

SLOVENSKÁ AKADEMIA VIED

ÚSTAV SLOVENSKEJ LITERATÚRY SAV A
SLOVENSKÁ LITERÁRNOVEDNÁ SPOLOČNOSŤ PRI SAV

VEDECKÝ REDAKTOR
JÚLIUS NOGE, CSc.

RECENZENT
Dr. IVAN KUSÝ, DRSc.

LITTERARIA X — 1967

Z DEJÍN A PROBLÉMOV SLOVENSKEJ PRÓZY

Autori

VILIAM MARČOK, JÚLIUS NOGE, MICHAL GÁFRIK, DAŇO
OKÁLI, KAROL ROSENBAUM, BŘETISLAV TRUHLÁŘ,
FRANTIŠEK KOČIŠ, MÁRIA IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ

1967

VYDAVATELSTVO SLOVENSKEJ AKADEMIE VIED,
BRATISLAVA

VILIAM MARČOK

SUJETOVO-KOMPOZIČNÁ VÝSTAVBA BAJZOVHO ROMÁNU

Román Jozefa Ignáca Bajzu *René mládenca príhody a skúsenosti* (1. diel 1784, 2. diel 1785) je prvým pokusom o román v slovenskej literatúre. Predstavuje nielen počiatky tohto najpopulárnejšieho žánru, ale aj počiatky slovenskej novodobej sujetovej prózy, preto si zasluhuje väčšiu pozornosť, ako mu bola venovaná dosiaľ.

Bajza, človek 18. storočia, vášnivo prežíval všetko, čo prinášalo prelomové obdobie prechodu od feudalizmu ku kapitalizmu. Vo svojom diele temperamentne obhajoval reformné úsilie Jozefa II. a ostro odsudzoval všetky prežitky a povery bez ohľadu na to, či ich nositeľmi boli farári, zemania alebo prostý človek. Ako racionalista, osvietenec všetko podriaďoval kritickému rozumu. Racionálno-kritický aspekt tvoril podstatnú zložku i jeho estetického vzťahu ku skutočnosti. Racionálna analýza vedie k rozloženiu komplikovanej reality života na rozumom pochopiteľné prvky, ktoré sa potom znova snaží spájať do harmonického celku. Bajza chápe svet ako existenciu mnohonásobných reálií a ich protirečení. Bajza vo svojom románe zachytáva situáciu, keď sa človek *silou rozumu* vymaňuje zo zajatia feudálnej ideológie. Kritický postoj voči zobrazovanému realizuje autor cez rôzne modifikácie expresivity, ktorá často prerastá do polôh satíry až paškvilu.¹ V tejto štúdii sa pokúsime zistiť, ako autorova racionalistická koncepcia človeka a skutočnosti modifikovala sujetovo-kompozičnú výstavbu románu.

¹ Pozri V. Marčok, *Bajzova racionalistická koncepcia človeka*, Slovenská literatúra 1966, č. 3.

Najtesnejšie s koncepciou postáv súvisí sujet, ktorý je vlastne jej premietnutím do časopriestoru diela. Podobne ako sme pri postavách zistili dve základné zložky: rozumovú a citovú,² môžeme dve analogické línie rozlíšiť aj na sujetovom pláne. Povaha oboch línií, rozumovej i citovej, je racionalistická, čo znamená, že i rozum i láska sú prvky konštruktívne, stmelujúce, posúvajúce život od nepoznania a živelnosti k odhaleniu a šťastnému prekonaniu protikladov. Ľudský osud vo svojom základnom význame sa teda poníma ako harmónia rozumu, vôle a citu. To je ideál, ku ktorému smeruje a ktorý je napr. v priamom protiklade ku Kráľovej romantickej rozorvanosti, v ktorej „túžby horia a vôľa zaháľa“.

Prirodzene, že Bajza ako racionalista dával prednosť rozumovej línii. Vidieť to najmä na tom, že konanie postáv motivuje najprv rozumovo a až v priebehu deja odhalí motiváciu citovú, ktorá sa však ukáže epickejšia a teda i pravdepodobnejšia. Bajza Reného cestu na Blízky východ v expozícii deja zdôvodňuje len túžbou po poznaní (60–61), no keď Aoborys unesie Fatimu, volá: „Úbohý Renait! Fattima, ktorá sama cíli, jeďinká a sama bila koniec všeho jeho unuvání, hle, přeč jest pojmutá!“³ (73). Podobne je to aj s Reného príchodom k mophťimu. Spočiatku sa zdôrazňuje ako hlavný motív dobrá povest Reného – vychovávateľa (87), i keď pri mophťiho voľbe Bajza necháva potenciálnu možnosť inej motivácie („bárs od druhého někoho navedený, bárs z vlastnej a dobrěj vůle“). Pravá príčina sa odhalí až neskôr v rozhovore Reného s Hadixou: „Ku konci temuto jsem ta ponajprv do domu našeho vřipne a z velkú jediňe prácú privédla, dúfajíc, že ňejako k nám sám od seba privikneš“ (130–131). Ak hlavnou sujetovou líniou románu bola línia rozumu a vôle, potom z hľadiska vnútorných zákonitostí nemožno hovoriť o neorganickom zakončení I. zväzku, ako to robí J. Tibenský⁴ (presnejšie by bolo treba hovoriť o neorganickom pripojení II. zväzku).^{4a} Na to už upozornil J. Béder v recenzii vydania z roku 1955, ale on hľadal predovšetkým zdôvodnenie ideové.⁵ Bajza už v expozícii prvého dielu

² Pozri cit. štúdiu v Slovenskej literatúre.

³ Citáty a stránkovanie uvádzame podľa vydania J. Bajza, *René mládenca príhodi a skúsenosti*, Bratislava 1955.

⁴ J. Tibenský, *Jozef Ignác Bajza*, úvodná štúdia k dielu J. I. Bajza, *René mládenca príhodi a skúsenosti*, Bratislava 1955, 23.

^{4a} M. Pišút, *Dejiny slov. literatúry* II, Bratislava 1963.

⁵ J. Béder, *Znovuzrodený René J. I. Bajzu*, Slovenská literatúra 1955, č. 3, 372–373.

hovorí ústami Dona Varleta o svojom zámere nechať Reného putovať aj po Európe: „Aspon (...), jestli tak zatvrdle krajev skusenosti žádáš, jdi do těch, kde bez horšej příhodi chodiť můžeš. Zaňechaj pohanuv těch něvedomost a odeber sa do zemí, v ketrích včil obzvlášťne mnoho prospešného i uslíšiš i uvidíš“, na čo René odpovedá: „To na ten, kdiž sa navrátím, čas zadržme“ (60–61). Priamym motívom nasledujúcej cesty nie je, ako sa domnieva J. Tibenský, Reného snaha preskúmať, či by sa Fatima mohla vydať za kňaza Van Stiphouta, ale to, že si má zvoliť stav, povolanie. Preto chce poznať výhody i ťažkosti života rôznych stavov, aby si mohol zvoliť ten, pre ktorý má najväčšie vlohy (220–221). A to je motivácia pre cestopisný výchovný román, akým druhý diel bezpochyby je, celkom dostačujúca, i keď z toho, čo sme už zistili, možno hypoteticky predpokladať aj dodatočnú motiváciu, aká existuje vo vyššie uvádzaných prípadoch. Definitívnu odpoveď bude možno dať až vtedy, ak sa nájde zakončenie románu, čo nie je celkom vylúčené.

V tejto súvislosti by som chcel upozorniť na možnú existenciu autobiografickej motivácie prvého zväzku románu. Pre Bajzu je príznačné, že do svojich diel často vkladal osobné motívy a problémy. V epigramoch našiel odraz jeho spor s bernolákovcami a v druhom dieli vyrozprával trampoty s vydaním *Rozličných veršov*. O Bajzovi je všeobecne známe, že dosť ťažko znášal celibát. Odrážalo sa to aj v románe (293, 356). Iste nebude náhodné, že lásku a celibát spája s voľbou povolania. O ďalšom osude si má človek rozhodovať sám, aby za prípadné nešťastie nevinil iných: „Dopusťte techdi, bich si ja sám prostrédek k vedeňi tehož života vibrál, bi asnad' ňekdi, kdi bich od vás bil na jedno prinézen a potem ňespokojen učinen, na vás ňespokojnosťi méj příčina ňebila zvalená“ (220). Azda nikdy sa nám už nepodariť zistiť, ako sa Bajza dostal na kňazskú dráhu, ale je veľmi pravdepodobné, že román je aj vykúpením z osobnej krízy. Cítiť to z nástoľčivosti, s akou problémy nastoľuje. Jeho zaujatosť ďaleko prevyšuje rámec bežnej osvietenскеj didaxie. Pri autorovi takom impulzívnom a polemickom, ako bol Bajza, ťažko predpokladať, že by dokázal konštruovať zápletku, problém či príbeh bez sebamensšieho priameho impulzu. Ako farár musel sa o nadhodených problémoch vyjadrovať dosť obozretne. Ak k tomu pridáme množstvo povinností mravoučných a didaktických, ktoré na seba vzal, bude pochopiteľné, prečo jeho sebavýraz možno iba tušiť. Touto autobiografickosťou je Bajzov román blízky rozšírenej barokovej memoárovej literatúre (Pilárik, Krman, Láni, Hruškovič a i.). Odhaliť pravdepodobné autobiografické zdroje románu (ak je to pri skromnosti písomných pamiatok z 18. stor. vôbec možné) môže len literárna história.

Existencia oboch sujetových línií vedľa seba je však predovšetkým výsledkom Bajzovho mechanistického (absolútneho) chápania protirečení a života vôbec. V skoncentrovanej podobe ho nájdeme v časomernom epigrame *Láska sveta*:

Vojna, pokoj; nádej, strach; smích, plač; svoboda, vernost;
Med, jed, čož toto jest? Znaj biť lásku sveta. (*Epigramy* II, 1794, 15)

Tu treba hľadať kľúč k spleťtým osudom postáv románu. Počas celého deja Bajza konfrontuje rozum s hlúposťou a obmedzenosťou, lásku s fanatizmom, ušľachtilosť s barbarstvom a usiluje sa ich od seba oddeliť. I napriek dejinnému optimizmu (všetko sa skončí dobre; život smeruje k vyšším, dokonalejším formám) je autorovo chápanie sveta tragické. V epigrame *Život* ho vyslovuje takto:

Život náš, zrozenost, jakž pavúk síť svoju, splétla:
Práce obě těžké sú, a k skaze blíže stojí. (*Epigramy* II, 59)

Pokúsme sa rozlúštiť, ako autor zachraňuje svoje postavy z osídel a priepastí života. To predpokladá, aby sme poznali Bajzovo chápanie lásky.

Bajza rozumie pod láskou prakticky všetky citové vzťahy medzi ľuďmi: rodinu, priateľstvo, známosť, lásku, a nerobí medzi nimi väčšie rozdiely. Napríklad bratská láska Reného k Fatime sa svojou intenzitou rovná láske k Hadixe, a tak pri čítaní Reného vzdychov za Fatimou: „O, perla má nejdrakšá (rozpomenutý potom na Fattimu vzdychal), samé a všetko mé tešení! — Ejhle, který teba jedinkú jsem miloval, tebe celú mů lásku, vše jiné živrejíc, choval, ejhle!“ (atď., 97), môže sa čitateľovi veľmi ľahko stať, že bude pokladať Hadixu za sokyňu Fatimy. Podobne, ak by sme v rozlúčke Reného s Van Stiphoutom pred domnelou popravou dali miesto Van Stiphouta ženskú postavu, po malých zmenách mohli by sme túto scénu pokladať za ľúbostnú. To znova len potvrdzuje, že Bajzovi išlo predovšetkým o cit a až potom o jeho nositeľa. Ale to dosvedčuje aj to, že Bajza pozná len jeden stupeň lásky — superlatív. Uňho vždy ide o lásku, obrazne povedané, ktorá hory prenáša. Pre lásku človek zradí alebo dodrží slovo. Pre bratskú lásku k Fatime odchádza René do Tripolisu napriek všetkým nebezpečenstvám, ktoré ho tam očakávajú. Aborys unesie Fatimu, lebo ju vášnivo miluje. Podobne cadi kvôli peknej žene zradí svojich kumpánov, a keď sa mu nepodarí získať jej lásku, umožní jej návrat do vlasti. Arab „len preto“, že kedysi poznal istého Don Varleta, vykupuje z otroctva ženu a muža tohto mena. Don Varlet pri šťastnom stretnutí všetkých v Benátkach hovorí Van Stiphoutovi: „Ti pak (Van Stiphouta objal a líbal), ti sa šeslíchánú aňi mezi krv-

ňimi lásku, ti, bez kterího z všeho techto ništ němalo biťi, jakú mzdu rozkazuješ? Jsem li v stave hodně sať odslúžif? Ach, uznám šeňi jsem!“ (219). Podľa Bajzu sa v každom človeku skrýva iskrička lásky a táto láska je zárukou v nešťastí, ona je tou náhodou, ktorá vedie k šťastnému koncu. *Láska splýva Bajzovi s humanitou, s bratstvom všetkých ľudí*. To sú dimenzie, ktoré nášmu osvietenstvu chýbali, presnejšie povedané, ktoré sme pre „realizmus“, kritiku spoločenských pomerov, národnoobrodenecké myšlienky a osvietenický utilitarizmus nevideli. To, čo neskôr nachádzame u Kollára v téze, to už sčasti bolo u Bajzu, a navyše v epickom tvare. V týchto polohách treba hľadať zásadný rozdiel medzi beletriou a naučnou literatúrou napr. Fándlyho.

Už sme sa zmienili o tom, že Bajza bol v podstate mechanistický dialektik, preto aj láska sa uňho môže obrátiť v pravý opak. Už v prvej úvahe o láske napísal: „Láska nasledovníka šetrpí a jestli sama, čo laskavé jest, šeobsahuje, čiňi, kolik může, bi aňi jiné šeobsáhnul; nejednúc juž švárniho skázi bila příčina“ (73). Impulzom k takejto nešťastej, neopätovanej láske býva nevšedná ženská krása. Tak je v prípade Fatimy a Aborysa, jej matky a cadiho, i v prípade Hadixy a lekára. Takáto láska býva náruživá a nešťastná, núti k zákernosti i násilnostiam a oboch partnerov vhaňa do života nebezpečných situácií. Aj láska Hadixy a Reného má byť dôkazom toho, že „láska i dobrá v sebe škodlivá biťi může“ (176). Pri takto chápanej dialektike človek môže byť odrazu vrhnutý z najväčšieho blaha do najväčšieho nešťastia, ako sa to stalo napríklad Hadixe a Renému (136). V tejto dialektike treba hľadať i pôvod rozpornosti duševných stavov postáv („I radoval jest sa, uhlídajíc túto i rmútil...“) (170). Ľudský život je plný zvrátov a kontrastov, čo zas tvorí protipól túžbe racionalistu byť kováčom vlastného osudu. Táto protikladnosť nezasahuje len postavy a sujet, ale aj kompozičnú a vetnú výstavbu prózy a spôsob pomenovania. V Bajzovom prípade ju možno nazvať štýlotvornou dominantou.

Bajza ako racionalista usiluje sa o vylúčenie náhody z ľudského života. Podľa toho, čo sme zistili, osud jeho postáv by závisel len od náhody, od lásky či nelásky iného. Osvietený človek, akým mal byť René, volí si svoj osud sám, vedome. Malý Ibrahim sa rozhodne opustiť svojho otca, tripolského bašu, aby sa mohol stať Reném, znovuzrodeným. Podobne koná Fatima i Hadixa. Bajza vedel, že rozumové zdôvodnenie týchto rozhodnutí je nedostačujúce, preto si vypomáha predestináciou, predurčením. Človek svoje základné povahové črty a vlohy dedí: „...nězrušená musí biťi pravda, že v těch, od kterích sa rodíme, zrozeňi budúcich našich náchilnosťi stránka záleží, že z običajuv, vůle, žádostí a činuv otcovskomaterinských mnoho do dítek prelívano biva“ (161). Preto sa Fatima aj René,

pôvodom kresťania a Európania, necítia dobre medzi mohamedánmi a majú vnútorné nutkanie vrátiť sa medzi svojich. Fatimina kráska je príčinou jej nešťastia podobne, ako ňou bola jej matka. Cadi takto komentuje príbeh Fatimy: „...níkdy jsem sa ja nečudoval, že ti obzvlášť (neb na tebe jsem to po stracení Ibrahimka najvíc mólhel merkovat) takú jsi mala od nás a všeho našého odvráćenost, k tím pak naproti, kterich mi za něverníkův pokládáme, takú náklonnost, tak vrúcnú vždi na nich hleděti, s nimi mlúvíti žádost. Mlžla jsi ti to, dejžto nakrátce jsi je mlžla, z prsňíkův matki tvojej“ (170). Cadi to tvrdí aj napriek tomu, že sám rozprával, ako boli deti Fatima a René (Ibrahim) hneď po narodení matke odobrané a odovzdané jednej z bašových žien, čím sa význam predurčenia len zdôrazňuje. Podobné pocity má aj Hadixa, hoci je rodená Egyptanka. Svoje rozhodnutie opustiť Egypt zdôvodňuje Renému slovami: „Včil i odhođená od teba pujdem, tak jsem zunovala i najvlastnejších, takú nechutú a nenávisť jsem k nim naplňená“ (133). Hadixa, ktorá spoznala európsky život z rozprávania Reného, je skutočne znovuzrodená. Ona je predurčená pre tento krok cez Reného, cez ich dávne zasnúbenie v detstve. Tak možno povedať, že celý dej je v istom zmysle len naplnením toho, čo sa malo stať. Tu sa prejavuje v plnom rozsahu obmedzenosť, malá spoločenská „revolučnosť“ Bajzovho sujetu. Pri všetkej zdanlivej naivite treba mať na pamäti, že Bajzovo riešenie bolo oproti dovtedajším mytologickým sujetom, v ktorých hlavnú úlohu hrali bohovia, významným krokom vpred, a to i voči Fénélonovi, ktorý sa zvykne pokladať za Bajzov vzor.

V Bajzovej koncepcii človeka a sujetu sú aj protirečenia ako dôsledok mechanicky chápanej dialektiky. Jedno z najvýraznejších protirečení je rozpor medzi racionalistickou vierou v rozumné rozhodovanie v živote a medzi predurčením. Už pri postavách vidno, že klasicistický človek je človek pasívny, ktorý chápe slobodu len ako poznanú nutnosť. Na tejto báze sa autor usiluje zrušiť naznačený spor. Predurčenie, osud je nutnosť, ktorú treba pochopiť, prijať, podrobiť sa jej. Jasne to vidieť na príbehu mlčanlivej mnišky. Ukážme si, ako vyzerá model takéhoto konania na najosvietenejšej postave, na Reném. René sa rozhodne hľadať svoju sestru napriek všetkým nebezpečenstvám, ktoré ho čakajú — teda rozhodne sa „nerozumne“ („poňevádč, žádnen něni poviňen druhího z nebezpečenství víťáhnutí, jak bi sám do tehož aneb hlbšího ještě mal vpadnúti“, 74). Ale jeho cesta do Tripolisu je predpokladom pre to, aby sa dostal k Hadixe a naplnil svoj osud predurčený ich dávnym zasnúbením. René sa vzpiera svojmu osudu (Hadixinej láske) až natoľko, že je sám proti sebe, lebo ho nepozná. Keď spoznáva jeho „logiku“, podriaďuje sa mu, a tak sa ukáže, že jeho prvý krok bol „rozumný“, lebo bol v súlade s osudom,

nutnosťou. Nakoniec sa ukázalo, že pre Bajzu nebolo iného východiska okrem komplikovaného osudu, príbehu postáv, ako vyriešiť tento základný rozpor. Pravdepodobnosť šťastného konca bola veľmi malá, preto si spisovateľ musel pomáhať náhodou (citom, láskou). Konečná téza by mohla asi znieť: človek môže dospieť k šťastiu len za cenu veľkého utrpenia. A to je poznanie, ktoré v žiadnom prípade nemožno označiť za naivné alebo sentimentálne! Bajza totiž nepozná trváce, neskalené šťastie. Keď sa Hadixa lúči so svojim Reném, ktorý odchádza na Slovensko, zdá sa jej, že počuje spievať: „rozžehna je sa s tím telem“, a že jej milého „do hrobu ponášajú“ (227). V tom netreba vidieť len sentimentalitu, ale aj nebezpečenstvo cesty, na ktorú sa René podujíma. O tom, že predsudky a názory, s ktorými sa Bajza v druhom zväzku potýka, boli pre kritiku nebezpečné, najlepšie dosvedčuje to, ako sa k druhému dielu románu zachovala cenzúra. A tak Fándlyho posmešné slová: „Sedí chudák (René — román) v árešte, nevidí svetla božieho“⁶, mohli byť celkom dobre zakončením Reného príbehu.

V rozpore s racionalistickou cieľavedomosťou je najmä klasicistické chápanie času ako objektívnej kategórie mimo nás. Bajza nebol žiadny metafyzik, a tak v románe nenájdeme úvahy na túto tému. Len na jednom mieste sa objavuje kolárovské „všecko kazící časi“ (84). Z toho, čo sa zistilo vyššie, možno vidieť, že Bajza nepozná trvanie, len neustálu premenu, či trvanie premien. Po básni, v ktorej vykresľuje duševný stav Hadixy ako neustále striedanie protikladov („V chvílku sa parila, po chvílce hñeď stidla“ atď., 104), dodáva: „Taká bila dcéra mophtiho v prvñú hñedki, jak jsem povedel, po přečítaném Renaita liste hođinu, taká i celý pozustávající ěen, taká v noci, taká i budúčne...“ (105). Čas ničí krásu, obracia ju v pravý opak: „Dríki cedrusové / čas kriví, zhibuje / — V něchuf sa obracá časté usmívání.“ (116) Čas nemožno zastaviť ani ovládať. Človek môže len mierniť jeho neúprošnosť láskou a čakať, že mu vráti to, čo mu vzal: „Dost dlho čakala jsem, jestli bi sa mi asnaď predce, čo mñe odsúďene bilo, navrátilo a čekala bich ještě bárs i do posledného mého dýchnutí...“ (111) Človek vrhnutý do víru neustálych premien nevie, čo bude zajtra, jeho slovo, prisaha nemôže mať trvalú platnosť (174). V takto nestálom svete predstavuje smrť „jedinkú a samú radosť, jedínké polechtšení a potešení“ (110).

Oproti nestálosti sveta stavia Bajza a klasicizmus vôbec stálosť charakteru. Nie náhodou si René na Hadixe cení stálosť: „...taká stálá láska, tak láskavá stálosť, tak stálá a láskavá smelosť!“ (135) Potom *sujet romá-*

⁶ J. Fándly, *Zahanbení posmívač Anti-Fándly*. Výber z diela, Bratislava 1954, 233.

nu možno pokladať za pokus racionálne poznať chaos sveta a ľudského osudu a postaviť mu ako protiváhu niečo stále, čo by dávalo človeku nádej. Až z perspektívy takto chápaného sujetu je logická Boileauova rada, ktorou sa riadi aj autor: „Hrdinovi svojmu umne zachovajte črty charakteru v hociakých okolnostiach“, alebo: „Váš hrdina nech je starostlivo premyslený, nech vždy zostáva sebou samým.“⁷

V druhom zväzku, ktorý je komponovaný ako cestopis, prevláda rozumová stránka sujetovej línie. Vidieť to v tom, že sa stráca zápleтка a časový rozmer rozprávania. Pohyb v časopriestore sa mení len na pohyb v priestore.⁸ Stráca sa najmä pojem času ako vedomie súvislosti. Celé rozprávanie sa rozpadá na rad samostatných obrazov a črt. Konflikt medzi postavami sa mení na permanentný konflikt autorovho kritického vedomia a zobrazovanej skutočnosti. Epický svet sa rozpadá. Zostáva v ňom jediná jednota — jednota autorovho názoru. Priestor sa mení na plochu, človek na obraz, karikatúru.

Z toho, čo sa už povedalo, mohlo by sa zdať, že ide o jednostrannú degradáciu umeleckej metódy. Samotný princíp putovania má v sebe niektoré základné významy, ktoré takémuto jednostrannému výkladu odporujú.

Po prvé je to *satirický* príznak tohto sujetového postupu. V. Kožinov, ktorý zdôrazňuje najmä folklórne pramene románu, vidí jeho pôvod v radení anekdot, ako to bolo napríklad v ľudovom čítaní o Tylovi Ulenspiegelovi (1515) a neskôr v pololudovom Lazarillovi de Tormes (1554), v románoch Quevada, Sorela, Grimmelsausena i Cervantesa atď. To vcelku korešpondovalo so satirickým ladením druhého dielu.

Po druhé tento postup má v sebe *prvok protestu* proti feudálnej nevoľníckej pripútanosti k jednému miestu.

Po tretie znamená, že ide o zobrazenie *neukončeného a mnohostranného* sveta.⁹ Pre Bajzu je dôležitá najmä mnohostrannosť,¹⁰ ktorá má v jeho románe podobu *mnohonásobnosti*. Práve mnohonásobnosť, pluralistické videnie a vysvetľovanie sveta je základnou vlastnosťou Bajzovho estetického vzťahu k svetu. Pri postavách sa prejavuje v tom, že postava prechádza rôznymi situáciami a funkciami. Napríklad René je synom obchodníka, obchodníkom, strokotancom, otrokom, vychovávateľom a na-

⁷ Voľne preložené z knihy Bualo, *Poetičeskoje iskusstvo*, Moskva 1957, 81, 82.

⁸ V. Šklovskij, *Teória prózy*, Bratislava 1948, 2. vydanie, 98, V. Kožinov, *Zrození románu*, Praha 1965, 229.

⁹ V. Kožinov, *Zrození románu*, 227–229.

¹⁰ W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, Bern 1963, 334.

koniec kritikom cirkevných a sociálnych pomerov v Uhorsku. V koncentrovanej podobe sa objavuje pri postave lekára, o ktorom autor hovorí: „Jeden daremný človek i žalobník i svedek i sudce zůstal“ (182). V tomto „mnohonásobne“ chápanom osude hlavnej postavy je ďalší svorník spájajúci prvý a druhý diel v jeden celok.

Na Bajzovom príklade sa názorne ukazuje, že sujet nemožno vykladať ako námet. Sujet je obnaženým nervom skutočnosti, ohniskom jej konfliktov i perspektívou ich riešenia, v literárnom diele predstavuje nervový systém prózy. Sujet je možnosťou človeka, literárnej postavy, a to nielen v zmysle sociálnom,¹¹ ale vôbec ľudskom (filozofickom, psychologickom, etickom ap.), je momentom hybnosti prózy. Mnohovrstevnosť a premenlivosť sujetových vzťahov v Bajzovom románe nie je svojvoľným výplodom autorovej fantázie, či výsledkom literárnych sugescií, ale odrazom zložitej situácie človeka vymaňujúceho sa z pút feudalizmu. V zostalom Uhorsku faktické oslobodzovanie sa postupovalo pomaly, preto Bajza chce vymaniť svojho hrdinu a prostredníctvom jeho príkladu aj súčasníka aspoň racionálne, voluntaristicky. Celý román je vlastne skúmaním predpokladov možnosti osvietenského činu. Veľmi naliehavo to cítiť najmä pri druhom zväzku. Preto ten dôraz na reflexiu, úvahu, poučenie. Príznačné je i to, že Bajza oproti uzavretosti prvej časti postavil otvorenosť, neukončenosť druhej.

2

Dej

Zložitosti sujetu zodpovedá komplikovaná dejová výstavba, ktorej motiváciu sme už naznačili. Dej je o to zamotanejší, že autor utajuje motiváciu príhod, v dôsledku čoho sa niekedy zdá príliš dobrodružný, ba až „neprehľadný“. Je zaujímavé, že doteraz ani jednému bádateľovi sa ho nepodarilo vyrozprávať bez omylov. Najviac sa k pravde priblížil editor druhého vydania J. Tibenský, ktorého výklad z úvodnej štúdie — okrem jednej podstatnej zmeny — preberáme.

Tibenský správne zistil, že dejovou kostrou prvého zväzku je cesta Reného a Van Stiphouta z Benátok do Tripolisu, cieľom ktorej je priviesť Fatimu, sestru Reného, od ktorej sa v detstve oddialil, pretože sa mu nepáčil život mohamedánov, a po ktorej túžil.

¹¹ O. Čepan, *Doktrína a dielo* v zborníku *Jégé v kritike a spomienkach*, Bratislava 1959, 209.

René nájde sestru, ktorá je ochotná s ním odísť, ba je nedočkavá a sníva o tom, že ju René unesie. To využije lúpežník Aborys, ktorý Fatimu unesie. René s Van Stiphoutom sa vydávajú voslep ju hľadať. Na mori ich zastihne búrka a ich loď stroskotá. Tu sa ich osudy rozchádzajú. René prichádza do Egypta, kde sa dostane do otroctva. Neskôr ho vykúpi káhirský kupec, ktorý s jeho starým otcom kedysi obchodoval. Za čas vychováva jeho syna, ale pred návratom do vlasti stáva sa proti svojej vôli učiteľom dcéry moftiho, Hadixy. Hadixa ho vášnivo ľúbi, no René sa domnieva, že je to len pretváрка, aby ho získala na mohamedánstvo, preto lásku neopätuje. Práve vo chvíli, keď sa presvedčí o úprimnosti Hadixiných citov a keď v nej spoznáva tú, s ktorou bol ešte v detstve zasnúbený, v dôsledku intríg moftiho lekára, ktorý sa márne usiloval získať Hadixinu lásku, dostávajú sa obaja do väzenia.

Bajza necháva čitateľa v očakávaní popravy a vracia sa k osudom Fatimy a Van Stiphouta, ktorí sa za dramatických okolností stretávajú. Van Stiphout nájde na morskom brehu polomŕtvu Fatimu a po jej zotavení a navrátení sa do Tripolisu hľadá možnosť, ako ju priviesť do Benátok. Možnosť sa naskytne až vtedy, keď sultán dá zavraždiť tripolského bašu, jej domnelého otca. V Benátkach u Don Varleta sa však neočakávané objavuje i cadi, ktorý upadol do nemilosti a navyše ho trápili výčitky svedomia. Z jeho rozprávania sa dozvedáme, že kedysi patrili k pirátom, ktorí zajali mladého Don Varleta s manželkou. V ďalšej námornej bitke s obchodníkmi boli všetci piráti pobití; počas tejto bitky cadi strážil na brehu zajatcov, násilím a Isfou odviezol krásnu Don Varletovu manželku, lebo k nej zahorel prudkou láskou. Porodila dvojčiky, cadi jej ich odňal a dal bašovej žene, lebo tá v nepozornosti zabila vlastné dieťa. Pretože sa mu nepodarilo získať jej lásku, odovzdal ju talianskemu kupcovi, ktorý ju mal dopraviť do vlasti. Tak sa odhaľuje, že Don Varlet je vlastne otcom Fatimy a Reného. Do toho prichádza Reného list. Oznamuje v ňom, že bude popravený.

Po týchto odbočeniach sa rozprávania znovu vracia k Renému. Hadixa svojou múdrosťou odhalí podvodné zázraky derviša, pre ktoré boli odsúdení na smrť, a tak im zachráni životy. René odchádza do Benátok s tým, že sa po Hadixu vráti. Hadixa však osnovala jeho návrat tak, aby bola v Benátkach skôr ako on. Záver prvého dielu je šťastný a plný prekvenia. René privádza so sebou neznámu ženu, ktorá ho vyliečila, keď sa ho moftiho lekár pokúsil otráviť. Don Varlet v nej spoznáva svoju ženu.

Pred zakončením prvého dielu spisovateľ sa vracia k motívu ďalšieho putovania Reného, ktorý sa objavil už na začiatku románu, a tesnejšie ho viaže k osobe hlavného hrdinu. Tibenský nesprávne pokladá za príčinu ďalšej cesty Reného túžbu dozvedieť sa, či sa kňaz môže oženit. Píše:

„Keď sa Fatima vysloví, že ak by si mala niekoho vybrať za manžela, vybrala by si svojho záchrancu Van Stiphouta, nevediac, že on je kňaz, rozhorčený René, ktorý je presvedčený, že by sa to mohlo stať, rozhoduje sa náhle odísť opäť na cesty, aby sa z vlastnej skúsenosti presvedčil, ako je to s kňazmi, mníchmi a mníškami.“¹² Celá scéna, ktorú pokladá Tibenský za východisko ďalšieho deja, končí sa všeobecným smiechom: „Zasmáli sú sa všetci...“ (219). Hlavnou príčinou ďalšieho putovania, ako sme na to už poukázali, je nastávajúca voľba povolania. Bajza ju znova pripomína v debata u gvardiána: „Povedel Van Stiphout kraj, s ktorého, povedel aj, do ktorého idú a prečo: pre vicvičení totižto Renéa skrz očitú skúsenosť. Ponevadž totižto on svobodným ešte bývše néjen doma z novinek chce slišať, čo bi jemu budúce k prospechu a úžitku bilo, než aj videti mnoho, stavi liduv nadevšecko, abi sebe potem vedle svéj chuťi některý vivolil a biť dobré, biť zlé své vivoleňi sebe samímu pripísal.“ (276)¹³

V druhom zväzku sa René, Van Stiphout a tovariš cesty menia na osvietenských pikarov, ktorí veľmi bystro pozorujú život okolo seba a veľmi smelo vyslovujú svoje názory na nedostatky a prežitky. Podľa zámeru, ktorý Bajza sledoval, možno predpokladať, že mienil predstaviť všetky stavy a povolania a chcel poukázať predovšetkým na ich tienisté stránky. Na ceste z Benátok severným Talianskom sa René zoznamuje so životom v kláštoroch. Tu sa sústreďuje predovšetkým na to, aby zistil, či si mnísi a mníšky volia svoje povolanie dobrovoľne. Otriasajúcim dôkazom o opa-ku je príbeh mlčanlivej mníšky. V ďalších epizódach a príbehoch nám Bajza predstavuje farárov, kaplána, sedliakov, felčiara, šľachtu, evanjeliského biskupa a židovského krčmára. Jeho galéria by bola iste bohatšia, keby cirkevná cenzúra nebola zastavila tlačenie knihy doslova uprostred vety.¹⁴ V druhej časti nemožno hovoriť o súvislom deji, ale o mozaike epizód a príbehov, ktoré autor „navlieka“¹⁵ na putovanie spomínaných troch postáv.

Dejovosť týchto epizód je rôzna. Poväčšine ide o „žánrové“ výjavy zo života: vysviacka mníšky, kvestovanie, dedinská svadba, krčmarovo vymáhanie daní ap. Epická uzavretosť týchto scén nie je daná žánrovou formou (črta), ale ich exemplickou použiteľnosťou. Môžeme sa o tom presvedčiť napríklad v epizóde, v ktorej René, Van Stiphout a tovariš cesty vystupujú ako kvestári. Epizóda sa spočiatku rozvíja úplne doku-

¹² J. Tibenský, Jozef Ignác Bajza, 23.

¹³ Podčiarkol V. M.

¹⁴ Podrobnejšie o tom pozri J. Tibenský, c. š., 29 a n.

¹⁵ V. Šklovskij, Teória prózy, 87, 95 a n.

mentárne až po okamih, keď ženička odbehne do dediny po kuriatko. Medzi „kveštármi“ sa rozvinie debata o kveštovaní, na čo tovaríš cesty pripomína, že to nie je všetko: „Ještě jsem sa jěj... ěpodlizoval stateč-
ně, kterák takých žebrákuv običaj jest, mnohonásobné toho spůsobí ještě povizustali“ (304) atď. Tu sa hlási k slovu Bajzovo pluralistické chápanie sveta, ktoré nieslo v sebe tendenciu k naturalistickému dokumentarizmu. Epizóda potom pokračuje k svojmu záveru a poučujúcej klauzule. Celý priebeh je vykreslený s veľkým citom pre pravdepodobnosť, najmä čo sa týka zvládnutia epického času. Každý dodatok je zbytočný. Ak by bol Bajza doprostred deja vložil dlhšiu úvahu, bol by túto epickú miniatúru načisto rozbil. Náučný postoj k deju, ktorý by sme mohli obrazne sformulovať do otázky čitateľovi: Stačí? Ak nie, môžeme pokračovať!?, je tu zrejmý. Tento prípad možno pokladať z estetického hľadiska za lepší. V mnohých iných redukuje dej úplne na exemplickú schému.

Toto malé predbiehanie bolo nutné na to, aby sme si ukázali, v čom všetkom sa prejavuje v deji Bajzova koncepcia mnohonásobného sveta, a aby sme si konkretizovali pojem dejovosti. Pre román je príznačné, že epicky sú najčiršie partie, ktoré rozpráva niektorá z postáv. Také je rozprávanie cadiho v prvom a rozprávanie mlčanlivej mnišky v druhom diele, ktoré je vlastne uzavretou vloženou novelou. Logicky je to podmienené tým, že autor nemá možnosť zvonku zasahovať do deja a komentovať ho. K týmto častiam sa blíži líčenie deja rozprávačom až po Reného príchod do Egypta. Odtiaľ ďalej už Bajza dôsledne uplatňuje na dej hľadisko exemplickej názornosti a veľmi často ho prerušuje úvahami a náučnými vsuvkami.

Nakoniec treba upozorniť ešte na jednu dôležitú vlastnosť deja v románe — na jeho *expresívnosť*, ktorá sa prejavuje najmä v bohatosti, napínavosti a dramatickosti. Bajza má záľubu v krajných situáciách. Okrem idylického stretnutia rodiny Don Varleta na konci prvého dielu niet v románe príhody, ktorá by nebola vzrušujúca. Len René sa dostáva päťkrát do životnebezpečnej situácie. V knihe sa dvakrát opisuje únos, ďalej väzenie, pirátsky prepád, stroskotanie lode, napadnutie krokodíлом, otroctvo, pokus o otrávenie atď. Lúbošné scény sú plné napätia vyplývajúceho z nedorozumení. V druhom diele vystriedala epickú expresívnosť expresívnosť grotesky.

Expresivita, bohatosť a rozmanitosť deja a jeho časté prerývanie náučnými pasážami naznačuje, že román bude aj z kompozičnej stránky zložitý a hlavne rôznorodý.

Jaroslav Vlček, ktorý sa pokúsil charakterizovať Bajzov román, vyjadril sa o kompozičných vlastnostiach diela slovami: „Osnova moralisujúcej Bajzovy skladby avšak vymyká se všelikému rozboru: školácké vypravovanie a uvažovanie jeho svou rozvláčnosť, nezáživnosť a triviálností klesá pod úroveň výkonu literárneho.“¹⁶ Bajza akoby tušil výhrady podobného charakteru, obracia sa v predslove k „ňumom“, ktorí všetko odsúdia, a pokúša sa vysvetliť svoje kompozičné postupy: „Nech tak osívajú rádky některé, bi na ti, které neb predešli, neb nasledujú, nezapomněli; nech na tú povesa váhu celé mé zlození, na kterou aj stránku jěj. Kdíž počátek prehlídajú, nech prostrédek a konec čekajú, a kdíž konec doštáhli, z prostrédkem a počátkem nech ho znášajú.“ (57) Pri rozboroch sujetovej a dejovej výstavby sme ukázali, že osnova skladby má svoju presnú motiváciu a logiku. Bajzovo apelovanie na čitateľa, aby si pri čítaní spomínal na to, čo bolo, a očakával, čo bude nasledovať, vzťahuje sa predovšetkým na prvý diel, ktorý je vybudovaný na odhaľovaní tajomstva. Zistili sme, že tajomstvo používa Bajza na zdvojenie motivácie. Jednu tvorí motivácia rozumová, priamočiara, ktorú autor vysloví. (Takou je Reného túžba poznať neznáme kraje.) Druhú predstavuje motivácia citová, ktorá je vždy utajená, čím sa podčiarkuje význam, ale hlavne tajomnosť, nepochopiteľnosť citu. (Tou je Reného túžba nájsť sestru a pomôcť jej.) Tajomstvom sú napospol všetky príbuzenské a citové vzťahy medzi postavami. Ich objavovanie a obnovovanie má na celkovom ideovom pláne svoj význam, pretože je výrazom racionalistickej viery, že všetko sa vysvetlí a napraví. V tom bol Bajza predchodcom Ottmayera.

Toto upresňovanie a usúvzťažovanie vecí, o ktorých sa už útržkovite písalo, malo len zdôrazniť, že dvojice hrajú v Bajzovom románe významnú úlohu. Doteraz sme sa s nimi stretli pri dvojakej funkcii rozprávača (epický a poučujúci), pri dvoch typoch postáv, pri dvoch sujetových líniiach a dvoch typoch deja. Ale v rozmnožovaní príkladov by sme mohli pokračovať. Bajzova postava má pri svojom rozhodovaní spravidla dve možnosti: „... chčejíc i na hospodu jífi a odtúď písmem uznafi i ve svetlici zustafi a ustovně vec visvedčovafi, druhé toto potem viberíc...“ (135). Všetko nasvedčuje tomu, že za pomoci týchto binárnych vzťahov si Bajza vytvára možnosť, ako odhaliť protiklady a prostredníctvom konfrontácie odhaliť pred čitateľom svet vo svojej mnohonásobnosti. Základ-

¹⁶ J. Vlček, *Dějiny české literatury* II, Praha 1951, 260.

ným protikladom tohto radu je dvojica rozum – cit. Rozum je síce ešte zvrchovaným vládcom, ale cit sa hlási o svoje, neustále sa prediera na povrch, a tým sa vytvára napätie. V dôsledku toho i pri použití takéhoto jednoduchého princípu je výslednicou zložitost', ba skoro nepreniknuteľná húšť.

Paralelnosť dvoch funkcií: zabávať a poučovať prejavuje sa v románe ako susedstvo deja a náučno-úvahových partií. Táto paralelnosť sa chápala dosť zjednodušene a mechanicky: prvý diel zábavný, druhý poučujúci.¹⁷ J. Tibenský sa snaží opraviť toto tvrdenie a aj v prvom zväzku hľadá osvietenenské názory.¹⁸ K pomeru oboch hlavných pásem či živlov Bajzovho rozprávania sa priamo nevyslovuje. Z poznámky o tom, že „je to jedno z prvých diel našej literatúry, ktoré má poslanie predovšetkým literárne“,¹⁹ možno usudzovať, že predsa len priznáva prevahu deja nad osvietenenským poučovaním. J. Béder v recenzii nesúhlasí s tým, že prvý zväzok má poslanie „predovšetkým literárne“, a na pozadí deja, ktorý značne redukuje, chce vyzdvihnúť predovšetkým Bajzovu snahu „popri všetkej nezvyčajnosti prostredia vytvoriť dojem skutočných pomerov vo východných krajinách“. Dosahuje to mnohými konkrétnymi údajmi, realistickým opisom krajových a sociálnych zvláštností. Bajza rozširuje obzor poznania súvekeho čitateľa o množstvo historických, archeologických, zemepisných a kultúrnych poznatkov z Orientu.²⁰ Za okrajové, z hľadiska Reného zážitkov, pokladá osudy rodiny Dona Varleta, a to najmä preto, že „čitateľ ich nesleduje v priebehu, ale dozvedá sa o nich len z dodatočného rozprávania“.²¹ Tým Béder odsúva dej na vedľajšiu koľaj. Zmysel takéhoto podávania deja sme už náležite vysvetlili, preto sa nebudeme k nemu vracáť, ale sústredíme sa na spôsob napájania výkladu na dej.

Najčastejší spôsob je taký, že Bajza jednoducho preruší príbeh a prejde k poučovaniu. Môžeme to sledovať na príhode s krokodíлом. Epizóda je napojená na dej cez náhodu („Tam z loďami pre víter postáti prisilenný...“ 81). Reného osloboditeľ, Arab, prechádza sa po brehu a zrazu ho napadne krokodíl. René ho odláka od Araba, ale krokodíl ho uhryzne. Bajza stupňuje napätie („A bil bi jiste i umoren bil...“). Krokodíla zabijú a hneď po tejto vzrušujúcej príhode nasleduje opis a výklad o živote krokodíla, ktorý tvorí samostatný odstavec (81–82). Výklad presahuje ešte i do nasledujúceho odstavca („slovom tak zipsanému jest jméno cro-

codil“). Ale tu od zvieraťa prechádza k poraneniu, ktoré využíva na to, aby mohol dať čitateľovi praktickú radu, ako a čím liečiť rany (82). Tu sa nezaprel Bajza osvietenec, snažiaci sa pomáhať ľudu. Tieto miesta by dobre mohli byť i vo Fándlyho *Hospodárovi*. Zmysel tohto odbočenia pochopíme len vtedy, keď si prečítame Bajzov pamflet na felčiarov v druhej časti diela. Až po vyčerpaní všetkých možností poučiť vracia sa autor k deju: „Po utíchnutí vetruv odešli z místa, kde Renait také pre pána svého nešťastí bil podstúpil...“ (83)

Ako vidieť, napájanie výkladu na dej je neepické. Rozbíja epický čas aj epickú atmosféru. Ešte prenikavejšie, ako na uvedenom príklade, prejavuje sa tento postup v scéne, v ktorej mophti prichádza k Hadixe, aby ju prehovoril k sobášu, a tak vytrhol z letargie. Kompozícia scény je nasledovná: Mophti prichádza k dcére, ktorá z nešťastnej lásky chorľavie. Pripomína, že sa v tom podala na matku, a ako dôkaz jej dáva prečítať dlhú báseň o láske (112–117). Bajza na dvoch stranách zdôvodňuje otcovo konanie citátmi článkov z koránu a ich výkladom (117–118). Až keď vysvetlí mohamedánske chápanie lásky („Toto jest víra musulmanuv a všech muhammedannuv o stave manželském...“), vracia sa k Hadixe, k jej reakcii na list: „Pod čítaním potrčeného sebe písma prleňí tvári a mnohonásobné jinše meňení zas trpila mophtiho dcéra...“ (118). Takéto odďaľovanie príčiny a následku nutne vedie k oslabeniu epickej línie.

Tak isto nedejové sú aj opisy prostredia (napr. opis Káhiry a jej okolia). Bajza nechápe priestor epicky, ako priestor, v ktorom sa odohráva dej, ale náučne, ako priestor, ktorý treba opísať, celkom tak ako v cestopise alebo zemepisnej príručke. Ukážeme si to na opise Káhiry:

Mesto toto, které aj Tostat, Alcair, Mesr sa jmenuje, leží v prostředním Aegipte, národu tam prebívajícímu Bostani řečeném. Jak velké musí býti, odtůd vinášaj, že ulíc na štíri a dvacet tisíc počítuje; moschiti aneb kosteluv muhammedánských len těch, které věžami jsú ozdobené, má šest tisíc osem sto a v jistote, neb tři naší zeme míle v dlhokosti svéj naplňuje. Mnohonásobné tam liduv pokoleňi, mnohé jaziki a vereňi; prebívá v něm bašša, celího Aegipta spravec a dvanáct tisíc vojákuv pre každú příhodu drží; prebívajú tři patriarchové také, musulmanuv, cophtítuv a Reckuv. Kupectvý v něm panuje, jaké setví jinde a hojnost všeho, tam nalézneš, jak vodu víjmeš, neb tu skrz cévi z Níla přinesenú kupovat musá. (83)

Opis je veľmi všeobecný a niet v ňom ani stopy po typizácii prostredia, po štýle. O publicistickej aktuálnosti podobných vložíek svedčí aj to, že sa články s podobnou tematikou objavovali aj na stránkach novín.²² Details,

¹⁷ A. Mráz, *Dejiny slovenskej literatúry*, 106.

¹⁸ J. Tibenský, *Jozef Ignác Bajza*, 24.

¹⁹ J. Tibenský, c. š., 25.

²⁰ J. Béder, *Znovuzrodený René*..., 372.

²¹ J. Béder, c. r., 372.

