totiž v hľadaní nejakých osobitných, výnimočných prostriedkov, ale vo vytváraní osobitnej koncepcie života a jeho zobrazenia v literatúre. Všetky umelecké postupy: vzťah k slovu, využitie dialógu, monológu i autorskej reči a jej kombinácií s inými postupmi, majú svoj skutočný význam len ako súčasť tejto koncepcie. Ich funkcia nie je daná nemenne; závisí vždy od základného ideovo-kompozičného princípu diela.

Skúmali sme i „epickosť“ Mináčovej prózy, jej žánrový charakter nie preto, aby sa ukázalo, že je žánrovo „nečistá“, ale preto, lebo podstatu problému aj tu tvorí vystihnutie dobového morálno-politického konfliktu. Žánrová podoba prózy má spätný vplyv na pravdivosť a hĺbku jeho zobrazenia. Celkove možno povedať, že u Mináča od jeho debutu sa prejavuje tendencia priradovať motivické pásma, charaktery, situácie atď., teda tendencia k pásmovosti a nie

ku „klasickej“ podobe románu s ústredným hrdinom a ústredným konfliktom. Táto tendencia je však v čiastočnom rozpore s autorovou snahou písať prózu „napínavú“ i dejove vzrušujúcu a preto v niektorých dielach, najmä v poviedkach v knihe *Na rozhraní* a v *Dlhom čase čakania* dej organizuje zvonka, alebo ho nahrádza citovo preexponovanými situáciami. Pásmovosť a tým aj epická nezovretosť mnohých Mináčových kníh nie je diktovaná len snahou po širokom zábere skutočností, ale vyplýva — ako sme to zisťovali pri *Dlhom čase čakania* — aj z faktu, že sa mu nie vždy darí zobrazíť aj základné hybné sily historicko-spoločenského vývinu, a teda aj základný dobový konflikt, ktorý epickému dielu dáva tvarovú celistvosť. Jednotu pohybu charakterov a pohybu udalostí dosiahol Mináč vo svojom dosiaľ najlepšom diele *Živí a mŕtvi*, ktoré je preto epicky najucelenejšie a v istom zmysle i „uzavreté“. Je tak nepriamo potvrdením, že pri hľadaní nového impulzu pre našu súčasnú prózu, čím Mináčova knižka *Tmavý kút* nesporne je — musí ísť nielen o hľadanie nového konfliktu, ale aj o otázky jeho epického stvárnenia a jeho premenu na románový alebo poviedkový konflikt, pretože to má priamy dosah pre spoločenskú účinnosť literatúry.

Dôležitým činiteľom pri skúmaní základných ideových a kompozičných problémov Mináčovej prózy sa ukázal autorov tvorivý subjekt, jeho účasť a podiel na konfliktoch diel. Ak v Mináčovom debute táto účasť bola maximálna, ideovým i tvarovým východiskom bol vlastne len osobný zážitok, tak v jeho nasledujúcich knižkách sa tento podiel autorovej osobnosti na konflikte umeleckého diela znižuje, Mináčova próza sa „objektívizuje“. Tento proces vrcholí v knihe *Na rozhraní*. Generačná trilógia je zase obnovením autorovej účasti na konflikte, spoločensko-historická objektivita jeho vrcholných diel nevyplýva z pozovateľského vzťahu ku skutočnosti, ale je práve výsledkom konfrontácie osobného zážitku, náhľadu a hodnotenia s historicko-spoločenským pohybom skutočnosti.

Celú Mináčovu tvorbu, jej základné ideovo-kompozičné problémy a umelecké postupy sme sa snažili posudzovať z hľadiska vystihnutia základných mravne-spoločenských problémov doby, lebo to je jej zmysel a to je aj autorovo krédo. Presvedčenie, že „moderná literatúra je tá, ktorá pozná problémy súčasného ľudstva, a že tá literatúra, ktorá nad základnými problémami doby zatvára oči, ktorá ich nevidí alebo nechce vidieť, ktorá sa tvári povznesene alebo nesúčasne, nech má akýkoľvek moderný a aerodynamický tvar, je vo svojej podstate protimoderná“.⁵⁶ To nie je popretie významu tvaru a formy prózy, ale zdôraznenie ich spoločenskej podmienenosti a funkčnosti. O zistenie tejto podmienenosti a vzťahov šlo aj v tejto štúdii.

⁵⁶ V. Mináč, *Zabúdaná samozrejmosť v próze*. Plamen 1959, č. 3, 429.

OBSAH

Oskár Čepan, Poézia a próza	7
Nora Krausová, K teóriám o vývine epiky	29
Mária Šalingová, Štruktúra textu epickej prózy	64
Marianna Prídavková-Mináriková, Texty Kukučínovej poviedky <i>Mišo II</i>	85
Marianna Prídavková-Mináriková, Texty Kukučínovej <i>Mať volá</i>	108
Ján Števček, Štýl Švantnerovho románu <i>Život bez konca</i>	153
Viktor Kochol, Publicizmus v próze (L. Mňačko)	181
Július Noge, Próza Vladimíra Mináča	211

LITTERARIA

Otázky prózy

V

Obálku navrhol Eudo Juračka
Graficky upravila dr. Zuzana Višnyiová
Redaktorka publikácie Viera Rybárová

Prvé vydanie. Vydalo Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied v Bratislave 1962 ako svoju 740. publikáciu.
Strán 272.

Vytlačili Polygrafické závody, n. p., závod 2 v Bratislave. AH 21,20. VH 21,53. Náklad 800 výtlačkov.
K-10*21063

71-028-62
12/13-VI-2
Kčs 25,20