²² Na stránkach Plachého *Starých novín literárního umění* (1785–6) sa nachádzajú takéto články: *Mravy Arabů* (580–599), *Turecká potencia, moc, náboženství, mravy, obyčaje a vrchnosti tohoto národu* (659–679), *Constantinopolis* (679–686).

ktoré sa tu objavujú (napr. o nedostatku vody), majú len kuriózný charakter, tak ako v cestopisoch, ale nestávajú sa podnetmi alebo nástrojmi konania.²³

Tam, kde autor viaže podobné opisy na postavy, zdôrazňuje ich racionálnu motiváciu. Napr. René, ktorému sa čnie po vlasti, premáha smútok túžbou po poznávaní: „Jedno nadevšecko doma ešte slišíc, *chcel bil vi-deři zázraki totižto mesta Memphis.*“ (84)

Domnievame sa, že sme podali dosť dôkazov na to, aby sme mohli korigovať tvrdenie A. Mráza, podľa ktorého Bajzovi pri písaní prvého dielu „nešlo ani o didaktický zreteľ, nechcel verne opisovať cudzie prostredie, snažil sa iba vzrušovať fantáziu“.²⁴

Pre Bajzu je príznačné, že najmä tie časti, v ktorých vyslovuje závažnú spoločenskú kritiku, sú málo dejové. Také je rozprávanie Reného o reforme cirkvi, alebo rozprávanie tovariša o Slovákoch a šľachte. Najmä na poslednom vidieť, ako autor redukuje dej a ťažisko prenáša na výklad. V úvode autor vyrozpráva tri príhody, ktoré sa stali v dedine. Najprv zeman bije poddaného za to, že zabil zajaca vo svojej kapuste (330), potom iný zeman mláti sedliaka, ktorý neprišiel na panské (330–331). Do tretice autor rozvíja scénu, v ktorej sedliak surovo bije kone (331–332). Po týchto troch výjavoch položí René otázky, ktoré sú východiskom úvah o zemianstve: „Prečo bi sme darmo bili z nečlovekom tím právo zaujali? Prečo bi sme mali zúfať a pravém odsúzení? Jaké tu despotické vladárstvy panuje, čo za slobodi majú zde některi nad spolulidmi, nakrátce, čo jest to zeman, odkud toto jméno a moc v krajích tíchto?“ (332) Tovariš cesty potom obšírne odpovedá (333–348). Až po tomto rozsiahlom výklade, ktorý päťnásobne prevyšuje exemplický úvod, vracia sa pozornosť k prvému príbehu: „A s tím nevolním (...), jenž toho zajíca v svém zeli zabil, jak milosrdně buďe zacházeno? Čo to za do neba volající prestupek jest?“ (348) Odpoveď prichádza po ďalších odbočeniach až na nasledujúcej strane: „Včil pokutu od sedláka takto maj: Za větší čas buďe někde pod zemú seďeti — domajšá jeho práca buďe státi — žena z dítkami sebe něbuďe znať poradi daťi — a státi — žena z dítkami sebe něbuďe znať poradi daťi — a šťastlivý buďe, jestli ho jen jednúc hovadský stlčú.“ (349) V celkovej koncepcii i štylizácii cítiť prítomnosť kazateľského štýlu.

Kázne z 18. stor. napospol sa začínali exemplickým príbehom alebo

²³ Neepickosť týchto opisov možno ukázať i na porovnaní s „novým románom“, ktorý sa hlási k tradícii klasicizmu. Napr. Robbe-Grillet v románe *Ziarlivosť* do detailov opíše farmu, dokonca priloží i náčrt, ale práve ony detaily sú prostriedkom na vyslovenie napätia a celkovej malichernosti situácie.

²⁴ A. Mráz, *Dejiny slovenskej literatúry*, 106.

citátom z Biblie. Po ňom nasledoval výklad, ktorý sa zakladal na porovnávaní a dôvodení; spravidla býval dvojdielny. Nakoniec prišlo zhrnutie.²⁵ To isté členenie dodržiava i Bajza. O kazateľskom, rečníckom prístupe ku kompozícii svedčia exkurzy do histórie a exemplá zvyčajne vydeľované z textu pomlčkou: „— U Rimanuv običajne znamenití vojáci koruni dostávali...“ atď. (333) Text sa člení prísne podľa zásad logiky: „Viďme ponajprv...“, „Viďme po druhé...“ (337), čo sa prejavuje v častom začínaní odstavcov odporovacou spojkou ale (333, 335, 336), alebo spojkami a príslovkami nadväzujúcimi zmysel: ako, a toto, keď, či, lebo ap. Výklad sa spravidla riadi priestorovým alebo časovým usporiadaním vecí, o ktorej sa rozpráva: „Rozličné pak sú polévki“, „Pri počtivejších stolých pred hovadším massem...“, „Po hovadzém masse...“, „Ža tretím tímto jídlém...“ (339) atď. Rozprávač svoj výklad zvyčajne podopiera prísloviami a zdôrazňuje pomocou zvolaní i rečníckych otázok.

Epické, dejové momenty v takto komponovaných častiach zostávajú v zárodočnom stave, koncentrované do úvodnej exemplickej časti. Zárodoky epiky netreba vidieť len v dejovosti, v konaní osôb, v prvkoch vonkajšieho opisu, ale i v náznakoch psychiky vystupujúcich osôb. Prvé dve exemplá nie sú, čo sa týka deja a opisu osôb, zvlášť vydarené. Opis je vystavený na nesplnení očakávaného kontrastu: „Dva muži bili na oko jedného stavu, neb jednako bili oblečení — i tento i tamten v haleňe, i tento i tamten v huňeních nohavicách, i tento i tamten bosý, bez širáka, v zhrebněj košeli“ (330). Oveľa lepšie je zobrazená reakcia dediny na predchádzajúce výjavy: „Nebil někdo, který bi bil k retuvání jeho prišel. Lid jsíce na krik na ulicu vibehnúl, ale od domu svého žádný ďalšej nepostúpil, tak toliko spolu cítení majíc, na každé uděření strpal a nižším hlasem volal: „Jaj zabije ho! Juž ho zabije!“ (330) Nie náhodou Bajza oddelil túto časť od ostatného rozprávania (na začiatku odstavcom, na konci pomlčkou). Po nej nasleduje priam naturalistický opis bitky, v ktorom sa naplno prejavuje autorov sklon nadsadzovať, zexpresívňovať: „A toto dosť lechko malo byť účinené, nebo k a t ten ništ nehleděl, kam k ú l padně, všecko mu jedno bilo — hlava, chrbět, prsá, nohi, ruky. A juž něvolního, po celém tele zkrváceního...“ (330) V epizóde, v ktorej furman mláti kone, zachytil Bajza elementárne rozpätie furmanovho konania od nežného: „No, konički, ve jméno boží, no, len pomalički, krásně, no

²⁵ Túto schému si možno overiť na textoch kázni, ktoré sú uložené v archíve Matice slovenskej v Martine pod signatúrou B. *Texty výchovné* (Kázne. Porovnaj napr. H. Fridelius, *Cursus homileticus...*, z rokov 1752–6. Kázne predbajzovského obdobia sú písané silne slovenčiacou češtinou, takže mohli byť aj jazykovou oporou pre Bajzu.)

moje“, cez ešte humorné: „Prečo si kňezem nechcel biť, / Bil bi si ňebil tolik bitý: / Včil si víc bitý nežli sitý“, až po vyvrcholenie v nadávkach. Na naznačenej gradácii si môžeme demonštrovať, ako s pribúdaním expresivity silnie subjektívny postoj autora a stráca sa reálnosť. Radenie psychických elementov: pekne – s iróniou – zlosť a nadávky je výstižné. V superlatíve gradácie sa objavujú síce írečité nadávky (psi, čo za prekláte mršini jsťe), no rušivo pôsobí záver, v ktorom sa autor snaží ukázať vzťah prostého človeka k viere a poverám.

Je len prirodzené, že dej sa z osídel rétorizmu a náučných tendencií vymaňoval veľmi pomaly. Ba možno povedať, že v románe skôr nájdeme rozvinuté prvky a postupy výkladového štýlu (výklad, definícia, argumentácia, poučenie, návod a pod.). V prvej časti románu sú výklady na stranách: 78, 81, 84, 92, 93, 106–107, 118, 184 a n. V druhom diele dominujú tri ucelené výklady: Reného návrhy na odstránenie cirkevných neporiadkov (261–271), rozprávanie tovariša cesty o Slovákoch, ich jazyku, literatúre a dejinách (283–291) a výklad o pôvode zemianstva (333–336) a živote šľachty (337–349).

Formu definície používa Bajza vtedy, keď čitateľa oboznamuje s novou vecou. Ako príklad možno uviesť opis fosforu:

Jest jistá podstata, jak z najdrobnejšího písku spojená, jenž tú má vlastnost a zrozenost, že čimnáhle z vodi, v kteréj bívá chovaná, na povetrý jest viložená, hñedki ponajprv tľeť a dím púšťat začína, potem horit a iskri rozsípat, dokúď zcela ňeni zñičená; smřt tehdi jěj jest povetrý, život pak voda a nazívá sa phospor močový. (187)

Na spôsob definície opisuje i starobinec (281).

Nezriedka sa v texte objavujú praktické poučenia, ktoré bývajú podávané ako návody. O liečení rán poučuje Bajza takto:

Pítal pak sebe Renait hus jediñe ku potrebe a skrz tú v krátkém čase ňi jen železo víťáhnúl, ale i opuchlinu zdusil a ranu zavřel. – Bil bi to obdržal aj z príkladáñím potlčeneho zelini pinpinelli koreña aneb veronikú z polním kvítím a listím jeho podobñe potlčenu a spolu zmíchanú. (199)

Podobný ráz má i Hadixin postup pri vysvetľovaní dervišových zázrakov (184–5, 188). V takýchto pasážach sa mohla naplno prejavíť autorka racionalistická snaha podať všetko „od predku až do konca, z kúrú a mlízgú všecko“, o ktorej sme hovorili v kapitole o Bajzovej koncepcii sveta a človeka.

Týmito črtami román veľmi tesne súvisí s náučnou prózou z konca 18. stor. Vo Fándlyho *Hospodárovi* sa objavujú exemplické príhody, výklady,

poučenia i návody.²⁶ Rozdiel medzi Bajzom a Fándlym je vo využití expresívnych prvkov. Tam, kde Fándly vykresľuje morálne poklesky (opilstvo, lenivosť) alebo nevzdelanosť, neváha použiť expresívne prostriedky:

Keď ten starí kotkodák, ten bradoholáč túto sebe vičítanú kapitolu počul, visúkol svůj pohár vína, višol ze šenku, jako bi mál ídit holíř. Tak sa stáva takým dlhého jazika, meľého vřipu, mnohěj reči, malěj platnosťi veľkým meľihubom.²⁷

V tomto sa zhoduje s Bajzom. Takéto vložky však tvoria menšiu časť knihy a majú za úlohu poučiť a zabaviť. Podstatnú časť Fándlyho textov tvoria náučno-výkladové partie, ktoré na rozdiel od Bajzu ponecháva v rovine objektívneho opisu. Na porovnanie uvedieme časť z *Rady o krumpľovém chlebe*:

Zvará sa krupľe na mako, potom sa olúpá roztláča sa na kašu. Táto kaša varí sa sama v sebe, jako je vodnatá na rídko, ñetreba do ñej lívať nišť vodi añi žmol-kov; potom sa robí s túto vlašnú krumpľovú rídķú kašú na koríře kvas z osívanéj múķi jako indá na chľéb atď.²⁸

Teda miera expresivity ako výraz racionálneho subjektívneho vzťahu k téme je základným rozdielom medzi štýlom beletrie a náučnej literatúry. Rozdiel je aj v téme: kým Fándly hovorí o praktických veciach (domáce práce, agronómia, zootechnika), ku ktorým bolo možno zaujať len súhlasný alebo odmietavý vzťah, ktorý autor vyslovoval ústami sedliakov, richtára alebo úradského, Bajza sa sústreďuje na mravy, spôsob života atď., ktoré dovoľovali oveľa diferencovanejší prístup a výklad, či opis. Fándly nazýva poučenia „kratochválnymi“,²⁹ čo zodpovedá utilitaristickému zacieleniu racionalistov. Pripomíname to preto, že v tomto období sa ani zďaleka nepocíťoval rozdiel medzi zábavou a poučením tak výrazne ako dnes. Tesné súžitie oboch sa pokladalo za prirodzené. Fándly o tom v *Predmluve k Dúvernej zmuve* píše: „Ten všetku chválu zaslúžil, kdo knihu žartom i obsahom naplñil, čtenára obveselujíce. Alebo spolu aj veselé veci predkládajíce, aj lidskému věku súcé vipravujíce.“³⁰

Náučno-racionalistický vzťah k otázkam kompozície možno doložiť aj na metóde montáže, ktorá súvisela jednak s dokumentaristickými, jednak

²⁶ J. Fándly, *Výber z díla*, Bratislava, 1954, 267, 284 a n., 264 atď.

²⁷ J. Fándly, c. d., 290.

²⁸ J. Fándly, c. d., 265.

²⁹ J. Fándly, c. d., 267.

³⁰ J. Fándly, c. d., 98.

s náučnými snahami. Za *montáž* pokladáme taký postup, keď autor vkladá do rozprávania citátové texty (báseň, epigram, príslovie, úryvok prózy). Pre prózu 18. a na začiatku 19. stor. to bol postup celkom bežný. Včleňovanie citátových textov treba pokladať za prejav hodnotiaceho vzťahu, pretože tak vzniká kontrast medzi dvoma textami, ktorý má expresívne zafarbenie.

Za príklad nám posluží doslovné citovanie 46., 48., 54., 62 a 65. článku z *Koránu* na strane 117. V nich sa hovorí o tom, že Mohamed odmení verných v nebi rozkošami lásky, čo Bajza komentuje slovami: „Pekná toto sláva, pekný raj toľižto!“, čím celý text nadobúda ironický podtext.

V prvom diele Bajza hodne používa verš. Najrozsiahlejší veršový útvar predstavuje oslava lásky (112–117). Veršovou formou sa má zdôrazniť význam, vznešenosť témy a autorov vzťah k nej. I keď v básni ide o opis citu, tento sa nechápe subjektívne, ale vo svojej všeobecnosti ako láska vôbec. V ďalšej básni (104–105) autor postupuje tak isto. I keď má ísť o psychické rozpoloženie Hadixy, cit, jeho vonkajšie prejavy sa podávajú veľmi všeobecne, schematicky:

Mrmre, drží z sebu jak ze stoma zvalu,
Juž pítá od seba, juž dáva si raddu.
Oñemí, ñevídí pomoc a lahodu,
Oduť často vzdíhá, spomíná jaj bedu. (105)

Všeobecnosťou zobrazenia citu sa odlišuje Bajza od preromantikov, ktorí sa mu už pokúšajú dať individuálne zafarbenie. Pre preromantikov verš nie je prostriedkom vonkajšieho opisu citu, ale priamym výrazom vnútra.

V prvom diele používa autor verš na vykreslenie obrazov prírody, čím signalizuje cudzorodosť týchto opisov v rámci románu. Využíva ich v duchu klasicizmu ako paralelu alebo kontrast k ľudskému osudu (76).

Vôbec prvý použitý citát graduje psychický stav: „...povstali všeci vlasi a reč zaprela v hrdle.“³¹ Na potvrdenie myšlienky niekedy použije autentickú frázu: „Neñi Búch, jedine spravdivý ten Búch. A Muhammed jest apoštol boží“ (90), alebo príslovie: „Zvalili silného duba, krícku sa traste maličké.“ (276)

Samostatnú skupinu tvoria epigramy, ktorými oživil druhú časť románu. Ide o epigramy, ktoré prevzal z neuvverejnenej zbierky *Rozličných veršov* (1782) a ktoré pre román miestami poobmieňal.³² Súvisia so sati-

³¹ J. I. Bajza, *René... I* (1783), 20. J. Tibenský tento citát vypúšťa. V jeho redakcii by mal byť na 65. strane v 14. riadku medzi slovami „strachu“ a „bil bi“.

³² Epigramy prevzaté z *Rozličných veršov* a neskôr uverejnené v *Epigramoch I* a II uvádza E. Hucková v štúdií. Owenove epigramy ako predloha J. I. Bajzu, Slo-

rickou líniou románu. Karhá v nich mravy (*K rozumnému pevnému*, 251, *O starích*, 274, *Svárním, pišním*, 308, *Na starú*, 343, *Na starího skúpiho*, 365), povolania (felčiarov, 318–320), slovenčinu (285). Niekedy ich spája i viac za sebou. Tak na pobavenie chorého traja cestovatelia vyrozprávali až osem epigramov za sebou. Bajzove epigramy možno rozdeliť zhruba na dve skupiny: prvá zahrnuje epigramy, ktoré sa týkajú širšieho spoločenstva (národa, triedy, povolání ap.), do druhej patria tie, ktoré sú obrazom individuálnych chýb a pokleskov. Rozdiel medzi nimi je v miere expresivity: prvé sú štylizované miernejšie, kým druhé sa menia priam na paškvil. Pre porovnanie uvedieme príklad z prvej skupiny:

Kam sa matka reči slovenskej poďela,
Tážeš sa. Ja rikam, že dávno zemrela.
A král svatý-pluh ju zaoral, zahrabal
Na bílém žrebcevi, za kterího kraj dal. (290)

Bajza tu spracúva historickú anekdotu o tom, že Svätopluk predal Veľkú Moravu Maďarom za bieleho koňa. Okrem slovnej hry Svätopluk – svatý pluh sa tu neprejavuje autorova štipľavosť. Naproti tomu v epigramoch, kde nebol viazaný konvenciou, necháva jej voľný priechod:

Jak pamatám, musela jsi ništ víc jak tri zuby v ústách:
Dvať kašel vihočil, zlomila kaša tretí.
Juž žádního ñemáš. Ale můžeš pozde svobodně
Aj hrízť kašu, aj kašľať vždicky smeľe. (240)

Epigramy sú výrazom Bajzovho racionálneho vzťahu k svetu.

Náhle striedanie dejových a výkladových partii, montážne radenie citátových textov, veršov a epigramov a zdôrazňovanie ostrosti rozhraní medzi motívmi a príbehmi svedčí o autorovom zacielení na expresívnosť kompozičných postupov. Expresívnosť je v tomto prípade motivovaná racionalistickou snahou rozkladať dej a skutočnosť vôbec na menšie celky, ktoré by bolo možné rozumom zdôvodniť a vyložiť. Výrazne kontúrované časti nadobúdali exemplickú názornosť, čím sa zvyšovala účinnosť poučení. Expresívnosť kompozície románu sa prejavuje aj v pokusoch komponovať jednotlivé epizódy ako grotesky alebo pamflety.

venská literatúra 1965, č. 4, 397. Okrem toho je tu ďalších 13 epigramov, z ktorých jeden uverejnil v *Epigramoch*. Ide o epigram *O prespolních kuchárech, kteří lidův jedem kma* (René, 338), ktorý uverejnil v *Epigramoch I* (33), ale už zahrotený proti vojne. Len v románe sa nachádzajú tieto: Prečo sa viš možnosti staráš (250), Aj najsrdnatejších mučí (250), Že z rokami múdrosť roste (274), Na sľub takej chudobi (274), Rukami pracovať (275), To mlúví Lessi (288), Znaj ktorí Bábel (290), Kam sa matka reči (290), Rozdíl mezi lékařem a apatikárem (320), Musilib' lekári (320), Prečo si kňazem ñechceľ bíti (332), Z časmi i kralovství roztrhané (347).

Umenie grotesky a pamfletu

Dosiaľ sme poväčšine sledovali prípady, v ktorých autor zaujíma kritické stanovisko, veľa ráz podfarbené iróniou až sarkazmom, ale samy objekty kritiky a výsmechu neboli zobrazené humorne alebo satiricky. No v románe je hodne humorných a satirických scén a epizód a ne jeden príklad vydareného pamfletu.

Humor a irónia sú latentne prítomné v celom románe. Záľuba zveličovať, nadsadzovať vedie k deformácii, kontrastu, ktoré sú zdrojom smiechu. Niekedy vznikajú mimovoľne. Tak preskočí iskra irónie v rozprávaní abatisa, medzi jej zdôrazňovaním, že mníšky sú „opravdiví polné lalie, ktoré aňi ňeorú, aňi ňesujú, aňi nežnú, aňi ňezhromažďujú“ (už sama táto veta je humorná zámenou vtákov nebeských za lalie!), a medzi opisom ich stolovania, pri ktorom nechýba ani „žbánciček vína“, „a to ňé lehcijakého, ňé vodnára“ (241).

Ironicky býva podfarbený i kompozičný kontrast. V rozprávaní o zemianskom despotizme sa dostávajú do ironického kontrastu exemplá o bitých sedliakoch a exemplum, v ktorom furman mláti kone. Bajza túto atmosféru dopredu naznačuje: „Išli techdi a po tragedii téjto komediu videli na konci d'ediny.“ (331) Náznakov humoru a satiry je v románe hodne, ale nie každý autor ich rozvinie, dovedie do konca.

Prvou rozvitou groteskou je príhoda s vodným koňom (78–79), ktorej grotesknosť je vybudovaná na protiklade životunebezpečnej situácie Reného (ktorý spadne do pasce na chrbát vodného koňa a do rána na ňom „jazdí“) a humorného podania autora. Vnútornú dramatickosť scény zosilňuje tým, že sedliaci, ktorí ho našli, najprv ho pokladajú za čiernokňazníka na šarkanovi, a až keď im René vysvetlí, čo sa mu stalo, prepukajú v smiech: „Vtedi v d'efinský smích sa pustili, rechťali sa plnými ustámi a pre radost' dvojnásobního zisku viskakovali.“ (79)

Na podobnom princípe vytvoril i ďalšiu grotesku. Je ňou Hadixin sen o poľovačke na divé svine (122–124). I tu sa pokúša príbeh dramatizovať. Hadixa s Reném a ďalšími sa zúčastnia poľovačky na divé svine. Jedna napadne Hadixu, ale René ju obráni. Veselo sa vracajú domov, keď ich v tom napadnú ďalšie dva diviaky. Po dlhom zápase, v líčení ktorého sa Bajza sústreďuje predovšetkým na vykreslenie Hadixinej bezmocnosti, René zahynie, na čo sa Hadixa prebúdzá. Sen má svoju racionálnu motiváciu, tvorí východisko autorovho útoku proti poverám a vykladačstvu.

Avšak za najlepšiu grotesku treba pokladať príbeh, v ktorom René, Van Stiphout a tovariš cesty vystupujú ako kveštári. (Jeho výstavbou sme sa zaoberali v kapitole o deji, pozri str. 16.) Podarilo sa mu v ňom

spojiť tragické s komickým, humor so súcitom, čo je príznačné pre všetkých majstrov satirického žánru, akými boli Cervantes, Rabelaise, Hans Sachs aj autori folklórnych príbehov o malom Lazarillovi či chytráckom Simplicissimovi a i.³³ Správanie sa sedliackej ženičky vyvoláva pocit tragizmu a súcitu, ale vedomie, že ide len o hru, núti nás k smiechu. Tu dosiahol Bajza-satirik vrchol svojich schopností.

V ostatných prípadoch vlastne o groteske už nemožno hovoriť. Autor v nich nevytvára grotesknú situáciu, ale bežnú situáciu nadsadzuje. Vzniká tak situačný humor. Bajza s veľkou záľubou stavia do protikladu naturalistický opis nedôstojného správania sa s vážnosťou a dôstojnosťou chvíle. Kňaza vysviacajúceho nové mníšky vykresľuje takto:

Slova božieho hlásnik potom, nežli nos do jedného z jedného rukáva viťahnutého ručníka visákal a druhým z druhého rukáva vivedením dva, trikrát seba, jakž spredku bñedki do príliš tvrdéj práce vkračujíc a preto potíc sa, obterel, dva, trikrát sebe k temu odkašlal, nasledujíc z Písma svatého rádek dle obličaja z neskorostú, jako bi mu bil ňekdo klišťama slova zmezi zubov táhnut, predpovedal. (228)

Trápnosť situácie veľmi priliehavo podčiarkol opakováním slovných spojení („do jedného z jedného rukáva“, „druhým z druhého rukáva“, „dva, tri krát“ ap.). Z príkladu jasne vidieť, že dôraz je na štylizácii (výber slov), a nie na kompozícii. Predsa aj tieto miesta majú svoju mikrokompozíciu; spočíva v rozložení celku na detaily, ktoré osamote nadobúdajú satirický príznak. Touto metódou Bajza dokáže tragickú situáciu, akou je napr. požiar v plnom kostole, vidieť ako komično chaosu:

S teho krik, vresk a búření po celém kostele. Kostelníci vibehli, jeden s krlhú posvacenéj vodi, kdiž tá samá na poručí bila a tú hore do ohña chcejíc višústnúťi, ponevadž bez pochibi ta došťahnúťi ňemóhel višústnúťi ju na hlavi okolostojícich. Druhý ze železním na lafe zubem svatich z oltára strhal a nimi tím, kteří juž bili hojñe pokropení, hlavi prebíjal, krki vilamuval. — Tesní bili dvere ven uťekajícim, mnohé dámi šophi a salupi potraťili, gavalíri ňé s podepretími na ruki bokmi sa přeč pobírali, kñezi s pluviálmi a dalmatikámi sa na ulici nalézali, musikanti z lenivého fa až na ut, to jest s pavlače dolu na liduv skákali. A títo největší škodu získali, nebo jím s partusuv jedíñe prach zustal. (260)

Výsledkom takýchto postupov je prevaha detailov nad celkom, ulpievanie na povrchu. Metóda má však aj noetický základ, ktorý spočíva v názore, že podstata je dobrá, len v jednotlivostiach treba sem-tam niečo opraviť. To zodpovedá jozefínskemu reformizmu. Preto Bajza vytrháva jednotlivosti, i keď niekedy závažné, ale nedokáže konkrétnosť dobovej empirie povýšiť na umeleckú realitu, ktorá by bola štruktúrne čistá, vyhranená.³⁴ Preto má J. Tibenský úplne pravdu, ak tvrdí, že Bajzova kri-

³³ V. Kozinov, *Zrození románu*, 133.

³⁴ O. Sus, *Metamorfózy smíchu a vzteku*, Brno 1965, 60–61.

tika spoločenských pomerov je skôr ostrá, ako hlboká.³⁵ Jeho však zaujímala predovšetkým filozoficko-noetická stránka Bajzovej satiry, ale ukázalo sa, že ide o vec, ktorá vyplýva zo samej podstaty autorovho estetického vzťahu ku skutočnosti, čo sa nakoniec prejavuje ako zhoda obsahu a formy.

Bajza je lepším pamfletistom, ako satirikom epickým. Tieto svoje vlohy neskôr využil v sporoch s J. Fándlym. Pamflet totiž predpokladá predlohu (nejakú pozitívnu koncepciu), ktorú treba obrátiť na ruby. Ťažisko pamfletu je teda viac v štylizácii, ako v kompozícii. Krásnymi príkladmi vydarených pamfletov sú: traktát kazateľa mníšok o breviári (253–260) a felčiarovo rozprávanie o „matérii peccans“. (321)

Na ukážku rozoberieme felčiarovo rozprávanie. Navonok má všetky znaky úvahy (argumentácia, definícia ap.), ale jeho obsahom sú výmysly, ktorými chce felčiar zakryť svoju nevedomosť a neschopnosť. Ak sme pri Bajzových definíciách poukázali na ich stručnosť, presnosť a výstižnosť, definícia „matérie-peccans“ je práve opačná:

Materia peccans jest matéria husto-rídká, krvavo-vodnatá, fenko-masitá, vržlino-hnilá, kislúco-hnojová, někdi čírná, někdi bílá, někdi plavá, brňavá, svetlá, modrá, zelená, žltá, která kedi paprskli slúnca do nej zapírajú a jako kedi oka na ňu obráčení v rozdílnú sa barvu meňi na pávového neb holubého perá spůsob. (321)

Namiesto exaktnosti sa v nej stretávame s neurčitostou, namiesto vecnosti s obraznosťou („barvu meňi na pávového neb holubého perá spůsob“). Celý výklad je tak sformovaný, že „René, tovariš cesti a Van Stiphout sebe jaziki hrízli od smíchu nad tímto tak vřipním lékařským umením...“ (321).

Osobitú skupinu paškvilov tvoria opisy výjavov na barokových obrazoch v ženskom kláštore, ktoré mali vyvolávať des a hrôzu pred zrušením mníšskych sľubov. Časť trestu jednej zradnej mníšky opisuje Bajza takto:

Na krkách místo korálkuv mela povesené na znameňi zrušeníh pústuv mnohé klobási a jaďernički, na které englištskí plameniti psi viskakuvali a s kusem klobási vřdi aj kus hrtana jej vitrhli. Uřuv sa držalo zubámi množstvř štíruv. Prez ústa jěj viblkuvál prutký plameň z čírním dímem, který s prilívaněj ňúter ustavičě sirki a smoli vřdicki trval. Prez nos vilézali ňeocazní slepí hadi a prez oči sa zas kamsi do hlavi z všelíkím klukuváňím tisli. Na lícách, čele a vrchu hlavi rozličné žabi seděli; čo pak uprostřed všech tíchto mučiteluv jeřě z teľa pozustávalo, to všeliké škaredé muchy, čmele a osi zaplňovali. (237)

Toto strašné monštrum, o ktorom sám autor hovorí, že je prízračnejšie ako výjavy barokovej literatúry,³⁶ je nepochybne nadsádzkou. Mierou tejto

³⁵ J. Tíbenský, *Jozef Ignác Bajza*, 38.

³⁶ Bajza spomína *Pekelný žalár* od talianskeho jezuitu J. B. Manniho, *René...*, 236, 372.

nadsádzky si uvedomíme, ak by sme sa pokúsili tento výjav maliarsky realizovať. Čo je však zaujímavé a pre Bajzu príznačné, to je fakt, že za týmto obrazom tušíme portrét skutočnej ženy, náležite hyperbolizovaný (náhrdelník – klobásky a jadernice, náušnice – štúry, jazyk – plameň, rumence – žaby, vlasy – muchy a osy ap.). V takto rozpútanej, bizarnej obraznosti, v záľube v naturalizmoch obrazných i slovných citíť stopy baroka i kontakt s hrôzostrašnou jarmočnou literatúrou.³⁷ V istom zmysle je paradoxné, že Bajza, ktorý vystupuje proti barokovej exaltovanosti, používa barokové postupy. Nemáme na mysli paškvil na barokovú fantáziu, príkladom ktorého sú práve uvádzané opisy obrazov, ale bežné opisy osôb, ktoré sú silno poznačené barokovým naturalizmom. Fándly v spise *Anti-Fándly – zahanbení posmívav* sa tiež zmieňuje o podobných barokových obrazoch. Fándly však namiesto podobného opisu píše, že boli také ošklivé, „že jedna z najjasnejšieho kráľovského dvoru dáma, keď jích viděla, skoro bola šlakom porazená“.³⁸ A ďalej pokračuje: „Tak viš, čo bolo na nich. Peklo a v nem bohatí páni ze stříbrníma gombi aš po pás v ohni lebo v kotli. Pálili sa, pražili sa a ďabli ohen kotlom podkládali, jedněmu tam jazik s klěčši tahali, druhěmu sirku a smolu do úst lívali, třetěmu rohatí raráški život pichali lebo párali. Jedněj rohatí zrkadlo ukazoval, druhěj had prsníki cecal a tak dálej všeliaké čudné predstavení.“³⁹ Fándly sa neusiluje vyvolať predstavu detailným opisom, ale cez dovolávanie sa čitateľovej skúsenosti (šak viš, čo bolo na nich). U Bajzu aj u Fándlyho sa objavujú podobné obrazy: pálenie zaživa, pichanie a páranie, liatie siry a smoly do úst ap., ale Bajzove opisy sú omnoho expresívnejšie a rozvinutejšie. Isteže tu pôsobil rozdiel žánrov: Bajza vytvoril román, kým Fándly odpoveď na pamflet, ale aj napriek tomu možno povedať, že rozdiel v expresivite je aj rozdielom temperamentov spisovateľov.

Satirické kompozičné postupy dotvrdzujú, že Bajza obľubuje krajnosti. Skôr ako humor a satiru nájdeme v jeho románe pamflet a paškvil, ktoré boli obľúbené v ľudovej a pololudovej satire 18. storočia.⁴⁰

Rozbor sujetovo-kompozičnej výstavby románu ukázal popri všetkej mnohotvárnosti aj jednotu Bajzových postupov. Dominantný protiklad Bajzovej koncepcie človeka rozum – cit objavuje sa i v sujetovom pláne

³⁷ Podobné kontakty badať aj na Tablicovej baladickéj tvorbe: Jakub Žibřid z Žibřidova, Lubinský z Lubiné a Vilím Kostka, nevďečný syn.

³⁸ J. Fándly, *Výber z díela*, 228.

³⁹ J. Fándly, c. d., 228–229.

⁴⁰ J. Minárik, *Předkollárovske rukopisné spevníky a sborníky*, studia z dawnej literatury czeskiej, słowackiej i polskiej, W PAN, Warszawa-Praha 1963, 396–397.

a premieta sa i do kompozície v podobe dvojice príhoda — skúsenosť, príbeh — výklad, poučenie. V kompozícii sa Bajzova koncepcia mnohonásobného sveta najzreteľnejšie prejavila v podobe neuzavretosti významových radov. V druhom diele jej zodpovedá kompozičný princíp putovania, priradovania nových a nových epizód.

Bajza kompozičnými postupmi nadviazal na súvekú náučnú i kazateľsko-rečnickú prózu i na satiricko-parodizačnú literatúru polohudového pôvodu. Expresívnosť kompozície sa prejavuje predovšetkým v zdôrazňovaní rozhraní, čomu najlepšie zodpovedá princíp montáže. Ale rovnako ju treba vidieť v komponovaní prvého dielu za pomoci tajomstva, v poprehadzovanej časovej línii i v záľube v extrémnych situáciách.

Záverom sa nám treba znova vrátiť k Vlčkovmu tvrdeniu o školáckosti, rozvláčnosti a neprehľadnosti Bajzovej „skladby“, z ktorého sme vyšli, a opraviť ho v tom zmysle, že Bajza komponoval svoj román zámerne tak, aby mohol realizovať svoju predstavu mnohonásobného sveta. To, čo sa z hľadiska neskoršieho vývinu prózy zdalo Vlčkovi a ďalším primitivizmom, ukazuje sa z hľadiska autorovej estetickej orientácie zákonitosťou.

VILIAM MARČOK

DIE SUJET-KOMPOSITIONELLE KONSTRUKTION BAJZA'S ROMANS
(Zusammenfassung)

Die Analyse der Komposition von Bajza's Roman *René, der junge Mann der Geschichten und der Erfahrung* widerlegt grundlegend die bisherigen Ansichten auf dieses Werk, wonach es sich hier lediglich um eine schülerhafte Erzählung trivialer Ereignisse handelt, ohne irgendwelche ernstere Anstrengungen um die Komposition und ästhetische Ziele schlechthin (Vlček, Mráz); die Analyse enthüllt die vom Autor angewandte Zielbewusstheit und Gesetzmässigkeit der kompositionellen Prozesse. Als bestimmendes Moment der Komposition erschien der rationalistische Standpunkt des Autors zur Realität. Der rationalistische Standpunkt zur Realität kann als ein Streben nach einer Zerlegung der Realität auf kleinere, mit dem Verstand leichter auffassbare Ganzheiten betrachtet werden. Im Roman erscheint dieser Standpunkt als Übergewicht des quantitativen Prinzips (Nebeneinandersetzung) über das qualitative Prinzip (ein Abzielen auf Beziehungen, Konflikt). Die Grundlage der Komposition bildet das Prinzip der „Einfädelung“ (Šklovskij), das sich auf der Wanderung des Haupthelden basiert. Nach einer jeden Geschehnis-Episode folgt eine Erklärung der Episode und eine Instruktion für den Leser; dies kommt schon im Titel zum Ausdruck, wo von *Geschichten* und *Erfahrungen* gesprochen wird.

Die Sujet-Konstruktion beruht auf zwei miteinander verflochtenen Linien: die Hauptlinie bildet das rationalistische Sehnen nach Erkenntnis (durch diese Linie realisiert sich die Gesetzmässigkeit), die Nebenlinie bildet das Gefühl (über diese Linie kommt im Roman der Zufall zur Geltung). Dem in dieser Weise rationalistisch begriffen Sujet entspricht auch das komplizierte Geschehen, das sich immer mehr verzweigt, um dann — nach einer glücklichen Kulmination — den Endsieg der Vernunft über die blinde Leidenschaft zu beweisen.

Der rationalistische Standpunkt zur Realität geht bei Bajza ins Satirische über. Ziemlich häufig wendet der Autor Kompositionsprozesse an, die sonst in der Groteske und im Pamphlet laufend appliziert werden.

Abschliessend kann gesagt werden, dass sich Bajza in der Komposition seines Romans nach zwei Prinzipien richtet: das Prinzip der Belehrung und das Prinzip der Handlung des Romans; dies entspricht dem im ganzen expressiven Charakter seines Werkes.

JÚLIUS NOGE

MEDZI PUBLICISTIKOU A LUDOVOU SLOVESNOSTOU

(K dvom tendenciám štúrovskej prózy)

Dnes už niet (nemalo by byť) sporu o tom, že uzákonenie spisovnej slovenčiny bolo historickou nevyhnutnosťou v procese konštituovania sa slovenského národa. Literárna história i jazykoveda oceňuje tento akt zároveň aj ako vytvorenie nových podmienok pre literatúru. Literatúra dostala nástroj, ktorý jej odkrýval nove perspektívy, a nie div, že súčasníkom v jednom momente sa zdalo, že je to nástroj skoro všemohúci, že je v ňom sila života i sila umenia zároveň: „Nie gramatiku, život chceme“, takým zvolaním charakterizuje J. M. Hurban pocity, ktoré ho ovládli pri písaní o slovenčine.¹ Pod zorným uhlom otvárajúcich sa perspektív odrazu bledne všetko, čo štúrovci a ich predchodcovia napísali po česky: „Slovenská poézia, písaná česky, je plané veršotepectvo, podobné latinským piesňam nemeckým ‚fahrende Schüller‘... Pozrite len česky písané básne Štúrove a porovnajte ich s jeho slovensky písanými Spevmi. Trebárs Štúr nebol poet, sama reč mu vnukla lyrické utešené tóny.“² Hurbanov nadnesený pátos skresľuje skutočné rozmery a možnosti toho, čo sa napísalo po česky, a toho, čo mohla slovenčina „vnuknúť“, ale vystihuje onen nesmierne zväčšený priestor, ktorý sa pre štúrovcov slovenčinou otváral, do ktorého vnikali a chceli ho ovládnuť v celom rozsahu. Práve tento pocit voľného priestoru, nových možností, je vedúcim motívom aj pri hľadaní nových možností a podôb i v próze. Ostatne sám Štúr, ktorý zdôrazňuje, že „Povstali u nás, pravda, za času češtiny mužovia silní, pracovití, duchom veľkí, a rozšírili okruh pracovania ducha nášho...“ kladie si otázku a odpovedá: „Čo sme robili za čas panovania češtiny u nás? To, čo nehlielo, písalo najviac knihy náboženské, knihy toho

¹ J. M. Hurban, *Ludovít Štúr*, Bratislava 1959, 391.

² Tamtiež, 389.

obsahu, akého obsahu knihy sme my od Čechov a s nimi ich reč dostali. Už aj sami Česi nám na oči vyhadzovali, že vydávame len najviacej kázne a rozličné knihy homiletické: dobré, potrebné, požehnané boli a sú knihy tieto, ale chytíme sa aj do inšieho, budeme aj veci inšie vyspevovať, budeme vypravovať všeličo, to ale, bratia českí, ktorí ste aj druhé veci vyhľadávali od nás, vyspievame a vypravíme, vyspievať a vypraviť len môžeme v nárečí svojom, ktoré nám hýbe srdce a budí myseľ našu...“³

Uzákonenie spisovnej slovenčiny a jej uvedenie do literatúry a do novín, ako vieme, nebola však záležitosť prijatá len so všeobecným súhlasom a porozumením. Opačných názorov a hlasov proti slovenčine bolo veľa nielen z Čiech — najostrejšie ich formuloval Karel Havlíček Borovský — ale i zo Slovenska, ako ich priniesla brožúra inšpirovaná Kollárom *Hlasové o potrebe*...⁴ Od čias týchto vášnivých polemík nadobudla polemická, politická i vedecká literatúra o spisovnej slovenčine aj o procese jej uzákonenia a o význame tohto činu úctyhodné rozmery. Faktom je, že práve slovenčina zaktivizovala nielen spisovateľov, ale aj čitateľov: bola katalyzátorom, ktorý nútil jasne si uvedomiť vzťah k národnej reči a k národnej literatúre, zaujať stanovisko za alebo proti. Tento prienik do vedomia čitateľov — pričom šlo, pravdaže, ešte vždy len o nie veľmi početnú vrstvu národne uvedomelej inteligencie, študentov a ešte menej remeselníkov, živnostníkov a roľníkov — znamenal nielen oživenie vzťahu k reči, ale aj k literatúre touto rečou písanej a literatúra z kladných a záporných ohlasov si vyvodzovala i dôsledky. Niekedy priamočiaro, inokedy — a to je pre vývin literatúry podstatnejšie — nepriamo, cez vnútorné stimuly autorov, cez prizmu vnútorných zákonitostí literatúry.

Najpriamočiarejšie v próze i v teoretických formuláciách reagoval na tento tlak zvonku, na „sociálnu objednávku“, J. M. Hurban. Jednoznačne to vidno z jeho *Slova k láskavjemu obecnstvu Nitri*, ktorým uvádzal štvrtý ročník tohto almanachu a rekapituloval v ňom i výsledky predošlých troch ročníkov. O druhom ročníku Nitry — prvej po slovensky tlačenej knihy — píše: „Druhý tento ročník bol celkom zrozumiteľný, neobsahoval žiadneho článku z Kocúrkova, — ale kriku narobil tisíc ráz viac ako predošlý. A ak ľudia naši pri prvom ročníku prorokovali, že si Nitra sama uškodí, teraz už zrovna kričali: ‚ukrižuj, ukrižuj!‘. Lepili chuderu Nitru do handrí — trepali ju o múry, a tie milé listy, čo nám pre tú

³ Ludovít Štúr, *Nárečie slovenské alebo potreba písania v tomto nárečí*; citované podľa vydania v knihe L. Štúr, *Slovenčina naša*, Bratislava 1957, 73.

⁴ Havlíčkov útočný satirický výpad bol v časopise Česká Včela 1846, č. 6; Publikáciu *Hlasové o potrebe jednoty spisovného jazyka pro Čechy, Moravaný a Slováky* zostavil a zorganizoval Ján Kollár, vyšla r. 1846 nákladom Českého muzea.

bačovčinu písali zo všetkých strán, ach na to pomyslieť a nezaplakať, nie — to je nemožné. Tí, čo nám pri prvej Nitre dohovárali pre češtinu, tí istí nám pri druhom ročníku škamrali na bačovčinu...⁵ Pravda, nie iba reč — slovenčina bola jablkom sváru. Šlo aj o koncepciu Nitry, o jej obsah, a Hurban sa tu proti kritike dovoľáva ako rozhodujúceho činiteľa hlasu čitateľov, tých rečí, ktoré sa šíria „od kmotra do kmotry a od tetky do strýka“: My sme sa usilovali voždy žiadostiam nášho obecnstva zadosť urobiť... Naša ale literárna kritika je ako jednorôčné dieťa, počne sa dvíhať, ba aj utekať, ale v tom bacne dolu nosom. My sa naskrze nemáme čo uhárkať na túto kritiku — tá našej Nitre ešte ani neuškodila ani osožnou sa nestala. Inšieho dač sú hlasy tie, ktoré sa od kmotra do kmotry a od tetky do strýka roznášali... a my vyznávame, že sme tie sudy a hlasy vždy k svojmu dobrému užili...⁶ V Hurbanovom postoji je obvyklý tón redaktorov i autorov: nezáleží nám na mienke kritiky, záleží na mienke čitateľov. V tomto prípade však nejde len o uhýbanie pred kritikou, ale čitateľ, jeho požiadavky a vkus sa vari prvý raz v dejinách našej literatúry proklamujú ako aktívny činiteľ, spolutvorca literárneho procesu. Aj v memoárovej literatúre 17. a 18. stor. i v spisoch klasicistov a preromantikov sa stretávame ako v dielach samotných, tak najmä v ich „predslovoch“ s apelní na čitateľov, i tieto diela mali na zreteli čitateľov, no nie ako aktívneho činiteľa, ale iba ako pasívny objekt literatúry. Štúrovský ľudovýchovný program počíta aj s takýmto „objektom“, s človekom, ktorému treba kázať, uvádzať príklady, poučáť ho. Počíta však aj s vlastnými schopnosťami, s aktivitou, vkusom a požiadavkami najaktívnejších čitateľov, ba domyslené do dôsledkov, s ľudom aj ako s tvorcom umeleckých hodnôt, jeho ľudovej slovesnosti a kultúry. To je však iná stránka vzťahu štúrovská literatúra — čitateľ; ostane ešte pri Hurbanovej formulácii. Vyplýva z nej — a celé redigovanie Nitry to potvrdzuje — že literatúra sa na čitateľa nielen obracia, ale ho aj rešpektuje. U Hurbana to často znamená zároveň, že sa aj prispôsobuje vkusu čitateľov, no v celku štúrovskej literatúry nejde o prispôbovanie sa čitateľovi, ale o čitateľa ako stimulus práve pre diferenciačný proces literatúry a jej žánrové členenie. Ján Francisci v rubrike *Literatúra*, hneď v prvom ročníku Orla tatranského písal: „S rodiacou sa literatúrou našou zrodila sa aj potreba tá, aby sa spisovatelia naši v rozličných oddeleniach literatúry poskusovali, ale nie na to, žeby sa svetu ukazovalo, že aj my máme i z toho i z tamtoho oddielu literatúry také diela ako cudzozemci... Nie pre takéto parády sa zrodila u nás potreba, aby sa spiso-

⁵ J. M. Hurban, *Slovo k láskavjemu obecnstvu Nitri*. Nitra IV, 1847, III–IX.

⁶ Tamtiež.

vatelia v rozličných oddeleniach literatúry poskusovali, ale preto, žeby obecnstvo na rozličných stupňoch stavu vzdelanosti, potrieb atď. postavené v literatúre našlo zabavenie, poučenie, obživenie...⁷ Hybnou silou tohto diferenciačného procesu, jeho spoločným menovateľom na obidvoch stranách, t. j. u autorov aj u čitateľov, je nová spisovná reč — slovenčina. Ona otvorila perspektívy, vyvolávala aktivitu, alebo aspoň poskytovala jej väčšie pole. To je však len jedna stránka. Druhá — a trochu paradoxná stránka — je však taká, že slovenčina je aj zjednocujúcim činiteľom, nadradenou kategóriou, ktorá spája rôzne literárne oblasti i hodnoty a nepriamo týmto dôrazom predovšetkým na reč, na jej „ideotvornú“ schopnosť sa trochu aj spomaľuje diferencované chápanie žánrov i hodnôt. Nová kvalita (i kvantita) jazyková na prechodný čas a v jednotlivostiach zatláča dôraz i na rozvrstvenosť hodnôt, na novú kvalitu umeleckú.⁸

Jazyk a jeho „tlak“ v žiadnom prípade nemôžeme pokladať vo vzťahu k literárnemu dielu a k literárnemu procesu za vec vonkajšiu, za tlak zvonku, čo sa však nedá povedať o vzťahu k čitateľovi. Je to tlak zvonku a možno povedať „zdola“. Pri hodnoteniach vývinu štúrovskej literatúry sa tento moment väčšinou neberie do ohľadu. Ak sa totiž štúrovská literatúra hodnotí len ako poézia (prípadne ešte politická publicistika), a to aj poézia len v jej vrcholných zjavoch, tak vzťah k čitateľovi sa nejaví

⁷ Janko Rimavský, *Literatúra*, Orol tatranský I, 1845, č. 29, 229; kontúry problematiky žánrovej diferenciácie v tomto období podnetne naznačila štúdia Cyrila Krausa *K žánrovej diferenciácii v štúrovskej literatúre*, Slovenská literatúra X, 1963, č. 1, 3–14.

⁸ Takéto splývanie nerovnorodých hodnôt, napísaných však po slovensky, cítil zo Štúrovej poznámky pod Francisciho recenziou Hurbanovej knižky *Beda a rata*: „Zase nová poučná knižka: chvála Bohu! Čo sa tá naša milá slovenčina ohlásila, zaraz čerstvý život vrieť začal po tom našom Slovensku, pracovitost sa zmohla a knihy len tak jedna za druhou vychodia. Prv sme, keď sme ešte len česki literátori boli, keď sme ešte o národe slovenskom nemysleli, za päť rokov toľko spisov nevydali ako teraz za krátky čas od vystúpenia slovenčiny. V krátkom čase vyšli: *Národné povesti od Rimavského*, *Čítanka pre malé dietky* od Jána Kadavého, *Predpisy pre školy* od toho samého, *Priateľ ľudu* tiež od toho pôvodcu, *Únia* od Mil. Joz. Hurbana (táto ešte po česky pre isté okolnosti), *Nitra* III. ročník od toho samého, *Senk pálenčený* od A., *Nárečie slovenské* od Ludevíta Štúra, *Nauka reči-slovenskej* od toho samého atď. a tu zas novú knižku oznamujeme. Onedlho vyjdú *Domová pokladnica* od D. Licharda, o spolkoch miernosti a nedeľných školách od M. J. Hurbana, *Zornička*, zábavník pre dietky, *Pohľady na literatúru*, vedy a umenia, kázne o miernosti od p. Jul. Plošica, *Marína* od Sládkoviča a mnohé iné spisy sa hotujú: či je to nie znak života? Už sme nie len za literatúru, ale aj za život; keď sa ale tento zmáha, tam tá sama od seba pôjde. Kto teda bude za život, bude za slovenčinu, to je už teraz vec spojená: sláva životu, sláva tomu, čo vedie do života, sláva všetkým, čo sú za život...“ Orol tatranský I, 1846, č. 24, 190.

ako jeden z determinujúcich činiteľov. Tu je rozhodujúca súvislosť a tlak vnútorný — vyplývajúci z vnútorných potrieb vývinu literatúry — a tlak zhora, vyplývajúci z vývinových súvislostí a ešte viac z ideových a filozofických koncepcií štúrovcov. Pravdaže, tieto vnútorné a ideovofilozofické činitele pôsobia rozhodujúcim spôsobom aj na prózu, najmä na tú jej líniu, ktorú reprezentuje Ján Kalinčiak.⁹ Ale aj Hurban chce seba a celé úsilie štúrovcov vidieť v „refazi zjavou časových“. So zdôrazňovaním úplnej kvalitatívnej novosti slovenčiny i pohybu, ktorý vyvolala, ide zároveň — alebo časove hneď po ňom — aj zdôrazňovanie a uvedomovanie si kontinuity: „... prosili by sme teda P. P. spisovateľov, keby nám svoje vytlačené kázne poslať ráčili: aby sme už raz dať boli v celku a videli seba v refazi zjavou časových. To odseknuté páčenie sa sebe je velice slabé, mdlé a neživotné...“¹⁰ Teda snaha vidieť sa „v celku“ a „v refazi zjavov časových“!

Nie je tu protirečenie medzi zdôrazňovaním kontinuity a medzi tým, ako sme interpretovali jednak Kalinčiakove prózy z Bubna,¹¹ ktoré ironizovali „staromilcov“ a ich literárne maniere, a jednak ako sme pripomínali diskontinuitnosť vývinu prózy preromantickej a romantickej? Protirečenie je len zdanlivé. Skoro každé literárne umelecké hnutie je na začiatku nezmierlivé najmä k svojim bezprostredným predchodcom, zdôrazňuje svoju výlučnosť, no len čo si sformuje svoju vlastnú koncepciu a podoprie ju aj vlastnými umeleckými dielami, skoro zákonite hľadá a zdôrazňuje svoju kontinuitu, svoju zaradenosť v „refazi zjavou časových“. Čím viac stúpa k vrcholu, tým širšie vidí súvislosti — citované Kalinčiakove slová z roku 1851 to potvrdzujú.¹² Až keď sa objaví výrazné nové literárne umelecké hnutie, v obrane proti nemu v akomsi prestížnom zápase stúpenci „odchádzajúcej“ umeleckej štruktúry zase začínajú zdôrazňovať istú svoju osobitosť a výlučnosť, začínajú sa „odseknuto páčiť sami sebe“, ako hovorí Hurban. (To nie je len vývinová krivka

⁹ Neskôr, v polemike o *Žehry* Kalinčiak celkom jednoznačne vyslovil, že kritériom umenia mu je jeho vnútorná hodnota, a „umeleckou verejnosťou“ nie sú čitatelia, ale práve tí ľudia, ktorí vedia vytvoriť alebo postihnúť oné vnútorné súvislosti a hodnoty: „Pane môj! ja tu pod slovom umeleckej verejnosti ani vás ani mňa, ani slovenský národ nerozumiem, ale tých ľudí u všetkých národov, ktorí sú alebo sami v stave dačo znamenitého vyvieš, alebo teoreticky dáke umodielo tak preniknúť, že podľa pochopu umenia, jeho dobré alebo zlé stránky odkryť v stave sú...“ *Slovo p. Lichardovi* (Slovenské pohľady II, 1951, zv. 6, 210).

¹⁰ *Literatúra*. Prehľad literatúry slovenskej v najnovších časoch, Slovenské pohľady I, 1846, zv. 2, 44.

¹¹ Pozri o tom môj doslov v knihe Ján Kalinčiak, *O literatúre a ľudoch*. Bratislava 1965, 312.

¹² Pozri pozn. 9.

štúrovskej literatúry, podobnú parabolu má i náš realizmus a výrazne dokonca i nadrealizmus.) Pritom v dôsledku zvláštneho, národného charakteru nášho literárneho klasicizmu fáza zdôrazňovanej novosti a výlučnosti nášho romantizmu bola krátka a nie dosť výrazná, romantizmus nie dosť „romantický“, ako to charakterizoval pri skúmaní štúrovskej veršovanej epiky Stanislav Šmatlák.¹³

Slovenčina, národný spisovný jazyk, bola, ako sme už naznačili, vnútornou hybnou silou vývinu literatúry, aktivizovala však aj širší spoločenský kontext, i vonkajšiu silu — čitateľov. Z hľadiska rozvíjania sa prózy, pomerne náročnej na publikačný priestor, dôležitým predpokladom bolo i vytvorenie nových publikačných možností. Popri samostatných vydaniach kníh a brožúr — zameraných však väčšinou pre praktické potreby školy, ľudovýchovy a národného boja, ako to vidno aj z výpočtu vo vyššie citovanej Štúrovej poznámke — pre prózu bola najdôležitejšia existencia Hurbanovho almanachu *Nitra* (ktorá roku 1844, vo svojom druhom ročníku, vyšla vôbec ako prvá kniha v štúrovskej slovenčine) a od roku 1845 vydávanie beletristickej prílohy Slovenských národných novín, *Orla tatranského*. Celá štúrovská próza v rokoch 1844—1848 vyšla v týchto dvoch tlačových orgánoch. Okrem toho časť prózy ostala v rukopisoch a v rukou písaných časopisoch, najmä levočských štúrovcov. Časť z tejto rukopisnej tvorby už dnes poznáme. Dôležité sú najmä tri dialogizované prozaické fragmenty Janka Kráľa a dva zachované fragmenty próz Sládkovičových. Z dosiaľ nepublikovaných rukopisov sú pozoruhodné najmä počtom (sedem noviel, povestí a obrázkov zo života), ale i niektorými motívmi prozaické práce K. A. Modrániho. Niekoľko prózičiek v rukou písaných časopisoch levočských len v jednotlivostiach dokresľuje celkový profil prózy tohto obdobia. V Nitre a v Orle tatranskom bolo po slovensky publikovaných v rokoch 1844—1848 osemnásť pôvodných prozaických prác štúrovcov. Ak počítame, že zo stratených Kalinčiakových próz niektoré mohli byť napísané už po slovensky a berieme do ohľadu i spomenuté rukopisy a pokusy o prózu, možno celkový počet

¹³ „Na druhej strane však v národnom charaktere nášho klasicizmu treba vidieť najpodstatnejšiu príčinu toho, že sa u nás nástup novej, romantickej literárnej epochy neodohral ako otvorená dramatická zrážka dvoch protichodných estetických kánonov, ale ako pomalý proces postupného pretvárania ideovo-umeleckých princípov staršej generácie. Táto kontinuitnosť prechodu zo starej dobovej štruktúry do novej, ktorá je opäť špecifikom nášho literárneho vývinu, neznamená síce nedôslednosť v upevňovaní nového básnického kánonu, no jednako na jej vrub treba pripísať fakt, že náš romantizmus ostal vcelku akosi málo ‚romantickým‘, málo ‚búrliváckym‘.“ S. Šmatlák, *Poznámky k vývinu slovenskej epickej poézie*. II *Romantická epika historická*, Slovenská literatúra IV, 1957, č. 3, 299.

publikovaných i rukopisných umeleckých próz štúrovcov v rokoch 1844 až 1848 označiť číslom tridsaťtri-tridsaťpäť noviel, povestí a satír. Toto číslo samo osebe nehovorí nič. Uvádzame ho len preto, aby bolo jasné, že na vtedajší počet aktívnych tvorcov literatúry a na vtedajšie publikačné možnosti je to číslo až prekvapivo vysoké. Nepriamo podporuje tvrdenie, že štúrovci význam písania prózy nepodceňovali, že sa o ňu pokúšali mnohorakým spôsobom. Tvorila naozaj organickú súčasť literárneho procesu.

Ani autori nie sú len dvaja — Kalinčiak a Hurban. Počtom i kvalitou oni dvaja síce reprezentujú našu romantickú prózu a zhodou okolností aj jej dve rozdielne koncepcie a tendencie, no okrem nich sa o prózu pokúšali i Ján Francisci-Rimavský, Štefan Marko Daxner, Bohuš Nosák-Nezabudov, Samo Tomášik, Janko Matúška, Janko Kráľ, Andrej Sládkovič, K. A. Modráni, Mikuláš Štefan Ferienčík a v jednotlivostiach aj iní.

Naznačíme aj chronologický prehľad, čo v jednotlivých rokoch vyšlo, hoci chronologické údaje budú len približné, lebo práce sa nepublikovali pre rôzne príčiny v tom poradí ako vznikali a pri niektorých rukopisoch je datovanie len približné. Môžeme predpokladať, že na začiatku, v období okolo roku 1843–44, vznikli i tri stratené Kalinčiakove prózy, ktoré spomína vo *Vlastnom životopise*: *Matúš Trenčiansky*, *Lenka Turzovna* a *Stará matka*.¹⁴ Roku 1844 priniesla Nitra dve Hurbanove prózy: *Prítomnosť a obrazy zo života tatranského*, *Prechádzka po považskom svete* a Francisciho povest *Janko Podhorský*.

Roku 1845 Nitra nevyšla, v Orle tatranskom vyšla Kalinčiakova povest *Milkov hrob*. Do rokov 1844–47 spadá pravdepodobne aj napísanie dialogizovaných fragmentov Janka Kráľa *Podvečer*, *Jarmok* a *Žatva* a Sládkovičových prozaických fragmentov *Pošta* a *Posestrima*. Roku 1846 v Nitre III vyšiel Hurbanov *Olejkár* a Daxnerov *Statočný valach*; v Orle tatranskom Hroboňova *Dcéra povesti*, Nosákov *Laborec*, Kalinčiakova *Bratova ruka*, Kozodolského (Tomášikova) *Hladomra* a satira Habakuka Hraburdáka *Rázmocký kúpeľ*. V Levoči vychádzal rukopisný časopis *Život*, ale vyšla v ňom len jedna cestopisno-náučná próza a kritika Sueovho

¹⁴ Kalinčiak ich poslal asi až pre Nitru II, lebo v Nitre I mal *Bozkovcov*. V životopise o tom píše: „Z tohto času sa mi tri povesti stratili. Nikdy som totiž nezvykol práce podobného obsahu odpisovať; a ako boli povesti: ‚Matúš Trenčiansky‘ — ‚Lenka Turzovna‘ a ‚Stará matka‘ hotové, poslal som ich do Nitry Hurbanovi, a asi len o tri roky, keď som už bol zabudol, po kom som ich poslal, a vždy sa nazdávajúc, že rukopisy u redakcie Nitry ležia, dozvedel som sa, že ich Hurban nikdy nedostal. Aký bol ich obsah, už sám neviem, možno sa ho ale dočítať v zápisnici Ústavu prešporského, kde som ich všetky tri čítal. Banujem menovite za ‚Matúšom Trenčianskym‘, bo to bol v tých časoch ideál obrazotvornosti mládeže slovenskej.“ J. Kalinčiak, *O literatúre a ľuďoch*, Bratislava 1965, 203.

Večného žida. Roku 1847 v Nitre IV vyšli Hurbanove satiry *Od Silvestra do Troch kráľov* a *Korytnické poháriky*, v Orle tatranskom Kalinčiakove novely *Pút lásky* a *Mládenec slovenský*; v Levoči vychádzali až tri rukou písané časopisy Holubica, Sokol, Považja. V Holubici vyšla Ferienčíkova povest *Detvan*, v Považí cestopis, satirický list a báseň v próze *Večernú túženu* od Janka z Považia a v Sokole noveletka *Slovenskí ochotníci*. Roku 1848 Nitra nevyšla, v Orle tatranskom vyšli Kalinčiakove povesti *Srbianka* a *Svätý duch* a Matúškova *Zhoda liptovská*. Datovanie 1848 má i väčšina zo siedmich rukopisných próz K. A. Modrániho.

Rokmi 1844–48 si vymedzujeme obdobie najintenzívnejšieho rozvíjania už po slovensky písanej štúrovskej prózy, rozvíjanie jej romantického charakteru. Toto obdobie chápeme ako časť sformovania sa a vyvrcholenia romantických tendencií našej prózy. Rokom 1848 sa však obdobie našej romantickej prózy nekončí. Po revolúcii vychádzajú niektoré prózy z veľkej časti napísané už pred rokom 1848 (napr. Kalinčiakova povest *Knieža liptovské*), pokračuje sa v začatých tendenciách (Tomášik a čiastočne i Ferienčík), o nový prístup sa pokúša Hurban (*Slovenskí žiaci*) a vývin prózy „komplikuje“ Jonáš Záborský. Je to však už obdobie rozkladu romantizmu.¹⁵ Porovnanie skladby a charakteru prozaického repertoáru Nitry a Orla tatranského v rokoch 1844–48 ukazuje príznačné odchýlky. Tri ročníky Nitry (1844, 1846, 1847) ich redaktor Hurban v prozaickej časti vyplnil zväčša sám, a to prácami publicistickými, reportážno-fejtónovými „obrazmi zo života prítomného“ a humoristicko-satirickými „noveletkami“. V ročníku 1846 uverejnil aj rozsiahlu historickú povest *Olejkár*. Okrem vlastných prozaických prác Hurban v týchto ročníkoch Nitry odtlačil len Francisciho historickú povest a Daxnerovo prerozprávanie ľudovej rozprávky. Hurbanova prozaická „samovláda“ v Nitre nevyplývala pravdepodobne z neochoty dať miesto iným, ale skôr zo snahy vyjsť v ústrety čitateľskému vkusu, čo bolo treba robiť pomerne rýchlo a s rutinou. Preto redaktor sa najradšej nechcel spoliehať na niekoho iného. Už sme citovali z jeho obsiahleho úvodu k Nitre IV, kde vyjadruje stanovisko ku kritike „zhora“ i „zdola“, k jazykovým problémom, ktoré mala prvá, česká, i druhá, slovenská Nitra. V ďalšej časti tohto úvodu Hurban vydáva ešte jednoznačnejšie svedectvo nielen o ohlase na obsah jednotlivých ročníkov, ale aj o spôsobe redigovania Nitry: „A čo sa týka samého obsahu, o tom tiež znel súd prepodivný. ‚Načo tých veršov toľko? Načo to opisovanie svadby slovenskej a čo chcú tie obrazy z prítomnosti? Keby sa nám radšej historické dáke romány a novelly podávali, dač od

¹⁵ Podrobnú analýzu celého procesu urobil najnovšie Oskár Čepan v *Dejinách slovenskej literatúry III*, Bratislava 1965, 19–318.

srdca, pričom by človek sa zabavil, poplakal si! Ba už nám ani len veselú chvíľu nechcú pripraviť, ako v tom 1-om ročníku bolo! tak hľa to išlo. Oveľa krajšie nám o tejto Nitre písali z Moravy... Prišiel ale predsa aj tretí ročník a pochlapil sa dľa žiadosti s historickou rozprávkou, pri ktorej sa, ako nám písali z dajedných strán, aj naplakali citliví najmä krásneho pohľavia čtenárovia. Básni sme tiež nepustili veľa, obrázok zo života čistoslovenského sme v Statočnom Valachovi vystavili, slovom urobili sme, čo len v našich silách stálo. Ale aj to nebolo všetkým po vôli urobené, a akýsi šprimovník slovenský nám odkázal, že, tuším len samý večer a potme tú Nitru píšeme a usporadujeme! Lebo vraj nič veselého v nej nieto, všetko len také akési do plaču! A tento súd sa nám tak zapáčil, že sme sa nie len do chuti nasmiali, ale aj hneď starať začali, ako by sme dákeho veselého spisovateľa pre našu Nitru zverbovať mohli. Radi by sme už teraz videli, čo sa zas na túto našu povolenosť povie; ak sa zas ani táto veselosť nebude páčiť — potom si zas smutnú zanôtime, kedysi len predsa aj tú pravú strunu zasiahneme...¹⁶ V Hurbanovom obsiahlom úvode je skrytý aj sebakritický hodnotiaci tón, ale ešte oveľa viac a oveľa dôslednejšie je to prienik do vtedajšieho literárno-spoločenského zázemia. Z tohto úvodu jasne vidno, že Hurban veľmi poľnoh — i keď vždy akosi v rámci svojej koncepcie — reagoval na spoločenskú objednávku, neraz až veľmi priamočiaro. Sám priznáva, že skladba jednotlivých ročníkov Nitry nie je náhodná, ale ani nevyplýva jednoznačne z redaktorovej koncepcie: prispôboval ju vkusu a nepriamemu tlaku čitateľov, no rovnako je jasné, že tento vkus v mnohom zaostával, bol konzervatívny, pre vývin literatúry nebol stimulatívny. Hurban ho preto ironizoval a snažil sa ho aj pozdvihnúť. Hurbanova próza je svojho druhu seizmografom, ktorý zaznamenáva kolísanie spisovateľa medzi jeho vnútorným imperatívom, požiadavkami čitateľov a kritiky i nevyhnutného imanentného vývinu literatúry.

Tento ohľad na čitateľa, na jeho vkus ako na spolučiniteľa literatúry, na jej širší kontext, je aj v Orle tatranskom, hoci nepomerne menej. Štúr si túto okolnosť uvedomoval; 6. 9. 1845 písal Hroboňovi okrem iného: „... K novému roku jako sa z tohoto všetkého zavierať dá, z predplatiteľov hodne ubudne, lebo krem toho, že sa jedni pre reč, druhí pre písmy... inší, že sú tam sprosté dlhé rozprávky (Milkov hrob),...“¹⁷ To, čo Hurban s istou iróniou urobil v úvode k Nitre IV, to radil v liste Ľudovítovi Štúrovi Ján Francisci, pokiaľ ide o Orla tatranského, jeho obsah a koncepciu. Písal: „Teraz ešte dačo o Orle. Aby som mnoho reči

¹⁶ Nitra IV, 1847, s. III–IX.

¹⁷ *Listy Ľudovíta Štúra II*, Bratislava 1956, 93.

nesporil, zrovna hovorím, žeby Orol mal byť beletristický. Vedecké pojednávania majú svoje pole v Hurbanových Pohľadoch — hospodárske v Priateľovi ľudu a v hospodárskom časopise, ktorý Lichard má vydávať — politické články v politických novinách. Jestli si vyznačíte isté pole, omnoho sa Vám ľahšie bude na ňom pohybovať, ako dosiaľ po neistom mori plávať. Pri beletristických článkoch nemôžem schváliť ten rigorizmus, ktorý ste dosiaľ zachovávali, keď ste ani len ku pocte mužov našich zložené piesne prijať nechceli, podľa vlastných slov vašich mne písaných, a tým menej zaľúbené. Toto posledné zvlášť pri povestiach malo zlé následky, t. j. že ste dosiaľ za celé tri semestre iba 4 povesti vytlačiť mohli. Moje poznamenanie z ohľadu tohoto by bolo: že obecenstvo Slovenské ku katanskej prísnosti chce na silu vychovať nemá základu a po druhé že my čokoľvek hovoríme o slovanskej poézii, veľmi málo určiť môžeme strany toho, aká ona má byť a najmenej nie — takto a nie inak odseknúť. A aká má byť láska v Slovanstve, tomuto Prometheovi chce hranice klásť, naraz všetko na tak a nie inak pretvoriť — o tom ani hovorí nechceme. — Keď vyslovíte, že beletristické pole bude Orla, každý bude znať, čo má písať, kto je k tomu povolaný; ale dosiaľ nik nevedel do čoho sa má vlastne chytiť. Ohlásenie Vaše, že budete články o histórii slovanskej v Orle uverejňovať je naskrze nie na svojom mieste. Nehovorím, že by aj to tam miesto mať nesmelo, ale Orol nemá byť profesorom, lebo ani jeho obecenstvo je nie auditórium akademické...“¹⁸

Ako vidno z obsiahleho citátu, nejde len o súkromný list; list tu supluje literárnu i spoločenskú kritiku. Citovaný úryvok je len malou súčasťou Francisciho kritiky celej koncepcie Slovenských národných novín, uvádzame ho však ako závažný doklad o tom, v akom kultúrno-spoločenskom prostredí a tlaku, v akých možnostiach sa vyvíjala a mohla vyvíjať aj próza, o ktorej je tu reč predovšetkým. Francisci vyslovuje podobný názor ako Hurban: rešpektovať vkus „neakademického“ publika, zároveň však ho dvíhať na vyššiu úroveň. To je koniec-koncov požiadavka, ktorú uplatňuje väčšina literárnych časopisov i poštúrovských i dnešných, Francisci však dôraznejšie ako Hurban vybojová rešpekt, nielen pred vkusom čitateľov, ale priestor pre samotnú literatúru. Kritika „rigorizmu“ a „predpísanej“ podoby „slovanskej lásky“ sa tu formuluje akoby z čitateľských pozícií, ale je to boj za priestor pre autora, pre uplatnenie jeho subjektu, jeho náhľadu. Pravda, konkrétna tvorba ukazuje, že veľkosť tohto priestoru pre autora nezávisela len — ba vôbec nie predovšetkým — od dobrej vôle redaktora, ale predovšetkým od autora samotného: v Orle tatran-

¹⁸ *Listy Ľudovíta Štúra III*, Bratislava 1960, 101–102.

skom je vedúcim prozaikom Ján Kalinčiak, ktorý práve tu uverejnil prózy, ktoré sú aj výrazom jeho vnútra, najmä *Púť lásky*, bez oných rigoristických predsudkov. Vôbec porovnanie próz v Nitre a Orle ukazuje dosť paradoxný jav. Hoci Nitra bola almanachom (teda knihou a nie časopisom) s veľmi riedkou periodicitou, jej próza je zameraná predovšetkým publicisticky, so silnými aktualizacími tendenciami i v historických námetoch a aktuálna i v útvaroch fejtonistických a satirických. Orol tatranský bol časopis s týždennou periodicitou, a predsa próza v ňom uverejňovaná nie je tak jednoznačne obrátená k „potrebe dňa“ ako próza v Nitre; próza v Orle tatranskom sa prísnejšie pridŕžiava filozofických i estetických premis štúrovského romantizmu, no — a to je zas paradoxné — napriek tejto zdanlivej odvrátenosti od života a pridŕžania sa koncepcií je v nej viac hľadania i experimentu, ktorý zodpovedá vnútorným zákonitostiam vývinu našej prózy, dáva jej viac priestoru než na prvý pohľad k životu obrátená koncepcia Hurbanova. Lebo okrem Kalinčiaka, ktorý aktualizuje nie námety a témy, ale vnútorný obsah a zmysel prózy, v Orle tatranskom vyšli i „klasicky“ historické prózy Tomášikova a Matúškova, ale aj prózy, ktoré sa snažili, podobne ako v poézii, vyjsť z ľudovej rozprávky ako zo základu. Je to predovšetkým Hroboňov prozaický pokus *Dcéra povesti* a Nosákovo „prerозprávanie“ ľudovej povesti *Laborec*. Sú to len jednotlivosti, ale povšimnutiahodné, lebo sa v nich prejavujú tendencie veľmi typické pre štúrovskú koncepciu literatúry.

Pretože časový úsek, ktorý teraz skúmame, nie je veľký (1844–48), pokus o analýzu prózy v ňom nebudeme robiť podľa chronológie uverejnenia, ktorá i tak nevyjadruje presne čas vzniku, ale pokúsime sa určiť vývinový proces podľa tých tendencií, ktoré sme už naznačili: próza s publicistickou tendenciou, próza s východiskom v ľudovej slovesnosti, historická, aktualizujúca próza, subjektívizujúce tendencie a nakoniec i próza epigónov.

Publicistické tendencie v štúrovej próze

J. M. Hurban dal druhému ročníku Nitry (1844), prvej po slovensky písanej knihe, vyhranene programový charakter. Táto programovosť sa vypukle prejavuje aj v oboch Hurbanových prózach, ktoré tu uverejnil. V jednej z nich vyslovil aj myšlienku, ktorá je dvojsečná: káže posudzovať ľudí a ich činy z nich samých a nie z odstupu časov. Nepriamo je tu odkaz potomkom: vykladajte nás z nás samých. Čiastočne sa to však dá obrátiť aj ako nesplnené kritérium proti štúrovej historickej próze, ktorá — ako sa to už ukázalo aj na Hurbanových po česky písaných

povestiach — nie veľmi rešpektovala túto devízu, ale skôr naopak, v časoch minulých hľadala svojho vlastného „ducha“.¹⁹ No práve Nitra II a nový spisovný jazyk otvorili aj tu nové priestory a nové témy, „duch“ sa začal hľadať nie v minulosti, ale v prítomnosti. Obidve Hurbanove prózy to zdôrazňujú už v názvoch: *Prítomnosť a obrazy zo života tatranského* a *Prechádzka po povážskom svete*. V obidvoch — prvá je povesť, druhá akoby cestopisný denník — sa okrem prítomnosti už v názve zdôrazňuje aj symbolika Slovenska — Tatry a Váh. Obidve, aj keď žánrove rozdielne prózy, chcú zachytiť to „čosi“, ten pohyb, ktorý práve v rokoch 1843–44 nadobúda veľkú intenzitu, prejavuje sa, no ešte viac dáva tušiť zárodok budúcich veľkých činov. Kým pre poéziu už aj táto predzvesť časov budúcich je nielen dosť silným impulzom, ale aj materiálom súcim na stvárnenie, pre prózu a drámu — ktorá potrebuje čin a konflikt — je toto vnútorné vrenie ešte nie dosť. Hurban si to uvedomoval a priamo to aj vyslovil v úvode k povesti *Prítomnosť a obrazy zo života tatranského*: „... v tých našich Tatrách tajomných zjavenia mnohé v novejšom čase povstávajú — a zachádzajú; ako by sa naozaj čosi zjaviť chcelo — ale zas zapadlo, nemohúc kôru svojho sa zrodenia prelomiť. — *Celé drámy a romány by sa ešte nemohli z Tatier vypriať* (podč. J. N.), lebo ako hovorím, ešte sa len chce čosi zjaviť, čo asnať drámu alebo ktovie čo donesie. Z tohoto života tatranského vám chcem dačo vyprávať. Bude to tiež len také, ako sú tie Tatry. A preto, kto už privykol na pekné romány a romantické všelijaké citedlnosti, nech nechá túto moju povesť, lebo v nej nenájde nič takého. Ale kto je priateľ Tatier a nezmaznáčil sa na romantizme, to jest kto je ešte čestný a spôsobilý k tomu, aby mohol pojmuť myšlienku k životu sa znovu zrodzujúceho ľudu a nemerá každé zjavenie podľa svojho zvyku, ale necháva rásť všetko spolu až do času žatvy, ten nájde aj v týchto obrazoch zaľúbenie, lebo oni sú odblesk pravdivosti tatranskej...“²⁰

Hurbanov úvod k *Svadbe kráľa veľkomoravského* bol zameraný predov-

¹⁹ Hurban píše: „Darmo je, my nesmieme ľudí a ducha časov súdiť podľa terajšieho raisonnementu nášho rozumu, ale ich musíme ponímať v ich vlastnej stávajúcnosti, v ich vlastnom veku a čase, bo pravda ich v nich samých leží schovaná. Po rade vraj bývajú páni múdrejší, hovorí slovenské príslovie. A v ňom je tá pravda ukrytá, že ľahko je sa tomu, kto vyšiel po stupňoch rebríka vyššie, z toho smiať, ktorý nižšie na tomto rebríku stojí...“ *Prechádzka po povážskom svete*, Nitra II, 1844. — Túto istú myšlienku po desiatkach rokov Hurban nástojčivo opakuje aj v Štúrovom životopise. A predsa práve štúrovská próza neunikla osudu a nasledovníci ju často merali práve z toho „vyššieho stupňa“ na vývinovom rebríku, podľa realizmu.

²⁰ Nitra II, 1844, citované podľa reedície 1956, 71–72.

všetkým na čitateľa. Tento moment je aj v citovanom úryvku, no pod-
stata je už niekde inde: problematizuje sa nie vzťah medzi autorom
a čitateľom, ale vzťah medzi autorom a látkou, medzi látkou (Tatry ako
symbol toho prichádzajúceho „čohosi“) a jej vnútornou schopnosťou či
možnosťou byť základom literárneho žánru, románu či drámy. Hurbanov
výpad proti „pekným románom a romantickým všelijakým citednostiam“
nie je taký celkom protiromantický, ako na pohľad vyzerá. Nechtiac po-
tvrdzuje, že autor i čitateľia si uvedomujú romantizmus už ako niečo
naozaj existujúce aj u nás, zakotvené aj v našom vtedajšom literárnom
povedomí. Samotná povest' potvrdzuje, že „obrazy“ sú síce „odbleskom
pravdivosti tatranskej“, ale tmel, dej, ktorý ich spája, je odbleskom alebo
skôr odvarom z kuchyne romantickej. Hurban si túto hybridnosť, nesú-
rodosť svojej prózy aj uvedomoval, a nejasná narážka, že ten, kto je ešte
schopný vnímať myšlienku k životu sa prebúdzajúceho ľudu, „nemará
každé zjavenie podľa svojho zvyku, ale necháva rásť všetko spolu až do
času žatvy“ (podč. J. N.), môže sa vzťahovať práve na výraznú hybridnosť
jeho prózy. Veta je totiž zo známeho biblického príbehu o tom, ako múdry
hospodár nedá pretrhávať pšenicu od kúkoľa už počas rastu, lebo by sa
zašliapala aj pšenica, ale nechá všetko rásť spolu až do času žatvy, potom
oddelí kúkoľ od pšenice a spáli ho. Teda Hurbanov text v tomto zmysle
možno interpretovať aj ako výzvu k tolerantnosti, pretože ešte „čas žatvy“
nenastal, ešte sa len začal čas nádejí.

Okolnosť, že z pohybu, ktorý sa na Slovensku ešte len začal, by sa
„celé drámy a romány nedali vypriať“, má však dosť podstatný podiel
na tom, ako próza týchto čias vyzerala a z čoho sa dala robiť. K histo-
rickým námetom a k ich aktualizácii sa ešte vrátíme. Teraz na Hurba-
novej povesti zo súčasnosti i na jeho cestopisnom denníku sa pokúsime
nájsť, čo tu už bolo, z čoho sa próza dala robiť. Rozbor ukazuje tieto tri
podstatné zložky: boli to predovšetkým „obrazy“ slovenskej prírody a oby-
čajného života prostých ľudí; bola tu už pomerne rozpracovaná koncepcia
Slovanstva i slovenskej národnosti, slovanskej poézie ako objatia ducha
s predmetnosťou, Herderova koncepcia o striedaní sa národov v dejinnom
pohybe, z ktorej v štúrovskej interpretácii vychodila nevyhnutne vedúca
úloha Slovanstva, bola tu ideová i literárna tradícia kollárovsko-hollovská,
ale aj — hoci slabšia, ale uvedomovaná — tradícia preromantickej prózy
domácej i romantickej prózy inonárodnej. Hurbanova *Prítomnosť a obra-
zy zo života tatranského* je doslova zostavená z týchto zložiek. Aby sme
mohli lepšie sledovať ich súvislosti a prelínanie, načrtne si stručne
obsah a motívy jednotlivých kapitol.

I. Vstupný obraz Tatier a „tatranského“ života; polemika proti roman-
tizmu, potom konvenčný obraz dedinôčky v dolinôčke a Vladimíra a Ma-

rienky s presilou zdobnením, rozprávanie o tom, ako sa deti hrávali.

II. Vladimír už ako sedemnásťročný, Vedomil, jeho učiteľ — dvadsať-
päťročný. Ich charakteristiky, potom dišputy štúrovske-heglovské (réto-
rická vrstva štýlu). V závere kapitoly návšteva slečny Márie a dišputa
o prírode (už nie rétoricky, ale sentimentálno-romanticky).

III. Na vysokých skalách Vladimír a Vedomil sa rozprávajú na tému
duch a príroda, duch Tatier a Tatraci; nasleduje menej vzletná, reálnej-
šia debata so starým Boleslavským, otcom Vladimírovým, ktorý sa roz-
hodne poslať syna do sveta. Stretnutie s Máriou, vyznanie lásky a vernosti
a „prvé poľúbenie“.

IV. Boleslavský a jeho žena sa rozprávajú o výchove (skoro anekdo-
tickým spôsobom). Boleslavského predvolá Máriin otec do kaštieľa, kde
sa na neho osopí: „Ha, ty diabol domu môjho...“ Mária vyľakaná ako
srnka. Záverečný obraz: búrka ako kulisa k prebiehajúcim dejom.

V. Vladimír na rímskych kopcoch, myšlienky o antike a zrazu „deux
ex machina“ — intriga: záhadné individuum s pištoľami odovzdá Vladi-
mírovi tajomný list. Vladimír odchádza do Francúzska.

VI. Jar pod Tatrami. Mária tri roky nevie o Vladimírovi, otec ju pre-
hovára, aby sa vydala; tajomný muž u jej otca, Mária ich vypočuje, pre-
padne ju strach. Vedomil jej donesie list od Vladimíra.

VII. V mestečku sú hody, Mária o polnoci dobehne k Boleslavskému,
aby ratovali Vladimíra. Kontraverzie medzi Boleslavským a jeho ženou.

VIII. Úryvky z listov Vladimírových o živote a o prírode, o nihilizme
a racionalizme (Hurban proti nemu zvlášť bojuje), o Heglovi. Návrat
domov. Autorovo ospravedlnenie, že príbeh nedopovie, len dokončí okol-
nosti: Vladimír sa neožení, Mária sa nevydá.

Z tohto náčrtu vidno, že kompozičná osnova Hurbanovej povesti je blíz-
ka Kuzmányho Ladislavovi: učiteľ a jeho žiak, láska, dišputy, cestovanie,
listy, pravda, aj so silným vplyvom takej sentimentálnej spisby, ako sa
písala v Zore (tajomný muž, tajomný list a pod.). Pritom obsah tejto
kompozičnej schémy, náplň je už dôsledne štúrovská, romantická, či už
ide o objatie ducha s predmetnosťou, o vývin národa, o jeho vystúpenie
zo všeobecnosti do zvláštnosti,²¹ o herderovskom „kolese národov“,²² o fi-

²¹ „Ale toto všetko dosavádne zjavovanie sa nášho ducha bolo len všeobecné. Teraz, ako vieš už zinakadiaľ, nasleduje druhý krok, to jest vystúpenie do zvláštnosti. Túto zvláštnosť Tatier už môžeš poznať v Slávy dcére, v Starožitnostiach, v básňach Hollého, v spievankách našich národných...“ Tamtiež, 92–93.

²² Vladimír si zapisuje do denníka po ceste Itáliou a Francúzskom: „Aj vy, mestá svetoslávne, ja som bol vo vás a ja som sa vo vás učil znať koleso osudu národov, ktoré uteká z národa na národ. A poznal som jeho beh. Aj, jeho beh uteká ta, odkiaľ som ja prišiel...“ Tamtiež, 131.

lozofii a náboženstve. Tieto rétoricko-reflexívne partie tvoria základ a zmysel celej Hurbanovej povesti, no nevedia, nemôžu jej dať pohyb, ten sa aranžuje prostriedkami prevzatými z cestopisnej i sentimentálnej poviedky. Pretože sa tu isté názory, niekedy priamo parafrázy Štúrových prednášok len beletrizujú a znova prednášajú, ale neproblematizujú, nie je v nich zárodok konfliktu, lebo niet subjektu, niet postavy, ktorá by takýto konflikt „uniesla“. Hurban akoby sa priamo vyhýbal vidieť vnútorný proces, v ktorom sa názory formujú: „My ale nemôžeme všetko odkrývať, čo a ako Vladimír myslel a chodil duchom, ako ponímal, ako tieto svety na svoj slovanský svet poľahoval, lebo by nás to ďaleko zaviedlo, ale nastínime tu len voľáča z jeho pilne vypracovaného denníka...“²³ Teda objektivizácia viac publicistická než umelecká.

Potenciálnym zdrojom konfliktu alebo aspoň zápletky by mohla byť láska medzi Máriou a Vladimírom. Skutočne, táto láska v povesti je dejotvorným činiteľom, no len zvonka, ako zámienka pre aranžovanie deja bez vnútornej problematikosti. I tak je to však motív dôležitý a povšimnúť si ho treba aj preto, lebo v ohromnej väčšine našej prózy, nielen romantickej, ale aj realistickej aj súčasnej, je láska „dejotvorným“ činiteľom, na tomto motíve sa dá skoro nepretržite sledovať jeho funkcia a premena v rôznych historických etapách a umeleckých štýloch. Hurban charakterizuje lásku Márie a Vladimíra presne a vyčerpávajúco: „... Mária — toto dievča dumných Tatier, Tatier skrytých, tajomných, Vladimír — tento mládenec čerstvý, pružný, prudký, tento chovanec novejšieho veku, ľúbili sa obaja a ľúbili sa v trojom. Ľúbili sa obaja v sebe, že boli obaja krásni, spanilí a aby tak povedal len pre seba zrodení; ľúbili sa obaja v tejto večnej, krásnej, božskej prírode tatranskej, ľúbili sa obaja aj v čomsi vyššom, vo večnom akomsi osude, ktorý musí byť spravodlivý v histórii sveta a národov. Boh vie, kto im toto všetko dal do ich prs, a Boh vie, čo toto troje, v ktorom sa obaja tak ľúbili, nepride voľakedy do boja a odporov. — Rozišli sa teda tieto duše telom. Spojené ale zostali ak nie v tom prvom, teda v druhom a jestli nie v druhom, teda doista v treťom. A v tom treťom boli vždy vo všetkom spojené...“²⁴

Hurbanovo poňatie lásky v „trojom“ vychádza z hierarchického poňatia, v ktorom je láska len čiastočkou, odbleskom niečoho celistvejšieho a vyššieho: krásy, prírody a „večného akéhosi osudu“, v ktorom je obsiahnutý najmä národ. Práve toto tretie je to, v čom milenci ostanú „doista“ spojení. Oproti kollárovskému „vlast a Mína“ je Hurbanovo poňatie už trochu komplikovanejšie, či skôr rozvetvenejšie, je akýmsi

²³ Tamtiež, 123.

²⁴ Tamtiež, 108–109.

prechodom k sládkovičovskému: vlast ľúbiť v Márine, Máriu v otčine. V Hurbanovom poňaní je tu harmonický rad; vyslovuje síce obavu, „či to troje, v ktorom sa obaja tak ľúbili, nepride voľakedy do boja a odporov“, no pri takomto trojjednom chápaní lásky ku skutočnému konfliktu ani nemôže dôjsť, lebo ono spojenie „v treťom“ už vopred zabezpečuje zahľadanie všetkých ostatných, hierarchicky „nižších“ konfliktov. Videli sme to už v Hurbanových po česky písaných prózach a dôsledky takéhoto chápania sú veľmi zjavné v celej jeho prozaickej tvorbe, ktorá je len beletrizáciou princípov štúrovskej filozofie, poňatia národného života a literatúry, buď v rúchu historickom (*Olejkár*), buď v aktuálnej publicistike. Láska v oboch týchto spôsoboch má len pomocnú, dejotvornú funkciu, konflikt — ak je — je u Hurbana iba v názoroch, v dialógoch a nie konflikt v postavách a v charakteroch. Preto niet podstatnejšieho rozdielu napríklad medzi Hurbanovou poviedkou *Prítomnosť a obrazy zo života tatranského* a jeho cestopisom *Prechádzka po povážskom svete* z toho istého ročníka Nitry. Vonkajškový rozdiel je iba v tom, že v *Prechádzke* na reflexie a úvahy v duchu štúrovskom nepotrebuje ako prostredníka postavy a dej, stačia mu postupy a možnosti priamej autorskej reči. Tento nesprostredkovaný výklad štúrovských ideí je menej rétorický a viac „realistický“ ako v poviedke *Prítomnosť a obrazy zo života tatranského*, no v skutočnosti tieto úryvky „z cestovného denníka“ sú činom výrazne romantickým. Ako romantizmus prenikal od romantizovania jednotlivostí priamo do ducha a podstaty celého literárneho prejavu, vidno na konfrontácii týchto Hurbanových cestopisných zápiskov s jeho cestopisom *Cesta Slováka k bratom slovanským na Morave a v Čechách*. I tam sme konštatovali už výrazne romantické scény (výjav v jaskyni, hodnotenie Tyla a Máchu), no prevládali tu najmä fakty a vecné informácie. V *Prechádzke po povážskom svete* sa pomer mení: romantický je celý duch tohto cestopisu, celý prístup k javom a faktom, „realistické“ sú iba jednotlivosti. Nad faktami a informáciami prevláda dobová ideológia, jej interpretácia v rôznych podobách. Cez fakty sa neanalyzuje spoločenská a myšlienková podstata doby, fakty sa podriaďujú myšlienkovej koncepcii. Osobitosť romantického poňatia možno charakterizovať i tak, že fakty nie sú ani cieľom zobrazenia, ako neskôr u Zechentera, ani prostriedkom odhalenia skutočnosti, ako u Kukučina, sú najčastejšie len impulzom, zámienkou pre interpretáciu dobovej ideológie. Hurban si všíma biedu ľudu (ale uisťuje, že ľud je aj tak spokojný), rozhorčuje ho pálenka, oduševňuje sa ľudovým spevom, vysvetľuje, prečo bolo treba zaviesť spisovnú slovenčinu, no všetky spoločenské i prírodné fakty sú mu len impulzom pre štúrovsko-herderovské a heglóvské úvahy o budúcnosti národa, o slovanskej vzájomnosti, o objatí ducha s predmetnos-

fou a podobne. Prírodná scenéria je pre neho dôležitá a zaujímavá práve týmto špecifickým slovenským či slovanským duchom. Ak ho v nej nevidí, celú jej veľkosť a veľbu opíše viac-menej len faktograficky.

Príroda okolo Uhrovcu je pre Hurbanu naplnená duchom Ľudovíta Štúra, resp. jeho duch je dramatickým obrazom tejto prírody. Nejde o fyzické stopy Štúrove v tejto prírode, o miesta, ktorými chodil, ide o ducha: „... Videl som ja tu všade Ľudovíta, jeho dušu s ideálom týchto materiálností v jedno zliatu. Tá bolesť nekonečná, čo sa ustavične varí a prekypuje v prudkej duši drahého Ľudovíta a ten skok ducha jeho, ktorým sa vyroňuje z tejto bolesti v slovo a skutok, takže bolesť, slovo a skutok jeho večnú trychotómiu pôsobí, jeho podstatu ukazuje a tvorí, túto povahu ráznu Ľudovítovu, čítal som už v tejto prenikavouchvacujúcej prírode uhrovskej. Z dolín smutných, ktorými plačú potoky a rozostierajú sa lúky i rúbanky tichučké, zdvíhajú sa vršky i skaly, čo sa ozývajú každému žblknutiu vlnky a každému šepotu vetrika a každému udereniu slávika a zrazu sa tieto melanchólie prírody vyrazia v skaly a vrchovce Rokoša kráľovského a prechádzajú v hory, kde sa dubov a bukov sila so silou hromu meria a korene hôr a vrchov nebo ráňajúcich s víchrom pasujú. A to ti všetko tak razom rastie, ako ti razom rastie bolesť, slovo a skutok, sila a energia Ľudovíta...“²⁵ Romantizmus tohto opisu nie je v jednotlivostiach, v jednotlivých prirovnaniach, ale v celom prístupe, najmä v istej personifikácii a dramatizácii obrazu prírody. Ak však v nej Hurban nenachádza oného „ducha“ špecificky slovenského, i veľkosť, krásu a dramatický obraz napríklad Súľovských skál sa v jeho opise podá „realisticky“: „Prvé, čo človeka, prichádzajúceho zo Súľova, ohromí a k ľaku a úžasu skloní, je ohromná, prírodou vystavená brána. Z oboch strán od polnoci i od poludnia ležia hory skalnaté, medzi ktoré ide úžasný cestovateľ...“²⁶

Rozdielnosť opisu podľa toho, či Hurban chce len „znázorniť“ nejaký fakt prírody alebo spoločenský, alebo či chce jeho prostredníctvom vysloviť aj nejakú filozofiu, vidno aj na charaktere niektorých prirovnaní: „Teraz je kostol opustený a tisíci, čo kolo neho vzdychali, stopili sa v maličký sbor, ako keď sa Myjava rozvodní a zaleje všetky polia prietržské a osuské a lúky hľbocké, a potom zas v potôčik uzučký sa zostúpi...“ (242) „Keď sa Slováci zídu, ako keď sa vlnky Váhu v jednu zlejú a celosť svoju jedna k druhej nájde. A keď sa rozídu, zas je to tak, ako keď tie vlnky v jedno zliate plť alebo prevozník člnom rozrazi, takže bárs sa zas rozvoja, predsa každá nesie v sebe i tú druhú alebo tej druhej čiastku

²⁵ Tamtiež, 275.

²⁶ Tamtiež, 303.

a naopak...“ (269) Naoko sú obe prirovnania skoro rovnaké — pohyb ľudí sa prirovnáva k pohybu rieky. No je tu výrazný, možno povedať metodologický rozdiel. V prvom prirovnaní sa jav z oblasti spoločenskej ilustruje, znázorní javom z oblasti prírodnej, je to prirovnanie vizuálne. V druhom prípade nejde o takéto vizuálne znázornenie, hlavnou funkciou tohto prirovnania je vystihnúť pomer a pohyb častí a celku, akúsi filozofiu prúdu a jednotlivosti.

Hurbanova publicistika má niekoľko spôsobov. Ak *Prítomnosť a obrazy zo života tatranského* a *Prechádzka po povážskom svete* interpretujú a ilustrujú štúrovskú ideológiu pozitívnym spôsobom, o tri roky neskôr v Nitre IV (1847) *Korytnické poháriky* a noveletka *Od Silvestra do Troch kráľov* okrem takéhoto pozitívneho hlásania názorov siahajú aj k „negatívu“, k satirickému zobrazeniu protivníka. Hoci v podtitule obidvoch prác Hurban naznačuje, že ide o humor, resp. o satiru, a ako také jednoznačne chápe tieto diela aj literárna história, predsa „pozitívna“ zložka je v obidvoch prózach dôležitá. Táto symbióza satiry a priameho pozitívneho hlásania ideálov tvorí špecifikum Hurbanovej satiry, no nie je to len zjav individuálny, zopakuje sa v našej literatúre po sto rokoch v situácii, ktorá má podobné črty prechodného obdobia, ako situácia, v ktorej písal svoje satiry Hurban.

Plný titul *Korytnických pohárikov* je: *Koritnickje Poháriky, alebo Veselje chvíle neždravjeho človeka*. Mosaika od Miloslava Selovského.²⁷ Už označením „mozaika“ Hurban priamo dáva najavo, že ide o útvar hybridný, o montáž situácií i názorov. Iba päť prvých kapitoliek, „pohárikov“, má spoločný motív Korytnice, jej dejín a súčasného stavu, motív pohárikov, od ktorých „vrta v nose“,²⁸ ďalších deväť „pohárikov“ tvoria skoro celkom samostatné publicistické a satirické útvary. Ako šiesta kapitolka je napríklad vložený *Opis Liptova* od Miloslavy, zemepisno-topografická, faktografická charakteristika Liptova, ďalšiu kapitolku tvorí dialogizovaná scéna „zo slovenského domu“, satira na slovenských filistrov, nasledujúci „pohárik“ je pamflet na Karla Havlíčka Borovského,²⁹ potom je anekdota o slávikovi, ktorého krkavci obvinili, že ich chce zbaviť ich krkavčej náture, v ďalšom je i forma listu a „ohlasu“ a posledný „pohárik“ je vlastne úvodný konferanc k nasledujúcej veršovanej satirickej skladbe *Divadlo duchov nad Tatrami*, ktorá sa až donedávna vykladala ako samostatná básnická skladba, hoci práve zo záveru *Korytnických*

²⁷ Nitra IV, 1847.

²⁸ V Korytnici bol Hurban roku 1845 na liečení.

²⁹ Ako odpoveď na rovnako pamfletický výpad K. Havlíčka-Borovského v Českej Věle 1846, č. 6.

pohárikov vyplýva, že túto skladbu Hurban myslel ako organické pokračovanie svojej prozaickej „mozaiky“.³⁰ Pestrá mozaika problémov i satirických foriem, z ktorých sú *Korytnické poháriky* zostavené, potvrdzuje Hurbanovo jednoznačné publicistické zameranie. Spojovací motív „korytnických pohárikov“ je len veľmi chatrnou spoločnou strechou nad ináč samostatnými satirickými výpadmi novinárskeho charakteru. Ich spojenie si vyžadovalo najmä to, že Nitra bola almanachom s riedkou periodicitou. Hurban si svoje šľahy zbieral vyše roka a potom ich musel pospájať do knižne únosnej podoby. Ak v *Prítomnosti a obrazoch zo života tatranského* súčasnú problematiku Hurban „aplikoval“ v dejovej a kompozičnej schéme prevzatej z preromantickej a sentimentálnej literatúry, tak v *Korytnických pohárikoch* o nič podobného nejde. Nemožno ich však napriek tomu a napriek ich útočnej aktuálnosti nazvať realistickou prózou. Určujúcim znakom realistickej prózy nie je len zameranosť na život a „reálne“ líčenie, ale aj istý prienik do života práve literárnymi postupmi (charaktery, sujet, kompozícia), a nie iba opisom. Hurban sa v *Korytnických pohárikoch* o nič takého ani nesnaží, ba možno trochu nadnesene povedať, že jeho prejav sa tu úplne emancipuje od literatúry, nesmeruje k umeleckej próze, ale k žurnalistike.

Väčšia spätosť s umeleckou prózou je v jeho práci *Od Silvestra do Troch kráľov*. Novelletka od Ludevíta J. Trenčanského.³¹ „Novelletka“ v dobovom význame označovala prácu humoristickú a satirickú. Vôbec, Hurban sa snažil všetky svoje práce žánrovo priliethavo charakterizovať, a to nielen čisto „teoreticky“, pojmovo, ale aj v konfrontácii s literárnou situáciou, v ktorej vznikali. Z obsírneho úvodu k Nitre IV, ktorý sme už citovali, jasne vyplýva, že Hurban obidvoma humoreskami v tomto ročníku Nitry chcel vyhovieť predovšetkým čitateľom, ktorí sa dožadovali niečoho veselého. Hoci to bolo v súlade s jeho naturelom a so spisovateľskými ambíciami,³² predsa tento čitateľský vkus i vlastnú ochotu vy-

³⁰ Prvý na túto okolnosť upozornil r. 1956 Ján Béder: „Obsiahla spoločensko-satirická poetická skladba *Divadlo duchov nad Tatrami* je súčasťou ideového a umeleckého plánu *Korytnických pohárikov*. Je to zrejmé aj z úvodnej prozaickej časti štrnásteho obrázku, ktorý priamo uvádza čitateľa sledovať s autorom jeho „kuľhavé verše“. Doteraz sa v literárnej histórii táto skladba predstavovala ako samostatná báseň, čím sa podstatne oslabovala jej zrozumiteľnosť a účinnosť a ochudobňovala sa aj prozaická časť *Korytnických pohárikov* o optimistické a bojové ideové vypointovanie.“ V úvode k výberu J. M. Hurban, *Obrazy zo života*, Martin 1956, 31.

³¹ Nitra IV, 1847.

³² Ján Béder píše: „Už v prvom období jeho tvorby prejavovali sa u neho sklony k humoru a satire, ktoré sa neskôr plne rozvili aj v jeho ďalšej tvorbe. Pobadali

hovieť mu v úvode v noveletke trochu ironizoval: „Náš nastávajúci dej pripadá priam na koniec minulého a počiatok prítomného — nie stoloetia, ale roku; a za to táto prvšia slovenská novelletka je dač najčerstvejšieho v literatúre našej tohoto nielen roku, ale aj — očúvajte — tohoto stoletia! A preto, ja viem, čo už čakať môžem od láskavého obecenstva, samú úctu, samú poklonu, samú uznanosť, samú chválu, lebo ja podávam sám prvší slovenskú novelletku na ukážku a pochválenia...“³³ Je to veľmi podobný tón a formulácie, akými uvádzal svoju „novellu v najnovšom kroji“ v Búbne roku 1841 Ján Kalinčiak, a predsa je tu aj dosť zjavný rozdiel: Kalinčiak avizoval, že pôjde proti ustálenému vkusu a literárnym zvyklostiam. Hurban naznačuje, že ide tomuto vkusu vyhovieť, hoci ho ironizuje.

Hurbanova „novelletka“ je vnútorne rozdvojená, má čiernu a bielu líniu. Tú čiernu predstavuje starý mládenec Šúplata, držgroš a úžerník, ktorý by rád za ženu peknú Ludmilu. Bielu líniu predstavuje slovenský spisovateľ Milevský a jeho priateľ Brožek. Milevský tiež chce dostať Ludmilu — čo sa mu aj podarí, no on tu nie je najmä pre túto ľúbostnú pletku, Ludmila je viac len odmena za jeho národnú horlivosť, za učené dišputy s priateľom. Dej má tiež dve línie: „ľúbostnú“ zápletku a navyše aj zápletku so žrebom, ktorý vyhráva; pôvodne sa mal dostať k Šúplatovi, no čudnou hrou náhod sa aj ten dostáva k Milevskému. Ani ľúbostná, ani žrebová zápleтка nie je originálna, je to — najmä „stratený žreb“ — jeden z najopakovanejších motívov podobnej literatúry. Hurbanova originalita nie je v dejovej a kompozičnej zložke, ani v situačnej komike, ktorá je najmä okolo Šúplatu nadsadená väčšinou až do frašky, ale v jednotlivých postrechoch a najmä v pozitívnych „výkladových“ diskusiách medzi Milevským a Brožkom. Je dosť paradoxné, že hádam najcitovanejšie výroky z Hurbana — o steologizovaní slovenského života — sú práve z tejto sati-

to už kritici jeho prác a povzbudzovali ho v tomto smere. Nosák z Hurbanovej práce *Génus*, ktorá predstavovala odrodilca „v spôsobe novely humoristickej“, usudzoval na „veselého a humorističného pôvodcova ducha, pročež porúčel, aby se obzvláště v duchu básní satyrických pracovati pokusil — anť v tomto nejšťastlivěji by pracovati mohl.“ (*Dějiny hodin výkonných*, 21. novembra 1838.) V humoristickom a satirickom tóne Hurban predniesol aj niekoľko svojich diskusných príspevkov a posudkov, ktoré svojou vtipnou formou bývali žiadúcim osviežením vo vážnom pracovnom naladení výkonných hodín. Hurban aj vo svojich oduševnených rečiach, ktorými upevňoval pracovnú morálku a národné cítenie svojich vrstovníkov, jediný zdôrazňoval potrebu veselej mysli a optimistického pohľadu na svet. Veselosť pokladal za zvláštnu známku Slovákov.“ Cit. úvod 21.

³³ Nitra IV, 1847, 73.

rickej noveletky.³⁴ Tieto výroky sú výsledkom kritickej analýzy spoločenskej situácie, no nie sú výsledkom jej satirického zobrazenia, naopak, len sa konfrontujú s fraškou, ktorá predstavuje úplný úpadok a degeneráciu človeka zbaveného akýchkoľvek vyšších ideálov.

Keď porovnávame Hurbanovu satiru so satirou jeho predchodcu a čiastočne i súčasníka Jána Chalupku, rozdiel sa objavuje nielen v tematike a v miere kritiky,³⁵ ale práve vo vnútornej skladbe celej satiry. Chalupkova satira mala síce pozitívny cieľ, stál za ňou ideál národný i ľudský, ale priamo v satire ich autor neexponoval a neexplikoval, jeho satira bola len negatívna. Naproti tomu Hurban v satire priamo uvádza a rozvádza aj svoje pozitívne spoločenské ideály, jeho satira je oveľa novšou terminológiou vraviac, konštruktívna.

Tento jav má svoje všeobecnejšie pozadie a v dejinách našej literatúry sa opakuje s istou zákonitosťou. V obdobiach a u autorov, u ktorých v popredí národno-spoločenských i literárnych snáh je najmä úloha deštruktívna – rúcať staré ideály a najmä predsudky a spôsoby – humor a satira sa prejavujú vo svojej čistej podobe: u Jána Chalupku, Zechentera-Laskomerského aj u Janka Jesenského. V etapách a u autorov, u ktorých v popredí je snaha najmä upevniť a konštituovať nový spoločenský i literárny ideál, satira sa stáva „konštruktívnou“. To je prípad Hurbanov, čiastočne Kukučínov a prípad našej súčasnej satiry od rokov päťdesiatych až dosiaľ. Aj na Hurbanovej satire vidno – a možno to dokázať na celej tejto línii – že kladný hrdina v satirickom diele, resp. explikácia pozitívnych ideálov je možná, no práve táto satira, ktorá spĺňa predovšetkým konštruktívnu úlohu, je pre literárny vývin málo progresívna, možno o nej povedať, že natoľko sa podrobuje momentálnym spoločenským úlohám, že s ich aktuálnosťou sa pominie aj aktuálnosť a literárna podnetnosť tejto „konštruktívnej“ satiry.

Humoristická a satirická próza bola jednou z možných ciest, ako sa vymaniť z historizmu a vyhovieť potrebám súčasnej spoločnosti a literatúry. No priama spoločenská objednávka, ako ju uplatňoval Hurban, ne-

³⁴ „...doteraz skoro napospol sa len teológovia mali k národnosti slovenskej a z teológa nikdy nepovstal reformátor sociálny...“ (tamtiež, 60). „...A náš život slovenský najväčšmi zato kulhá, že ho doteraz skoro len samí teológovia opatrovali; oni nám kníh a ideálov všeslovanských nastavali, takže, ak sú knihy, plány, ideály šťastie národov, my Slováci by sme veľmi šťastný národ boli!“ (Tamtiež, 61.)

³⁵ Ján Béder charakterizuje Bruchoslavice a Hurbanovu satiru takto: „Je to v zmenených spoločenských pomeroch, staré Kocúrkovo s novými osobami. Hurban už nebije, ako Ján Chalupka, do zdegenerovaného feudálneho pána a skostnatelého cechového majstra, ale praniezuje predstaviteľov nového spoločenského života, prvých slovenských kapitalistov.“ Cit. úvod, 33.

dávala ani pre tento žáner dosť široký priestor. Zdroje a pramene aj tu bolo výhodnejšie a progresívnejšie hľadať v tých istých princípoch a vrstvách, kde ich hľadala štúrovská literatúra ako celok: v ľudovej literatúre a v ľudovom slovesnom prejave. Týmito otázkami sa budeme zaoberať obšírne, lebo je tu niekoľko zreteľne rozdielnych tendencií. Na tomto mieste si všimneme len humoresku *Rázmocký kúpeľ*, ktorá časove korešponduje s Hurbanovými satirickými pokusmi a patrí do línie pokusov o prózu so súčasným námetom.

Humoreska *Rázmocký kúpeľ* vyšla v Orle tatranskom roku 1846³⁶ pod pseudonymom Habakuk Haraburdák notár na Bukovci. Ani Rizner, ani Ormis v slovníku pseudonymov tento pseudonym nedešifrovali a nepodarilo sa to čo len približne ani nám. Je to istá nevýhoda aj pre zaradovanie prózy, lebo takto sa vyníma v literatúre tých čias ešte osamotejšie. I keď je totiž organicky spojená so štúrovskými záujmami o ľudový prejav, s ich činnosťou zberateľskou, konečný výsledok je dosť odlišný od ostatnej vtedajšej prózy.

Pretože *Rázmocký kúpeľ* je próza málo známa, naznačíme tu jej scénosled a hlavné motívy. Podtitul je „Navštívovateľom kúpeľov k láskavjemu pováženíu!“ Rozprávania je rozdelené do šiestich kapitol. Na začiatku je konvenčná otázka, či ste boli v Rázmockom kúpeli. Potom vtípne, ako paródia na klebetenie meštianskych paničiek, za radom sa spomínajú všetky slovenské kúpele a nad každým sa ohrňa nos. Druhú kapitolu avizuje „príklad“ o rázmockej vode. Situuje sa do roku 1846, teda do toho istého roku, v ktorom próza vyšla. Rázmocký hlásnik zvoláva všetky ženy k richtárovi. Nevedia na čo, iba hádajú. (Tu je výborný ľudový dialóg, čiastočne myslený aj ako kontrast k „panským“ dialógom z prvej kapitoly.) Richtár oznámi ženám, že je na ne zle, lebo veľká suchota je len následok toho, že niektorá z nich „pobosorovala“. Vzbúrenie medzi ženami, reči, nakoniec ženy nechajú slávny obecný výbor tak. V tretej kapitole výborníci hádajú, ktorá žena by to mohla byť. Uvádzajú dôvody (všetko je preniknuté ironiou rozprávača), reči sú plné porekadiel, frazeologických zvrátov, povier a anekdot. Prichádza hlásnik a rozpovie výborníkom názorný príklad. Celá štvrtá kapitola je hlásnikovo rozprávania o tom, ako jeho deduľa zistila, že jej suseda je bosorka, ktorá zastavila dážď: videla, keď jej kohútovi vytrhla perá z chvosta. Vzala preto kohúta a – kúpala ho. Tým činom bosorka zlomila nohu. Richtárovi sa zdá hlásnikova rada múdra, preto výborníci zhromaždia všetkých kohútov a s veľkým trápením ich začnú kúpať. V poslednej, šiestej kapitole, všetci, najmä však hlásnik, čakajú dážď. A naozaj – všade tej noci

³⁶ Orol tatranský I, 1846, č. 21, 164.

pršalo, len v Rázmokách nie. Nuž vyšli so svojim kúpeľom na posmech pred celým okolím.

Základný motív tejto humoresky pochádza nepochybne z nejakej miestnej anekdoty, aké oveľa neskôr využíval i Kukučín (napríklad v *Rysavej jalovici* anekdota o mrhanovských vežových hodinách). No z celého spôsobu rozprávania vidieť, že autor nepreberal len motív, ale aj iné prvky ľudovej slovesnosti a zvykoslovia: povery, porekadlá a celý hovorový prejav. Možno povedať, že čo do genézy aj táto — v štúrovskej próze na pohľad neobvyklá próza — je výsledkom ich zberateľskej činnosti, pretože táto činnosť nebola zameraná iba na klasický folklórny prejav, ale aj na jeho aktualizované prvky, ako to vidno aj z časti Kalinčiakovej zberateľskej práce i z jeho diela, aj z niektorých starších zápisov ľudovej slovesnosti.³⁷ Humoreska *Rázmocký kúpeľ* nepriamo však potvrdzuje aj to, že „hovorový jazyk“, „ľudový prejav“ a podobne sám osebe nie je nositeľom literárneho realizmu, ako sa to robieva i pri hodnotení Kalinčiakovej *Reštavrácie* i pri začiatkoch Kukučínových, že tieto ľudové motívy i hovorová reč boli — práve cez zberateľské záujmy — aj organickou súčasťou štúrovskej romantickej literatúry. Táto zberateľská a čiastočne dokumentárna genéza i cieľ *Rázmockého kúpeľa* sa potvrdzuje aj tým, že napríklad množstvo použitých prísloví a porekadiel sa v texte zdôrazňuje osobitnou grafickou úpravou — riedeným písmom.

Hoci hlásnikovo rozprávanie je literárne štylizované a cítiť v ňom podobnú štýlovú úpravu ako v ľudových rozprávkach, predsa si zachováva najmä svoju ľudovú hovorovú pôvodnosť: „Bola raz veľká suchota; neviem, či ju dakto z vás pamätá. Za sedem týždňov ani nekvaplo. Keď sa aj dakedy zaoblačilo, stočil vietor a bolo po radosti. Moja deduľa naraz tušila, že tomu nie iná príčina, iba naša suseda, tá krivá Beta — veď ju viete. Bodaj tú — ale veď je už tam. — Komu slúžila, ten ju vzal.

Jedno poludnia — deduľa kašu varila, nuž mi bola na vahanček trošku suchla. Dobré pamätám, ako by ju teraz zjedol. Veď azda som už mal rozum: už som vtedy — ale prepytujem vaše poctivé hlavy aj tento poctivý stôl, na ktorom božie dary bývajú — už som vtedy tú drobizeň s tatkom pásaval. Nuž ako ja tú kašu jem, len sa vám na tej strane od Dunaja počnú stavať oblaky nad oblaky, ako dajaké zámky; a — to si zapamätajte — keď od Dunaja oblaky idú, vtedy je dážd istý...“³⁸

I z neveľkého úryvku hlásnikovho rozprávania vidno, že tu nejde len o dej, o „zdelenie“ nejakého faktu, ale možno povedať, že v prvom rade

³⁷ Pozri stať J. Minárika, *Sborník slovenskej ľudovej prózy z prvej polovice 19. storočia*, a príslušné texty v Literárnom archíve 1964, 27–73.

³⁸ Orol tatranský II, 1846, 372.

o sám spôsob rozprávania. A v tomto rozprávaní okrem rozpovedania dejotvorného faktu (ako deduľa odhalila bosorku) ide zas, možno povedať, o maximálnu nasýtenosť rôznymi prvkami ľudovej slovesnosti a zvykoslovia. Je tu povera (že dažďu možno pobosorovať), porekadlo (komu slúžila, ten ju vzal), „obradný zvrat“ (prepytujem vaše poctivé hlavy...) i ľudová pranostika (keď od Dunaja oblaky idú...). Za dielo štýlovo vybudované na týchto prvkoch sa pokladá až Kalinčiakova *Reštavrácia*, no *Rázmocký kúpeľ* ju predchádza o celých dvadsa trokov.³⁹ *Rázmocký kúpeľ* má ešte jednu črtu príbuznú s neskoršou Kalinčiakovou *Reštavraciou*: i keď v oveľa menšej miere ako ona, predsa aj *Rázmocký kúpeľ* aspoň v náznačku parodistiky reaguje na niektoré objavujúce sa maniere súvekej prózy, najmä na jej bojový, nadsadený pátos. Je to v scéne, keď výborníci s veľkými trampotami kúpajú všetkých dedinských kohútov: „Už klesala myseľ násilníkom, už bolo počuť hlasy: „Pustme ich ta, v čerti, veď nás na posmech spravila! — Ale neklesla myseľ hlásnikova. Hoj, neraz on pušný prach voňal, neraz jemu šable popred oči blýskali, neraz jemu gule okolo uší hvižďali. „Čo by to tam' zvolal on mocným svojím hlasom, „viacej padlo pod Belehradom! Len ta s nimi do kúpeľa!...“⁴⁰

Niektoré spoločné znaky *Rázmockého kúpeľa* a *Reštavrácie* nepripomínajú preto, aby sme posunuli hranice nášho literárneho realizmu ešte hlbšie do devätnásteho storočia, naopak, chceme práve ukázať, že hovorová reč, prvky ľudovej slovesnosti a ľudového hovorového prejavu nie sú poznávacím znakom realizmu, že sú aj súčasťou romantickej literárnej koncepcie, tvoria jednu z jej tendencií. Ba čo viac, pokusy o uplatnenie týchto ľudových hovorových prvkov v našej próze siahajú ešte i do predošlej, preromantickej štruktúry, ako sa to prejavilo predovšetkým v próze

³⁹ Kvôli potvrdeniu „nasýtenosti“ *Rázmockého kúpeľa* ľudovými hovorovými prvkami uvedieme tu aspoň tie príslovie a porekadlá, ktoré sú v pôvodnom texte vyznačené riedeným písmom: Komu hus, komu prasa, a zas inému klobása (365). No ale sa dnes už ukáže, kto nám to robí tie križe a kráže (365), Azda vám len nedajú pšeno z prosa oberať, ani z netopiera páper párať (365), Kto preškodí, do pekla si dušu hodí (366), Domasedom nič neskúsiš, svetom choďa sa vybrúsiš (372), Pán Boh pri nás a zlé od nás (373), Česť vraj komu česť, hlásnikovi trúba (372), ...mali ľudia čo treba do seba i na seba (373), ...bolo počuť, ako huby v hore rastú (373), ...najsľadšia driemota, keď dáždik suchotá (373), Čo sa vlečie, neutečie (374), Čas nikdy nezaleží, len vždy beží a beží (374), Kôň má štyri nohy, a predsa sa potkne (374). Rovnako aj prirovnania a niektoré zvraty sú hovorové: oči sa mu pritom blyšľali ako mačke, ...veď je vraj už ako tá pec..., razom ako by ju bol zakliat, ...kvapky veľké ako lieskovce počali sa sypať, ...začalo sa liať ako cievkami. Ale to nestálo ani za tri otčenáše. Zrazu otvoril sa vietor, a dážd, ako by ho bol odsekol... (372) a pod.

⁴⁰ Tamtiež, 373.

Jána Herkeľa *Premena* a v jednotlivosti i v Szuhányovej novele *Odplata za prorocťu*.⁴¹

Cestou ľudovej povesti

K súvislostiam štúrovskej prózy s ľudovou slovesnosťou sme sa dostali zdanlivo celkom nesystémovo, nie od Štúrovej a štúrovskej estetickej koncepcie, v ktorej ľudová slovesnosť bola pre slovanské umenie najvyššou umeleckou hodnotou a vzorom i pre umeleckú literatúru, ale od štúrovských aktualizáčných úsilí, ako ich reprezentuje najmä časť Hurbánovej publicistickej prózy. No práve okolnosť, že aktualizáčné publicistické úsilie si v próze našlo výraz aj prostredníctvom zberateľského vzťahu k ľudovej slovesnosti a aktuálnemu ľudovému prejavu, ukazuje, že vzťah štúrovcov k ľudovému umeniu nebol len jednosmerný a nediferencovaný. Staršie i novšie výskumy sa opierajú hlavne o vzťah štúrovskej poézie k ľudovej piesni.⁴² A tiež odkrývajú diferencovanosť vzťahu i niekoľko rôznych ciest, ktorými sa nadväzovalo spojenie folklóru a literatúry. Takéto pokusy sú však aj v próze. Nie je ich mnoho — ak, samozrejme, odhliadneme od priameho zapisovania, úprav a vydávania ľudových rozprávok — okrem spomenutého *Rázmockého kúpeľa* vlastne len tri; všetky z roku 1846: Daxnerov *Statočný valach*,⁴³ Hroboňova *Dcéra povesti*⁴⁴ a Nosákova „povešť rusínska“ *Laborec*.⁴⁵ Každý z nich však ide osobitnou cestou. Všetky dohromady zas potvrdzujú, že próza žila tými istými snahami a estetickými koncepciami ako poézia, že sa ich pokúšala realizovať svojou vlastnou rečou. Ak tieto úsilia nebolí korunované takým úspechom ako v poézii, to vôbec nie je dôvod nevšimáť si ich, skôr hľadám dôvod klásť si otázky o cestách, možnostiach a výsledkoch tejto štúrovskej prózy ešte naliehavejšie.

Nebudeme tu ani len načrtávať celú problematiku vzťahu štúrovcov k ľudovej slovesnosti, pokúsime sa vyznačiť len tú jej časť, ktorá je bezprostredne spätá s úsiliami našej romantickej prózy.

Kým v poézii štúrovci už akoby „zdedili“ veľké Kollárovo zberateľské dielo *Národné spievanky*, v oblasti prozaickej ľudovej slovesnosti zbera-

⁴¹ Zora 1836 a Zora 1835.

⁴² Pozri napr. príslušnú časť V. Kochola v *Dejinách slovenskej literatúry* II, Bratislava 1960, 357–360; štúdiu M. Dzúbákovvej, *Estetické osamostatňovanie ľudovej poézie a žánrová diferenciácia folklóru v preromantizme a romantizme*, Slovenská literatúra XII, 1965, 476–492 a i.

⁴³ Nitra III, 1846, 207–217.

⁴⁴ Orol tatranský I, 1846, č. 21, 22.

⁴⁵ Orol tatranský I, 1846, č. 28–30.

teľská činnosť čakala až na nich, oni boli jej priekopníkmi. Keď roku 1845 vyšli *Slovenské povesti*, ktoré zozbieral a vydal Janko Francisci-Rimavský, privítal ich recenziou sám Ľudovít Štúr a konštatoval: „Dlhšie časy sa u nás na povesti tieto žiadna pozornosť neobrátila, a len v najnovších časoch prehrabovať sa začali mysle našincov po týchto poručenístvách zabudlých...“ a ďalej „Zo Slovákov je prvý P. Rimavský... ktorý sa do pilnejšieho zbierania týchto povestí dal a z nich jednu zbierku, obsahujúcu desať spomenutých povestí, na svetlo pustil. Dávno sme ju už čakali, vediac, že povesti vydať mieni, i radi sme, že sa začali uskutočňovať naše nádeje.“ V povestiach vidí Štúr „duchovné ostatky otcov.“⁴⁶

V Štúrovom ponímaní je národná povesť len tá, ktorá má pôvod v „predstavách najstarších“, preto Francisciho delenie na povesti z časov pohaných, starokresťanských a novokresťanských pokladá za neopodstatnené: „Povešť z časov kresťanských pochádzajúca, t. j. pod útokom kresťanstva a s ním spojených predstáv (die Verstellung) o Bohu, svete a živote utvorená, nie je viacej to, čo my pod povestou národnou rozumieme a čo sa pod ňou, jako sme ukázali, rozumiť má. Naše pravdivé národné povesti sú osnované na predstavách najstarších...“⁴⁷ Od „vypravovateľa“ takýchto pôvodných národných povestí Štúr logicky a správne žiada zachovanie tejto pôvodnosti v reči, v zvratoch i v usporiadaní.⁴⁸

I keď z celej Štúrovej koncepcie ľudovej slovesnosti vyplýva, že ju vôbec pokladá za základ národného umenia a za vzor pre umeleckú literatúru, sám — najmä pokiaľ ide o prózu — vylučuje jej adaptácie a priamo ju nekladie ani ako vzor pre umeleckú prózu, hoci z jeho odsudzovania „romantizmu“, „cudzáctva“ a pod. nepriamo vyplýva, že onen požadovaný „národný duch“ je práve a predovšetkým v ľudovej slovesnosti. Táto dvojaká možnosť „cudzích foriem“ a „národných foriem“ sa totiž pociťovala zvlášť silne, a nešlo len o možnosti, išlo aj o konkrétnu tvorbu. Odporúčanie a forsírovanie ľudovej slovesnosti a jej národného ducha bolo nielen ako proklamovaný vzor, ale aj ako protiklad na skutočne existujúci romantizmus a jeho „cudzie formy“. Veľmi jednoznačne túto rozpornosť (tu treba povedať, že pre vývin užitočnú rozpornosť) vo vývine našej romantickej literatúry, ako aj v dobovom vkuse, formuluje Francisci v recenzii Škultétyho almanachu Zornička: „Umelecké vyvedenie, ktoré v románach novej školy a ktorého napodobenie v českých novelách nachádzame, nech žiaden v Zorničke nehľadá; ale práve to je

⁴⁶ Pôvodne v Orole tatranskom I, 1845, č. 8, 59, citované podľa knihy L. Štúra, *Slovenská ľudová slovesnosť*, Bratislava 1955, 231–232.

⁴⁷ Tamtiež.

⁴⁸ Tamtiež.

z tohoto ohľadu jej najväčšia chvála, lebo jestliže by sa aj na takú beletristiku bola chcela pustiť, teda by pre svoju formu od pretvárania si ani vlas ďalej nebola mohla pokročiť, ba vezmúc jej cieľ do povahy, ten jej niečo podobného naskrze nedopúšťal. K tomu tak myslím, že slovenského beletristu sláva nezáleží v slepom nasledovaní cudzích foriem, v ktorých dej na húžvu poprekrúcaný touto hľadanou motaninou si zaujímavosť u čitateľov má zaslúžiť, a nie vnútornou cenou, ale v ľahkom, jasnom a určitom, slovenskej povahe primeranom vystavení deja nevytvárajúc pritom aj smelšie obraty národným našim básnictvom dovolené, ba žiadané. Skladatelia Zorničky, ako som podotkol, spôsob slovenskej povesti uhádli, ažpráve sa zatajiť nedá, že aj sami s ním ešte nie sú celkom na jasnom, ale Bože môj, to ešte od nich ani žiadať nemôžeme, lebo na ktoréže beletristický výtvor im v tomto návale všelijakej cudzoty a v tejto chudobe na vlastné výtvory ukázať môžeme ako na vzor? ... Tieto poznamenania by vlastne ani neprináležali k Zorničke, ako k „Zábavníku pre dietky“ — ale že sa na Slovensku našom tu i tu nachádzajú takí vy — ba radšej precivilizovaní páni, ktorým je iba to pekné a dobré, čo je podľa „vzdelaného maníru“ pristrohnuté, druhí zas takí prehľadaví, ktorým je pre dietky všetko dobré: aby teda Zornička nebola ani preceňená ani nedocenená, za to som tie poznamenania urobil.“⁴⁹ Citát je prídlhý, ale priamočiarejšie než hocikaký dokument z tých čias vystihuje situáciu v slovenskej literatúre a zvlášť v próze. Francisci si dobre uvedomovali, že nehovorí o Zorničke; bola mu v tomto prípade len zámienkou, aby reagoval na požiadavky tých, čo chcú mať literatúru pristrohnutú podľa „vzdelaného maníru“. Ale z jeho formulácií nepriamo vyplýva i to, že ľudovú slovesnosť ako vzor „slovenskej povesti“ kladie tak trochu z núdze, len pre nedostatok iných vhodných vzorov.

Je pravda, že požiadavka spätosti s ľudovou slovesnosťou, požiadavka „národného ducha“ patrí k axiómami štúrovskej literatúry, opakuje sa u Štúra aj u iných mnohokrát a naliehavo,⁵⁰ no zdroje a hranice onoho

⁴⁹ Janko Rimavský, *Literatúra*, Orol tatránsky I, 1845, č. 29, 229.

⁵⁰ O dva roky po Franciscim Ctiboh Zoch zase v recenzii Zorničky II opakuje: „Čo má pre nás byť, t. j. pre nášho ducha a náš národno-kresťanský život, to musí z nášho národného ducha vyrásť, bo beda nám, akby mali vždy cudzinci byť našimi učiteľmi a my ich slepými učeníkmi. To nás posiaľ viedlo cestou krivou, že sme viseli od rozumov a duchov cudzích, a preto nemajúc života sami v sebe, žili sme ako v cudzine a v zajatí. Čieho sme boli ducha, tomu sme boli aj v službe podrobení. Čo z nás nepovstane, to je nie naše, to je nie súčasť pre nás, to nám nedá života, leda na chvíľku. Mnohé dielo už povstalo medzi nami i z nás vyšlo, a predsa nie je naše, pretože je nie z nášho národného, slovenského ducha...“ Orol tatránsky III, 1847, č. 71, 574.

národného ducha neboli ani presne vymedzené, ani sa nevedelo, či tento „národný duch“ je len kategóriou objektívnou, alebo či je to kategória aj subjektívna. Rozpory sa obracali do vnútra a ich riešenie malo zásadný význam pre utváranie sa našej literatúry. Najlepšie to vidno práve na skutočnom umeleckom prozaikovi nášho romantizmu, na Kalinčiakovi, ktorý v rozhodujúcej fáze svojej tvorby sa musí vyrovnávať práve s oným úzko poňatým „národným duchom“ a jeho podobu si nielen objektivizuje, ale obracia sa aj do vnútra k autorovmu subjektu: „Ani sa ja mnoho nejdem ohliadať, či je tam dačo slovanské, či romantické, ale si pomyslím: Čokoľvek v duši slovenskej sa vychová a zrodí, to je všetko slovanské“ — píše 6. 4. 1845 Samovi Bohdanovi Hroboňovi, teda približne v tom istom čase, keď Francisci v recenzii Zorničky tak energicky, ale nepresne sa dožaduje „slovenského ducha“.

Nie náhodou práve Kalinčiak bol aj tým, kto mal na hodnoty ľudovej slovesnosti odlišný názor ako väčšina štúrovcov, najmä samotný Štúr. Pretože je to názor zásadný, s rozhodujúcim významom pre celú jednu tendenciu štúrovskej prózy, ako ju reprezentuje práve Kalinčiak, uvedieme ho tu obšírnejšie, i keď písomne ho Kalinčiak sformuloval až dodatočne, roku 1862 v *Rozpomienke na Ondreja Sládkoviča*: „Moja mienka bola vždy tá, že pieseň a povest národná síce charakterizuje názor sveta, spôsob myslenia, cit, letoru, ruch duše istého národa a že vždy musí byť základom umenia národného, ale predsa preto — nikdy nie je umením. Toto bol vždy zásadný rozdiel medzi náhľadmi Štúrovými a mojimi o poézii vôbec a o slovanskej obzvlášť. — Zo zásady tejto vychádzajúc tvrdieval som i tvrdím, že piesne a povesti prstonárodné sú nič inšieho ako krásny vodopád, ktorý, hoci sa i ženie zo skaly na skalu, predsa potiaľ len výlučne božím modelom zostane, pokiaľ ho tvoriaci a pretvárajúci duch človeka štetcom svojim dokonale nevykreslí; bo o umení len tam hovoriť možno, kde *uvedomenosť* ľudská tvorí svety, alebo v prírode nachádzajúce sa, alebo skutočné, obrezávajú z nich všetko, čo súzvuku krásy prekáža, a dodávajúc to, čo súzvuk tento prírodou daných živlov vyvýšiť a zvelebiť môže, tak pretvárajúc, že zo všetkého toho nové dielo povstať musí.“⁵¹ Zákonite teda Kalinčiaka nachádzame medzi horlivými zberateľmi ľudových rozprávok, povestí a porekadiel,⁵² ale nie medzi

⁵¹ Citované podľa J. Kalinčiaka, *O literatúre a ľudoch*..., 128.

⁵² Okrem niekoľkých, zaznačených v *Prstonárodnom zábavníku*, ktoré pretlačil neskôr v *Prstonárodných slovenských povestiach* P. Dobšínský (napr. O Jankovi Hraškovi), zachovali sa i Kalinčiakove rukopisné záznamy štyroch rozprávok, ktoré poslal roku 1842 prostredníctvom L. Štúra profesorovi Sreznevskému. Rukopisy sú v Ústrednom štátnom archíve literatúry a umení SSSR v Moskve, fond XI, 436.

tými, čo by sa boli pokúšali adaptovať ľudovú rozprávku a jej princípy pre umeleckú prózu.

I Štúr, i Kalinčiak ľudovú slovesnosť i ľudovú povesť chápu v jej najvyššej a najpôvodnejšej podobe ako prastarý útvar a výraz života našich predkov. Faktom však je, že až do čias štúrovských ľudová povesť a rozprávka v takejto čistej podobe dožila len zriedka. I v Dobšinského vydani *Prostonárodných slovenských povestí* a tým viac v rôznych rukopisných zborníčkoch sa zaznamenávali nielen povesti staré, ale aj novšie rozprávačské formy, často humoristické a anekdotické, v ktorých sa dokonca prejavovali aj vplyvy napríklad renesančnej literatúry a podobne.⁵³ Je preto presnejšie hovoriť o vplyvoch ľudovej prózy, než jednoznačne len o vplyvoch ľudovej rozprávky. Bez takéhoto širšieho ponímania ľudovej slovesnosti, bez jej zaktualizovanej zložky by sme totiž nemohli pochopiť a vysvetliť vznik takých próz, ako je *Rázmocký kúpeľ* a v trochu inej podobe aj Daxnerova poviedka *Statočný valach*.

Daxnerova poviedka má podtitul „Obraz z valaského života“. Dej má takýto: dvaja gazdovia sa stavia, že valach jedného z nich nie je taký statočný, ako sa zdá, že predá tomu druhému barana a pred gazdom to zatají. Lenže valach barana nepredá. Po tri dni chodí za ním gazdova dcéra, bozkáva ovečky a barančeky, pýta si jedného, sama sa však bozkať nedá. Valach vzdoruje. Až na tretí raz jej baranček dá, ona sa dá po-bozkať, ale už viac nepríde. Valach má výčitky svedomia, hľadá výhovorku, ale každú zavrhnne ako cigánstvo. Pri „rátungu“ povie pravdu a jeho gazda vyhráva sto zlatých.

Väčšia časť rozprávania je dialogická, napísaná sviežo, so zrejmyými vplyvmi štýlu ľudových rozprávok, no ich vplyv nie je tu v klasicky čistej podobe. Dejový základ — stávka dvoch gazdov — je aktualizovaný, anekdoticko-žartovný, podobá sa na niektoré záznamy ľudovej prózy, aké v spomenutej štúdii uverejnil Jozef Minárik.⁵⁴ Priebeh, spôsob rozvíjania deja je však podľa klasickej triády ľudovej rozprávky: najprv valach priamemu nátlaku vzdoruje, potom podlieha trojnásobnému zvädzaniu dievčaťa. No práve v druhej časti rozprávania — tam, kde chodí dievčina zvädzať šuhaja — je klasická schéma ľudovej rozprávky vyplnená literárne aktualizovaným spôsobom (ako dievčina bozkáva barančeky, ako

Fotokópia s poznámkami a komentárom 11. 10. 1959 poslal do redakcie časopisu Slovenská literatúra sovietsky slavista doc. N. Kondrašov. Ani rukopisy ani komentár dosiaľ uverejnené neboli, sú v archíve ÚSL SAV.

⁵³ Pozri o tom už spomenutú Minárikovu štúdiu *Sborník slovenskej ľudovej prózy z prvej polovice 19. stor.*, Literárny archív 1964, Matica slovenská, 27–73.

⁵⁴ Tamtiež.

sa s nimi hrá atď.), ktorý v dobovej terminológii má blízko k tomu, čo preromantik Karol Kuzmány nazýval „pastírenkou“.

Oveľa zložitejší i zaujímavejší je pokus Sama Bohdana Hroboňa. Jeho *Dcéra povesti* má už v podtitule zdôraznený experimentálny charakter: „Pokus ideálnej povesti slovenskej.“ Ak v Daxnerovom rozprávaní sa prelínali prvky aktualizovaného ľudového rozprávania s preromantickou pastierskou idylou, Hroboň sa snaží aktualizovať, ba možno povedať adaptovať klasickú ľudovú rozprávku a jej postupy pre ciele národnobuditeľské a pre ciele všeludského humanizmu. Daxnerov cieľ je zábavno-výchovný. Hroboňov cieľ je esteticko-filozofický. Už tým sa naznačuje rozpätie, v akom sa podnikali pokusy o našu romantickú prózu, i pokusy s využitím ľudovej slovesnosti. No zdá sa, že hoci tieto pokusy mali svoje pevné miesto v systéme štúrovských estetických a literárnych snažení, predsa v danej chvíli — najmä pri prózach so základom folklórnym — pozornosť sa sústreďovala hlavne na jazykový prejav, na reč týchto próz. I k Hroboňovej *Dcére povesti* Štúr hneď poznamenáva: „Pozorným robíme veľ. obecnosť naše na krásu a okrúhosť reči našej slovenskej v povesti tejto. Veru už len človek zaťatý a neznalec bude môcť národnej našej reči navrhovať hrubosť a neokrôchanosť.“⁵⁵ „Krása a okrúhosť“ reči v Hroboňovej povesti nebola len v jednotlivostiach a len v jej slovniku, ale vo väzbách, frazeológii i vo výstavbe celého prejavu, v ktorom sú typické zdobeniny na spôsob ľudovej rozprávky (vdovička, mamička, sestrička, braček), triády a podobne.

Obsah a motivická výstavba Hroboňovej povesti sú takéto: chudobná vdovička vodíva svoju dcéru na hroby otca a brata. Čoskoro však zomrie a dievča chodí v žiali na hroby svojich blízkych. Od starčeka dostane zelený prútik, ktorým môže vyvolať z hrobu svojich drahých. Najprv brata, poteší sa s ním, lenže sa jej znovu prepadne. To isté sa zopakuje s otcom i s matkou. Zjaví sa jej holubica, ktorá ju cez hory a lesy zavedie do kaštieľa k pánovi (nie ku kráľovi ako v rozprávkach), ktorému sa prepadol syn a vyslobodiť ho môže len vlastná sestra. Sestru však nemá. Dievčatko páni prijímú za dcéru a ona sa podujme vyslobodiť brata: keď sa v noci zjaví, prichytí sa ho a putuje za ním na druhý svet do striebornej a zlatej ríše (tu je triáda porušená, chýba tretí člen; ten sa objaví až na konci povesti, je to Sokolova diamantová ríša). Dievčatko chlapca odklaja a z halúzok, ktoré si odlomili, vznikne strieborný a zlatý zámok i s horou. Chlapec a dievča rastú v pokoji, až raz ježibaba nahovorí mládencovi, že by si mal zaopatriť ružu, ktorá mu vyjaví krásy a tajom-

⁵⁵ Orol tatranský I, 1846, č. 21, 164.

stvá sveta. Sestrička sa podujme ružu nájsť. Prekoná všetky prekážky a nástrahy, dostane sa do medeného zámku k ruži, ktorej lístky „...šumia piesne ako zo sna o večnom tajomstve sveta“, čo už, pravdaže, nie je v štýle ľudovej povesti. Tu sa začína zásadný zlom Hroboňovej povesti, ktorá sa mení na typickú hroboňovskú mesianistickú víziu i s prvkami mysticko-náboženskými (premena na anjela, vzlietnutie do neba), pri ktorých sa motívy ľudovej povesti stávajú už len úradím, štylisticko-kompozičnou manierou. Dievčina poodklína skamenelé zvieratá — kniežatá, ľudí, tie duše, „ktoré zahynuli na ceste k večnému tajomstvu...“⁵⁶ Donesie bratovi ružu — tá sa premení na devu-anjela, uchytí brata, premení ho tiež na anjela a vzlietnu k nebu. Otcovi a dievčine deva-anjel len hovorí „nájdete nás u Boha, a ty, sestra slávna, privábiš nás so synom povesti na svet živých, oslávených. — Odkliala si už moc duší, ktoré zhynuli na ceste k večnému tajomstvu; choď už odklínať krajiny, národy...“⁵⁷ Po otčimovej smrti sa dcéra vráti „v rodnje kraje“, plače na hrobch svojich milých. Znovu sa zjaví holubica a vedie devu do zázračných krajín cez tri kamenné brány, pri ktorých útočia na ňu húfy príšer a potvor. Ona však má zázračnú harfu. Zjaví sa jej anjel-mládenec, no ešte ho drží kľatba, lebo srdce má zemské — preto ešte musí zmiznúť a modliť sa „za spasenie svoje“! Až po trojnásobných zvukoch harfy zazrie deva Sokolov hrad a Sokola, ona sama vzlietne nad jeho veže: „I zazrela zlatý prestol, visiaci v oblakoch, a na ňom berlu tajomstva. Pomyslela na Boha i matku a schvátila berlu mocnou pravcou.“ Premieňa potvory na anjelov, skaly na chrámy — zo zeme však vyliežajú „duchovia ako čierňavi“ a trhajú anjelov, boria chrámy. Deva trnie, omdlieva žiaľom, až kým oblaky vynesú jej prestol na najvyššiu výšinu sveta, kde počuje hlas svojej matky „zo svetov nadhviezdnych“: „Vítaj, dcéra slávna, vyvolená! Tys' ukázala cestu k večnému tajomstvu a vykúpeniu svetov! Kľakni na diamantovú pyramídu hradu svojho. Odtiaľ sa prizerať točiacim sa svetom hviezdny a modli sa za ich spasenie — až kým nepríde tvoj pobratim, večnej povesti syn, ktorému podáš berlu svoju, aby mocou premohol a láskou odklial svet!“⁵⁸

Ak začiatok Hroboňovej povesti až do chvíle, keď deva príde k ruži, ktorá ševľá „tajomstvá sveta“, podstatne sa neodlišuje v motívoch a spracovaní od ľudových rozprávok, od tohto momentu sa rozprávanie posúva do polôh mesianistických a ako v závere vidno, aj celkom jednoznačne mysticizujúcich, úplne proti duchu a princípom ľudovej rozprávky. „Ideál-

⁵⁶ Tamtiež, 166.

⁵⁷ Tamtiež.

⁵⁸ Tamtiež, 173.

na“ slovenská povest mala byť teda syntézou skutočných ľudových rozprávačských prvkov a postupov a novej národnej — a v Hroboňovom prípade i nadnárodnej — filozofie, humanizmu, romantického hľadania „tajomstva svetov“. Táto syntéza sa nepodarila, pri reprodukovanií motívov Hroboňovej povesti sme naznačovali zlom, kde sa začínajú oddeľovať postupy ľudovej rozprávky od autorovej filozofie. Pokúsime sa naznačiť, ako sa táto rozlomenosť prejavuje na niektorých umeleckých postupoch a prostriedkoch „ideálnej povesti slovenskej“.

Už na začiatku, v časti, kde ešte nezasahuje naštepená mesianistická filozofia, križia sa dve zložky ľudovej slovesnosti: baladická (chudobná vdova, sirota, hroby) a podstatne iná zložka, dobrodružno-fantastická (premáhanie príšer, odklinanie kamenných zvierat a pod.). Hoci Hroboň vo všetkých dôležitých motívoch uplatňuje princíp triády (tri razy rovnakým spôsobom sa zjavia a zmiznú brat, otec, matka, tri razy dievčina zahrá na harfe), v hlavnom motívickom pásme ho porušuje, na „druhom svete“ je len strieborná a zlatá krajina. Pravda, toto porušenie je zámerne, v ďalšom rozprávaní sa totiž neúplná triáda dopĺňa na obidvoch koncoch: tajomnú ružu ide deva hľadať do *medeného* kráľovstva a na konci povesti zasadne na *diamantovom* zámku. Týmto činom sa nepriamo pôvodná triáda ľudovej rozprávky „analyzuje“, ukazuje sa možnosť obmieňať ju, no zároveň porušením princípu vzniká z „ideálnej“ povesti hybrid a konglomerát nesúrodých prvkov.

Ešte zreteľnejšie to vidno po zlome, keď sa dôraz zo spôsobu rozprávania — aký je nepochybne v popredí v prvej časti povesti — presunie na jeho zmysel, na jeho mesianistické poslanie. Tento zlom je badateľný priamo v jednej a tej istej vete: „Keď už vyjdeš na vrch zámku, tam nájdeš jednu záhradu na visiacej skale, v ktorej ťa tisíc a tisíc ruží a kvietkov zlatých a diamantových k sebe vábiť bude — ale ty len do prostriedku kráčaj, k tej červenej ružičke, čo ako kvitne a lístky rozvíja, pesničkou šumí a tajomstvá spieva.“⁵⁹ Okrem poslednej vety je to presne typický spôsob udeľovania rád pred vykonaním dôležitého činu v ľudových rozprávkach, no posledná veta, v ktorej sa konkrétny motív ruže „zabstraktní“ (pesničkou šumí a tajomstvá spieva), naznačuje zlom celého rozprávania, prechod od konkrétnych motívov ľudovej rozprávky k abstraktne filozofickým a symbolickým motívom. V prvej polovici povesti prevládajú celé zvraty z ľudových povestí („Ale sa nikdy za seba neobzri — lebo by si hneď skamenela a nikdy viac spod zeme nevyšla...“ — „Ide, ide za tým jablkom pustými poľami, rúdnymi cestami, kde ani vtáčika

⁵⁹ Tamtiež, 166.

ani vrábika vídať nebolo...“), v druhej časti sa výrazy zabstraktňujú, nielen ružička „šumí pesničkou a spieva tajomstvá“, ale sú tu i „utešené kraje detinstva“ (výraz celkom knižný), „rodné kraje“, ba mení sa aj celý „obrad“: „i polaskala hroby svojich milých, zem svätú svojho národa a vrúcne sa modlila k Bohu, aby sa tie hroby zase otvorili a z nich duchovia otca, matky i brata v novej kráse k novému životu povstali a tých skamenelých ľudí odklínali...“⁶⁰ Je tu nielen „zem svätá svojho národa“, ale miesto otvárania hrobov čarovným prúťkom (ako to bolo v prvej časti) je tu už modlitba, aby sa hroby otvorili. V prvej polovici mŕtvy brat, otec, matka vychádzajú z hrobu potešiť sirotu, ale tu ich chce vzkriesiť, aby „tých skamenelých ľudí odklínali“.

Aj na prirovnaniach vidno, ako sa štruktúra „ideálnej povesti“ mení, ako syntéza nevyšla, ostáva len spolunažívanie rôznych prvkov. V prvej polovici sú prirovnania konkrétne: „...starček s hlavičkou šedivou ako tá jablôň v jeseni, ... v plachtíčke bielej ako sneh..., ...s očima ako tie hviezdy na nebi.“ V závere prirovnania majú celkom iný abstraktno-filozofický charakter: „celý odev a postava akoby ju bol utkal z pesničky a svetla; zvuky ju schvátia ako krídla bleskov – chmáry sa rozpadajú ako opona svetla roztrhnutá... ona sa vzniesla nad veže a hrady ako archanjel nad svety...“

Zo záveru povesti, ktorý sme citovali, vidieť i to, že sa mení na víziu, na proroctvo, s akými sa stretávame v štúrovskej romantickej poézii, ale nie v próze. V Hroboňovom prípade to však neznamená nájdenie prozaickej cesty k tým objektívnym i subjektívnym problémom, ktoré hýbali štúrovskou poéziou – ako sa to iným spôsobom stane u Kalinčiaka – skôr možno povedať opak: úplné presunutie zmyslu na mesianistické vízie, čo sa prejavuje aj v presunutí z výraziva ľudovej rozprávky na výrazové klišé romantickej poézie, ukazuje, že pokus adaptovať ľudovú rozprávku pre potreby umeleckej prózy sa nevydaril, že tu nebola otvorená cesta pre ďalší vývin.

V rokoch päťdesiatych a šesťdesiatych s pokusmi regenerovať štúrovskú estetiku a poetiku práve návratom k ľudovej slovesnosti⁶¹ sa znova objavujú teoretické (Dobšinský v kritike Kalinčiakovej poviedky *Láska a pomsta*) i praktické (M. Š. Ferienčík) pokusy postaviť na tieto základy i prózu, no sú to pokusy vopred odsúdené na neúspech.

V rokoch štyridsiatych však sa táto cesta zdala zrejme plná možností, lebo okrem Daxnerových a Hroboňových pokusov, vychádzajúcich z domácej ľudovej slovesnosti, je tu i pokus Bohuslava Nosáka-Nezabudova,

⁶⁰ Tamtiež, 172.

⁶¹ Pozri o tom bližšie v *Dejinách slovenskej literatúry* III, Bratislava 1965, 72 a n.

jeho „povešť rusínska“ *Laborec*, založená na materiáli a postupoch blízkych ruským bylinám.⁶² Jadrom povesti je miestna povesť o vzniku mena rieky Laborec, no hoci z podtitulu „povešť rusínska“ by mohlo vyplývať, že ide tiež len o zápis a verné reprodukovanie ľudovej povesti, v skutočnosti to tak nie je, Nosákov *Laborec* je tiež pokusom adaptovať materiál ľudovej slovesnosti pre ciele a zámery umeleckej prózy. Je to celkom iný materiál a celkom iné riešenie ako v prípade Hroboňovom. Aj keď nemáme možnosť porovnávať pôvodnú povesť, z ktorej Nosák vychádzal, s jeho vlastným spracovaním, predsa dosť bezpečne sa dajú nájsť miesta literárnej aj ideovej aktualizácie.

Expozíciu tvorí prírodno-fantastická scéna: v nočnej búrke dvaja jazdci nemôžu prejsť cez Laborec, kone sa im vzpínajú a spätkujú. Z ďalšieho rozprávania vidno, že je to expozícia in medias res, vlastné rozprávanie sa začne spätne odvíjať až v nasledujúcej kapitole. Už to je postup umelej literatúry, a nie ľudovej rozprávky. Druhá kapitola sa začína reflexiou o vlasti Rusínov. Je plná rečníckych otázok; je to čosi, čo ľudová slovesnosť v takejto podobe nepozná. Až potom sa začína vlastné rozprávanie o hostíne a veselíci v dome pána Lazického. Junáci Laborec a Slavoš sa veselia, tretí z nich, Nemec Vičering, nemá u dievčat úspech, len sa mračí a kuje pomstu. Rozhovory o vojne a o mládeži. Prichádza posol so správou, že Maďari tiahnu proti Uhváru. Tretiu kapitolu tvorí opisno-reflexívne intermezzo o Maďaroch, štvrtú kapitolu podobné intermezzo o Rusínoch. Vičering pripravený na zradu. Kapitola piata je boj pod Mukačevom s Maďarmi, Zalán prehráva. Šiesta kapitola rozpráva o pripravách na uhvárskom zámku, kde je kapitánom Laborec. Zalánova pomoc nepričádza, Laborec sa sám dá do boja s Maďarmi, no zradný Vičering púšťa zadným vchodom do hradu Maďarov. Ľúte boje. Laborcova snúbenica Ľuboslava padne preoblečená za vojaka.⁶³ Kapitola siedma sa začína bojiskom, osvetleným mesiacom (to je tiež stála scéna romantických historických poviedok); verný Lazického sluha odnáša Ľuboslavino telo; v maďarskom tábore premýšľa zajatý Laborec; Slavoš mu pomôže ujsť, kone sa im však pred mostom cez rieku vzpriechia, Maďari ich dobehnú a obeisia. V ôsmej kapitole sa smutný ľud schádza, aby pietne spopolnil telo Laborca, Slavoša a Ľuboslavy. Popol hodia do rieky a nazvú ju Laborcom.

⁶² Nosák-Nezabudov zo štúrovcov hádam najsústavnejšie udomáchoval u nás jednak priamo ruskú a ukrajinskú literatúru ako prekladateľ, jednak spracúval ruské motívy vo vlastnom diele.

⁶³ Je to motív v štúrovskej historickej próze častý, vyskytuje sa i v Hurbanových *Slovenských žiakoch*, neskôr v Kubáňiho *Valgathovi*.

Nasleduje ešte krátky epilóg: roku 184* autor stojí na moste v Lastomíre a opakuje sa podobná scéna, akou sa poveseť začínala.

Nosákova „poveseť rusínska“, ako vidno aj z jej scéno sledu, je teda blízka historickým povestiam štúrovcov, no má aj svoje osobitné znaky, pre ktoré ju možno považovať práve za pokus využiť predovšetkým prvky ľudovej povesti v umeleckej próze. Ak na jednej strane sú v nej niektoré typické historicko-vysvetľujúce pasáže, s akými sa stretávame len v historickej próze,⁶⁴ a podobná aktualizácia historických motívov ako v týchto povestiach,⁶⁵ na druhej strane sú tu postupy a prostriedky prevzaté jednak z ruských bylín, jednak z ľudovej piesne. Najvýraznejšie sa táto tendencia prejavila v ústrednej, piatej kapitole — opisuje boj s Maďarmi — ktorá je akoby rámcovaná postupmi ľudovej poézie. Vstup tvorí symbolická, lyrická anticipácia blížiacej sa pohromy: „Lietal divý holub ponad tiché háje, prikradol sa strelec, zabil ho a tiché háje zaplakali za mladým holubom.“⁶⁶ I priama konkretizácia bojovej scény a kraja sa uvádza rečníckymi otázkami a odpoveďami, ktoré sú charakteristické pre istý druh ľudovej poézie, ale nie pre ľudovú rozprávku: „Či vieš, brat Rusín, kde sa dvíha dohora mukačevský zámok ako vysoká mohyla? Či znáš, kde je kláštor Vasilianský? Ej, akože by si nevedel, veď aspoň raz za živa i z vysokej Vrchoviny i zo širokej Krajiny putuješ do Vasilianskeho kostolíka...“⁶⁷ A rovnakú skladbu, i keď v opačnom poradí — najprv motív piesňový (respektíve z bylín) a potom rečnícka otázka — má i záver kapitoly: „...ale Rusíni bez pomoci, opustení od svojho kniežata rozprchli sa ako splašené stádo pred hrozným vlčiskom. Zaštrkali ich šablíčky, ej, zaštrkotali smutno, zarechali ich koničky, ej, zarechali žalostne; ozvali sa tiché dumky, ej, ozvali sa bolestne. Miesto porážky nazvali Mukačevom. Ej, Rusíni, či si dakedy ešte zanôтите víťazné spievanôčky?“⁶⁸

⁶⁴ Napríklad: „...bo je to Nemec Vičering. Bol on v službe kniežata Zalána, lebo sa vtedy Nemci takmer na každom kniežacom dvore slovanských národov nachádzali, viacej preto, aby vyzvedali, ako slúžili...“ Orol tatránsky I, 1846, č. 28, 219 a i.

⁶⁵ Nepriamo za takúto aktualizáciu, ešte však organickú, a nie anachronistickú, môžeme pokladať napr. túto pasáž: „...Hej, Zalán, Zalán, beda tebe i nám. Treba nám šabľu v ruke zvŕtať, a ty azda stíškaš bielu ruku milej dievčiny, treba nám pozrieť vrahom z očí v oči, a ty azda hľadáš do očí zvodnej ženy. Hej, zlá je to robota! Aký pán, taký krám, taká je i naša mládež — a beda tej zemi, kde junák radšej vidí ženu ako krivú šablicu“ (220). Oveľa jednoznačnejšou aktualizáciou pôsobí obraz slovanskej družby: „...pozri na tých, čo sa tam ako bratia objímajú. Tento je vážny Zahorín, Bulhar, tamten ohnivý Vašenko, Rusín, a ten tretí Hornický, rezký Slovák od bystrého Hrona — a predsa žijú vedno ako bratia...“ (227).

⁶⁶ Tamtiež, 226.

⁶⁷ Tamtiež.

⁶⁸ Tamtiež, 227.

Podobne v siedmej kapitole zlý osud Laborca sa predznamenáva i končí motívmi havranov: „Čierny havran zakrkal sedem ráz na bielej briezke. Počul ho Laborec a rozpamätal sa na ten deň...“. A epilóg: „Lieta havran z brezy na brezu, zakríka, vyletí — a za ním sa rozletia jeho kamaráti, čierni ako hlaveň, zakrúti sa na okolo a spustia sa na košatú lipu. Ej, lipa, lipka zelená, čoho si sa ty dožila?“⁶⁹

Nosákova poveseť vôbec nie je teda len záznamom a prerozprávaním miestnej povesti, je to útvar pevne komponovaný a organizovaný v celku i v jednotlivostiach. Snaha zužitkovať prvky a postupy práve ľudovej poézie viac než ľudovej rozprávky prejavuje sa aj v niektorých detailoch, najmä v časti prirovnaní. Popri bezpríznakových prirovnaniach typu: sivý ako holub, sťa sokol bystro letel, sťa socha nepohnute stála, zhovorka (rozhovor) tiekla ako voda a pod. je tu i niekoľko prirovnaní poetizujúcich, ktoré buď priamo, alebo aspoň nepriamo súvisia s ľudovou poéziou, s jej motívmi: „Jasný mesiačik usmechuje sa na krajinku tatranskú tak milo, ako keď Rusín pozerá na čiernobrvú dievčinu...“, „...a tváre bledé, sťa bludičky keď sa túlajú ponad bariny...“, „Sivko sa pod ním prehybuje, ako pod orlom smrekový mládnik...“, „...dediny, čo si tak utešene ležia po tých úbočiach tatranských, akoby ich tam maliar vymaloval...“, „...za bitkou sa im trasie srdce ako šuhajovi za milou“ a pod.

Letné porovnanie Hroboňovho pokusu o „ideálnu poveseť slovenskú“ a Nosákovej „povesti rusínskej“ ukazuje nielen rôznosť motívov, tematiky a proveniencie prvkov ľudovej slovesnosti, ale i skoro diametrálne sa rozchádzajúci prístup oboch autorov. Hroboň sa usiloval syntetizovať svoje v podstate básnické, mesianisticko-filozofické reflexie s postupmi ľudovej rozprávky, s postupmi prozaickej epiky. Nosák naopak: miestnu poveseť, v podstate epické rozprávanie, syntetizuje, resp. sprostredkuje aj prvkami a postupmi ľudovej poézie. V oboch prípadoch ide — ako u štúrovcov skoro vždy — aj o aktualizáciu tohto folklórneho materiálu v duchu štúrovských ideálov, resp. v duchu vlastnej filozofickej koncepcie života a sveta (u Hroboňa). Táto aktualizácia je však v porovnaní s aktualizáciou napríklad v prózach Hurbanových a Francisciho neporovnateľne organickejšia, nie je v takom očividnom rozpore, či už s historickosťou alebo folklórnosťou materiálu a postupov, ako sa to stáva u spomínaných autorov.

Z celej štúrovskej prózy — okrem Kalinčiaka — práve Hroboň a Nosák pokus o prózu na folklórnom základe predstavujú kompozične najucelenejšie útvary. Francisci a najmä Hurban vo svojej publicistickej

⁶⁹ Tamtiež, 235.

i historickej próze často narábajú nielen s celkom heterogénnymi prvkami a postupmi, ale musia aj hodne vysvetľovať, ospravedlňovať, odôvodňovať i smerom k čitateľovi, čím dostatočne a neorganicky „sceľujú“ svoje rozprávania. Spomenuli sme, že aj u Hroboňa aj u Nosáka už v samom princípe je snaha kombinovať heterogénne obsahové i formálne prvky, ale napriek tomu ich rozprávania je ucelenejšie. Ak tu existuje zákonitejšia voľba a vzájomná väzba umeleckých postupov a prostriedkov, tak to vyplýva aj z toho, že ľudová slovesnosť mala svoju pevnú poetiku, ktorá autorov, keď už raz po nej siahli, nútila i k väčšej disciplíne kompozičnej.

Nosákov *Laborec* nie je len pokus o prózu na základe ľudového rozprávania, je to aj — ba pokiaľ ide o tému predovšetkým — povest' historická. Tým sa len potvrdzuje, že jednotlivé pokusy o romantickú prózu nie sú od seba izolované, sú v zákonitom zväzku s celou literatúrou a prelínajú sa navzájom. Ukáže sa to napríklad i pri skúmaní historických povestí, v ktorých sa tiež v hojnej miere uplatnia postupy ľudovej slovesnosti, ale aj aktualizovaný folklór, ba až národopisný dokument. Problém vzťahu štúrovskej prózy a ľudovej slovesnosti sa teda vôbec nevyčerpáva tým, čo sa povedalo v tejto osobitnej kapitole. Prelína sa celou problematikou nášho romantizmu, a teda aj romantickej prózy.

ZWISCHEN PUBLIZISTIK UND VOLKSTÜMLICHKEIT

(Über zwei Tendenzen der Štúr'schen Prosa)
(Zusammenfassung)

JULIUS NOGE

Die Einführung der slowakischen Schriftsprache schuf Bedingungen für eine schnellere genre-mässige Differenzierung der Štúr'schen Literatur. Eine Aktivisation hat sich nicht nur bei den Schriftstellern, sondern auch bei den Lesern eingestellt. Die Prosa gewinnt an Bedeutung. Die Hauptperiode der slowakischen romantischen Prosa ist kurz, 1844—1848, doch während dieser kurzen Zeit entstanden 30 Prosawerke, ein grosser Teil welcher im Almanach Nitra und im Orol tatranský publiziert wurde. Auch wenn Nitra ein Almanach war, die darin enthaltene Prosa trägt mehr einen publizistischen Charakter. Die im Orol tatranský veröffentlichte Prosa geht mehr von philosophischen Premissen aus und enthält auch mehr Experimentales. Die hier vorliegende Studie befasst sich nur mit den publizistischen Tendenzen und mit den Versuchen, in der Prosa Prozesse der völkischen Literatur auszunützen.

Die publizistischen Tendenzen erscheinen am markantesten in der Prosa von J. M. Hurban. Einerseits interpretiert er positiv die Štúr'schen Ideale in den Prosawerken *Gegenwart und Bilder aus dem Leben der Tatra* und *Spaziergang durch die Welt des Váh-Tals*, andererseits greift er in den Humoresken *Die Gläser von Korytnica* und *Vom Sylvesterabend bis zu den Drei Königen* auch zum *Negativum*, zur satirischen Darstellung der Antagonisten. Vom Genre-Standpunkt gesehen sind Hurban's Prosawerke hybrid, sie sind aus verschiedenen ideologischen und künstlerischen Komponenten — jedoch ohne eine künstlerische Einheit — zusammengestellt. Mehr einheitlich ist schon die Humoreske *Das Bad von Rázmok*, die mit dem bis heute nicht dechiffrierten Pseudonym Habakuk Haraburdák signiert ist. Die Grundlage der Humoreske bildet eine lokale Anekdote, es werden jedoch in ihr reichlich folkloristische Quellen ausgenützt: Sprüche, Sprichwörter, Aberglaube und auch völkische sprachliche Äusserungen.

Im Kapitel *Im Wege der Volkstümlichkeit* interpretiert der Autor vorerst die Meinungen prominenter Theoretiker und Praktiker der Štúr-Zeit (Štúr, Francisci, Kalinčiak) über die Form der Volkssage und über die Beziehungen der volkstümlichen mündlichen Überlieferung zur künstlerischen Prosa. Nachher untersucht er anhand dreier konkreter Erzählungen (Daxner, *Der ehrliche Hirt*, Hroboň, *Die Tochter der Sage*, Nosák-Nezabudov, *Laborec*) die verschiedenen Tendenzen in bezug auf die Anwendung von Elementen der volkstümlichen mündlichen Überlieferung. Im Daxner'schen Prosawerk sehen wir eine Verflechtung von Ele-

menten aktualisierter völkischer Erzählung mit der vorromantischen Hirtenidylle. Hroboň will die klassische völkische Erzählung und ihre Prozesse für nationalerweckerische Ziele und für Ziele eines allgemeinen Humanismus verwenden. Daxner's Art ist unterhaltend-erzieherisch, während Hroboň's Äusserung als ästhetisch-philosophisch betrachtet werden kann. Hroboň will seine im wesentlichen dichterische messianistische Reflexionen mit den Vorgängen der völkischen Erzählung synthetisieren; beim dritten Prosaiker, Nosák-Nezabudov, ist es umgekehrt: die lokale Sage, das epische Erzählen will er auch mit den Prozessen der völkischen Poesie vermitteln.

MICHAL GÁFRIK

PRÓZA SLOVENSKEJ MODERNY (I)

V závere svojej kukučínovskej monografie Július Noge napísal, že v slovenskej poézii „tesne po Hviezdoslavovi existovala výrazne odlišná, nová ‚tradícia‘ slovenskej poézie – moderna. V próze však ani autori tejto generácie nevytvorili novú tradíciu výraznejšie rozdielnu od predošlej. To, čo v próze možno považovať akoby za pendant moderny – čiastočne Timrava a Tajovský – je len rozvíjaním, nie popretím línie, ktorá má začiatok u Kukučína. Ostatne takéto postavenie ‚kukučínovskej tradície‘ vidieť i z toho, že ak rôzne básnické smery a snaženia od prevratu až podnes, pokiaľ ide o domáce korene, boli nadväzovaním alebo popieraním najmä princípov štúrovskej alebo symbolickej poézie, v próze ... takouto tradíciou, s ktorou alebo proti ktorej sa šlo, boli väčšinou práve princípy prózy Kukučínovej.“¹

Nejde mi o korektúru týchto názorov – považovaných za všeobecne platné – v ich plnej šírke (to iste nie je ani možné), treba sa však lepšie pozrieť, či v rokoch pred prvou svetovou vojnou v slovenskej próze naozaj existovala len kukučínovská línia prózy (viac alebo menej rozvíjaná a pretváraná Tajovským a najmä Timravou), či už v tomto období – vo vedomej opozícii ku kukučínovskej línii – nevznikala próza celkom iného, nového typu?

Doterajšia literárna historiografia – staršia ani novšia – existenciu prózy tohto typu v rokoch pred prvou svetovou vojnou prakticky neznamenala. Prejavilo sa to i tým, že autori píšuci napríklad o próze Kraskovej všímali si najmä *Našich* a trochu jednostranne zdôrazňovali

¹ Martin Kukučín – tradicionalista a novátor, Bratislava 1962, 338. Zdôrazňujem sám.

„realistickú, až naturalistickú metódu Kraskovu v tomto žánri“,² autori píšuci o Jesenského próze absolutizovali zas jeho realizmus.³

Prirodzene, nekukučínovská, ba priamo protikukučínovská línia slovenskej prózy z rokov spred prvej svetovej vojny — existencia ktorej je pre mňa nepochybná — *kvantitatívne* sa nemôže ani len prirovnať hoci iba k predvojnovému dielu samého Kukučina. Nemôže aj preto, lebo skoro celé Kosorkinovo prozaické dielo a s malými výhradami aj prózy Neresnického (na rozdiel od ich poézie) sú v zásade pokračovaním v kukučínovskej línii. Ak predbežne neberieme do úvahy Jesenského prózu (bude o nej reč neskôr a inde) a sústredíme sa zatiaľ iba na trojicu autorov, o ktorých možno bez rozpakov povedať, že ich koncepcia prózy bola vedome rozdielna od kukučínovskej línie (Krasko, Gall, Groeblová), potom publikované prozaické práce tejto trojice nevydali by ani stostranovú zbierku noviel bežného formátu.

Je to málo pre literárnu históriu? Bolo vari málo pre medzivojnových prozaikov. Ak totiž o próze Slovenskej moderny „nevedela“ literárna história, nemáme — aspoň zatiaľ — nijaký doklad, že by väčšie vedomosti o nej boli mali medzivojnoví prozaici. Hoci treba povedať, že jadro prózy Slovenskej moderny bolo predsa len relatívne sústredené — v dvoch ročníkoch Dennice 1907—1908 (vyšli tu Gallove novely *Precitnutie*, *Aurelove Vianoce* a *Biela noc*, dve Kraskove *Sentimentálne príhody* a Groeblovej *On*).

Aj keby sa však dokázala úplná bezozvennosť prózy básnikov Slovenskej moderny na medzivojnovú literatúru (zatiaľ je to ešte vždy len predpoklad), ako historický fakt táto próza nesmie ostať mimo zorného uhla pozornosti literárnej histórie. Tým skôr, že napriek torzovitosti nešlo o náhodné pokusy, ani o náhodné odlišnosti od kukučínovskej línie, ale až o prekvapujúco cieľavedomé tvorivé úsilie. Súčasne máme do činenia so zaujímavým vývinovým paradoxom, keď poprevratoví prozaici a potom najmä autori tzv. lyrizovanej prózy v boji proti kukučínovskej tradícii pri všetkej odlišnosti fakticky obnovujú a rozširujú princípy a postupy

² V. Turčány, *Krasko v Detvane*, Slovenská literatúra XI, 1964, 620. Podobne na inom mieste zdôrazňuje „realistický, ba až naturalisticky verný ráz Kraskových spomienkových próz, na ktorý sa už niekoľko ráz poukázalo“ (*Kraskova metafora*, Slov. literatúra XI, 1964, 124).

³ „Svojimi umeleckými prostriedkami a postupmi priraduje sa Jesenského prozaické dielo k vrcholným vzorom staršieho klasického realizmu, ako sú Thackeray, mladšie práce Gogolove, ako sú prózy Heineho atď.... Jazyk Jesenského štýlu má tiež tieto vlastnosti, ale na svoju dobu bol veľkým pokrokom“ (M. Chorváth v záverečnej štúdii k 3. zväzku *Spisov J. Jesenského*, Bratislava 1957, 483—484).

prózy Slovenskej moderny spred dvadsiatich — tridsiatich rokov, asi bez toho, aby ich poznali, a teda si ich aj uvedomovali.

A. Literárne túžby

Krasko, Gall a Groeblová (uverejňovala tiež najmä básne — po prevrate pod pseudonymom Ľudmila Osenská), ako i niektorí ďalší príslušníci Slovenskej moderny, mali veľké plány aj v próze.

O Kraskovi — ako je pre neho príznačné — ani v tomto smere veľa nevieme. V liste Votrubovi asi zo začiatku roku 1909 píše: „Do prístiho čísla Ti pošlem pokračovanie ‚Sent. príhod‘. Roku 1909 však Dennica nevychádzala a *tretie* „pokračovanie“ *Sentimentálnych príhod* nepoznáme (prvé dve — dnes známe pod menom *Svadba* a *Almužna* — vyšli vo februárovom čísle a marcovom-aprilovom dvojčíslu Dennice 1908). Ak si v tejto súvislosti spomenieme na Gallov list Votrubovi, v ktorom píše, že Krasko „by sa tiež chcel biť na kolbišti literárnom a vyzýva nepriateľa“ (30. 1. 1909), zdá sa byť pravdepodobné, že tým kolbištom nemala byť len poézia, ale veľmi pravdepodobne aj próza. Potvrďuje to ostatne sám Krasko. Keď mu totiž Vajanský v jednom liste vyčítal prísne súdy o slovenských veciach — z cudziny, Krasko okrem iného napísal: „Rád bych prišiel, veľmi rád a zvlášte keď bych mal popri svojom úradnom zamestnaní ešte aj dost voľného času. Každý rok bych Ti napísal knihu noviel alebo veršov. Teraz ovšem mi je to nemožné, lebo ja som od rána do večera na nohách a znavenému človeku sa do ničoho nechce.“⁴ *Sentimentálne príhody* neboli teda náhodné pokusy, ale mali tvoriť zrejme väčší cyklus. Ostatne v Kraskovej pozostalosti sa zachoval zlomok (dve úvodné strany) nepublikovanej prózy s názvom *Udalosť*. Je dosť pravdepodobné (i keď novela má vlastný názov), že ide o jednu zo série „sentimentálnych príhod“. Pravda, nemusí ísť nevyhnutne o *tretie* pokračovanie, spomínané v liste Votrubovi (zlomok zachoval sa len preto, že na rube prvej, prečiarnutej strany je rukopis básne *História*, na rube druhej rukopis básne *Doma — Na jarnom slnku...*). V každom prípade po *Našich*⁵ a dvoch *Sentimentálnych príhodách* (ešte pred *Listom mŕtvemu*) je to už prinajmenšom štvrtá Kraskova novela, a najmenej tretia z plánovaného cyklu noviel.

Gall — ako svedčia zachované materiály — v prebojovaní nových pro-

⁴ Fragment Kraskovho listu Vajanskému (pravdepodobne zo začiatku mája 1912), zachovaný v archíve MS. Zdôraznené mnou.

⁵ Slovenský obzor I, 1907, 159—169.

zaických tendencií bol najiniciatívnejší, a to nielen vlastnou tvorbou, ale najmä v listoch redaktorom a priateľom. V liste Vansovej (17. 3. 1906) „s radosťou“ víta preklad z Tetmajera v Dennici⁶ a pokračuje: „Našej mladšej literárnej obci, ktorá píše vždy ešte v štýle svojich praotcov, bude ukážkou, ako sa píše inde.“

Ani z „praotcov“ ani z „mladých“ Gall nemenuje nikoho. I keby sme pripustili, že v prípade „praotcov“ nejde len o polemickú hyperbolu (opak sa zdá byť málo pravdepodobný, pretože vtedajší „mladí“ prozaici boli Tajovský, Timrava, Podjavorinská – prípadne aj Jesenský – a písali, napriek odlišnostiam, „v štýle“ Kukučínovom a nie, povedzme, Bachátovom), z Gallovho listu nepochybne vyznieva snaha písať inak a inakšiu prózu, ako bolo dovtedy na Slovensku zvykom. Svojím listom Vansovej (aj niektorými ďalšími) pripravoval takejto próze pôdu: „Keby priniesla ‚Dennica‘ viac prekladov z moderných (nie módných) literatúr cudzích, ruskej, francúzskej a zvlášte škandinávskej, znamenalo by to zvýšenie umeleckého niveau a pre našich literátov mala by táto okolnosť veľký výchovný význam.“ V prihovore neobmedzuje sa však len na „moderné“ preklady, forsiruje aj pôvodné „moderné“ pokusy: „Prosím, aby Ste vo svojom časopise nezatvárali dvere pred prácami, ktoré nebudú dľa starej šablóny.“

Dešifrovať, koho Gall roku 1906 poznal z „modernej“ ruskej a francúzskej literatúry, čo za „moderné“ (nie módné) z ruskej a francúzskej literatúry považoval, je ešte vždy veľmi ťažké, ak nie nemožné. Nepochybná je však jeho výrazná obľuba severských literatúr, predovšetkým nórskej, z prozaikov najmä Hamsuna. Nórska literatúra je prítomná vo všetkých jeho známych „prekladateľských“ návrhoch, i keď niektorá z trojice modernej literatúry francúzskej, anglickej a ruskej (ukrajinskej) chýba.⁷ Vôbec nórska literatúra bola mu blízka nielen pre svoje vysoké umelecké kvality a Gallovo súhlasné estetické cítenie, ale aj ako príklad, čo môžu v literatúre dosiahnuť malé národy. V citovanom liste Vansovej (17. 3. 1906) píše: „Sú národy malé a literatúra robí ich slávnymi a my, ktorí

⁶ Išlo o „psychologickú fantáziu“ *Priepasť*, uverejňovanú na pokračovanie od marcového čísla Dennice 1906. Odpisy Gallových listov Vansovej požičal mi svojho času G. Rapoš. Originály – postúpené MS – sú nezvestné.

⁷ V posudku prvého čísla Dennice 1908 (list Votrubovi zo začiatku roku 1908) píše: „Jedno mi chybelo v prvom čísle. Dáky moderný preklad z maloruštiny, z ‚nórštiny‘, alebo angličtiny. Jak dobre by sa tam hodil.“ Podobne v liste Kraskovi (27. 3. 1907): „Človek slovenský je mi tak cudzí (v zmysle jeho poznania – M. G.), iste vzdialenejší než dáky Francúz alebo Nóř. Tých poznám aspoň z literatúry.“ Votrubovi písané listy citujem z knihy *Korešpondencia F. Votrubu* (Bratislava 1961), Gallov list Kraskovi z Kraskovej pozostalosti.

máme toľko prajných dispozící: divukrásnu prírodu, originálnu povahu ľudu, zriedkavý boj o život, nemôžeme vytvoriť nič umeleckého, ale individuálne slovenského, čo by zbudilo nový, pozoruhodný tón v koncerte svetovom, len preto nie, že ohradili sme sa čínskym múrom a radšej za vetrom driemame, čo za tým druhí študujú a boria sa. A predsa história učí, že kozmopolitizmom našli národy svoj nacionalizmus a individualitu.“

Možno povedať, že Gall spomedzi svojich literárnych priateľov nielen najviac horlil za nový typ slovenskej prózy, ale mal, zdá sa, aj najväčšie tvorivé plány v tomto odbore – napriek ťažkostiam, ktoré si od začiatku hádam až zveličene uvedomoval. V liste Kraskovi (27. 3. 1907) totiž píše: „Ináč vedomý som si nedostatkov, ktoré nedovolia mi literárnu činnosť, zvlášť beletristickú nie.⁸ Je to malá skúsenosť. Veď v mojom dvadsaťdvaročnom živote nestalo sa nikdy nič zvláštneho, čo by rozrušilo a rozvlnilo mi dušu. Potom neznám žien a predsa vo všetkom cherchez la femme. Tie flirty, ktoré som doteraz zažil, boli tak bez ohňa a krvi, tak triezve a hlúpe, že na ne nerád spomínam. A hlavný nedostatok, ktorý aj Ty v sebe musíš cítiť, je, že nežijeme v našom prostredí.⁹ Čo píše Paľo v ‚Literárnych túžbach‘, som vždy cítil a vedel. Človek slovenský je mi tak cudzí, iste vzdialenejší než dáky Francúz, lebo Nóř. Tých poznám aspoň z literatúry.“

Uvedený citát vyznieva len zdanlivo pesimisticky. Hneď ďalšie riadky prekypujú ďalekosiahlymi literárnymi plánmi: „Pôjdem na Slovensko a celé prázdniny študovať budem ľudí. Príležitosť mám. Plná stoličková fabrika¹⁰ robotníkov proletárov aj ľudu vonkovského, ktorý bráni sa splynutiu s masami ostatných. Tí nosia kroj a zachovávajú staré obyčaje. Tento moment zmeny ma bude interesovať a z toho budem ťažiť aj pre činnosť literárnu. Do tej doby písať nebudem. Radšej čítať a tribiť názory.“

Veľké plány sa však čoskoro rozplynuli. Už v liste Votrubovi (30. 1. 1909) píše: „Ja už nie som Gall, ale jednoduchý Halla, t. j. nebásnim a nebeletrizujem (je možné podobné slovo?)“, a hoci ďalej odrieka sa iba poézie („O verše, braček, bude núdza, ja nemám nič a nič už mať nebudem. O beletrii sa ešte pričínim“), jeho „rozchod“ s prózou spadá tiež do roku 1908. Čo vyšlo neskôr (*Z Voločovho denníka* v Dennici 1910), je časove tiež staršie (Gall píše o ňom už v liste Votrubovi 30. 1. 1909, keď mu ho „s najväčšou prísnosťou“ zakazuje vytlačiť „či v prítomnosti, či v budúcnosti“).

⁸ U Galla – tu aj inde – výrazy beletria a próza sú synonymá.

⁹ Gall toto písal po asi dva a polročnom pobyte v Prahe (vysokoškolské štúdium).

¹⁰ Gallov otec bol zamestnancom martinskej fabriky na nábytok.

Ak uveríme Gallovmu datovaniu novely *Koza*,¹¹ výsledkom jeho veľkých plánov v próze z prvého desaťročia tohto storočia je iba päť noviel (*Precitnutie*, *Biela noc*, *Aurelove Vianoce*, *Z Voloďovho denníka* a lyrická próza *Na Dušičky*). Šiesta — dokončená a podľa Galla vhodná na uverejnenie — sa stratila.¹² V každom prípade však — spolu s Kraskovou *Udalosťou* a nepublikovanými prózami Groeblovej¹³ — je dokladom, že aj realizovaných plánov bolo viac, než dnes z prózy Slovenskej moderny vôbec poznáme.

Ludmila Groeblová uverejnila len jednu novelu s názvom *On* a pod značkou. L. CH.....Á (Dennica X, 1907, 46–53). Vzbudila ňou však značnú pozornosť. Gall napríklad vo svojich radách pre zvýšenie úrovne Dennice na prvom mieste uvádza: „Napíš, lebo splnomocni ma, alebo Cigána, aby sme vytiahli niečo z Groeblovej. Jej ‚On‘ bolo okúzľujúce prostotou a úprimnosťou“ (v liste Votrubovi zo začiatku roku 1908); Votruba zas upozorňuje na ňu Klímu, ktorý pýtal informácie o mladej slovenskej literatúre (v liste 1. 1. 1908).

Ak predbežne odhliadneme od realizácie novely *On* a ostaneme v oblasti „túžob“, Groeblovej štúdia *Timrava a jej novely*¹⁴ hneď v úvode signalizuje vývinové poňatie literatúry, následnosť jednotlivých literárnych škôl. Hoci pre naše pomery v tomto smere nekonštatuje nič viac, iba že aj u nás prišla k slovu „škola realistická“, odvolávanie sa na svetové paralely (pri vystriedaní romantizmu realizmom), a najmä niektoré Groeblovej charakteristiky Timravy (vrátane výberu noviel) dosť dôkazne potvrdzujú, že si aj Groeblová bola vedomá toho, že i v próze vo svete „školu realistickú“ vystriedalo alebo vystriedava čosi nové, prinajmenšom nová modifikácia realizmu. Preto na jednej strane zdôrazňuje, že „autorka objektivizuje. Kreslí povahy, typy, karikatúry, epizódky, situácie a pritom ako by jej nešlo o inšie, len zachytiť čím najvernejšie skutočnosť. Vidno, nečerpá zo svojho vnútra, nehľadá v ňom analógie“,¹⁵ na strane druhej — napriek Timravinu objektivizovaniu a odosobňovaniu — prízvukuje vnútornú osamelosť jej postáv, zdôrazňovanie vnútorného života, ľudského srdca. Zo všetkých Timravíných prác — podľa Groeblovej — vyplýva, že „nezáleží na tom, kde žije človek, všade prejavuje život svoju rozma-

nitosť a krásu. To srdce ľudské je všade vystavené záchvatom radosti i žiaľu. I život ľudí priemerných, ktorý plynie na povrch hladký a nezložitý, berie svoje. Ľudia v ňom strádať, milujú sa i nenávidia, bojujú, veselia sa i zúfajú“.¹⁶

Takýto výklad Groeblovej štúdie, ktorý Timravu čiastočne posúva dopredu, za náš dovtedajší realizmus, ale pri jej obhajobe (a teda čiastočnom stotožnení sa s ňou), naznačí aj odlišnosť vlastnej poetiky, potvrdzuje i ďalšia Groeblovej štúdia o Timrave. Zdôrazňuje v nej jednak osobitosť, samorastlosť Timravinho realizmu („nie je to... realizmus rázu ruského alebo nášho českého, ba snáď ani maďarského. Nie je to ani realizmus Kukučínov a Tajovského“), jednak dopĺňa charakter Timravíných postáv („väčšinou malí ľudia a malé osudy a márne životy“), a súčasne — vo vedomí novšieho typu prózy — napíše: „Nie je to teda estetický pôžitok z hudby slov a krásnych, hladkých, rytmických viet, ktoré máme pri čítaní Timravy“.¹⁷

Hoci teda napriek všetkým nemalým odlišnostiam Timravu považujem za pokračovateľku v kukučínovskej línii slovenskej prózy, nie je nijako náhodné, že si Groeblová za objekt svojich úvah vybrala a vyberá práve Timravu. Práve v nej — ako svedčia aj uvedené citáty — nachádza domáce začiatky (hoci objektivizované a jazykovo dosť ťažkopádne) niektorých vlastných umeleckých snažení a snažení svojich rovesníkov — predovšetkým psychologické štúdie ľudí, „márne životy“. Ostatne je zaujímavé, že o hodne neskôr, pri argumentácii svojho odmlčania, odvoláva sa Groeblová znovu aj na Timravu. Okrem iného totiž píše: „Tiež som si myslela, že najkrajšie poviedky na svete boli jednako už napísané. Už či ich napísal Gogol... vo svojich ‚Starosvetských statkároch‘, či naša Timrava v ‚Skone Paľa Ročku‘.“¹⁸

Možno dakoho zaraziť, že medzi dvojicou „najlepších“ nefiguruje ani jeden dobove moderný prozaik. Novoromantizmus v próze (používam zámerne tento široký termín) nevytvoril však diela umelecky rovnocenné svojím predchodcom. Nanajvýš sa im iba priblížil, ako napríklad u Hamšana. Treba však znovu zdôrazniť, že Groeblová (podobne ako Krasko

¹¹ Pozri tu na str. 96.

¹² V liste Votrubovi (30. 1. 1909) píše: „Tá ‚letná‘ poviedka je stratená. Ja to nemám. Keď som odchádzal na vojnu, o také veci som sa nestaral a od októbra som doma nebol.“

¹³ Pozri ďalej na str. 78.

¹⁴ Slovenské pohľady 1906, 98–103.

¹⁵ Tamtiež, 99. Zdôrazňujem sám.

¹⁶ Tamtiež, 102. V sprievodnom liste Škultétymu (20. 1. 1906) Groeblová o svojom vzťahu k Timrave napísala: „Sledujem už po niekoľko rokov s nadšením jej umelecké tvorenie. Pôsobilo mi to radosť písať o nej, no pritom som mala mnoho dobrej vôle byť dosť objektívnou a tým ako tak splniť predný požiadavok, aby som bez straníckosti, bez tendencií, bez predpojatosti analyzovala a určila umeleckú cenu umeleckého diela.“ (List je v archíve MS.)

¹⁷ L. Osenská, *Timravino jubileum*, Bratislava I, 1927, 549.

¹⁸ V liste mne 29. 6. 1965.

v prípade Turgeneva¹⁹⁾ z realistov oceňuje predovšetkým autorov s hlbokou a vernou psychologickou kresbou. Inak jej prozaické pokusy sú toho istého charakteru ako novely Kraskove a Gallove.

Keď hovorím v množnom čísle — pokusy — mám na mysli dve ďalšie realizované práce Ludmily Groeblovej. V citovanom liste (29. 6. 1965) píše: „Novela ‚On‘ nebola mojou jedinou prózou. Urobila som ešte dva pokusy, ale na šťastie som mala dosť autokritiky a ani som sa nepokúsila ich uverejniť.“ Prvá, s názvom *Odchádzajúce generácie*, bola akousi rodnou kronikou, zrejme širšie komponovanou, ale ostala len torzom. Druhá, s názvom *Epizóda z fakulty*, s ironickým podtitulom *Poviedka pre zábavu a poučenie*, bola zas veľmi osobná, a preto vlastne nebola ani publikovaná.²⁰⁾

Z doteraz povedaného azda dosť jednoznačne vyplýva, že básnici Slovenskej moderny mali závažné plány aj v próze a nebola to len uvedená trojica.²¹⁾ Ukázalo sa tiež, že aj *realizovaných plánov* (konkrétnych noviel) bolo viac, než sa objavilo na verejnosti. Rozhodujúce, pravda, pre posúdenie, či naozaj išlo o iný typ prózy, je, ako boli tieto konkrétne novely realizované: akými postupmi a o čo v nich išlo.

B. Literárne fakty

1. Videnie — obraz človeka a sveta

Bolo by prinajmenšom veľmi čudné, keby autori, v poézii s pomerne vyhranenou protihviezdoslavovskou životnou filozofiou, s nehviezdoslavovskými životnými pocitmi a poňatím sveta,²²⁾ všetkého tohto sa boli vzdali

¹⁹⁾ V prednáške pre rozhlas (v liste zo 4. 10. 1954) za svoju najobľúbenejšiu knihu označuje *Polovníkove zápisky*.

²⁰⁾ V rozhovore so mnou 28. 9. 1965.

²¹⁾ Votruba v liste Royovi (30. 9. 1908) píše: „I ja som spáchal akúsi — rozprávku, nesmej sa“ a súčasne sa zmieňuje o Royovej „zaslanej próze... Úfam sa, že viac pošleš“. Roy v liste Votrubovi (14. 12. 1908) odpovedá: „Mám ešte zo dve-tri v próze písané veci, lenže nie sú zakončené, je to viac fragment. Jedna z nich je patologická štúdia (à la Maupassant), lenže je to vec nedokonaná, psychologicky paradoxná, nemožná. Príležitostne pošlem aj tie.“

Pokusy o prózu možno nájsť aj u VHS (Vlada Hurbana). V americkom Slovenskom denníku (VII, 9. 10. 1907) má napríklad polofejtón-polonovelu *Taroky, romantika a ešte niečo*, predovšetkým však treba spomenúť jeho novely *Sólo* (Sl. pohľady XXI, 1901, 518–522) a *Búrka* (Sl. pohľady XXXIV, 1914, 1–11).

²²⁾ Pozri *Poezia Slovenskej moderny*, Bratislava 1965.

vo svojej próze.²³⁾ Nič také sa však nestalo. Novely Krasku, Galla a Groeblovej sú práve tak ich sebvýjadrením, ako aj poézia, tvorivý proces ich noviel práve tak procesom vykupiteľským ako v prípade poézie. „Vznik a uverejnenie novely ‚On‘ boli pre mňa istým únikom. Musela som vtedy na čas, zo zdravotných dôvodov, prerušiť svoj pobyt v Prahe. Žila som na malom meste v neradostnom prostredí“ — píše Groeblová.²⁴⁾ Jej druhá novela bola tak isto veľmi osobná, a preto ju ani neuverejnila.²⁵⁾

O Groeblovej novele *On* a Kraskových *Našich* možno povedať, že v istom zmysle išlo aj o akúsi nepriamu, literárnu korešpondenciu (*On* vyšiel vo februárovom čísle Dennice, *Naši* v marcovom čísle Slovenského obzoru 1907, ale podľa citovaného listu Groeblovej „Kraskova próza ‚Naši‘ vznikla skôr ako ‚On‘“).

Nemožno, pravda, povedať, že by próza básnikov Slovenskej moderny bola nejako výrazne autobiografická. Autobiografické prvky sa len viac alebo menej zúčastňujú na umeleckej fikcii, ale pritom aj každá takáto fikcia je výrazne osobnou výpoveďou autora o svete, o sebe a o spoločnosti. Aký je teda obraz človeka a sveta v novelách Krasku, Galla a Groeblovej?

„Prózy Bohdany J. Potokinovej — napísal Stanislav Šmatlák — celkom úzko súvisia s poéziou Janka Cigáňa. Je v nich tá istá túžba po človeku i trýzeň z jej zlomu ako v lyrických útvaroch Cigánových, je v nich tá istá *bolestná analýza ľudského vnútra*“.²⁶⁾

V *Našich* onej „bolestnej analýze ľudského vnútra“ je relatívne ešte najmenej; a najmä — je hodne zastrená „portrétovými štúdiami“ detvančov a prostredia.²⁷⁾ Už Šmatlák však napísal, že „portrétové štúdie“ vlast-

²³⁾ Pre potreby tejto práce nie je potrebné diferencovať medzi hviezdoslavovskou a kukučínovskou životnou filozofiou, ich obrazom sveta — ani v rámci kukučínovskej línie prózy. Rozdiely, ktoré tu nepochybne sú, nebránia zovšeobecneniu a čiastočnému stotožneniu.

²⁴⁾ V liste mne 29. 6. 1965.

²⁵⁾ V rozhovore 28. 9. 1965.

²⁶⁾ *Poezia Ivana Krasku*, Litteraria III, 1960, 171–172. Zdôrazňujem sám. (Pod pseudonymom Bohdana J. Potokinova Krasko uverejnil tri novely: *Naši* a *Sentimentálne príhody I–II*, čiže *Svadbu* a *Almužnu*. Motiváciu tohto Kraskovho pseudonymu nepoznáme.)

²⁷⁾ Novela má podtitul *Portrétové štúdie Bohdany J. Potokinovej*. Pretože je málo dostupná (vyšla iba v marcovom čísle Slov. obzoru I, 1907, 159–169 a Krasko ju nezaradil ani do *Diela*, ani do *Lyrického diela*), aspoň stručne jej „obsah“: Väčšia časť novely sústreďuje sa na „portrétovanie“ študentského prostredia a členskej schôdze v Detvane, na programe ktorej je prednáška a diskusia o feminizme (najmä táto časť mohla vyvolať mienku o „naturalistickej metóde“ Kraskových próz). Po pomerne rozsiahlom a realisticky podrobnom, objektívnom portrétovaní „kolek-

ne zakrývajú hlavný zámer tejto prózy: zobraziť citový vzťah dvoch mladých ľudí, Márie Hrabákovej a Jana Bánika, a najmä *drámu* tohto vzťahu.²⁸ Pravda, nejde o Kraskovo exaltované dramatizovanie — skôr stlmenie; nie natoľko o príbeh a drámu, ako o psychologickú štúdiu. Nevyspytateľnosť ľudskej duše — dalo by sa napísať do jej čela. V tomto prípade najmä duše ženskej.

„Ach, sú v živote človeka momenty, v ktorých prevedené činy nie sú v harmónii ani s rozumom, ani so srdcom. Prejavujeme tieto činy spravidla voči osobám nám najbližším. Čím sú nám bližší, tým krutejší náš čin, a my cítime momentálne uspokojenie, že zadali sme ranu a že tá páli“ — vsúva Krasko v závere autorskú reflexiu. Koncentrovanie sa na „momenty“, v ktorých ľudské činy „nie sú v harmónii ani s rozumom, ani so srdcom“, stane sa spoločným menovateľom všetkých (aspoň známych) Kraskových próz.

Máriino citové opájanie sa vidinou lásky (po Bánikovom požiadaní o ruku) je v rozpore s jej predošlými (predovšetkým rozumovými) sympatiami k feminizmu. Jej „neodpovedanie“ je v rozpore so srdcom i rozumom, pretože momentálne po ničom netuží viac ako po spoločnom živote s Bánikom a dobre vie, že svojím „nemožným“ správaním sa ho navždy stráca. Konečne jej „krčovitý, trhaný plač“ doma „do bielej podušky“ je v istom zmysle tiež v rozpore so srdcom a rozumom, pretože ani potom neurobí naskrze nič, aby situáciu (v súlade s túžbou srdca a rozumu) aspoň trochu zachránila.

Bánik neinak. Už jeho zdrvivúca kritika feminizmu je aspoň čiastočne v rozpore s jeho láskou k Márii (veď sa ňou veľmi ostro vysmieva Máriiným sympatiám a názorom). Jeho vyznanie lásky svojou strohosťou, „neláskavosťou“ je taktiež v rozpore s túžbami srdca i rozumu.²⁹ Sám

tívu“, nasleduje portrétovanie citového vzťahu dvoch mladých ľudí spomedzi „našich“, portrétovanie náznakové, citové zvlnené: prebúdajúca sa láska Márie, sympatizujúcej pôvodne s feministickými ideami, osudove stroskoce na nevyspytateľnosti ľudských duší. Mária sa v duchu natoľko opája Bánikovým vyznaním lásky, požiadanim o ruku, že zabudne aj odpovedať. On „nevidí“ do jej duše, v opojnom mlčaní tuší odmietnutie, preto „surovým akýmsi hlasom“ dožaduje sa odpovede. „Exaltované city Márie“ dostali však týmto tónom „chladný, boľavý úder“. Nezmôže sa už na viac, iba na „Zbohom!“, šepnuté pred bránou. Doma potom krčovite vzlyká za Bánikom, ktorý „už sa nevráti“, a rozžialený Bánik odchádza zahlušiť žiaľ do „krčmy“, ku kamarátom. (Dešifrovanie jednotlivých portrétov pozri v štúdiu V. Turčányho, *Krasko v Detvane*, Slov. literatúra 1964, 607–620.)

²⁸ C. d., 169.

²⁹ „Slečna — — Mária — — vy — — vy viete, kto som ja, ja Jano Bánik, študent, syn sedliaka z Modrován, nádejný inžinier“ — trhano prehovoril Bánik. „Znáte ma už dosť dlho a viete aj to, že vás mám rád“ — doložil tichším hlasom. „Koncom tohoto

autor ho ostatne v podobnom duchu komentoval („Zvláštnosť prednesu kotvila snáď v Janovej povahe; možno tiež, že spôsob tento považoval voči Márii za vhodný“).

Charakteristické je, že k rozladeniu, nedorozumeniu, tragickému *nechcenému* rozchodu dvoch mladých duší nedochádza náhodou, od nich nezávislou súhrou okolností, ale vedome, vlastným pričinením — proti svojej vôli. Múdry, vzdelaný človek prestáva byť pánom samého seba. („V rozhodných hodinách žití bŕhvi, kto za mňa jedná“, komentoval Votruba celý vzťah Márie a Bánika.³⁰) Nechce si pripustiť pravdu, skutkový stav, pretvaruje sa nielen pred inými, ale aj sám pred sebou (Mária klame, že prišla kvôli prednáške Sladkej. „Zatúžila vlastne po Bánikovi, no ani sama sebe nechcela sa k tomu priznať“). Konečne „nemúdro“ ohlušuje svoje urazené city v alkohole a v strede hulákajúcej spoločnosti, ohlušuje aj samého seba (Bánik „nechodil do krčmy, ale teraz chcelo sa mu opiť, ohlušit sa, skamenieť“, „Kamenický vysmieval sa snáď smutnému Janovi... a možno, že ohlušoval sám seba“).

Napriek schválnej dokumentárnosti väčšej časti *Našich* (dokumentárnosti, pravda, nie fotografickej, autor neraz zámerne mení reálie, aby poznateľnosť — najmä Bánika a Márie — nebola zjavná) poňatie človeka je už aj tu značne odlišné od poňatia nášho (ale nielen nášho) realizmu. Ak sa však v *Našich* autorova pozornosť aspoň priestorove sústreďuje viac extrovertným „portrétovým“ smerom (otázka je, do akej miery ide len o „zastierací manéver“), v ďalších novelách introvertné „portrétovanie“ duše moderného človeka (z významového hľadiska) je cieľom ústredným.

V *Svadbe*³¹ už vôbec nejde o „portrét“ nejakého kolektívu a nejde ani o príbeh. Pravda, príbeh v istom zmysle tu je a hneď v úvode je aj sugestívny opis krajiny. Z hľadiska koncepcie novely príbeh je však pri najmenšom druhoradý a „krajina“ je „obrazom duše“, alebo aspoň citovým prológom k vyjadreniu duše. Jadrom sú psychické a citové stavy, nevyspytateľnosť ľudského konania.

Aký je vlastne príbeh? Mladý človek sa zoznami s mladou devou na

mesiacu zloží štátnu skúšku — pokračoval pevným už hlasom a tvrdo, „a budem prijatý za inžiniera pri regulovaní rieky Moravy. Tedy ja, Bánik, navrhujem vám, aby ste sa stala po dvoch rokoch, to jest po ukončení vášho štúdia, mojou ženou.“ (Slov. obzor I, 1907, 167.)

³⁰ *Vybrané spisy I*, Bratislava 1954, 109.

³¹ Pod názvom *Sentimentálne príhody*, s podtitulom *Z poznámok mladého človeka I* a s pseudonymom Bohdana J. Potokinova uverejnená vo februárovom čísle Dennice 1908, 40–41. Knižne — s názvom *Svadba* — vyšla v *Diele* a potom aj v *Lyrickom diele*.

samotárskejších večerných prechádzkach, stretávajú sa spolu na návrší, zblížia sa, zaľúbia, po roku on odíde za zamestnaním do iného mesta a tým sa medzi nimi všetko skončí — on nepíše. Po čase, v inom meste, náhodou stretne malý svadobný sprievod. V smutnej mladuche spozná ju, Martu, a Marta spozná jeho. Zmocní sa ho zúfalý bôľ a rýchlo odíde. To je všetko.

Chudobný sujet, lenže práve na ňom málo záleží. Dôležité je to, čo je „medzi tým“ alebo „nad tým“: výnimočné charaktery a spôsob prežívania. Pravda, ak v súvislosti s Kraskovou prózou hovoríme o výnimočných charakteroch, obstojať to iba v porovnaní s realistickými poviedkami. Zdá sa, že Krasko bol presvedčený o pomerne univerzálnej platnosti svojho poznania rodiaceho sa novodobého, moderného človeka, odlišného od človeka starších generácií. Najvýraznejším dokladom toho je záver básne v próze *Ja* („A to som ja, i ty, pokrytče“), ale podobne vyznieva i záver *Našich*, keď charakter a osud Márie i Bánika v istom zmysle stotožní s ostatnými mladými detvancami (Bánik sa vracia „ohlušit sa“ do kaviarne, kde sa už „ohlušuje“ napríklad Kamenický, a celá próza sa končí zovšeobecňujúcou vetou: „Kanón“ znel... bujným spevom trudami života nezlomenej mladosti“).

Novela *Svadba* písaná je *ich-formou*, rozprávač ostáva bezmenný, z reálií dozvieme sa len toľko, že pred časom bol „zamestnancom“ istej fabriky. Všetko ostatné dokresľuje už jeho *vnútorný* portrét. Predovšetkým žije „jednotvárne, bez spoločnosti. Kolegovia všetko ženatí, žijú sami pre seba a pre svoje rodiny. Bolo mi niekedy dosť clivo. Mimo služby vždy sám a sám“. „Podvečer“ často blúdi „po návrší“, odkiaľ vidieť „ďaleko do melancholického kraja“, a pozoruje „kraj na súmraku. Horizont sa ťahal pomaly, vždy viac a viac tiesnil ho modrý súmrak, až sa celkom zotmel. Vraciaval som sa domov v clivej nálade“.

Úzke emocionálne spojenie s večernou prírodou, metaforický výraz („trúchliaci topol“, „horizont“, ktorý „tiesnil... modrý súmrak“) vylučuje už v úvode súvislosť s realistickou prózou a prózu zblízuje s poéziou. Pritom nejde o jediný prípad. Už Votruba³² si všimol „nádhernú báseň v próze o Martiných očiach“: „Neobyčajný bol to pohľad, nikdy prv som taký nevidel. Zdalo sa, že jej hlboké oči emanujú množstvo jasavých, skvúcich lúčov. A tie lúče zalievajú... Ach, ako žiarili jej oči, keď prichodila, a ako smutneli potom... Ale nie, nesmutneli ony, to sa mi len vtedy, v prvých dňoch tak zdalo. Veď keby boli smutneli, tomu bych bol rozumel, ale ony, tie žiarivé oči, po mojom horúcom bozku dívali sa na mňa opovrzhľivo! Hrozne, hrozne opovrzhľivo... Áno, najprv hladili,

³² C. d., 110.

vábili, ľúbali a potom opovrhovali. A druhý deň znovu prichodili žiarivé... Ach, vy opovrzhľivé pohľady, ach, ty nežná dievčenská ľúbošť Martina!“

Už citovaný úryvok naznačuje neobyčajnosť, zložitost a rozpornosť Martinho správania sa. Opakované stretnutia, pri príchode vždy očarujúco láskou a šťastím žiariace a vábiace oči, po prvom „horúcom bozku“ smutnejú, dívajú sa opovrzhľivo. Druhý deň znovu prichádzajú žiariace a vábiace a situácia sa znovu opakuje. Prvé splnenie túžby, prvý prejav lásky za lásku — vyvoláva opačné pocity: smútok a opovrhovanie.

Vyprávač koná rovnako „nevysvetliteľne“. Hoci sa mu stalo „nutnosťou“ stretnúť sa s Martou denne, po svojom odchode, zmene pobytu, nenapíše jej ani raz. „Nie je to divné? Len ako sa to mohlo stať, ako sa to mohlo stať? Zabudnúť na ňu!“

Próza básnikov Slovenskej moderny je plná nezodpovedaných otázok a relativizovania. V tomto prípade vyprávačova odpoveď je pomerne presná a pre Kraskovo chápanie moderného človeka príznačná: „Ale nie, ja som na ňu nezabudol, i spomínal som si na ňu, lenže som jej nikdy nepísal. Továrne! Ale nie továrne, nie, to len ja, človek netečný, oblomovský...“³³

Keď po čase, v inom meste, neočakávane stretne svadobný sprievod a v smutnej mladuche spozná Martu, zmocní sa ho však „akási tuposť“ a potom zúrivy bôľ, taký zúfalý, márný, málomocný“ a rýchlo sa vzdiali. Uvedomí si, znovu a teraz (keď je pozde) už definitívne, že ju ľúbil, že sa previnil, on — „človek strašný, taký Oblomov“.

Lenže ani Marta sa celkom nevymyká z „oblomovskej“ sebacharakteristiky vyprávačovej. „Bola príbuznou nášho riaditeľa“ — dozvedáme sa z textu, teda ak nie inak, aspoň odtiaľto musela sa dozvedieť pracovisko svojho milého. Krasko (ako vyprávač) vyslovene píše: „a s Martou sme si nikdy nepísali“. Teda aj Marta sa mohla pričiniť o pokračovanie vzťahu, veď jej na ňom záležalo. I v deň svadby je predsa smutná (čiže nevýdáva sa z lásky) a pri stretnutí s vyprávačom nezadrží plač: „mladucha... nebola veselá, nie. Smutná, bledá kráčala so svojím ženichom od koča a ja náhodou vtedy šiel som okolo. Videla ma a ja videl som ju tiež. Oj, Marta, Marta! Nezdala sa prekvapenou... Pár slz videl som padnúť na svadobnú kytku...“

Nejde o tragédiu z neprekonania konvencie (zákonom ktorej bolo, že sa písať patrilo *jemu* a nie *jej*). Na konvencie si Kraskove postavy, ani

³³ V pôvodnom odtlačení v Denníci táto časť je dopovedanejšia: „... Odporné továrne! Zotročia, zničia v nás všetko, nedajú času k ničomu. Ale nie továrne, nie, to ja, ja človek strašný, taký Oblomov...“

ženské, nepotrpia! Sú totiž, viac-menej, intelektuálky, nie meštiacke slečinky. Potrpia si však strašne na akosi zabsolutizovanú hrdosť („dúfali, že snáď unavení skrotíme krutú pýchu“ — píše Krasko aj v jednej *Balade*), ktorá sa spája s životnou nalomenosťou a netečnosťou. Bez tejto nalomenosti a netečnosti zabsolutizovaná hrdosť by Marte nedovolila vydať sa za nemilovaného muža, tak ako jej nedovolila ako prvej písať milému (a ako Márii z *Našich* nedovolila zachrániť si lásku vysvetlením nedorozumenia, ktoré sama spôsobila).

Hrdosť nedovolí ani zdanie pokory, prosby (v tomto sú Kraskove postavy pomerne blízke postavám Timraviným), pripúšťa však sebažertvu, ak ňou spôsobíme ranu „osobám nám najbližším“. Vnútna nalomenosť spôsobuje, že môže ísť o sebažertvu bez hraníc, ako dokazuje prípad Márie a Bánika, Marty a bezmenného vyprávača. Nakoniec — všetko je len relatívne. Hranice medzi skutočnosťou a zdaním sú neurčité, neisté — cítiť to zo všetkých Kraskových próz, zo *Svadby* tak isto: „Avšak nie že by som ju bol už ľúbil... No možno, že som ju už i ľúbil, možno“, „mne zdalo sa, že zachytil som v nich žiaľ... Ale nebol to žiaľ“, „ako žiarili jej oči... a ako smutnili potom... Ale nie, nesmutnili ony, to sa mi len vtedy... tak zdalo“. Všetko je relatívne, chcenie nerealizovateľné, takže vlastne ani tak veľmi nezáleží, ak si niečo svojou nerozhodnosťou alebo urazenou hrdosťou „zababrem“ sami, nie zajtra, ale už dnes!

Ak *Svadba* ešte mala náznaky príbehu, druhá zo *Sentimentálnych príhod*, *Almužna*, je prakticky „iba“ psychologickou štúdiou — záhad, zákrut a zákutí ľudskej duše. Podľa Šmatláka psychologickou štúdiu „nerozhodnosti, slabosti, váhania, pocitov studu“.³⁴ Zdanlivo ide iba o drobný obrázok: Ján Martán ponáhľal sa z laboratória na stretnutie s Annou, cestou v parku stretne žobráčku, ktorej chce a — nedá almužnu. „Martánovi je stydno dávať verejne almužnu. Potajme dal on už žobrákovi aj všetky svoje peniaze i s peňaženkou — a rýchle odišiel. Ponáhľal sa ďalej“ — to je, povedzme, iba suché konštatujúce vysvetlenie. Ďalšie odseky však zachytávajú bezprostredný proces Martánovho duševného prežívania a pripomínajú akýsi automatický záznam vedomia, formálne vyjadrený vnútornými monológmi a „nesúvislými“ obrazmi z detstva. Pre ich značnú rozsiahlosť nemožno ich, žiaľ, citovať, pretože by bolo treba pretlačiť skoro celú novelu.³⁵ Stačí povedať, že počas tohto

³⁴ C. d., 171.

³⁵ Pod názvom *Sentimentálne príhody*, s podtitulom *Z poznámok mladého človeka II* a pod pseudonymom Bohdana J. Potokinova vyšla v marcovom-aprílovom dvojčíse Dennice 1908, 69–71. S názvom *Almužna* (s drobnými zmenami v texte) vyšla knižne v Kraskovom *Diele* a potom aj v *Lyrickom diele*.

procesu vedomia Martán si rieši nielen otázku almužny (hoci ide oneskorene na schôdzku s Annou, vráti sa, hľadá starenu, no keď ju už zbadá, vidí, ako jej dáva „peniaz“ robotník s chorým dievčatom, zahanbí sa a ujde), ale aj charakter svojej „bytnosti“, „mystérium kostola, cmitera a krypty“, zmysel modlitby, ktorá predtým nikdy neprenikla „hlbšie do jeho duše“. „Teraz sa mu zdá, že akýmsi zablesknutím priblížil sa mu zmysel týchto slov. Taká bezmocná stará babka... Pozná ona zmysel modlitby a modlenia?... Ako by nie!... Chudák pozná... On a jemu podobní nie... Sú sýti, zdraví, oblečení, vedome nepotrebnú hrešiť... Ale čo bedári?... Prídu chvíle, že niet východu z núdze, zo strasti, že si bez nádeje... Čoho sa chytiš okrem zúfalej, krvopotnej modlitby?... Hľa, na to učí matka modliť sa... I jeho učila...“

Už necirkevné, nekonvenčné poňatie náboženstva (nie ako absolútnej istoty, zjavenej milosti, ale za istých okolností spôsobu ľudskej záchrany, potreby v nešťastí) signalizuje Martána ako novodobý typ človeka. Ostatné jeho vlastnosti takýto výklad Martánovej osobnosti len potvrdzujú a spresňujú. Je to predovšetkým pesimizmus, životná nalomenosť, osihotenosť („Prídu chvíle, že niet východu z núdze, zo strasti, že si bez nádeje... Čoho sa chytiš...“, „Prepadla ho sentimentálnosť a ľútosť akási zviera mu hrdlo“), ďalej váhavosť, nerozhodnosť, hanblivosť (celý „proces“ okolo almužny), trpké sebaironizovanie („Ech, sentimentálnosť, precitlivelosť... Usmieva sa ironicky, konštatujúc s akýmsi trpkým zadostučinením, že jeho bytnosť koreni tiež v slabej, molovej povahe našej rasy“ — sem treba zaradiť aj pôvodný ironický názov), konečne subtilnosť, prejavujúca sa vo všetkom, napríklad aj v akejsi zvláštnej personifikačnej schopnosti: „Molekula zlúčeniny posiaľ stojí pred jeho duševným zrakom ako živé, organické individuum, obdarené určitými typickými vlastnosťami. Už za študentských dôb stávalo sa mu, že len čo ovládol scela, do detailov niektorú zlúčeninu, začala sa mu javiť v podobe akejsilivej osoby. A keď po dlhom večernom štúdiu usnul, v jeho snoch často vystupovali chemické formuly, zosobnené vo forme ľudí, známych mu z prednášok, alebo z kaviarne. V ríši formúl, ako i medzi ľuďmi, mal niektoré sympatické a iné nesympatické individua“.

Tretie pokračovanie *Sentimentálnych príhod* sa pravdepodobne nezachovalo vôbec, alebo sa z neho zachoval len začiatok.³⁶ Zo zachovaného úvodného zlomku *Udalosti* možno síce čiastočne predpokladať, že mohlo ísť o objektívnejšiu a príbehovejšiu prózu ako publikované časti *Sentimentálnych príhod* („keď som počul vypravovať túto udalosť“), ale ani

³⁶ Pozri tu na str. 73.

názov, ani úvodnú vetu nemožno v tomto smere interpretovať jednostranne (Krasko vlastne vždy podával nejakú „udalosť“, ale spočívala hlavne v rovine psychickej). Z doterajších jeho próz vieme, že charakter krajiny v nich nikdy nebol v rozpore (protiklade) s charakterom novely, naopak, obraz krajiny bol aj obrazom duše. Obrazom čoho mohol byť opis prírody v *Udalosti*?³⁷ Zo zachovaného zlomku ťažko súdiť o jeho skutočnom alebo len domnelom emocionálnom podfarbení. Myslím si však, že romantická scenéria hustých, tmavých, ľudoprázdnych lesov, úzkych, hlbokých dolín s bujnou vegetáciou a holými bralami — nie je náhodná. Romantické videnie prírody vyžadovalo si zaiste aj „romantické“ videnie človeka.

Poslednej Kraskovej novele, *List mŕtvemu*, dostalo sa doteraz zo stra-

Udalosť

Vtedy, keď som počul vypravovať túto udalosť, bol som mladým študentom a zdržoval som sa doma na prázdninách. Mój príbuzný z otcovej strany, človek na naše pomery majetný, ba až bohatý, mal na rozhraní štyroch katastrov obcí, ležiacich od nás na sever, slušnú nemovitost, pozostávajúcu zo samých bukových lesov. Na celom priestranstve lesovom nebolo žiadneho obydľia vyjmä dosť veľkej drevenej horárne, ktorej jednu polovicu obýval horár a druhá polovica slúžila nášmu príbuznému za lovecký pribytok, ovšem len počas poľovačiek, lebo ináč býval v našej dedine.

Les tento je hustý, tmavý, ako bývajú bukové lesy, s ohromnými starými stromiskami; len kde tu možno nájsť malú čistinku, porostlú vysokou trávou. Svahy dvoch stredne vysokých hôr sú miestami dosť zrázne a niekde vidieť len holé bralá, porostlé hrubým machom a sladičom. Doliny sú úzke a preto zdajú sa byť neobyčajne hlbokými a tmavými, s bujnou vegetáciou rebrinovitých rastlín. Na úpätiach hôr sem tam badať pozostatky starých, dnes už neschodných ciest a i niekoľko dávno opustených štôl, vŕtaných rovno do päty hory. Hrdzavá voda tečie z nich ustavične, tratiac sa v potoku, ktorý tiahne sa dolinou. Za starých dôb bývali tu bane na železnú rudu.

Takáto príroda bola veľmi príjemnou pre bujnú fantáziu mladíka jakým som bol vtedy a ja ovšem často a veľmi rád navštevoval som lesy. Niekedy zdržal som sa v nich i viac dní. Celý deň vydržal som túlať sa s puškou v tejto divočine a len na noc šiel som sa vyspať a najesť do horárne. Občasne prichádzal za mnou do hôr starý učiteľ z najbližšej dediny, náruživý lovec, trochu podivín a starý mládenec. Bol už iste hodne vyše šesťdesiat rokov, ale ešte čerstvý, vysoký, hranatý s tvrdou výraznou tvárou, docela vyholenou, len sivé fúzy pod nosom si nechával dlhé a zvislé po stranách nadol, jako nosievajú starí ČernoHORCI. V lese vyrastal a celý svoj život, mimo školy, strávil v lese. [nečitateľná veta] Keď prišiel, spolu blúdievali sme lesom, nemo, alebo len málo hovoriac. Nerád hovorieval v lese, snáď že bol trochu nahluchlý — vada, ktorá ho veľmi mrzela — a či že nechcel plašiť zver. Zrak mal však výtečný vzdor prekročenej šesťdesiatke.

³⁷ Zachovaný text:

ny literárnej vedy najmenej pozornosti. Vyšla v aprílovom čísle Slov. pohľadov 1911, Škultéty ju však uverejnil bez Kraskovho vedomia, pre tlačением z amerických Národných novín V, č. 68, 20. 4. 1911.³⁸ *List mŕtvemu* vyšiel potom tiež knižne v českej edícii *Tisíc nejkrásnějších novel 1000 světových spisovatelů* (Praha 1916, zv. 101).

Svojím charakterom sa *List mŕtvemu* od ostatných Kraskových noviel dosť líši, najmä obsahove. Je vypráváním skutočnej príhody (presnejšie: príhody, ktorá mala reálny základ)³⁹ a svojou relatívnou objektivitou sa vymyká z Kraskovho dominantného okruhu analýzy rozladenia dvoch ľubiacich sa duší. Okrem toho má prekvapujúce fantastické prvky, výnimočné u Krasku aj v dovtedajšej slovenskej próze. Celá zápleтка je vlastne postavená na bizarných, fantasticko-mystických predpokladoch: existencii života a vedomia posmrtného a možnosti vymieňania správ medzi životom, vedomím pozemským a posmrtným. Hoci východiskom novely je reálny príbeh (utopenie sa robotníka — cigána — na stavbe) a fantastické pokračovanie skutočného príbehu má navonok tak isto príbehový charakter, jadrom novely — jej zmyslom — aj v tomto prípade sú v prvom rade psychické stavy rozprávača, ich analýza, prípadne reakcia iných ľudí na utopenie sa „len“ cigána. K tomu sa pridružuje psychické relativizovanie, sproblematizovanie skutočnosti, faktov a súčasne zdôrazňovanie nervovej subtilnosti, také príznačné pre porealistickú prózu. Celá vyprávačova postava z tohto hľadiska je vlastne prototypom tej časti porealistickej prózy, ktorá najmä „filozoficky“ bola akousi obdobou básnického symbolizmu a celkom v jej duchu na nervovú subtilnosť svojich postáv upozorňovala aj priamo v texte („Nervy začali sa mi plašiť a nebol som si istý v ničom“, „Treba však niečo robiť, kým slúžia nervy, myslím si“).

Ak pre Kraskovu poéziu sú typické bičujúce sebaobviňovania, *List mŕtvemu* v dlhých pasážach sebabičujúcich a skutočnosť relativizujúcich a problematizujúcich vnútorných monológov túto charakteristickú črtu Kraskovej osobnosti podrobne analyzuje.⁴⁰ Rovnako ako v *Almužne* a v *Svadbe*, ani tu nechýbajú sebaironizujúce šľahy na vlastnú precitlivosť, sentimentálnosť („Ach, svedomie, sentimentálnosť... Svedomie, sen-

³⁸ Krasko píše o tom v liste snúbenici Ilone Kňazovičovej 9. 12. 1911: „Napísal som do amerických novín ‚List mŕtvemu‘, uverejnil ho bez môjho vedomia i v Pohľadoch a predsa len aspoň zo slušnosti mal sa ma opýtať, či dovoľím; ja iste nebol by som odoprel“ (citované z odpisu básnikovej manželky).

³⁹ V jednej rukopisnej poznámke o *Liste mŕtvemu* Krasko píše: „Obsahuje skutočnú udalosť, až na elektrický pokus skriesť mŕtveho“.

⁴⁰ Pozri tu ďalej na str. 100–102.

timentálnosť nedá mi pokoja“). Ale na rozdiel od nich, kde autor je predsa len celkom pohrúžený v téme, *Listu mŕtvemu* nechýba však celkový mierne ironizujúci odstup, citeľný ostatne aj v slovesnej hravosti (najmä záverečné a úvodné partie).

Ani o jednej z Kraskových noviel nemožno teda povedať, že by svojimi významovými, obsahovými zložkami bola hoci len voľným pokračovaním v kukučínovskej línii prózy. Krasko aj v próze celkom cieľavedome (ale tvorbou, nie v polemických bojoch) smeroval proti chápaniu sveta a človeka u predchádzajúcej generácie. Medzi jeho poéziou a prózou v tomto naozaj niet podstatného rozdielu.⁴¹ Z typového hľadiska Krasko svojimi novelami vytváral obdobu svojej poézie — teda prózu postrealistickú, novoromantickú, podobne ako jeho niektorí básnickí rovesníci, podobne ako napríklad v Čechách niektorí básnici okolo *Moderní revue* a Českej moderny vôbec, podobne ako Hamsun a ostatná súveká, postrealistická próza európska (predovšetkým severská).

Gallove prózy — podobne ako prózy Kraskove — tak isto úzko súvisia s jeho poéziou. Vyjadruje v nich tie isté nálady, to isté poznanie a smútok zo seba, z človeka a sveta, z rozporu ideálu a skutočnosti; primárna v nich — tak isto ako u Krasku — je „bolestná analýza ľudského vnútra“, psychologická štúdia duše, najmä duše ženskej.

Súvislosť Gallovej poézie a prózy najlepšie vidieť v próze *Na Dušičky*.⁴² Je vlastne celkom subjektívnou, náladovou výpoveďou autora, postavenou na princípe analógie stavu prírody a duše, typove blízka básňam v próze. Nie je síce bezsujetovou, naopak, na malom priestore (asi tri klepané strany) je „deja“ relatívne dost: V dušičkové popoludnie vyprávač blúdi cintorínom, s pribúdajúcou tmou zmocňuje sa ho „desný smútok a strach“, cestou domov v električke sadá si vedľa dvoch dám „v hlbokom smútku“, uchvátený je „nevýslovnou bolesťou“ krásnych očí mladšej, keď vystúpi, zbadá, že si táto zabudla ručníček, doma potom „vášnivo bozkáva tie stopy slz na ľahučkom batiste“ a útržkovite spomína na udalosti zo svojho života. — Už z krátkej reprodukcie „príbehu“ je však zjavné, že predovšetkým on autorovi zrejme nešlo, že je len prostriedkom na vyslovenie autorovho smútku zo života (a z ľudskej ľahostajnosti), prostriedkom na poetizovanie tohto smútku.

⁴¹ O niektorých špecifických odlišnostiach Kraskovej poézie a prózy, o postavení prózy v Kraskovom diele píše Turčány v štúdiu *Kraskova metafora*, Slov. literatúra XI, 1964, č. 2.

⁴² Prvý raz vyšla v Denníci 1906, 387–388, pod značkou I. G. Gallove zachované novely spolu s jeho poéziou, štúdiami a spomienkami vyšli v knihe *Odkaz*, Bratislava 1956. Všetky citáty z Gallových próz sú z tejto knihy.

V tejto súvislosti možno upozorniť na „básnickú“ pasáž o smutných očiach neznámej: „Ó, tie oči! Ako jazero hlboké a plné nevýslovnej bolesti, a predsa ako zamat nežné. Čierne toalety vysvetľujú jej žiaľ. Niečo záhadného budia tie oči. Nie súcit — viac — nevysloviteľnú túžbu zvinúť sa ako pes a šialene sa koriť srdcu, ktoré bezútešná bolesť rozdiere, a bozkať okraje jej šiat.“ (Spomeňme si na podobnú Kraskovu „báseň“ o Martiných očiach z novely *Svadba*, alebo Kraskovu báseň *Čierne oči, čierne oči*... z prvotín.)

„A keď hľadím do svojho srdca, vidím, že aj ono je cintorín, v ktorom ležia sny nedosnené a piesne nedospievané“ — končí sa novielka ešte jednou, záverečnou analógiou k úvodnej prechádzke po skutočnom, dušičkovom cintoríne. Tam, pri čítaní mien neznámych mŕtvych, cíti aj „akési uspokojenie ako pri čítaní listu vzdialeného priateľa“, evokácia niekdajších známych — pre neho, pre jeho intímny život fakticky už mŕtvych ľudí — vyvoláva clivý smútok a búrnotoky, nenávratný pocit života: „Myslím na podobné oči, ktoré žiarili do môjho života kedysi dávno, dávno. Na krásne pery, čo vrelejšieho slova ku mne neprehovorili a ktoré tisíc ráz v snoch som ľúbil. Iné teplé pohľady spomínam a ruky, čo z bielych kláves len moje melódie hľadali, ja nevďačný! A sladké dieťa s očima srny, ktoré tajne zo svadobnej cesty poslalo mi pohľad na Venéciu. Chcela povedať tým, že na mňa spomína, a či to bol výsmech? Ja som sa vtedy smial, abych slzy zastavil.“

V každej Gallovej novele je veľmi výrazne prítomný subjekt a vždy má viac-menej romantickú tvár („Ja som sa vtedy smial, abych slzy zastavil“), vždy hľba, problematizuje, dáva otázky („Chcela povedať tým, že na mňa spomína, a či to bol výsmech?“).

Typicky romantickou postavou je Fedor Kuzmín z novely *Precitnutie*.⁴³ Vynikajúci študent, na ktorého všetci hľadajú „s očakávaním a nádejou“, stratí sa zrazu v cudzine, odhodí vedeckú kariéru a bez cieľa blúdi po svetových chrámoch umenia. Po rokoch rovnako náhle vracia sa z cudziny a nachádzame ho na návšteve ženy svojho priateľa. V rozhovore objasňuje veľa zo svojho „divného“ správania sa a svojej „romantickej“ povahy: Kedysi ľúbil ženu, ktorá v povahe mala čosi nevyspytateľné, za čím tušil tajomné hĺbky. Musela zbadáť, že ju ľúbi, ale práve od toho času stala sa k nemu chladnou, odmietavou. On sa smial, lebo chcel zakryť, čo cíti, aj veľkosť vlastného utrpenia. Raz sa už rozhodol otvorené sa jej priznať so všetkým, ale v poslednej chvíli zachvel sa nerozhodnosťou a radšej ušiel so svojím smútkom do cudziny, kde „blúdiť

⁴³ Vyšla v Denníci 1907, 205–208, 237–39, pod značkou J. L. G.

ako Kain, hľadajúci stratený pokoj“, „zabudnutie“, ba rozorvaný pokúsil sa aj o samovraždu.

Ak k tomuto všetkému pridáme ešte rôzne romantické gestá a štylistické postupy („ja som nemal vtedy duše, ktorá by so mnou cítila“, „nech podá ruku ku záchrane“, „bál som sa prezradiť veľkosť svojho utrpenia. Smial som sa — a slzy zatmievali mi zrak, hovoril som — a nemá bolesť zvierala mi hrdlo, mlčal som — a preplnené prsia búrili sa“), máme „kompletný“, typický romantický portrét. Typický a „kompletný“, ale v hodnotení a poňatí súčasne posunutý. Hneď po Fedorovom priznaní sa k pokusu o samovraždu nasleduje totiž ďalšie prekvapenie: „Mlčte, preboha vás prosím!“ zaúpela Marta, „a ja som vás vždy mala rada... a ešte dnes... vás ľúbim...“

Fedor onemel a prekvapene pozrel na Martu.

Ale skôr, ako mal kedy pochopiť, čo hádankou mu bolo dlhé roky, stalo sa čosi nečakaného. Marta vášnive zavesila sa na jeho pery, ohnivo celovala mu ústa a chvela sa na jeho prsiach. „Fedora „uchvátil podivný úsmev jej smádných úst“, Marta sa však čoskoro „vytrhla z jeho rúk a zašepkala: „Muž!“ Kuzmín tázavo pozrel na ňu, ešte stále dobre nechápajúc. Ona si upravovala ľahostajnými, ale rýchlymi pohybmi vlasy. Tie jej ľahostajné pohyby sa ho nepríjemne dotkli. Nemohol ich pochopiť, keď sám bol rozochvený“. Zmätene, neisto privítal sa s prichádzajúcim. Marta „s nevinnou príťažlivosťou privinula sa k mužovi“, dala sa „bozkávať na oči celkom bez pocitu hanby“. Bolo mu nepríjemne, chystal sa odísť. „Teším sa, že nás zajtra navštívite. Prídete?“ povedala zdvorile a len pri poslednom slove zablysli sa jej oči žiarou, ktorej len on rozumel.“

Fedorovi sa teda splnil životný sen, držal „v náručí ženu, za ktorou roky túžil“. Súčasne však stroskotal v náplni, obsahu tohto sna. Vo vysnívanom romantickom idole spoznal koketnú meštiacku paničku. V hotelovej izbe zvíja sa bolesťou (je mu „ako tomu aténskemu bláznovi, ktorého lekári uzdravením zbavili pôžitku aj v prázdnom divadle vidieť plačúcu Antigonu a spievajúce chóry“), mechanicky píše: „Milostpani! Nečakaná práca núti ma odcestovať. Odpusťte...“ — a odchádza znova do sveta.

V tomto všetkom, pravda, ešte nevelmi možno vidieť posunutie romantického významového postoja. Ilúzia a dezilúzia patrili predsa vždy k hlavným stavebným princípom romantizmu. Posunutie je však jednak v príliš pesimisticky dobovom, skľučujúco bezvýhodiskovom videní situácie človeka (ktoré emocionálne zaplňa a podmaňuje si priestor a obzor celej novely), jednak v občasnom odstupe a čiastočnom ironizovaní vlastného romanticko-sentimentálneho postoja („Neviem, či budete mať

trpezlivosť vypočuť trocha sentimentálnu a veľmi všednú históriu“ — hovorí Fedor Marte) a konečne v „odsúdení“ neplodného „romantického“ života: „Opíjal sa snom o akomsi prízraku s nábožnými očami a presviatujúcimi prstami a na chorobných ilúziách postavil svoj život bez ovocia, bez skutkov, v štýle wertherovských hrdinov, otrávených a neužitých.“

„Don Quijote, don Quijote,“ zahučal hlasno a chytil sa za hlavu.“

Ako vieme z Gallovej korešpondencie, práve túto myšlienku pokladal za svoj hlavný autorský zámer. V citovanom liste Kraskovi (27. 3. 1907) o novele *Precitnutie* totiž píše: „Ideove je slabá, zvlášť keď aj hlavná myšlienka sa stratila. Chcel som totiž postavu Kuzmína (!) predstaviť v tom svetle, ako javí sa pri slovách, že miloval svoj bôľ a ilúziu, nie Martu skutočnú. Teda akýsi don Quijott(!).“

V závere novely dochádza nielen k „precitnutiu“ Fedora z „chorobných ilúzií“, ale aj k novému životnému upriamaniu. Vo vlaku, cestou do cudziny, s prebúdajúcim sa ránom ho autor predstavuje v takejto situácii: „S novým dňom rodil sa v ňom vita nuova — nový život. Široké pole činnosti roztváralo sa pred jeho duševným zrakom. Bojovať za tie státisíce udupaných, hladných a ponížených, celou mladou silou sa dať do práce a každý úspech venovať svojmu ľudu, vytríbiť si charakter a upevniť si určitý, jasný náhľad na život a svet. Tak snil Fedor a odrazu sa mu zdalo, že ten rýchlik ide pomaly. Túžil už za bojom a cítil, že láska, ak by ho ešte ten cit prekvapil, bude láska nová, zdravá a povznášajúca.“

Pravda, ak Gall mal dojem, že sa hlavná myšlienka novely „stratila“, jej aktivistický záver je vskutku dosť neorganický, predovšetkým vôľový, chcený, deklaratívny (pravdepodobne aj pod vplyvom *Literárnych túžob* Bohdana Pavlú, ktoré spomína v tom istom liste Kraskovi). Proti sugestívnemu zobrazeniu bezradnosti a úbohosti moderného človeka, jeho donkichotskej viere v ilúziu (čo všetko tak výrazne korešponduje s filozofiou a náladami jeho poézie), dokázal postaviť znovu len ilúziu, tento raz „optimistickejšiu“, „zdravšiu“, ale nemenej iluzionistickú. Všetky tie bezradnosti a zúfalstvá, skleslosti Fedora Kuzmína boli však realitou súvekeho moderného človeka, jeho sebauvednením, kým „nový život“, čínorodá perspektíva, roztvárajúca sa pred Fedorom v závere novely, naozaj len „snom“, ktorý vyplniť (hovoriac s Kraskovou básňou) „nebolo sily“.

Galova novelistika (tak ako novelistika Kraskova a ako ich poézia) je teda naozaj do značnej miery jeho sebauvednením. Na rozdiel od poézie (podobne, ale inak ako u Krasku) je aj psychologickou štúdiou. Popri sebauvednení (svojich nálad, svojho smútku zo života) sústreďuje sa najmä na „tajomné rozvlnenia duše, ktoré si nevieme vysvetliť, tak ako nepo-

chopíme extázu umelca alebo lásku a nenávisť“ (58). Otázky o príčinách nevyspytateľných reakcií človeka, najmä ženy, sú neodmysliteľnou súčasťou Gallovej prózy. Na rozdiel od Krasku Gall ich aj veľmi dôrazne akcentuje: „Prečo? Bože môj, koľko nocí hľadal som na hrozné toto „prečo?“ odpoveď! Prečo bola taká chladná, keď duša moja horela divou žiarou? Prečo bola taká odmietavá, keď život svoj by som bol obetoval za ňu, keby takú žiadosť bola prejavila?“ (60).

Na podobných princípoch a spýtavých otázkach postavená je aj najdlhšia Gallova novela — *Biela noc*.⁴⁴ Zasnúbená Tatiana Dohalská odmietne prísť na prepychovo zaranžovaný malomestský ples, ale jej nový nápadník, hrdý a elegantný Peter Harasín, predsa pochybovačne dúfa v jej príchod. Keď sa naozaj objaví, odohrá sa medzi nimi nasledujúca scéna:

„Predsa ste prišli?“ zašepkal.

Neodpovedala, nemohla premôcť svoj zmätok. Musela by vykriknúť, že prišla, lebo *musela, že tlakom akejsi sily bola donútená prísť*“ (74–75). Tento motív sa vracia potom ešte dvakrát vo forme vnútorného monológu Tatiany: „Jej majestátny hrdý pokoj bol len zovňajší. V hrudi ešte vždy chvelo sa srdce ako nepokojné vtáča od prvého okamihu, čo sa rozhodla ísť na tento bál. *Prečo sa rozhodla?* Ona, ktorá nenávidela tieto oficiálne zábavy, prázdne, bez espritu“ (76), „Strhla sa a takmer zlostne pýtala sa sama seba: *Prečo sem prišla?*“ (76–77). Keď sa potom rozprávala s Petrom, „hovorela s ním, ale zmysel slov svojich neznala“ (78). A keď neskôr po ťažkom nervovom otrase, vyvolanom váhavosťou medzi snúbencom, ktorý jej zosobňoval celé umenie, a Petrom Harasínom — brat so sestrou strachujú sa o jej zdravie, na otázku, čo jej je, „bez súvisu rozprávala starú príhodu z najútľejšieho veku, ktorá *nevysvetliteľnou cestou* myšlienok prišla jej práve na um“ (82, všetko zdôraznené mnou).

Teda koná za nás ktosi iný, alebo čosi iné, nevysvetliteľné, a práve toto nevysvetliteľné snaží sa Ivan Gall vo svojich prózach aspoň relatívne vysvetliť, zachytiť. Pochopiteľne, najmä na výnimočných postavách.

V *Precitnutí* výnimočnou postavou bol len Fedor Kuzmín, v *Bielej noci* prinajmenšom Peter a Tatiana. V malomestskom prostredí pripadajú obaja ako „hrdí ľudia“, rozlievajúci okolo seba „akési čaro nevšednosti“. Pre dievčatá bol Peter (tento „samostatný, neodvislý muž“, „trochu vášnivého temperamentu“) „ako lampa v noci rozsvietená, ku ktorej nové a nové motýle prilietali spáliť si krídla“ (75). A predsa tento elegantný a úspešný mladý muž, v solídnych slovenských pomeroch tak

⁴⁴ Vyšla v Dennici 1908, 109–114, pod pseudonymom Ján Turčan.

trochu bonviván a trochu donchuan, „ktorý toľko dievčat s ľahkomyselnosťou zovrel do svojho náručia, zmätených a ťažko vzdychajúcich, aby prvé bozky urval z ich úst“, zrazu „chvie sa pomyslením, že Tatiana mohla by mu dovoliť pobožkať končeky svojich prstov“.

Tatiana Dohalská pochádzala z blízkej dediny Dohalie (teda asi zemanka!), ale svoju mladosť strávila vo svete, či už ako poslucháčka konzervatória, alebo potom ako slávna interpretka diel skladateľa Slavického (s ktorým „podnikla triumfálnu cestu Európou“, „ktorého podivuhodné a hlboké skladby interpretovala“⁴⁵). „Domov prichádzala zriedka, ale zprávy o jej sláve a úspechoch často sem zalietali. Vlni vzbudilo prekvapenie jej zasnúbenie so Slavickým. V jeseni ochorela na nervovú chorobu a brat priviezol ju na jednoročný odpočinok do rodičovského domu“ (76).

Tatiana je teda slávna umelkyňa a navyše aj krásna žena („nádherné toto stvorenie“). Prirodzene, preziera prizemné malomestské prostredie s obmedzeným duševným obzorom, plesy „bez espritu, bez duše, kde ženy ako na trhu vystavujú seba a svoje toalety mužom, opatrne predbežne už informovaných o zápisoch v gruntových knihách a vkladoch v banke. Kde pánom zdá sa interesantným hrať pohodlnú komédiu unavených, kopírovať Onegina... tu nuda ako šedivý Leviatan pláží sa naparfumovaným ovzduším, zívajúcimi ústami vniká hlboko do srdca a zábavu nachádzajú len maličké duše s banálnymi záujmami“ (76).

„Prezieranie“ sa realizuje aj autorskou rečou, občasnými prestrihmi na spoločenské prostredie typu: „Pani Kuzmová naklonila sa k pani Pavlovičovej, pani X k pani Y a krdeľ úsudkov rozletel sa obecnstvom. Mesto malo novú senzáciu...“ (79).

Vzťah Petra a Tatiany — pritom všetkom, že je iba fragmentárny (tak ako v ostatných jeho novelách, aj u Krasku) — je už vzťahom moderných ľudí. To znamená, že je komplikovaný, obaja ho prežívajú veľmi subtilne a premieta sa predovšetkým do roviny psychickej, ba priamo halucinačnej. Nie náhodou choroba, ktorá sa tu spomína a ktorá tak intenzívne a osudovo poznamenáva hlavnú postavu — Tatianu — je práve choroba „moderného“ človeka, totiž — nervová.

To, čomu hovoríme atmosféra, filozofia alebo choroba doby, Gall vyjadril najvýraznejšie a najsugestívnejšie v malom fragmente *Z Volodovho denníka*.⁴⁶ Dej skoro nemá, snovosť mieša sa s horúčkovitými a polo-

⁴⁵ Aj z tohto príkladu vidieť, že Gallovi-prozaikovi nepostačovala nerozvitá slovenská spoločnosť, že podobne ako prv. Vajanský beletrizoval aj spoločnosť a typy, akých u nás fakticky nebolo.

⁴⁶ Vyšiel v Dennici 1910, 93–94, pod značkou I. G., s názvom *Z denníka Volodovho*.

vedomými fragmentmi či franforcami objektívneho sveta, zmyslom prózy je predovšetkým vyznať sa zo strašnej dezilúzie sveta a človeka: „Už dávno stratil som zmysel života. Už dávno kedysi pýtal som sa zúfalo, kam sa ženieme, čo chceme my živé mŕtvoly, lebo v každom z nás je zárod zániku a umierame od prvého svojho vydýchnutia. Ale utíšil som mučivé pochybnosti, nechal som ísť život vôkol a ako v divadle pozoroval som sveta beh“ (65–66). „Ako v divadle“, to znamená nezúčastnene, s nemožnosťou niečo zmeniť, nemohúco, stotožňujúc sa pritom s najbolestivejšími, najkrízovejšími veršami z Hamleta („ktoré z hĺbky duše volá aj moja bolesť“):

*Ó keby toto pri-pritvrdé mäso
sa roztopilo, zredlo, rozišlo
na rosu! Abo keby Vekovečný
svoj zákon nebol strmo nameril
oproti samovražde. Bože, Bože,
jak nudným, prázdny, plytkým, bezosožným
mi prichodí ten celý sveta beh!*

„Plakať by som chcel, zúfalo kričať, vlasy si trhať a zubami škripať, nechty zaryť do tváre a srdce vyrvať z tela“ — romanticky exaltovane vyznáva Voloda — „a sedím ticho, papirosa dohorieva a pomaly píšem najbolestnejšie stránky svojho denníka“ (66). Romantická rozlomenosť osobnosti a súčasne už tu náznak pre Galla tak príznačného predstierania, hrania, maskovania postáv: „Som chorý, viem to, ale budem rozumný. Stiahnem tvár do prázdneho úsmevu, nech nikto nevidí bolesť a žiaľ, a Boh snáď dá sily neprezradiť, aké peklo horí v prsiach, zovrieť pery mlčaním a do očí chlad, taký oceľový chlad.“

Ej! Tak sa cítim, akoby som týmto maskovaním pochovával niečo nevýslovne drahé, čo nikdy viac sa nevráti“ (66–67).

Ak v Gallovej poézii takéto predstieranie, maskovanie hodnotí sa dosť negatívne, sarkasticky, v próze — ktorá je u Galla ešte pesimistickejšia a „dekadentnejšia“ ako jeho poézia — je záchovnou pózou jeho životom rozvrátených postáv; svojím spôsobom tiež dokresľuje Gallov nekukučínovský obraz sveta a bezvýhodiskovosť situácie človeka v ňom.

Zo všetkých Gallových noviel, pochádzajúcich z predprevratového ob-

dovho. Časove je to však staršia práca. Gall píše o nej už v liste Votrubovi 30. 1. 1909: „Čo sa mojich príspevkov týka, s najväčšou prišnosťou Ti zakazujem vytlačiť ‚Volodov denník‘, či v prítomnosti, či v budúcnosti.“

dobia, kukučínovskej línii sa relatívne ešte najviac približujú *Aurelove Vianoce*.⁴⁷ Práve na nich však najlepšie vidieť, ako aj pri istej (veľmi relatívnej) príbuznosti je Gall kukučínovskej línii typove už na míle vzdialený. Príbeh je síce relatívne najvýraznejší, najobjektívnejší a pomerne priamočiary, ladený sociálne (s hodnou dávkou sentimentality), pravdepodobne nie bez vedomej (hoci vzdialenej) analógie k Hamsunovmu románu *Hlad*, už analógia s týmto románom však dosť napovedá, k akému typovému, náhľadovému i štylistickému posunu v porovnaní s prózou nášho realizmu tu vlastne došlo.

Ak ostaneme len v oblasti „náhľadovej“, novela je predovšetkým ostro ladená proti „kasárnickému spôsobu života“ v internátoch a sirotincoch (69), ktorý nepraje rozvoju osobnosti, nepriateľský je k individuálnym záľubám jednotlivca. „Bože, čo všetko menuje sa šťastím! Šťastie malo byť pre Aurela to smutné živorenie v polovičnom žalári, medzi cudzími, ktorí ho nepoľutovali, ktorým sa nemohol zdôveriť, čo mu v duši plakalo alebo čo radostne rozzvučalo struny jeho prs“ (68), kde sa nemohol „venovať myšlienkam o svojom živote a osude, ktorý ho čím ďalej tým väčší ťažil“ (69). V takomto uniformujúcom prostredí cíti sa meditatívny Aurel „ako presadený kvet“, až raz „pocítil tolku nenávisť proti tej pochmúrnej budove, tolký odpor“ (69), že radšej zvolí hladovanie a mrznutie v nevykúrenej miestnosti (živiak sa chudobnými kondíciami), ako ďalšie zotrvanie v internáte-sirotinci.

Individualizmus (v tomto prípade nevýbojný, tichý), presnejšie — obrana individualizmu — je teda hlavnou témou *Aurelových Vianoc*. K nej sa pridružuje pre celú generáciu charakteristická dezilúzia („tak sníval, a precitnutie bolo kruté“), v tomto prípade vyslovene aj dezilúzia zo sociálnych nezrovnalostí („Duša a pohľad naplnili sa mu horkosťou: Prečo druhí majú viac, než potrebujú, ťažké kožuchy, dobré jedlá a drahé vína, bohatstvo, pocty. Aspoň dva grajciare na chlieb keby mal! Už týždeň nemal v ústach nič teplého“, 71). Dôsledkom dezilúzie — okrem fyzického hladovania — je aj zintenzívnenie citovosti a clivosti. Celý príbeh je veľmi „lyrizovaný“ a sám Aurel koncipovaný je vedome v molovej „slovanskej“ reflexívnosti a hĺbavosti. Konečne nechýba ani typické pre-

⁴⁷ Vyšli v januárovom čísle Dennice 1908, 1–3, ako prvá a posledná Gallova novela, podpísaná pseudonymom Ivan Gall (okrem *Kozy*, ktorá však vyšla až o štyridsať rokov neskôr). Predtým však *Aurelove Vianoce* vyšli aj v ktoromsi americkom slovenskom časopise. Píše o tom v nedatovanom liste Votrubovi (zo začiatku roku 1908): „Mrzí ma, ‚Aurelove Vianoce‘ uverejnil a ešte som Ti to poslal. Nenie je to niečo ako literárna špinavosť, dávať uverejňovať jednu vec na dvoch miestach. Pravda, bolo to bona fide a ja už som na Ameriku nerátal, že to upotrebia.“

kračovanie hraníc skutočnosti a sna (vízie), v tomto prípade však motivované veľmi konkrétne — chorobou z hladu.

Prekvapuje, že sa Gall vrátil k próze (a vôbec k umeleckej tvorbe) po štyroch desaťročiach.⁴⁸ Možno totiž predpokladať, že skutočne ide o dielko jeho staroby (a teda vlastne do témy tejto štúdie ani celkom nepatri). Od ostatných jeho noviel sa *Koza* najmä formálne značne odlišuje: je príbehovejšia, opisnejšia, výrazove prostá, bez obvyklých poetizujúcich a subjektívizujúcich postupov. Vznikla pravdepodobne z autorovej neskorej spomienky na detstvo. Možno práve preto tematicky pokračuje v mladistvom umeleckom smerovaní Ivana Galla. Je stále predovšetkým psychologickou štúdiou („kus paedopsychológie“) a „malou tragédiou“, so zameraním na oné „tajomné rozvlnenia duše“, ktoré boli kedysi pre Galla také príznačné. Malý Mirko, „odsotený a nepochopený, pokorený a opustený vybuchol do bolestného plaču“ (87). Nezbadane pre dospelých „život dýchol naňho mrazom a krivdou“ (88).

I keby sme nepoznali Gallove (nerealizované) plány v próze,⁴⁹ svedčiacie okrem iného aj o jeho extrovertnejších zámeroch a túžbe po širších spoločenských záberoch, táto tendencia jeho novelistiky — pravda, len v porovnaní s novelistikou Kraskovou — bola by dosť zjavná aj z jeho realizovaných noviel. Ak Krasko (najmä v *Sentimentálnych príhodách*) smeroval predsa len viac k miniatúram, k „čistej“ psychickej analýze bez prehistórie hrdinov (okrem spomienok) a kresby spoločenského prostredia (okrem *Našich*, kde deskripcia prostredia bola aspoň „maskujúcim“ cieľom), Gall je predsa len príbehovejší (časove aj priestorove — smerom do spoločnosti), do istej miery možno aj mnohostrannejší. V každom prípade oproti „monologickému“ Kraskovi (vyprávač je u neho obyčajne subjektom aj objektom „vyprávania“) Gall je citeľne „objektívnejší“, epickejší, a do istej miery teda aj „dialogickejší“.

Týmto všetkým sa, pravda, nedotýkam umeleckej hodnoty. Gallova próza (rovnako ako jeho poézia) nie je bez literárskosti. V citovanom liste

⁴⁸ V liste Votrubovi (8. 6. 1948) píše: „Nedávno som napísal detskú poviedku. Je to kus Paedopsychológie, trochu obraz vymierajúcej buržoáznej domácnosti a malá tragédia malinkého človeka. Lenže keď sme malí, zdajú sa nám byť veci okolo nás veľké. Spracovanie, myslím, že je solídne, ani slova viac, ako je treba. Posielam Ti to, uvaž, čo s tým robiť. Škoda Tvojej Dennice blahej pamäti. Dnešné „reprezentačné“ časopisy plávajú vo vysokých vodách, každý autor chce vynájsť pušný prach námetom a formou. Tým by sa to zdalo staromódne. Ale snáď vyhodí dáka slovenská Gartenlaube. Ja ozaj nemám žiadny prehľad. Ak by si vedel vhodné prostredie, môžeš s tým aj disponovať.“ — Ide o novelu *Koza*, ktorá vyšla v Lukáčovej Tvorbe 1948, str. 41–44, pod pseudonymom Ivan Gall.

⁴⁹ Pozri jeho list Kraskovi (27. 3. 1907), citovaný tu na str. 75.

Kraskovi sa k nej nepriamo aj priznáva a vysvetľuje ju nedostatkom životných skúseností („v mojom dvadsaťdvaročnom živote nestalo sa nikdy nič zvláštneho, čo by rozvlnilo mi dušu“). Nerozvitý slovenský spoločenský život ostatne ani nedával reálne podnety pre ten typ prózy, aký poznal napríklad zo severských literatúr a po akom sám túžil. Svedčí o tom najlepšie „nereálnosť“ postáv jeho *Bielej noci* v slovenskom preprevratovom prostredí.

Z jedinej publikovanej novely Ludmily Groeblovej — s názvom *On*⁵⁰ — isteže nemožno robiť ďalekosiahle závery (hoci z novelistiky Slovenskej moderny je skoro najrozsiahlejšia). Ostatné dve realizované (*Epizóda z fakulty*) i čiastočne realizované práce (*Odchádzajúce generácie*) nie sú totiž k dispozícii a vieme o nich dosť málo. I tak sa však zdá, že Groeblová mala dispozície byť relatívne najepickejšou autorkou, s relatívne najširším spoločenským záberom. Potvrdilo by to asi aj torzo rozsiahlejšej prózy *Odchádzajúce generácie* — akejsi beletrizovanej rodinnej kroniky.

V novele *On* Groeblová zachycuje celú históriu trojuholníka Milica — Ivan a Janko Marušiak, aj časove pomerne rozsiahly výsek z ich života. Rozhodujúce, pravda, je, že s relatívne väčšou epickosťou a širším spoločenským záberom Groeblová neprebrala ani „videnie“, ani postupy realistickkej prózy. Príbeh novely je stručne asi takýto:

Milica trávi jeseň v malom meste. Po pestrom a bohatom živote z posledných rokov (ako vysokoškoláčka vo veľkomeste) žije teraz osamelo, občas sa túlajúc po jesennom poli, alebo zabávajúc sa predmetmi, ktoré jej pripomínajú vzdialeného milého — Ivana. Jedného večera prekvapí ju svojou návštevou „on“ — lekár Janko Marušiak. Kedysi pred rokmi „vyvinul sa medzi ním a Milicou zvláštny pomer. Nepovedal Milici, že ju ľúbi, ale choval sa tak, že Milica začala akosi tomu veriť, že ju má rád.

Ale keď mu raz s tým prišla, odbavil ju žartom. Vtedy nemala Milica dosť sily odísť. Zostala, no navždy skryla pred ním svoje vnútro. A potom to bola láska veľmi veselá. Posmievali sa jej obidvaja, vtipkovali a občas mučili jeden druhého. Obzvlášte Milica! Chcela mu dokázať v akomsi pyšnom vzdore, že neberie vec vážne. Dokázať — to sa jej ešte podarilo, ale nepodarilo sa jej nebrať vážne vec. Po rozchode s ním myslela, že je zničená. Nastala u nej éra pustého, zmäteného života. Vyskytli sa noví ľudia, cigánili im všetkým lásku a nakoniec ich poslala preč, ukonaná a znechutená.“ Po tom všetkom prišiel Ivan. S Marušiakom sa viac nestretla — až teraz. Rozprávajú sa ako ľudia, ktorí sa kedysi radi mali,

⁵⁰ Vyšla v Dennici X, 1907, 46–53 pod značkou L. CH..... A.

dlho sa nevideli, a dbajú, aby sa príliš neprezradili. Najmä Milica sústreďuje sa len na „zovňajšok“ svojho života, „čo chvelo sa pod ním, obišla“. Marušiak nevydrží dlho jej zámerne suché vyratúvanie, vybuchne, či raz, keď Milica bude mať okolo 35 rokov, nebude ľutovať „jedného strateného večera“? Keď Milica (schválne alebo naozaj) nerozumie, pripomína jej znovu chvíle ich lásky. Čím väčšmi cíti, že mu Milica uniká, tým viac túži po nej. Milica mu prezradí, že ktosi tretí stojí medzi nimi, ale Marušiak ju náruživô presviedča o svojej láske a o Milicinej láske k nemu. Obaja sa oddávajú spoločným spomienkam. Milicu vzniknuté ovzdušie ženie hodiť sa Marušiakovi „okolo hrdla a zaplakať, vášnive zaplakať nad čímisi drahým, zhynulým“. Marušiak zbadá jej pohnutie, chce ho ešte zosilniť a využiť, hovorí o svojom živote, uisťuje o nemožnosti ich rozchodu, líči obraz spoločného života. Avšak „čím vreľšie hovoril doktor, tým chladnejšou sa stávala Milicina hlava“. Pripomenie jej to podobné slová — Ivanove. Pochopí, že „Janko prišiel pozde! Veď táto scéna je len chabým opakovaním čohosi, čo zažila práve pred rokom, v plnej novote a čo už nijako nebolo možno zotrieť z jej života“. Preruší ho, v zúfalstve schytí Ivanovu fotografiu a ukáže mu ju so slovami: „Tohoto mám rada... Táto jednoduchá veta odsotila ich... ďaleko od seba, a medzi nimi otvorila sa nevyrovnateľná priepasť.“ Marušiak pristupuje ešte k Milici, ale pripravený už na odchod: „Iskierka zmätku zatrepotala sa v jej pohľade; chcela čosi hovoriť ale nemohla — —

Len ruky si podali!

A on odišiel...“

Ako vidieť aj zo schematického náčrtu obsahu, Groeblovej novela sa tak isto ako novely Krasku a Galla vymyká z modelu slovenskej realisticko-poviedky. Tematicky, ako aj obrazom, „filozofiou“ človeka a sveta. Je to znovu mestské prostredie (mestečko s rozpomienkami na veľkomesto), problémy vysokoškolsky vzdelaných ľudí so zložitou senzibilitou i charaktermi, hĺbkové sondy do ľudskej psychiky s jej predstieraním, hraním a vršením sa („Milici vysadnul na tvár škodoradosný úsmev. Vedela, že nudí doktora a robilo jej to zvláštnu radosť“), s expanziou rozpomienok, nepokoja, rozlomenosti a precitlivelosti, s pesimistickou „dekadentnou“ dobovou filozofiou: „Keď som Vás poznal, mal som života už práve tak dosť. Áno, to znejie ako fráza, ale neni. Vy ste neznala moju prvú mladosť; neviete, čo to bol za život, plný urážok, bolesti, pokorenia. Och, bol som už ukonaný, veľmi ukonaný! Túžil som po mieri, po ne-trpení. Chcelo sa mi tak čisto schopenhauerovsky obísť život, vyhnúť sa bolesti... No život nemožno obísť... on sám vyhľadá človeka. A ja, ktorý som už nechcel trpieť, prežívam práve tak, ako pred tým, chvíle dobré i zlé, plné osamotení. Musím sa Vám priznať, Milica, žijem niekedy

biedne... Svet leží ďaleko, je trochu zostarý, trochu skeptický“ (51—52) a podobne.

Iný človek, s inými problémami a s inou senzibilitou, s inou filozofiou človeka ako v próze realizmu, vstupuje teda aj do novelistiky Groeblovej. Podobne ako do novelistiky Krasku a Galla. Podobne ako do ich poézie!

Akými prostriedkami to dosahujú v próze?

2. Postupy

Viktor Dyk v úvode k prvému vydaniu svojho románu *Konec Hackenschmidův* okrem iného napísal: „Autor zde nestál nad svými reky, ale žil v atmosféře jejich; každý záchvěv jejich nitra, každá jejich krise byla mu blízká.“⁵¹ To isté doslova platí aj o novelistike Slovenskej moderny (tak isto o veľkej časti prózy Hamsunovej, dobovej severskej próze vôbec a iných). Pravdaže, podobný *vzťah* k problematike diela nemôže sa neodraziť na samotnom diele, i na jeho stavebných postupoch.

Na rozdiel od prozaika-realistu, ideálom ktorého bola v zásade „čistá“ epika (preto ako autor stál schválne v úzadí alebo aspoň nad postavami), autor porealistickej prózy svoju individualitu prejavuje pri každej možnej príležitosti. Prirodzene, že takéto rozlíšenie nie je absolútne. Aj prozaik-realista občas vystúpil z úzadia príbehu, vedel ho komentovať, prihovoriť sa čitateľovi, poznal aj vyprávanie v prvej osobe; na druhej strane Krasko v *Našich* tiež neváhal využívať postupy tradičného realizmu. Aj v jednom aj v druhom prípade išlo však viac-menej o výnimky, osihotené postupy, ktoré v celkovom kontexte (u tradičných realistov) nemali tú funkciu ako u prozaikov Slovenskej moderny.

Ako už vyplynulo aj z predošlých partií, prozaici Slovenskej moderny (tak ako súveká alebo o niečo staršia próza inonárodná) svoje novely predovšetkým odepizujúvajú. To automaticky znamená, že sa v ich novelistike zvyrazňujú lyrické princípy. Ak sa príbeh jednak redukuje, súčasne sa presúva do vnútra postáv, slúži na zobrazenie zložitých, rozumom neanalyzovateľných hnutí a reakcií človeka. Platí to rovnako o Kraskovi, Gallovi i Groeblovej.

Ak sa teda príbeh nielen redukuje, ale súčasne aj presúva do vnútra človeka, je celkom prirodzené, že sa aj zosubjektívňuje a v istom zmysle

⁵¹ Citované z druhého vydania, Praha 1928, 5—6. Podľa L. Groeblovej-Chaloupeckej román pri vyjdení „urobil“ na ňu a na Galla „istý dojem“ (v liste mne 29. 6. 1965). Pravda, o konkrétnom vplyve románu na novelistiku básnikov Slovenskej moderny nemôže byť reč.

relativizuje. Prozaik-realista vedel o svojom hrdinovi všetko, alebo sa to o ňom v priebehu diela (deja) aspoň dozvedel. Čo vedel, alebo sa dozvedel, vedel naisto, veril svojmu poznaniu. Prozaik Moderny každé poznanie o svojom hrdinovi, jeho duševných hnutiach relativizuje. A relativizujú si ho aj „hrdinovia“ ich noviel. Stačí si z tohto hľadiska všimnúť aspoň Kraskov *List mŕtvemu*. Pisateľ listu v noci po Tónovom utopení sa zobudí a v dlhých vnútorných monológoch relativizuje a problematizuje všetky fakty (tentoraz aj fakty vonkajšieho sveta, nielen „duše“) z minulého dňa:

„Ako som uviazal povraz? Na krk? Čosi sa mi marí o krku. Keď som bol v studni. Aha, počul som, ľudia hovorili: „Uviazať na krk, i tak je mŕtvy...“ Ale uväzoval som pod pazuchy, na hrudi. Veď hlava mŕtvoly sa prevážila nazad, lebo telo zmenilo ťažisko. Keby som bol uväzoval povraz na krk, hlava by sa nebola mohla zvrátiť nazad. (...) Nervy začali sa mi plášiť a nebol som si istý v ničom. Azda som ho ja zabil... I keby som nebol uviazal povraz na krk, i tak, možno, som ho ja zabil: nevedel som s istotou, ako sa kriesi utopenec! (...) spať som nemohol. Tóno, úbohý Cigán Tóno leží v márnici... Možno, že nie je ani mŕtvy... Asfyktický stav... Treba by bolo presvedčiť sa, ako som uviazal povraz. Stopa povrazu iste ostala na tele... Ale ako kriesiť... Azda elektrinou... (...) Lampášik zavesil som si na kabátový gombík. Každým hnutím môjho tela menia sa tieň, prebiehajú zo strany na stranu, predlžujú sa, tenknú a zase hrubnú a strašia. Sú hrozné, podivné, ustavične sa trasú, i zdá sa, že sa mŕtvola hýbe a že sa preto menia. Mŕtvola však leží nehybne. Je mŕtvolou, uisťujem sa neprestajne. Mŕtvolou? — Veď som prišiel, abych ju vzkriesil!“ — atď.

Čo nie je pevné, presné, stále a poznateľné, nemôže byť ani realisticky presne pomenované, ani objektívne opísané. Schválne sa preto volia postupy subjektivizujúce.

Vôbec nie je náhoda, že sa v tejto próze aj v kvantitatívne nebývalej miere uplatňuje princíp *ich-formy*. U Krasku zo známych noviel je to až 60 % (*Svadba*, *List mŕtvemu* a *Udalosť*), u Galla vyše 33 % (*Na dušičky*, *Z Volodovho denníka*). Je však vôbec podstatnejší rozdiel medzi poetikou noviel písaných *ich-formou*, a „objektívnejšou“, epickejšou trefou osobou? Nebol veľký ani u Kukučina (napríklad *Tichá voda*) a v kukučínovskej línii prózy vôbec a nie je väčší ani v novelistike Slovenskej moderny. Lenže ak v kukučínovskej próze aj *ich-forma* bola len esteticky málo funkčným variantom objektívneho, epického vyrozprávania príbehu, v novelistike Slovenskej moderny aj „epické“ rozprávanie v tretej osobe je rozprávaním subjektivizovaným a lyrizovaným. Subjektivizovaným a lyrizovaným na mnohoraký spôsob.

Vnútorný monológ je jedným z nich. Tak ako *ich-forma* nebola z gruntu objavom porealistickej prózy, nie je ním zaiste ani vnútorný monológ. Len jeho využitie je iné, a najmä kvantitatívne mnohonásobnejšie. Nie až v próze z medzivojnového obdobia (prípadne ešte neskôr), ale už tu, v novelistike Slovenskej moderny spreď prvej svetovej vojny.

„V súčasnej epickej próze — píše M. Šalingová — 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 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.“⁵² Možno povedať, že tento typ je dosť charakteristický pre Timravu, celkove však platí, že sa vnútorný monológ (v tomto období „variant priamej reči“) v realistickej próze „používal veľmi skromne.“⁵³ Na druhej strane „plán psychických procesov“ sa vnútorným monológom veľmi výrazne vyjadruje už v novelistike Slovenskej moderny.

„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... citovaná nepravá priama reč. Použitím týchto prostriedkov na výstavbu vnútorného monológu umožňuje sa tesnejšie zopätie vnútorného monológu s autorskou rečou na jednej strane a s dialógom na druhej strane.“⁵⁴ Treba len dodať, že poväčšine to platí už aj o novelistike Slovenskej moderny.

Zdanlivo k staršiemu, v novelistike Slovenskej moderny zriedkavému typu vnútorného monológu („nerealizovanej priamej reči“) patrí citovaný úryvok z Kraskovho *Listu mŕtvemu* (tu hodne skrátený). Lenže stretávame sa v ňom súčasne s iným postupom, známym ostatne z Kraskovej poézie — so zhmotňovaním, materializovaním vyprávačových vnútorných rozporov: „Azda som ho ja zabil...“ — sprítomňuje rozprávač svoje vnútorné pochybnosti. „I keby som nebol uviazal povraz na krk, i tak, možno, som ho ja zabil: nevedel som s istotou, ako sa kriesi utopenec! Keby som to bol vedel, možno, že by bol ožil... Prečo neznám takú vážnu vec?...“ V kontexte je to nepochybne vnútorný monológ. Ďalej však monológ prerastá v akýsi vnútorný dialóg, či dokonca „trialóg“. Jeden „človek“

⁵² M. Šalingová, *Štruktúra textu epickej prózy*, Litteraria V, Bratislava 1962, 79–80.

⁵³ Tamtiež, 80.

⁵⁴ Tamtiež.

v človeku škriepi sa s druhým „človekom“ v tom istom človeku, obviňuje ho. Celý doterajší úryvok „hovoril“, povedzme, „človek“ A. Teraz mu však skáče do reči „človek“ B: „Ach, svedomie, sentimentálnosť... Lekár kriesil, nevzkriesil...“ „Človek“ C (alebo znovu A?) neznáša však tešiteľa: „Čo lekár, ty si mal vedieť lepšie kriesiť...“ V poslednej vete „dialogickosť“ vnútorného monológu vyjadrená je teda aj gramaticky (pri zachovaní vnútorného monológu).

Náznaky podobného postupu, keď vnútorný monológ (alebo autorská, vyprávačova reč) začína prerastať vo „vnútorný dialóg“, badať aj v ďalších častiach *Listu mŕtvemu*: „Zuby mi cvakajú... Mŕtvola však leží nehybne. Je mŕtvolou, uisťujem sa neprestajne. *Mŕtvolou?* – *Veď som prišiel, abyh ju vzkriesil!*“, „Bojím sa, že omdliem, a trasiem sa tak, že drôty skáču sem-tam. Hľa, zdá sa mi, že sa pohli nozdry... *To len klam zmyslov*... Naskrze nie som schopný pozorovať... *Ale nozdra, ľavá nozdra sa stiahla. Klam či nie?*“

Charakteristickým znakom vnútorných monológov tohto typu (ale nielen vnútorných monológov) je „torzovitosť“ ich viet. Vyjadrená syntakticky (vrátane menných a vôbec krátkych viet), ale ešte vari vo väčšej miere graficky. Neobyčajne vysoké percento viet (súvetí) končí sa tromi bodkami: „Tóno, úbohý Cigán Tóno leží v márnici... Možno, že nie je ani mŕtvy... Asfyktický stav... Treba by bolo presvedčiť sa, ako som uviazal povraz. Stopa povrazu iste ostala na tele... Ale ako kriesiť... Azda elektrinou... Batériu mám; je trochu slabá na to, ale treba skúsiť...“

Pravda, vnútorné monológy „klasického“ typu (forma „nerealizovanej priamej reči“), hoci s kraskovskou obdobou ich „dialogizovania“, sú v novelistike Slovenskej moderny dosť zriedkavé. Spôsob „zadržaného vnútorného prejavu“ možno nájsť napríklad v Gallovom „fragmente“ *Z Voloďovho denníka*: „Katzenjammer! Viem, všetko viem!“ – a kýval lysou hlavou.

Preboha, čo vie? – a pripäl som svoj pohľad na jeho pery.

„Čo viete, ako viete?“ ale on kýva len hlavou a svieti falošnými zubami“.

Omnoho častejšie sú prípady, keď autorská reč (reč vyprávačova) pozvoľna, skoro nebadane, nepravou priamou rečou alebo polopriamou rečou, či citovanou nepravou priamou rečou prerastá vo vnútorný monológ. V Kraskovej *Almužne* napríklad čítame:

„Starenka začína ho znepokojovať. Lutuje, že jej nič nedal, no kráča ďalej zmierneným krokom. „Príď k nám kráľovstvo tvoje... a odpusť nám viny naše...“ To je z Kristovej modlitby... Dávno to už nepočul. Azda i počul v kostole, ale nikdy nepreniklo to hlbšie do jeho duše...“

Teraz sa mu zdá, že akýmsi zablesknutím priblížil sa mu zmysel týchto slov. Taká bezmocná stará babka... Pozná ona zmysel modlitby a modlenia?... Ako by nie!... Chudák pozná... On a jemu podobní nie... Sú syti, zdraví, oblečení, vedome nepotrebujú hrešiť... Ale čo bedári?... Prídu chvíle, že niet východu z núdze, zo strasti, že si bez nádeje... Čoho sa chytiš okrem zúfalej, krvopotnej modlitby?... Hľa, na to učí matka modliť sa... I jeho učila...“

Kde sa končí autorská reč, kde sa začína vnútorný monológ? A kde sa opäť končí?

Všimnime si ešte aspoň príklad z Gallovej novely *Precitnutie*: „Fedor sa udivene rozhlíadal po ulici... Tak sa tešil na túto idylu, a teraz mu je tak zúfalo bolestne! Čo sa vlastne stalo? Či sa neuskutočnil jeho sen? Nedržal v náručí ženu, za ktorou roky túžil? Ó, ako ináč bol by si predstavoval svoje dojmy, keby bol veril v možnosť takej scény. Či nečakal by víťaznú radosť, obnovenie svojej jari a nové sily, sviežosť a nový život... Otriasol sa a zlostne sa zasmial. Nie, nezíde sa už s ňou, vyviedla ho síce z jeho začarovaného kruhu, ale chce ho stiahnuť do novej siete dobrodružnej hry. (...) Široké pole činnosti roztváralo sa pred jeho duševným zrakom. Bojovať za tie státisíce udupaných, hladných a ponížených, celou mladou silou sa dať do práce a každý úspech venovať svojmu ľudu, vytribiť si charakter a upevniť si určitý, jasný náhľad na život a svet. Tak snil Fedor...“

Dochádza tu teda vskutku k „tesnému zopätiu vnútorného monológu s autorskou rečou“, „prehovory i myslené reči postáv premietnuté sú... do reči autorskej“. Vzniká tak tzv. „zmiešaná reč“, ktorá sa v štylistike hodnotí ako „formálny prejav subjektivizovaného vyprávania“.⁵⁵ „Zmiešaná reč“ popri vnútornom monológu je teda ďalším a častým formálnym prostriedkom subjektivizovaného (a lyrizovaného) rozprávania. Možno sa reálne domnievať, že k nej – podobne ako k vnútornému monológu, a najmä k „dialogizovanému“ vnútornému monológu – bol pomerne ľahký prechod z poézie (porovnaj Kraskovo objektívizovanie vlastných vnútorných rozporov v jeho poézii).

Z poézie prenikajú aj ďalšie štylistické postupy. Vojtěch Jirát ako charakteristický znak českého literárneho štýlu deväťdesiatych rokov zisťuje okrem iného častý výskyt deiktických výrazov. Podľa neho týmito časťami reči mal sa vyjadriť „docela určitý pocit, ktorý autor zná docela presne, ktorý odlišuje od jiných pocitů... ale pro který nemá ve slovníku

⁵⁵ Pozri Ján Stevček, *Štýl Švantnerovho románu Život bez konca*, Litteraria V, Bratislava 1962, 171.

přesného slova“, „naznačit osobitý, zcela zvláštní odstín nějaké věci“.⁵⁶

Poukázal som už na to, že Jirátovo zistenie platí aj o poézii Slovenskej moderny.⁵⁷ Treba ho však rozšíriť aj na novelistiku Slovenskej moderny: „zmocnila sa ma akási tuposť a potom zúrivy bôľ, *taký* zúfalý“, „Streťol som dnes malý svadobný sprievod. *Taký* smutný“, „*Taký* pohľad mala Marta“, „Len prečo *tak* žiarili, prečo?!“, „*Taká* bezmocná stará babka...“ (Krasko); „Doma bolo *tak* smutno a zima“, „a niekto sa smeje, *tak* príšerne sa smeje“, „*tak* jednoduchej, a predsa *tak* rafinovane elegantnej“, „a do očí chlad, *taký* oceľový chlad“, „mala *toľko* mäkkého kúzla a nežnosti, *toľko* teplého pôvabu“ (Gall); „Našla si *taký* pustý kút v poliach“, „*Aká* ste bola mladá a *jako* Vám oči horeli! Spomínate si, *aké* bolo vtedy leto?“ (Groeblová).

Celá konštrukcia vety slúži citovému podfarbeniu textu a poetizácii. Ani stopy po pokojnom realistickom vyprávaní. Vyprávač — autor, aj v prípadoch, keď sa gramaticky nezhoduje so svojimi hrdinami, v skutočnosti cíti s každým ich záchvevom, trpí i zúfa s nimi a dáva to aj veľmi jednoznačne najavo. Dôležité sú iba osudy duše, preto odpadajú siahodlé, objektívne opisy prostredia, vonkajšku, charakteristické pre realistickú prózu. Ak sa v novelistike Slovenskej moderny predsa stretávame s dlhším opisom prostredia, krajiny, potom je to opis buď veľmi lyrizovaný, zrkadliaci „stav duše“, alebo silne poetizovaný.

Príkladom prvého môže byť napríklad začiatok Kraskovej *Svadby*. Kraj v nej je nielen „jednotvárny“, ale má aj „zvláštnu melancholickú náladu“ a z návršia vidieť „ďaleko do melancholického kraja“. Topoľ, vypínajúci sa k nebu, nie je len „krásny“ a „osamelý“, ale aj „trúchliaci“, za súmraku „horizont sa ťžil pomaly, vždy viac a viac tlesnil ho modrý súmrak, až sa celkom zotmel. Vraciaval som sa domov v clivej nálade“.

Za príklad druhého typu nech slúži úryvok z Gallovej *Bielej noci*: „Bola obdivuhodná noc. Zasnežená dolina rozkladala sa k bielym horám ako skamenelé mramorové more. Na sivobelasom nebi blúdil opustený mesiac ako mŕtva ženská hlava so závojom z hmlovej gázy. Nikde nebol tieň, a to bolo *najbizarnejším* zjavom tejto *nádhernej, striebornej* noci. *Svietili rozbehnuté* polia reflexívnym svetom snehu, *svietil* krištáľový potok, *svietili* hory aj nebo intenzívnou bielou žiarou. A hmľa padala ako zhustené, mrazom *stuhnuté* svetlo. Všetka tá krása bola bez života, bez pohnutia, tichá *ako záhrada Smrti*. Len zvončeky úzkostlivo zvonili monotónnou piesňou.“

Inovafou obalené haluze stromov preplietali sa v umelom pletive a tichá

⁵⁶ Glosa k literárnému jazyku len devadesátých, *O smyslu formy*, Praha 1946.

⁵⁷ Poézia Slovenskej moderny, Bratislava 1965, 245–246.

alej tiahla sa ako veľká biela čipka. Vríby pri zamrznutom potoku zvesili svoje prúty ako zamrznutá svetelná fontána a v korunách porcelánových topoľov spali vrany.“

Podobne by bolo možno citovať aj z Groeblovej. Ostaňme však pri tomto dlhšom úryvku z Galla — zdá sa najvhodnejší ako východisko pre rozbor ďalších štylistických prostriedkov lyrizácie a poetizácie v novelistike Slovenskej moderny.

Z úryvku (zdôrazneného mnou) je na prvý pohľad zrejmá snaha o *obrazné vyjadrovanie*. Vidieť to nielen z nadmerného množstva prirovnaní, ale aj z metafor prerastajúcich miestami až v metaforu symbolistickú. Ešte aspoň niekoľko ukážok z tej istej novely: „mladým devám bol ako lampa v noci rozsvietená, ku ktorej nové a nové motýle prilietali spáliť si krídla“, „čardáš sa rozvíril, hneď mäkký, clivý, ako keď jesenný vietor šuští oprchnutým listím v opustenom parku, hneď vášnivý, s divokým rytmom, pri ktorom krv sa penila a prudko bila v spánkoch“, „hlavu naklonila nazad, akoby klesala pod ťarchou bohatých vlasov, nádherných ako prúd žeravého bronzu, oči privreté hodvábnymi riasami boli ako fialky (vo dne mali obdivuhodnú farbu zelených smaragdov) a jej tanec bol neuvedomelou modlitbou ku Kráse a Láske“.

Dnes takýto štýl pripadá isteže dosť strojene, nejde mi však o *dnešné* estetické hodnotenie. *Štylizovaná reč* je jedným z odlišujúcich znakov poetiky noviel Slovenskej moderny od oprostenej reči realistickej prózy. Na druhej strane podobné postupy v novelistike Slovenskej moderny neboli samoučelné. Často sa v nej stretávame napríklad s personifikáciou. Personifikácie, prirovnania a metafory nemajú totiž len významove zblížovaciu funkciu, ale prinajmenšom v rovnakej miere aj emocionálnu. „Klavír zadunel, akoby sa niekto bolesťou dusil“, „zaplakala molová pieseň márnej túžby, lásky neukojenej“, „pieseň, ktorou rozžialila Etela farbisté astry i zlaté včely na kvetoch“, „mesiac mäkkým svetlom rozlial sa po nízkych domčekoch“, „Biela noc padala do izby, ktorá akoby ožila. Strieborné figúry prechádzali sa po stene a po kobercoch, bálové šaty na diváne zdali sa jej striebornou zbrojou Lohengrina a v temnom kúte príšerne ceril biele zubiská klavír“.

Celá príroda, celé prostredie, všetky prirovnania a personifikácie preniknuté sú „stavom duše“, všetka štylizácia smeruje k jeho vybičovaniu zvýrazneniu (najmä u Galla). Štylizovalo sa metaforou, poetickými prirovnaniami, štylizuje sa aj *konštrukciou vety*. Najčastejšie *neobvyklým slovosledom*: „Jej zdalo sa, že krv prestáva prúdiť v žilách a srdce nebije, keď čierne oči na nej spočinú“, „Deň je jeden z tých zriedkavých dní prchajúceho podzimu, obostrený akousi zadumanou poéziou jesene“, „Netrápi ma myšlienka na smrť tu medzi umeleckými sochami v kvetinovej

záhrade mŕtvych v príjemný deň jesenný ...“ atď. Aktualizovanému členeniu vetnému dostáva sa teda v novelistike Slovenskej moderny neobyčajne vysoké uplatnenie. Najmä u Galla a Groeblovej nielen vety, ale veľmi často i odseky začínajú sa spojkami, prípadne zámenami a príslovkami, zriedkavými v tomto postavení. Pretože obyčajne ide o opakovanie tých istých slov, dochádza často k akémusi *polysyndetizmu* (v prípade spojok), a pretože sa s ním stretávame prevažne na začiatku súvetí a viet, vzniká dojem častých *anafor*: „Tu prišlo jedno ráno! Celý kraj blysnul sa v slnku, poliaty striebrom inovate. Povetrie chladné, nebo velebné! A každý listočok ako by obrúbený čistunkou, bielou kožušinkou, a bolo treba len ho podržať v určitej polohe k slnku, hneď menil sa v nevidaný šperk. To bolo veľmi pekné!

A večer toho samého dňa prišiel Janko Marušiak.“ (Groeblová)

„A oni stáli nemí, pohrúžení v minulosť. V dušiach im zvonila veľká pieseň mladosti!

A zo starých portrétov hľadeli na nich cudné oči žien. Sestry Milicinej babičky ...“ (Groeblová)

Existuje však aj opakovanie iného typu. Stretli sme sa s ním už v citovanom úryvku z Gallovej *Bielej noci*: „*Svietili* rozbehnuté polia reflexívnym svitom snehu, *svietil* krištáľový potok, *svietili* hory aj nebo intenzívnou bielou žiarou.“ Popri emocionálnom účinku, vyplývajúcom z postupov opakovania („a niekto sa smeje, tak príšerne sa smeje“, „bál som sa, oh, ako som sa jej bál“), v tomto prípade — ak to nebolo zrejme už skôr — začínajú sa čítať aj *rytmické tendencie* opakovania. Stretávame sa s nimi najmä u Galla a Groeblovej („Spomínajú na svoje detské roky, na rodičov, na osvetlenú izbu, teplú tým vianočným idylickým pôvabom“, „Za pol hodiny príde Váš brat. Za pol hodiny sa dá mnoho povedať, mnoho precítiť. Jestli budete takto pokračovať, nemyslíte, že kedysi, až Vám začne byť tak okolo tridsiatich piatich, nemyslíte, že potom budete po prípade ľutovať jedného strateného večera?“)

V nejednom prípade možno hovoriť aj o akýchsi *refrénových* postupoch. Vtedy však refrén úzko súvisí s opakovaním motívov. Ostaňme ešte raz pri Gallovej *Bielej noci*. Príchod Tatiany na bál v novele vyvolá nasledovnú reakciu „obecenstva“: „Pani Kuzmová naklonila sa k pani Pavlovičovej s netajeným pohoršením.

„No, takéto niečo! Zasnúbená — a v takej toalete príde na verejný bál!“

A pani Pavlovičová: „Spevážka ...“ a ohrnula nos.

Pani Fischerová naklonila sa k pani Žitníkovej, pani X k pani Y a šum niesol sa celou sálou.“

Tatianin odchod z bálu refrénovite zopakuje podobný motív a podobnú scéniu: „Harasín zbieral vejáre, šály a zlomeno kráčal za nimi.

Pani Kuzmová naklonila sa k pani Pavlovičovej, pani X k pani Y a krdeľ úsudkov rozletel sa obecenstvom. Mesto malo novú senzáciu: Harasín, Tatiana, Dohalskovci, nedorozumenie, azda aféra atď.“

Podobné refrénové postupy možno nájsť aj u Krasku. Uvediem aspoň v *Liste mŕtvemu* veľmi často sa opakujúci a variovaný motív Cigána Tóna („Tóno, úbohý, dávno mŕtvy Cigán Tóno“, „úbohý Tóno“, „úbohý Cigán Tóno“, „úbohý, biedny Cigán Tóno“ atď.), ako aj motív žiariacich Martiniých očí z novely *Svadba*. Ostatne k refrénovým postupom má blízko aj spomínané opakovanie tých istých slov (spojok) na začiatku viet a súvetí. Alebo opakovanie toho istého slova na začiatku jednej vety a na konci druhej (čiže akési *symploké*): „*Spomínate* si, aké bolo vtedy leto? A na jeden západ slnka *spomínate*? *Kráčali* sme ruku v ruke, teplí a celí noví. Agáty kvitli; povetrie voňalo. Kade *sme išli*, sami sme nevedeli“ (Groeblová).

Spôsoby opakovania sú teda rôznorodé, ale všetky — v súlade s inými prostriedkami — slúžia prinajmenšom poetizácii prozaického textu a svojím spôsobom poetizácii zobrazovanej skutočnosti. Poetizácii, to znamená aj budovaniu a zosilňovaniu emocionálneho vzťahu čitateľa k problematike novely.

Po častých opakovacích emocionálnych či emocionalizačných postupoch vráťme sa však ešte k jednému nápadnému znaku konštrukcie viet. Služi totiž tomu istému účelu ako opakovacie postupy. Štylistik zisťuje: „Neslovesné jednočlenné vety sú expresívne, emocionálne, až dramatické. Niekedy majú patetický ráz ... Štylistická hodnota jednočlenných viet v texte je približne taká ako hodnota citových zámen alebo expresívno-emocionálnej lexiky.“⁵⁸

V prípadoch, ktoré mám na mysli, nejde síce vždy o neslovesné jednočlenné vety, často len o vety jednoslovné, menné, kusé, osamostatnené nesamostatné vetné členy (vôbec krátke vety), ako aj tzv. apoziopézy. Nepochybne však aj v týchto prípadoch máme do činenia so zámerným zosilňovaním emotionality — pomocou konštrukcie vety.⁵⁹ Hojne ich využíval aj Krasko, ale vari ešte viac Groeblová. Na úvodnej stránke Groeblovej novely *On* možno nájsť napríklad takéto súvislejšie celky: „Tú jeseň žila Milica na malom meste. Žila osamelo. Spočiatku sa jej to ešte ľúbilo ... Prišli daždivé dni. Hmly! Opravdivá jeseň! Básnici písali o smútku a nude ... K večeru chodievala Milica na prechádzku. Za mesto. Našla si taký pustý kút v poliach ... Tu prišlo jedno ráno! Celý kraj blysnul sa

⁵⁸ J. Mistrík, *Slovenská štylistika*, Bratislava 1965, 189–190.

⁵⁹ „Apoziopéza, ktorá vznikla pre vnútornú príčinu, je vždy prejavom emócií“ (tamtiež, 216).

v slnku, poliaty striebrom inovate. Povetrie chladné, nebo velebné!“

Podobne aj na ďalších stranách: „Ináče bol Janko Marušiak lekárom. Partiou bezvadnou! Zdravý, pekný, modrooký a o 8 rokov starší od Milice“, „Obzvlášte Milica!“, „V pitvore bolo počuť hlasy“, „Nech sa Vám páči ďalej!“, „Aké to hlúposti!“, „Je pol siedmej, Milica (...) Za pol hodiny sa dá mnoho povedať, mnoho precítiť“, „No život nemožno obísť“, „To sa nedá myslieť! Nie! Nie!“, „Sestry Milicinej babičky!“, „Ale čo potom!“, „A teraz!“, „A podivno!“, „Ivan! Áno, Ivan!“, „Vtedy pred štyrmi rokmi“, „Ale ako začať“, „Hm... veď je nič... na tom nezáleží!“ a iné. To všetko — pochopiteľne — tak isto prispieva k emocionálne silne pôsobiacemu štýlu novelistiky Slovenskej moderny, k jeho poetickej dikcii.

Protiváhou emocionality, akýmsi jej regulátorom pred nebezpečím sentimentality je — podobne ako v poézii — zvýšený intelektualizmus (spomínané „útrapy z rozumu“), prejavujúci sa okrem iného aj ironickými postupmi. V *Naších* irónia má ešte pomerne tradičný charakter, mení sa na karikatúru: „Kramárik, študent s hlavou akoby vrazenou medzi pleciami. Je popudlivý, zvlášť pri debatách v spolku. Osinie, hlavu vtiahne ešte hlbšie medzi pleciami, za to však vytiahne obrvy až na čelo, kožka ktorého sa zvráti, a až po chvíľke vyrazí svoje „Ja“, potom zase po chvíľke „myslím, — — — bratia“ — — — atď. Medzitým často vypúšťa fúkajúci medzi pery zvláštne prskavé zvuky. Obyčajne znáša sa dobre len s najmladšími členmi spolku a i to len na začiatku semestra.“

V *Liste mŕtvemu* irónia nadľahčuje vážnosť celého mysticko-fantastického príbehu. Vidno to napríklad zo záverečných riadkov, kde sa autor dosť zjavne pohráva s príbehom a čiastočne zodieva aj iluzórnosť a hravosť formy listu (tým nepriamo aj zápletky): „Neviem, kedy dostaneš tento list, a neviem vôbec, či ho dostaneš. Po prvé: Astronóm, Dr. Š., nie je teraz v Paríži, je kdesi na T., a poslať list priamo Flammarionovi nemôžem, bolo by to zbytočné. Po druhé: Médium Flammarionovo, pomocou ktorého sme sa stýkali, je nervove choré; píše sa o ňom, že sotva obžije. Konečne ani ja sám nie som celkom zdravý a v prípade, že zomriem dovtedy, kým upravia sa podmienky oznámenia obsahu tohto listu — nedostaneš ho vôbec.“

„Dr. Š.“ je Štefánik (Milan Rastislav), „T.“ Tahiti a Flammarion francúzsky astronóm, autor niekoľkých popularizujúcich prác, zaoberajúci sa tiež okultizmom. Aj z tohto — zo zmesi celkom reálnych faktov (osôb) a faktov nadskutočných — vidno, ako sa autor pohráva s tematikou i formou novely, ale súčasne ako hravosťou, ironickým nadľahčovaním čeli nebezpečenstvu prílišnej vážnosti a sentimentality. Sebairónia sentimentality — známa inak z jeho poézie a z poézie Slovenskej moderny vôbec — badateľná je v celej novele („Ach, svedomie, sentimentálnosť...“).

Symbolizmus neznamenal, pravdaže, len využívanie symbolov, symboliky, najmä nie v užšom zmysle týchto slov. Súčasne symbolizmus v poézii a próze nie je celkom to isté, ak o symbolizme v próze vôbec treba hovoriť. V próze totiž nikdy nedosiahol tú váhu a „čistotu“ ako v poézii. Z formálnych postupov napríklad v próze dosť zriedka ide o budovanie symbolistického náhradného kontextu (netreba stotožňovať s alegóriou!). Stretáme sa však s ním v Gallovej próze *Na Dušičky*. Bezcieľna prechádzka dušičkovým cintorínom, popri „nekonečne smutných hrobách samovrahov“, zabudnutých známych, ako aj „prepychových hrobkách boháčov“, so všetkou tou „snivou elégiou“ dušičkového podvečera, je vlastne iba „náhradným kontextom“ k smutnej „prechádzke“ cintorínom srdca a duše, cintorínom „snov nedosených a piesní nedospievaných“.

V súvislosti s Kraskovou prózou *Naši Turčáni* upozornil na iný formálny znak, ktorý tak isto možno hodnotiť ako symbolistickú črtu, totiž symboliku mien. Ide o „preklady mien“, a vôbec „začleňovanie významu mien do kompozície črty“. Ako je známe, jednotlivé postavy novely mali svoje prototypy v skutočnosti. Prototypom Bánika je sám autor (Botto), Sladkej Sisová atď. Obe mená v kontexte novely majú však aj symbolický významový odtieň. Mária presviedča Bánika (i seba), že prišla kvôli *Sladkej*, ale súčasne inštinktívne odsúva od seba *čokoládový* príbor; túži a *banuje* však za *Bánikom*; Bánik po Máriinom odmietnutí vracia sa do „krčmy“, „chcelo sa mu opiť, ohlušiť sa, *skamenieť*“, a tu práve „*Kamenický*... začal novú pieseň“, ktorou „vysmieval sa snád smutnému Janovi... a možno ohlušoval sám seba“.⁶⁰ A pretože aj Bánik *banuje* za Máriou a prototyp Márie pochádzal zo Záhoria, „zanôtil silným, smutným hlasom: „Od Záhoria tečie voda mutná...“

Hovoril som už o neprítomnosti dlhšieho opisu v novelistike Slovenskej moderny, takého charakteristického pre realistickú prózu. Vyplývalo to okrem iného z Kraskovej horáciavskej zásady „non multa, sed multum“, obľúbenej v novoromantickej literatúre vôbec, v poézii a próze Slovenskej moderny zvlášť. Prozaik-realista snažil sa zachytiť celistvosť sveta, a teda aj celistvosť, uzavretosť príbehu. V novelách Slovenskej moderny môžeme čítať takéto podtituly alebo tituly: *Z poznámok mladého človeka I–II* (dnešné Kraskove novely *Svadba* a *Almužna*), *List z denníka (Na Dušičky)* a *Z Volodovho denníka*. Už tým je naznačená — v porovnaní s novelistikou realizmu — ich fragmentárnosť, torzovitosť.

Spomeňme si, že v prózach Moderny nešlo predovšetkým o príbeh: skôr o analýzu ľudskej duše, nevyspytateľných reakcií človeka. Podľa presvedčenia impresionistov (a názorove im blízkyh rovesníkov) dôležitý

⁶⁰ Pozri V. Turčány, *Krasko v Detvane*, Slov. literatúra XI, 1964, 620.

bol okamih. V okamihu sa spriadajú a rozuzľujú veľké tragédie, každý okamih nezmýliteľne, nezameniteľne zrkadlí jedinečnosť ľudskej duše. Preto stačil na jednej strane fragment, torzo (hoci s výnimkou Kraskovej *Udalosti* ani v jednom prípade nejde o fragment v doslovnom zmysle), na strane druhej prakticky odpadá expozícia, príbeh sa začína in medias res, a len spätne, ex post a fragmentárne, dozvieme sa niečo z prehistórie príbehu. Časová následnosť je takto už dost uvoľnená a uvoľnená je aj súvislosť motívov. Príkladom môže byť Gallov „fragment“ *Z Volodovho denníka*. V náznakoch uplatňujú sa tu už dokonca aj postupy priradovania, montáže, ktoré slávili v próze úspech až o niekoľko desaťročí neskôr: „Daj pozor, Voloda, na Miloša,“ vraví, „celý večer hovoril len o Elene: aké vraj oči, aké ústa, aký úsmev! Potom odprevadili sme ho až pod okno Eleny aj s Cigánom a keď stíchli zvuky nášho nokturna, buchol hore oblok a hrst ruží spadla k nohám Milošovým. Ale ty si bledý, priateľ, čo ti je?“

„Veľa fajčíte, Vladimír,“ riekol predstavený.

Potom bez myšlienky pozeral som na priateľa, ktorý pripravujú sa k práci, polohlasne nôtli svoju pieseň...“

*

Ako teda vidieť, nielen obraz človeka a sveta v próze Slovenskej moderny je iný, ako bol v próze nášho realizmu, ale iné sú aj jej tvárne postupy, poetika. Záverom pokúsme sa ešte stručne zhrnúť jej charakteristické znaky, a tak isto stručne odpovedať na literárne korene tejto prózy:

1. Na rozdiel od realistickej prózy pre novely Slovenskej moderny je charakteristické subjektívne zobrazovanie skutočnosti a subjektívny vzťah autora k predmetu.

2. Tematicky — v protiklade s prózou nášho realizmu, ale v súhlase s prózou novoromantických smerov — próza Slovenskej moderny je orientovaná mestsky (alebo malomestsky).

3. Jej „hrdinami“ sú „romantické“ typy, „problémové“, impulzívne postavy, s ohňostrojom rozmanitých nálad, pocitov i fantázií (preludov), viac alebo menej vyhostené alebo vyčleňujúce sa zo spoločnosti, s nezvratným presvedčením, že sa (v nich samých i vo svete) čosi vykoľajilo, navždy znehodnotilo.

4. Z toho vyplýva, že novely Slovenskej moderny sú zamerané „individualisticky“, že jej „hrdinami“ sú jednotlivci, nie skupinky ľudí a že teda novelistika Slovenskej moderny (pokiaľ ide o Krasku, Galla a Groeblovú) je výrazne monologická.

5. Dochádza v nej k oslabeniu epických prvkov na úkor prvkov lyrických. Prejavuje sa to okrem iného značnou reflexívnosťou (v prípade Gallovej prózy *Na Dušičky* ide až o akýsi prechod k básňam v próze), neprítomnosťou objektívneho opisu (v prípade opisu vždy ide o opis náladový, lyrizovaný), voľnejším spájaním motívov, častým využívaním ich formy, vnútorného monológu a rozprávania in medias res, výberom emocionálnych slov, obľubou prirovnaní a metafor, rôznymi štylistickými figúrami, tendenciami k čiastočnému rytmickému členeniu a podobne.

Pokiaľ ide o literárne korene prózy Slovenskej moderny, treba povedať, že tak isto ako v poézii, ani tu nešlo o nijaký odvar iných autorov, ale o tvorbu. Na druhej strane však aj próza Slovenskej moderny vznikala nielen v istej životnej, ľudskej situácii, ale aj v situácii literárnej, a tu už možno hovoriť o línii, aj istých súvislostiach.

Próza Slovenskej moderny vznikala, pravdaže, v opozícii ku kukučínovskej línii; práve tak ako v poézii nešlo však o opozíciu za každú cenu, o postoj, zatracujúci všetko ostatné, minulé. Z kukučínovskej línie (a vôbec staršej prózy) vyberali si to, čo ich životným pocitom a poetike bolo najbližšie: Krasko a Groeblová dokázateľne Tímravu, Gall najmä Vajanského. V rozpomienkach na Jesenského z konca svojho života Gall o Vajanskom píše: „Svetozár Hurban Vajanský, štylista lahodných veršov, krásnej, doslovne krásnej prózy.“⁶¹ „Krásnej“ zaiste najmä pre jej „poetickú“, ornamentálnu reč. Veď „poéziu“, rytmické tendencie obdivoval Gall aj vo Vajanského publicistike, pre neho inak v neprijateľných polemikách: „Umelcom bol Hurban, aj keď v úvodníkoch Národných novín chrľil svoje nespravodlivé i vášnivé polemiky proti Masarykovi. To bola para z nozdier rozzúreného šarkana, keď o generácii hlasistov písal, že obdivuje, ako sa škňúri, chrchle a chriáče ten hnusný Machomed v Prahe...“ Len si to *preskandujte v trochejoch a daktyloch*. Hrmí to ako vojnový signál do útoku.“⁶²

Nejde o náhodné a iba neskoršie očarenie „poetickosťou“ Vajanského štýlu. Ako som už ukázal,⁶³ v prípade Gallovho vzťahu k Vajanskému napriek všetkým nepopierateľným odlišnostiam ide o stretnutie do značnej miery podobných literárnych typov, s podobnými artistickými tendenciami a s prevažne literárnou inšpiráciou. Podobne ako Vajanský aj Gall svoje postavy vytvára do značnej miery z fantázie, z literatúry (a nie

⁶¹ Odkaz, 124. Zdôrazňujem sám.

⁶² Tamtiež, 217. Zdôraznené mnou. Pozri tiež na str. 124: „napokon aj tá jedovatá slina, ktorú v novinových úvodníkoch na nás metal, mala svoje štýlové zloženie ako horký cocktail s angustúrou a polynkom“.

⁶³ Poézia Slovenskej moderny, 225–226.

zo života), jeho hrdinami sú umelecky založené charaktery, tak trochu svetobežné a otrávené životom, podobne ako Vajanský chce dojímať lyrickými pasážami, krásou prírodného obrazu a podobne.

Gallovo „vyberanie si“ z domácich zdrojov prózy potvrdzuje aj jeho list Votrubovi zo začiatku roku 1908. Posudzujúc prvé číslo Dennice, uznanlivo sa vyslovuje aj o Tajovského novele *Korteš* a Čajakovej novele *Vohľady*. Najmä v *Kortešovi* totiž ide o psychologickú prózu, v porovnaní s ostatnou Tajovského novelistikou z tohto hľadiska predsa len dosť výnimočnú.

Zaujímavé je, že nebadáť priamejších kontaktov novelistiky Slovenskej moderny so súvekom českou prózou (zatiaľ mám na mysli, pravda, iba Krasku, Galla a Groeblovú; pokiaľ ide o Kosorkinovu lyrizovanú novielku *Zlomená duša*,⁶⁴ situácia je dosť odlišná). Len u Galla možno nájsť niekoľko štylistických jednotlivostí, ktoré naznačujú — hodne všeobecne — istú súvislosť so súvekom českou prózou. Myslím na výrazy „secesné línie“, „subtilne ruky“, „aristokratický nos“, „jednoduchá, a predsa tak rafinovane elegantná“, ktoré boli rozšírené najmä u autorov z okruhu *Moderní revue*.⁶⁵

Z ruských autorov bol asi predsa len najbližší starý Turgenev. Krasko jeho *Polovníkove zápisky* označuje za svoju najobľúbenejšiu knihu⁶⁶ (možno, že o vzdialenú príbuznosť s nimi mohlo ísť v jeho *Udalosti*), predsa sa však nazdávam, že Turgenev im bol najbližší básňami v próze: svojím pesimizmom, tragickým prežívaním času, ale predovšetkým poetickým štýlom. Gallova próza *Na Dušičky* — myslím si — takúto domnienku oprávňuje, ba potvrdzuje.

Konkretizovať súvislosti prózy Slovenskej moderny so svetovou prózou je neobyčajne ťažké. Okrem iného aj pre kvantitatívnu nerozsiahosť jej prozaickej produkcie. Z podania Ludmily Groeblovej vieme, že z francúzskej literatúry čítali najmä Musseta a Maupassanta, z anglickej Wilda, z talianskej d'Annunzia, z poľskej Tetmajera.⁶⁷ S prispením Krasku a Galla

⁶⁴ Prúdy I, 206–208.

⁶⁵ Ludmila Groeblová (v liste mne 29. 6. 1965) nevýrazný vplyv českej prózy potvrdzuje: „Na prózu Slovenskej moderny mala skutočne svetová próza... väčší vplyv ako próza česká.“

⁶⁶ V prednáške pre rozhlas — ako príloha k listu zo 4. 10. 1954 — okrem iného píše: „Celý súbor *Lovcových zápiskov* čítal som prvý raz asi pred 50 rokmi. Tak sa mi zapáčili, že sa vraciam k nim každý rok i niekoľkokrát.“

⁶⁷ V liste mne 25. 9. 1966. O vzťahu k ruskej literatúre tu píše: „Ruskou literatúrou, hlavne Dostojevským, sme už boli presýtení, ešte tak Lermontov a vynárajúci sa Gorkij (ktorého ale B. Pavlů, imponujúci nám svojím čistým intelektom, jedinou vetou „nieť v tom kultúra“ vyškrknul).“

môžeme tento počet ešte rozšíriť. Gall v novele *Precitnutie* (v súvislosti s postavou Marty) odvoláva sa na Catulla Menděsa („Mimovoľne prišli mu na um ženy v poviedkach Catulleho Menděsa“), Krasko v *Liste mŕtve-mu* spomína zas Flammariona.

Najobľúbenejšia zo všetkých literatúr pre autorov Slovenskej moderny bola však próza severská, z nej najmä nórska. Popri vlastných umeleckých kvalitách a vlastnostiach slúžila im totiž aj ako povzbudivý príklad, akú vysokú literárnu úroveň môžu dosiahnuť v literatúre i malé národy a prostredníctvom nej aj aký obrovský ohlas a známosť vo svete.⁶⁸

Ludmila Groeblová v súvislosti s literárnymi debatami s Gallom okrem iného píše: „Tie naše nekonečné debaty! Ako sme cez hlavy tých veľkých severských pesimistov Garborga, Strindberga, Skramovej, Banga a iných (Hamsun bol náš miláčik a prípad pre seba) objímali celý, nám prístupný, európsky literárny svet.“⁶⁹

Áno, Hamsun bol naozaj ich „miláčik a prípad pre seba“. Aspoň pokiaľ ide o Galla, ale podľa citovaného listu aj Groeblovú. Samozrejme, Hamsun svojho prvého tvorivého obdobia, autor *Pana, Viktórie, Hladu, Mystérií* a iných. Ak možno hľadať aj nejaké konkrétne súvislosti a analógie medzi novelistikou Slovenskej moderny a inonárodnou literatúrou, potom ich naozaj treba hľadať u Hamsuna. Pravda, mám na mysli súvislosti a analógie svojské, tvorivé impulzy, a nie napodobňovanie! Pri dostatočne voľnom chápaní slova analógia analógiou *Hladu* môžu byť Gallove *Aurelove Vianoce*, analógiou „mnohých a náhlych skoků v mém myšlenkovém chodu“ z *Mystérií* Gallov „fragment“ *Z Voloďovho denníka*, analógiou Hamsunových odkazov na veľké postavy dejín a umenia (tak isto z *Mystérií*) podobná Gallova obľuba, možno akousi vzdialenou analógiou *Pana* mohla byť Kraskova *Udalosť* (Kraskova subjektívnosť, „odtrhnutosť“ od sveta ľudí v nenarušenej divej prírode, ako aj spôsob rozprávania — u Krasku aj Hamsuna „rozpráva sa“ ex post, z rozpomienok — hovorili by skôr o prípadnom vzťahu k Hamsunovi než Turgenevovi). V Gallovej próze *Na Dušičky* — v súvislosti s „nepochopiteľným“ konaním svojho hrdinu — stretáme sa s priamym odkazom na Hamsuna: „A doma vášnivo bozkávam tie stopy slz na ľahučkom batiste, ktorý jemne vonia, a nič sa už nedivím mladému mužovi z Knut Hamsunovho románu, ktorý za dvermi izby v hoteli ľúba topánky ženy, ktorú raz videl.“⁷⁰

⁶⁸ Pozri tu na str. 74–75.

⁶⁹ V citovanom liste 25. 9. 1966.

⁷⁰ Môže ísť o román *Mystérie*, v tom prípade však Gallova interpretácia nie je celkom presná, alebo novelu *Dobyvatel* (10 strán), ktorá vyšla v knihe *Povídky* (Praha 1906, preložil Jan Osten), a v tom prípade Gallova interpretácia je verná.

Namieste je však nehovoriť o analógiách, ale iba o podobných štylistických znakoch a tendenciách, podobných životných postojoch a situáciách, či už ide o poetizáciu a lyrizáciu, poetické reflexie v obrazoch, poetickú dikciu a refrénovosť, sústreďovanie sa na psychologické otázky a záhady ľudskej duše, prchavé výlevy fantázie, predstieranie, hranie, nahovárание si opaku pravdy a podobne.

V každom prípade však aj literárne lásky prozaikov Slovenskej moderny veľmi výrazne svedčia o ich nekukučínovskej orientácii a smerovaní v próze.

Nepochybne už v prvom desaťročí tohto storočia celkom cieľavedome formoval sa na Slovensku nový typ modernej, porealistickej, novoromantickej prózy. Len k jeho rozvinutiu nedošlo.

DAŇO OKÁLI

K PROBLEMU NATURALIZMU V NAŠEJ LITERATURE (Poznámky k Vámošovej *Odlomenej haluzi*)

Vámošova tvorba sa klasifikovala medziiným ako naturalistická. V poslednej dobe v tomto zmysle sa vyjadril Mikuláš Gašparík: „...Prozaické dielo Gejzu Vámoša... predstavuje v dejinách slovenskej literatúry naturalizmus.“¹

V literárnej histórii za základ a východisko naturalizmu sa považuje dielo Emila Zola. Teoreticky rozvinul Zola svoj názor na naturalizmus ako na tvorivú metódu vo zväzku kritických prác vydaných roku 1880 pod názvom *Le roman expérimental*. Časť týchto prác vyšla v českom preklade pod titulom *Emile Zola: O románu*.²

O svojej metóde hovorí Zola ako o metóde vedeckej, „použitej na prostredie a osobnosti“ (38, 73, 83), filozoficky založenej na pozitivizme, odvolávajúc sa na Saint Beuva a H. Taina (30, 33).

Hoci zdôrazňuje, že je iba „kritikom študujúcim svoju dobu“ (74), usilujúcim o „pravdivosť tvorby“ (56) a o vystihnútie skutočnosti, jeho naturalistická metóda nedáva priamo odpoveď na spoločenské, triedne otázky a vzťahy postáv. Sociálna kritika v jeho dielach sa zámerne nevyskytuje, keďže umelec vystupuje ako púhy „objektívny“ dokumentátor svojej doby, prostredia atď., svojich postáv. Podrobne rozvádza tvorivý postup spisovateľa (14) pri zbieraní a štúdiu materiálu vzťahujúceho sa na osobnosti postáv a ich životné prostredie: „A jedného dňa, keď dokončí zbieranie dokumentov, ako som už povedal, bude sa jeho román skladať len z nich. Romancier roztriedi len logicky skutky. Zo všetkého, čo počul, vyberie si dramatickú zápletku, dej, ktorý potrebuje k vytvo-

¹ Pravda 28. sept. 1965, 2.

² Praha, vydal A. Hynek, 1911. Citujeme podľa tohto prekladu, stránky udávame priamo za citátom.

reniu kostry svojich kapitol. Význam nespočíva v pozoruhodnosti tohto deja, naopak, čím bude banálnejší a všeobecnejší, tým sa stane typickejším. Dať sa pohybovať skutočným osobám v skutočnom prostredí, podať čitateľom úlomok ľudského života, v tom spočíva naturalistický román.“ (14) A tento proces má byť formovaný ... „ako jednoduchá štúdia, bez dramatického deja a rozuzlenia, analýza jedného roku existencie, história jednej vášne, biografie jednej osobnosti, poznámky urobené o živote, logicky roztriedené“. (55)

Avšak ani Zola z tvorivého procesu nevyklúča ani analýzu, ani experiment. (73) Ich použitie obmedzuje na prienik do fyziológie a psychológie svojich hrdinov. Aspoň teoreticky, lebo hoci zámer Zolu je traktovať človeka ako tvora biologického, bez spoločenskej diferenciácie („telo ľudské a teda i vášne a pudy sú rovnaké“), diferenciácia vyhnaná dverami vracia sa mu oknom, veď rozdiel je napr. v tom, že ... „dobře vychovaný pán sa skrýva pod skvelou maskou vzdelanosti“ (88), kdežto „človek z ľudu stojí sám, ako je“ (88) — jeho romány odhaľujú i spoločenské vzťahy a aspekty. I keď neodhaľujú podstatu vecí v plnej miere a do konečných dôsledkov, najmä v tom, že neodkrývajú triedne, spoločenské príčiny, sociologické determinanty zobrazovaného stavu, ukazujú predsa nahú, surovú skutočnosť bez masky a neľútostne. Zobrazovanie mravov určitej spoločenskej vrstvy (napríklad hercov, šľachticov v *Nane*), i keď sa deje metódou naturalizmu („Románopisec nie je moralista, ale anatóm, ktorý sa uspokojuje so zprávou o tom, čo našiel v ľudskom tele“ — Zola), predsa vnika do spoločenských a sociálnych vzťahov a v diele ich realizuje. Ak sovietsky estetik A. J. Burov v diele *Marx-leninská estetika proti naturalizmu v umění*³ hovorí o tom, že „naturalisti vyhľadávajú rôzne životné anomálie a úchylnosti a sú pirátmi hniloby a hyeny sliediacie po zdochlinách“ (15), dnes, z historickej perspektívy vidíme, že „anomálie“ a úchylnosti boli normálnym obrazom príslušných spoločenských tried a že hlbinné vystihnutie pravdy viedlo v dôsledku vývinového procesu kapitalizmu k tomu absurdnému štádiu, ako ho hyperbolickým spôsobom vyjadril Kafka.

Nemožno preto pochopiť a akceptovať všetky tie výčitky, ktorými zahrnuje naturalizmus A. J. Burov, keď tvrdí: „Naturalizmus však vydáva odporne a ohavné za normu, za podstatu „ľudskej“ prirodzenosti. Naturalizmus nekritizuje a nezavrhne, ale si pochutnáva na odpornom, estetizuje ho a tým schvaľuje.“ (30) Napriek tomuto konštatovaniu a napriek nedostatku zámernej ideologickej kritiky, Zolove romány sú krutou ob-

žalobou buržoáznej spoločnosti 19. storočia a vonkoncom nie sú schvaľovaním tohto rozkladu. Zolove slová „Ak však zostúpi do psychológie a fyziológie osôb, ak pôjde ďalej ako k čipkám a skvostom, vtedy napíše dielo, ktorým otrávi čitateľov a ktorí potom budú rozoberať hrozné lži, lebo nič sa nezdá byť menej pravdivým, ako pravda, najmä ak ju hľadáme vo vrstvách vzdelanejších.“ (88) — sú ďaleko od schvaľovania a tak i naturalistické dielo nechtiac a nepriamo odhaľuje spoločenskú situáciu. A ponecháva na čitateľa, aby zavrhol nielen túto ohavnú situáciu, ale aj triedu, ktorá ju svojou spoločenskou praxou vytvára a podmieňuje. Napriek tomu, že objektivizmus vedie Zolu k tomu, aby vyhlásil: „Nie je našim cieľom popisovať, chceme len zhrňovať a určovať.“ (38)

Nemožno však súčasne nevidieť, že naturalizmus postavil sa na stanovisko akéhokoľvek i banálneho sujetu, prózu prenikavo „zospoločensťil“. Do románu vtiera ľud a sociálne, teda triedne zlo, vydedenci, periféria, robotníci, prostitútky, hlad, epidémia, vášne. Život vo svojich tisícokrakých podobách a prejavoch. Právom Zola zdôrazňuje: „Ako! dali sme ľudu občianske právo v obore literárnom a pred nami celkom nič nemal, čo by o ňom povedal.“ (90)

Naturalistická metóda, reduktujúca prácu spisovateľa na bezohľadné, pravdivé zachytenie „úlohu ľudského života“, zo stránky formálneho výrazu vyžaduje: „Osobitý vyjadrovací nie je bezpodmienečne skutočnou formulou. Môže sa písať špatne, nesprávne, pod psa a pritom mať skutočnú originalitu pri vyjadrovaní.“ (26)

„Vedecká metóda“ naturalizmu, zavrhuje teoreticky a popiera kompozičné i štýlové estetické princípy, bazirujúce na pravdivom, faktografickom zachytení a vyjadrení reality, robí estetický účinok a emocionálnosť diela nezávislou aj od voľby témy. „Práve preto musí byť samozrejmé, že naturalizmus nezávisí na téme, tak ako učenec môže obrátiť svoju lupu na ružu alebo na žihľavu, poznávacím obzorom romanciera — naturalistu je celá ľudská spoločnosť od salónov po vykričané domy.“ (83)

Tieto teoretické princípy naturalizmu uvádzame obšírnejšie, lebo práve v diele G. Vámoša v mnohých reláciách — a to tak vo filozofickej koncepcii, ako aj v kompozícii a štýlotvorných prvkoch — akoby nachádzali svoju realizáciu. Nie v čistej forme. Podliehali nielen odlišným spoločenským podmienkam, ale aj filozofickému stanovisku.

Ak Zola zdôrazňuje, že jeho „vedecká“ metóda naväzuje najmä na Balzaca (38), diferencuje sa od Balzacovho realizmu práve v spoločenskom vyústení diela. Balzac chce byť vo svojom diele iba „sekretárom spoločnosti“, „prírodovedcom románu“, ktorý „píše vo svetle dvoch večných právd: náboženstva a monarchie“, no svojou realistickou metódou dospieva k odsúdeniu „svojich drahých aristokratov“, k „jednému z naj-

³ Praha 1951; citujeme podľa tohto vydania, stránky uvádzame v texte.

väčších triumfov realizmu“ — ako zisťuje Engels. I napriek svojmu ideologickému stanovisku.

Formotvorný proces naturalistickej metódy nie je však čirou faktografiou. Ak experimentálny román predpokladá „výber deja, ktorý potrebuje k vytvoreniu kostry svojich kapitol“, „výber dramatickej zápletky“ — už takáto selekcia znamená estetické hodnotenie. A v procese výberu je obsiahnutý i začiatok zovšeobecňovania. Nemožno teda hovoriť iba o „dokumentárnosti“ „odmietajúcej zovšeobecňovanie“ — ako tvrdí Burov (15). Zdôrazňovanie „opravdivej originality vo vyjadrovaní“ tak tiež vyvracia holú dokumentárnosť, keďže predpokladá aplikáciu určitého hodnotenia. Mario de Micheli v diele *Umělecké avantgardy XX. století*⁴ o povahe tejto originality E. Zolu píše: „I on totiž — v literatúre využíva princíp deformácie: zjednodušuje, zostručňuje, ale zároveň pomocou fyzického opisu robí svoje postavy účinnejšími, hodnovernejšími, pádnejšími. Nielen od Daumiera, ale aj od Zolu sa van Gogh naučil používať deformáciu. I v tom je ranný naturalizmus bezpochyby jedným z otcov väčšiny expresionizmu.“ (29)

A tento postreh platí v plnej miere aj na dielo Gejzu Vámoša, hoci za inej situácie ako napr. u Zolu.

Ak Burov vytýka naturalizmu „asociálnosť, apolitickosť, bezideovosť, antihumanizmus a biologizmus“ (42), kategórie bazirujúce na „reakčných a dekadentných základoch“ (42), toto zistenie tiež neplatí bezvýhradne. V akomkoľvek spoločenskom prejave a aktivite a najmä vo vzťahoch mravných, vo vzťahoch podmienených i sexuálnymi otázkami a vzťahmi atď. odráža sa špecifickým spôsobom i sociálna a politická situácia. Vyjadruje sa aj triedna ideológia, a to oveľa účinnejšie a presvedčivejšie, ako keby sa postavy románu stávali hlásnymi trúbami ideologických téz. Životný postoj, aktivita alebo pasivita postáv v hociktorej sfére spoločenského diania, ak sa pravdivo premieta v estetickú projekciu na osude jednotlivca, je súčasne i adekvátnym výrazom sociálnej, politickej a ideovej situácie. Zolov *Germinal*, vybudovaný za predpokladu vedeckého výskumu sociálnych pomerov, obsahuje i realistické prvky. Lenže práve v *Germinali* deformačný tvárny postup, orientujúci sa v závere románu na zdôraznenie a vyhrotenie určitých zvráteností, je zvlášť markantný. Pritom tieto výjavy sú podmienené pudmi biologického charakteru. Podobný postup vyskytuje sa i vo Vámošovej *Odlomenej haluzi*. (Kapitola *Majzlovo rodinné šťastie*)

Vzhľadom na uvedenú teóriu experimentálneho románu, ako výraz na-

turalizmu v jeho kryštalickejšej, konzekventnej podobe nenachádzame realizovanú ani v tvorbe Zolu a tým menej v tvorbe Vámoša.

Aký je však zásadný rozdiel medzi realizmom a naturalizmom, ak berieme napr. do úvahy definíciu L. J. Timofejeva z jeho učebnice *Teoria literatúry*, kde naturalizmus kvalifikuje ako „nižší, neplnohodnotný realizmus“,⁵ z poslednej doby konštatovanie Hany Hrzalovej v štúdii *Z histórie sporu o naturalizmus a realizmus*: „Naturalizmus vznikol ako vývojovo vyšší konkretisace realistické metódy (v tom smyslu, že reagoval na nové prvky ve skutečnosti, že vyrovnával metodu s tím, co měla postihnout).“⁶

Ako vidno, otázka nie je ujasnená dodnes ani v rámci marxistickej estetiky. Nemôže byť však sporu o tom, že naturalizmus pôsobil i priekopnícky pri vyhaňovaní moderného realizmu. — I keď nebol vyšším vývinovým štádiom realizmu, bol faktorom vnášajúcim nepochybne nové prvky do poetiky realizmu.

V tomto smere jedným z najvýstižnejších rozborov realizmu, vychádzajúcich z estetických formulácií klasikov marxizmu-leninizmu, je analýza, ktorú urobil Lukács György. Bez ohľadu na to, že ani jeden z marxistických estetikov nevyvolal v súčasnej epoche tak na západe, ako aj v socialistických krajinách „také vášnivé uznanie a odpor“ ako práve on. Pre hĺbku jeho analýzy estetických problémov, prenikavú syntézu jeho formulácií, nie neprávom ho nazýva Peter Ludz „Marxom Estetiky“.⁷

Hoci v teoretických úvahách o diele Lukácsa sa občas uvádza, že nepodal definíciu realizmu, myslím, že toto konštatovanie neobstojí, keďže napr. v diele *Balzac und der französische Realismus* (Berlin 1952) zameriava sa práve na odhalenie a určenie estetickéj štruktúry realizmu a dospieva k záveru, že vytváranie typu, typizácia je rozhodujúcim faktorom realistickej metódy. Takéto všeobecné konštatovanie bolo by len opakovaním známej tézy Engelsa. Lukács sa však s tým neuspokojuje. Pre závažnosť nebude zbytočné odcitovať príslušné miesta, a to najmä z toho dôvodu, že pojem typu rozvádza ako centrálnu kategóriu realizmu.

„Die zentrale Kategorie und das Kriterium der realistischen Literaturauffassung der Typus in Bezug auf Charakter und Situation ist eine eigentümliche, das Allgemeine und das Individuelle organische zusammenfassende Synthese. Der Typus wird nicht infolge seiner Durchschnittlichkeit zum Typus, aber auch durch seinen nur — wie immer vertieften individuellen Charakter, sondern dadurch, dass in ihm alle menschliche

⁵ Pozri cit. dielo Burova, 9.

⁶ Sborník *Realismus a modernost*, Praha 1965, 95.

⁷ Lukács György, *Literatursoziologie*, 1963, 22.

⁴ Praha 1964.

und gesellschaftlich wesentliche, bestimmende Momente eines geschichtlichen Abschnitt zusammenlaufen, sich kreuzen, dass die Typenschöpfung diese Momente in ihrer höchsten – Entwicklungsstufe, in der extremsten Entfaltung der in ihr sich bergenden Möglichkeiten aufweist, in der extremsten Darstellung von Extremen, die zugleich Gipfel und Grenzen der Totalität des Menschen und der Periode konkretisiert.

Der wirklich grosse Realismus stellt also den Menschen und die Gesellschaft nicht von einem bloss abstrakt – subjektiven Aspekt am gesehen dar, sondern gestaltet sie in ihrer bewegten, objektiven Totalität.⁸

Ak teda teória experimentálneho románu, bazirujúca filozoficky na pozitivizme Comteovom, zdôrazňuje: „že prevaha pozorovania nad obrazotvornosťou je jej hlavným znakom“⁹ a v dôsledku toho Zola sa domnieva, že čím bude dej banálnejší a všeobecnejší, „tým sa stane typickejšim“ (14), redukuje tak formotvorný proces na púhu faktografiu. u Lukácsa ide o proces priam protipolárne kontrastný. Vytváranie typu podľa požiadaviek estetického modelu realizmu je predovšetkým dynamickým, protirečivým, dialektickým procesom zahrnujúcim všeobecné a individuálne v syntéze. Podstatné spoločenské momenty určitej historickej periódy, spojené s historicky podmienenými črtami individua nielen ako biopsychickej jednotky, ale predovšetkým ako spoločenskej bytosti, tvoria základné elementy tejto syntézy. „Adekvátne umelecké vyjadrenie celého človeka je centrálnou estetickou otázkou realizmu.“¹⁰

V estetickom projekte totality človeka v totalite epochy je však obsiahnutá nielen aktuálna prítomnosť a prežitá minulosť, ale čo je najdôležitejšie, súčasne je anticipovaná i budúcnosť. Vystihnúť podstatu a historický zmysel reality spočíva teda práve v tom: na základe elementov a tendencií minulosti a živej súčasnosti načrtnúť vývinové prúdenia a smerovanie budúca. Spisovateľ zmocňuje sa týchto prvkov syntetickou metódou, vytvárajúc hrdinu ako spoločenský typ objektívujúci tieto vývinové tendencie mnohokrát i v extrémnej podobe. (Pozri Gorkého *Matku*, romány Balzaca, Černyševského *Čo robiť* atď.) Tam, kde umelec vytvára typ hrdinu bez týchto základných spoločenských a historických predpokladov, len na konštrukcii filozoficky špekulatívnej, kde nekorení v skutočnosti – tam i ním vytvorený „typ“ stáva sa iba romantickým, papierovým výmyslom.

...„princíp umenia je práve v jeho hlbokéj čistote, v plnosti spoločenských, morálnych, humanistických hľadísk. Požiadavka realizmu ohla-

dom typizácie obracia sa práve tak proti smerom, kde prevláda biologická podstata človeka, fyziologická stránka života, láska (ako napr. u Zolu a jeho školy), ako i proti tým, ktorí sublimujú človeka len na duchovné, psychologické procesy.“ (9)¹¹

Požiadavka realizmu vytvárať obraz človeka v jeho totálnej podobe, teda nielen ako produkt minulosti, nielen ako jav biologický a psychologický, ale súčasne aj ako aktívnu zložku spoločnosti, ako tvorca dejín a teda ako potencionálneho nositeľa budúcnosti, v tom je najdôležitejší moment realizmu.

Naturalizmus, ktorý nevyjadruje tieto elementy, spoločenskú podstatu a vzťahy spájajúce individuum so societou, ktorú pretvára, a ktorými je i sám hnetený a pretváraný, podáva v skutočnosti deformujúci, a teda nepravdivý obraz reality. Právom Lukács zdôrazňuje, že takýto postup ochudobňuje a zužuje literatúru, miesto aby ju obohatoval.

Z uvedených metodologických princípov realizmu vyplýva i formálnotvárný postup, tak ako ho vystihuje Lukács pri rozbere Balzacových *Sedliakov*. Zdôrazňuje, že reč, myslenie, city a konanie postáv vyplývajú z ich spoločenského bytia, že sa plne zhodujú s jeho abstraktnými i špecifickými podmienkami.

Nejde tu však o mechanický determinizmus, ktorý je charakteristický práve pre naturalizmus, ale o determinizmus dialekticko-materialistický, podľa ktorého: „každá akcia je vzájomnou akciou, to znamená, že vonkajšie príčiny účinkujú cez vnútorné podmienky.“¹² Tým je prekonaný zjednodušujúci agnostický determinizmus pozitivizmu, podľa ktorého... „duch ľudský poznávajúci nemožnosť absolútnych poznatkov, vzdáva sa hľadania pôvodu a účelu všehomíra a poznania vnútorných príčin javov, aby sa oddal objavovaniu ich skutočných zákonov (pomocou veľmi zložitého usudzovania a pozorovania), to jest nemenných vzťahov ich následnosti a podobnosti.“¹³

Dialektický princíp vzájomného pôsobenia každej akcie je tu redukovaný na strohý, mechanický, „nemenný vzťah následnosti a podobnosti“. V dôsledku toho napr. romány Zolu sú konštruované ako literárna objektivizácia biologických alebo iných téz vedy.

Naturalistická koncepcia považujúca prózu za „objektívnu, vedeckú štúdiu“, v zmysle pozitivizmu „vzdávajúca sa poznania vnútorných príčin javov“, zrieka sa tým súčasne aj ich vedomého ideového hodnotenia.

⁸ Lukács György, *Balzac und der französische Realismus*, Berlin 1952, 8.

⁹ A. Comte, *Sociologie*, Praha 1957, 417.

¹⁰ Lukács Gy., *Balzac*, tamže, 9.

¹¹ Lukács Gy., *Balzac*.

¹² S. L. Rubinstein, *Prinzipien und Wege der Entwicklung der Psychologie*, Berlin 1963.

¹³ A. Comte, *Sociologie*, 14.

V dôsledku toho hrozí jej nebezpečie „bezideovosti“, ako na to upozorňuje Burov. Zachycujúc „dokumentárne“ iba vonkajšok, povrch vecí a udalostí, zriekajúc sa analýzy javov a ich syntézy, ktorá by viedla k odhaleniu príčin podmienujúcich tieto javy, vyraduje súčasne človeka z aktívneho pôsobenia na túto skutočnosť. Považuje ho iba za tvora biopsychologického, ktorý koná v rámci nemenných inštinktov a vášní.

Naproti tomu realizmus – nepodceňujúc všetky biologické, psychické mohutnosti a zložky človeka, vidiac a zobrazujúc ho v celej zložitosti a protirečivosti – za základnú podmienku svojej metódy považuje fakt, že i tieto zložky manifestujú sa iba v rámci spoločensko-historického kontextu, v rámci a vo vnútri určitej kultúry. Stojí na stanovisku formulovanom Marxom: „Vedomie nemôže byť nikdy nič iného ako vedomé bytie, a bytie ľudí je ich skutočným životným procesom.“¹⁴

Právom Lukács, analyzujúc Balzacových *Sedliakov*, dospieva k záveru, že ideológia tohto diela „... javí sa ako súčasť, ako element tohto životného procesu“.

Ideológia v realizme vystupuje ako organická súčasť a výraz myslenia a konania v spoločnosti, chápanej z hľadiska marxistickej sociológie ako „systém vzájomne súvisiacich vzťahov medzi ľuďmi“.¹⁵

Ale tým realizmus súčasne odhaľuje i tie „vnútorné príčiny javov“, od ktorých bočí agnosticizmus pozitivizmu a umeleckou metódou dochádza k podstate životných procesov.

Estetickým prostriedkom, ktorý realizmus používa, aby vyjadril dynamiku gnozeologického procesu, je – ako zdôrazňuje Lukács – dej, akcia, ... „mnohokrát koncentrované zhrnutie udalostí do katastrofy“. (56) Je to v súlade s výrokom D'Arteza – Balzaca v tomže románe, kde na otázku: čo je umenie? odpovedá: „Nič iné, ako koncentrovaná príroda.“ Naproti tomu tzv. objektivismus naturalizmu pri dôslednej aplikácii vedie k tomu, že spisovateľ sa vedome zrieka hodnotiacej ideologickej činnosti, stáva sa fotografom reality. Literatúra prestáva tým plniť jednu zo svojich kardinálnych spoločenských funkcií: kritiku skutočnosti spod zorného uhla vývinových tendencií za účelom dosiahnutia harmonického, optimálneho rozvoja ľudskej osobnosti.

*

Ako sa prejavujú teoretické princípy naturalizmu v diele Gejzu Vámoša, konkrétne v jeho vrcholnom románe *Odlomená haluz*, ktorá bo-

¹⁴ Nemecká ideológia, Bratislava 1961, 29.

¹⁵ Z. Bauman, *Sociologie*, Praha 1965, 10.

la a časťou literárnej vedy je i dnes označovaná za dielo naturalistické?

Už po prečítaní prvých kapitol je očividné, že Vámoš neobmedzuje sa iba na prienik do fyziológie a psychológie postáv v zmysle teórie experimentálneho románu, ale načiera hlboko do spoločenskej problematiky. A to do problematiky, ktorá roku 1934, keď pražský Melantrich vydáva toto dielo, stojí v centre dobových problémov: do rasovej otázky. Do otázky vzájomných vzťahov židovského obyvateľstva k ostatným vrstvám Slovenska. V časoch, keď už nacisti prevzali v Nemecku politickú moc, keď sa už realizuje rasistický Mýtus XX. storočia založený na nietzscheovskom Übermenschstve, formulujúcom princíp rasizmu slovami: „V hĺbkinách duše týchto vznešených rás je nemožné nevidieť dravca, plávajú beštii dychtiacu po koristi a víťazstve“ ... „Vznešené rasy zanechali pojem „barbara“ po stopách, po ktorých chodili, vedomie o tom a hrdosť na to prezrádzajú i vrcholky ich kultúry.“¹⁶

A o tejto rasovej „vznešenej“ čistote Ľudo Lapajovič vo Vámošovom románe sa vyjadrí takto: „... sa aj do takej čistoty! Tu trpezlivý, hlupácky, dobrotivý, neživotaschopný národ! Kusiská mäsa, len im po chrbte drevo rúbať. Hoviadka božie, s ktorými robí každý, čo chce. Tam zase krivonohí, precitliveli šibali, stále ajvajakujúci, stále krivdy čuchajúci, stále sa za martýra pokladajúci, večne pokazený národ. Kdeže je tu čistota, čo na nich čistého, pred čím máme padieť na brucho? Hej, s úctou by som zdvihol klobúk pred tými podarenými bastardmi, ktorých by tieto plemená vydávali Zmiešaním sa. A tú tvoju humbugársku čistotu predal by som hneď za fajku tabaku.“¹⁷

Lenže tento kritický pohľad, ktorý obnažuje sociálnu psychológiu židovstva a pranieruje údajnú spoločensko-politickú pasivitu našich proletárskych mäs, nie je názorom Lapajovičovým. Je to vášnivý, osobný, autorský postoj, ktorý sa v knihe opakuje na viacerých miestach, a to nielen vo forme dialógu postáv románu, ale aj ako autorská reč a úvaha. Autor, vystupujúci v maske Lapajoviča, nepostupuje v zmysle poetiky naturalizmu, t. j. ako vedecky objektívny historik a dokumentátor, ako tvorca „jednoduchého štúdia, bez dramatického deja a rozuzlenia“ atď., iba pozitivisticky poznávajúci životný materiál, bez skúmania vnútorných príčin, protirečení spoločenských javov. A najmä nie ako nezainteresovaný tvorca, ktorému nezáleží na riešení ústrednej životnej a ideovej otázky svojho diela. Už samotná ideová koncepcia riešenia židovskej otázky, pojatá v duchu humanizmu, dokazuje, že román nie je naturalistickou štúdiou „úlomku ľudského života“. Svojou ideovou koncepciou: asi-

¹⁶ F. Nietzsche, *Werke VII*, 1881, 321.

¹⁷ Stránkovanie citátov z románu je podľa vydania z roku 1934.

milačným procesom židovstva vyriešiť rasový problém, rozbiť to vnútorné geto založené na náboženských mýtoch, poverách a predsudkoch, presahuje metódu naturalizmu. Autor v maske Luda Lapajoviča, ktorý sa na konci románu ožení so židovkou, túto koncepciu formuluje takto: „... Pozri na tú náciu. Akoby boli teraz prešli cez Červené more. Tá istá bystrosť, pružnosť a životaschopnosť. Objavme ich. Roznesme ich na kopytách. Nech zmizne ich národ, ich viera, ako dym. Berme od nich, čo nám treba, a dajme im, čo potrebujú oni. Rozhryzme im starého Abraháma. Odučme ich dvoriť nebesám žalúdkom. Dajme im zdravé nervy a trocha pokoja. Odvráťme ich pozornosť od sprostých detských rozprávok a legend. Vyveďme ich z Egypta ešte raz a dôkladne. Aby nežili dnešok v znamení starých plesnivých povier, nezmyselného ritu, a aby netkveli každou myšlienkou, v každú minútku dňa v obmäkčovaní, lichotení neviditeľným strašiakom. Pomiešajme sa s nimi.“ (326)

Tieto slová odznievajú už v dobe, keď sa dvíha opona nad jednou z najstrašnejších tragédií v histórii ľudstva; v dobe, keď si už nacizmus brúsi katovskú sekeru, aby vyvraždil šesť miliónov židov Európy, a naši domáci hitlerčiaci pripravujú sa v mene božom na úlohu katových pomocníkov.

V uvedenej ideovej a mravnej koncepcii románu kryštalizuje pátos realizmu, ktorý sa neuspokojuje iba s pravdivým zobrazovaním javov človeka a prostredia, ako ich zachytáva poznanie dokumentátora, ale skúma aj ich kauzalitu, vnútorné príčiny. A nadovšetko, vychádzajúc z uvedenej koncepcie, usiluje sa o progresívne riešenie. Spisovateľ stáva sa tak bojovníkom nového života. Prekonávajúc zatuchnuté náboženské a rasové povery, fantazmagórie, rúcajúc zakorenené predsudky, ktoré nevystupujú len ako historické príšery a strašidlá, ale ktoré sa v našom storočí vedy a techniky menia v dymiacu pece smrti Osvienčima a Majdanku. V tomto prieniku k podstate sociologických javov, demonštrovaných na životnom materiáli individuálnych osudov, v tomto syntetickom spojení osudu jednotlivca ako konkrétnej, živej osoby, ktorá súčasne stesňuje i najcharakteristickejšie črty príslušného kolektívu, spočíva hodnota a význam realizmu.

Riešenie rasovej otázky prostredníctvom asimilácie židov znamená vo svojom konečnom dôsledku popretie tej ústrednej pozitivistickej tézy, ktorá bola i devízou naturalizmu: „Z toho, čo predchádza, vidíme, že základnou známkou pozitívnej filozofie je pozeráť sa na všetky javy podrobené prirodzeným a nezmeniteľným zákonom.“¹⁸ Vámoš túto „nezmeni-

¹⁸ A. Comte, *Sociologie*, 19.

teľnosť prirodzených zákonov“, siahajúcich svojimi koreňmi do vrstiev a tradícií minulých tisícročí, neuznáva, rúca a prekračuje.

Ak teda hlavné kritériá a kategórie poetiky naturalizmu nie je možné aplikovať na toto dielo, aké sú dôvody, pre ktoré sa Vámošova tvorba kvalifikuje ako naturalizmus?

V rokoch päťdesiatych sa jeho práca v Slovenských pohľadoch hodnotí takto: „Gejza Vámoš nehodnotí jednotlivé životné javy, nie je vedený nijakou ideou. V jeho práci sa prejavil *bezideový naturalizmus* (podčiarkujem ja). Literatúra mu nebola vážnou a zodpovednou prácou, ale akýmsi druhom honby za senzáciami.“¹⁹ Je temer neuveriteľný podobný záver — a autor ho v doslove k reedícii románu r. 1965 zásadne modifikoval — veď Vámoš, okrem iného i doktor filozofie, od samého začiatku svojej literárnej tvorby filozofuje ako máloktorý náš spisovateľ. A bol to mysliteľ náležite rozhladený. Stačí si prečítať len zoznam filozofickej literatúry, ktorú prečítal pri vypracovaní svojej dizertačnej práce *Princíp krutosti*; od Aristotelovej *Metafyziky* až po Tvrdeho *Sovremennaja čechoslovačka filozofia*.

I v *Odlomenej haluzi* filozofuje — a niekedy i na úkor dejovej dynamiky — spôsobom prenikavým. Predovšetkým a najmä o židovskom probléme ako centrálnej ideii románu. Mikuláš Anjelmôj takto vystihuje sociálny, triedny profil slovenského, dedinského žida: „I to sú ľudia. Pod slamenu strechou, pri latkovom pálenčenom šenku, medzi revom a ruvačkou opilcov, v troch zatuchlých izbičkách, nad vrecami peňazí, v bohatom nájme celého šireho okolia, v majetku skvelého úporského kaštieľa, trasú sa o groš a žujú, moria, ťahajú krčovite svojho Adonája... Trasú sa o groš, žijú v biede, hrabú nezmyselné bohatstvo. Sú lakomí a nežičliví ako čerti. Škrtili gajstové peniaze, nedožičia nikomu najmenšieho úžitku. Žijú uzavretí od kultúry, od krásy, od hlasu srdca a dobrotivosti. Hnaní neukojiteľným smädom a vrozeným talentom za ďalšími bezdôvodnými a naničhodnými miliónmi. Vegetujú, živoria, derú a hrabú v mene svojho zmluvou vyvlastneného Boha.“ (287)

Je to sociálna i triedna, ale súčasne i sociálno-psychologická charakteristika slovenského dedinského žida — väčšinou krčmára — ktorá ho vysvetľuje ako triedny jav v určitom vývinovom období kapitalizmu.

Takto nefilozofuje „bezideový naturalizmus“. V týchto mysliteľských partiách Vámoš dospieva k vrcholu svojho ideového hodnotenia skutočností na základe historicky fundovanej analýzy a syntézy spoločenských faktov.

¹⁹ M. Tomčík, *K niektorým otázkam vývinu slovenskej literatúry v rokoch 1918–38*. Slovenské pohľady 1955, 299.

Naturalizmus v zmysle teórie pozitivizmu značí dokumentárne zachytenie javov reality, bez skúmania ich vnútorných príčin, bez ich sociálneho, etického alebo estetického hodnotenia a najmä bez akéhokoľvek spoločenského cieľa.

Odlomená haluz z hľadiska literárneho žánru nezodpovedá tým zásadným požiadavkám naturalizmu už preto, že ide o satiru. Satirický postup už tým, že vedome deformuje skutočnosť, že používa metódu nadsádzky, že karikuje postavy hrdinov zveličovaním ich slabostí atď. — už tým je hodnotením.

Nie je teda protokolárnym zachytením skutočnosti, a to najmä vtedy, keď Vámoš pomocou epiky chce riešiť určitý ideový problém. Okrem toho pri satirickom traktovaní životného materiálu je satirik priam vášnivo osobne zainteresovaný nielen na vyústení deja, ale aj jednotlivé postavy stíha svojím sarkazmom, a to najmä tie, ktoré sú protikladné jeho ideovým a estetickým princípom. Ak naturalizmus stojí na strohom stanovisku, že literárne dielo má plniť iba jednu funkciu, a to gnozeologickú, a že pri realizácii tejto funkcie nie je kvôli poznaniu „pravdy“ viazané žiadnou morálnou alebo spoločenskou zábranou a kontrolou, satira vychádza a vyúsťuje v určitom etickom princípe. Ak Vámoš satirou znetvoruje svojich hrdinov, jeho úmysel je jasný, takýmto spôsobom chce iba zvýrazniť svoj etický zámer: zbratanie dvoch rás ich vzájomnou asimiláciou, splynutím ako jediným humanistickým riešením. Zabúda však, že to je možné iba po revolučnom odstránení antagonistických tried.

Ako sa prejavuje táto satira konkrétne? — Len jeden príklad, ako sa sarkasticky vysmieva z vlastenčiacoho zbierania medi na vojnové účely za prvej svetovej vojny:

„Pani Katzenjammerová pobozkala svoj starý, rodinný mažiar a odovzdala ho so slovami: „Slúžil si nám, teraz slúž vlasti a prines pohromu na nepriateľa! „Všetci prítomní slzili a volali na slávu statočnej panej a vzornej dcére vlasti.“

„Tu máte môj poklad“, volal hlasne baľko Michal a odovzdával mosadznú kľuku z dverí. „Nahradil som ju drevenou. Choď kľuka a vykántri celú Dohodu, aby z nej nezostalo ani na semeno.“ „Sláva“, volal dav. (115)

Použitím satirickej deformácie — vyznieva celá scéna, ktorá mala vyjadriť úradne nadiktované, vlastenecké nadšenie — v krutú, ničotnú frašku.

Najdôležitejším argumentom používaným svojho času kritikou, ktorý mal potvrdiť Vámošov naturalizmus, bol naturalistický detail, ktorý spočíva v bezostyšnom zobrazovaní rôznych fyziologizmov alebo v biologizácii sociálnych javov. Kritika jeho umenie hodnotila, že mal onú

vychvaľovanú vlastnosť neostýchať sa opísať i tzv. háklivé veci“, „... ktorých jediným cieľom je nazhromaždiť čím viacej absurdností, aby sa ctené i nectené čitateľstvo rozhorčovalo.“²⁰

Je pravda, že román oplýva podobnými naturalistickými detailami. Autor v odpovedi na citovanú kritiku Andreja Mráza vo svojom umeleckom kréde vyslovil sa slovami: „Treba sa naučiť na prirodzené veci hľadieť prirodzene.“²¹

Je očividné, že v tomto prípade hovorí nielen spisovateľ, ale i praktický lekár, ktorý denne prichádza do styku s chorobami, deformáciami ľudského tela, pre ktorého rôzne biologické a fyziologické procesy sú všednou záležitosťou. Prirodzenou vecou. Myslím, že tento aspekt praktického lekára priam vylučuje, aby v danom prípade všetky tie fyziologizmy boli kvalifikované ako „honba za senzáciou“, „skrivenou grimasou“, preexponovanou grimasou“, „falošnou karikatúrou“ atď.²²

Túto domnienku vylučuje i žánrová podstata satiry, ktorá i v danom prípade je vyhrotená kriticky, a to najmä proti tomu spoločenskému zlu, ktoré u nás predstavovalo zadubené, kultúrne ľahostajné a sterilné, v náboženských a cirkevných poverách zahrúžené, politicky tupé malomeštiactvo. V románe je charakterizované sarkastickým výbuchom:

„V tých časoch vedel ešte byť apoštolom svojich názorov a necítil, že sa na neho upierajú škľavé zraky nechápavých dedinských a malomestských lajňakov, ktorých mozgami, okrem problémov žrádla, zažívania a plemenenia, nevedelo pohnúť nikdy nič.“ (286)

Je to obraz redukovaný na tú najdôležitejšiu zložku: na nevyberavú honbu za majetkom, ktorá tvorila základný predpoklad, aby sa mohol vyžívať a venovať „žrádlu, zažívaniu a plemeneniu“.

Ako sa majú správať títo malomeštiacki „lajňaci“? Veď to nie sú romanticky zmyšľajúce éterické bytosti, ktoré vystupujú zahalené v ideálnych neživotných róbach, ako napr. v románoch Vajanského. — Správajú sa napr. ako normálni ožranci v kapitole *Duša v plameňoch*. Ludo Lapajovič opitý zaspí na hnojisku a jeho kumpáni hasia „jeho horiacu dušu“... „I obstali horiaceho priateľa a hasili ho.“ (236)

Scéna mohla by vyzeráť obscénne, naturalisticky ohavne, keby nebola adekvátnym dejovým vyjadrením vyššie citovaného, obmedzeného malomeštiackeho „lajňactva“. Epická funkčnosť „naturalistického“ detailu — a nie je ich v románe málo — je kompozičným predpokladom, aby takýto detail prestal pôsobiť ako „naturalistický“ prvok, aby prestal fun-

²⁰ Slovenské pohľady 1934, 502.

²¹ Slovenské smery II, 1934–5, 34.

²² Pozri citovanú Mrázovu kritiku.

govať len ako „honba za senzáciou“ a stal sa prirodzeným, organickým elementom románovej štruktúry. Tam, kde tento kompozičný predpoklad chýba (ako napr. v kapitole *Pochmúrny kráľ vetrov Aeolus*), kde príbehu chýba epická funkčnosť, tam možno právom hovoriť len o zbytočnej senzácii. Hodnotu nezachráni ani vtipná irónia, ani latinské múdroslovie: *naturalia non sunt turpia*, lebo scéna nezapadá do dejovej štruktúry.

Ako celkom inak, účinnejšie, dramatickejšie pôsobia partie, v ktorých vystupuje lekár Alinko Podhradský, ktorý sa stáva anjeličkárom. „V tých časoch škrabácke lekárstvo už pekne kvitlo. Medici sa s dôverou zadlžovali na svoje klinické ženské praktizovanie. Na nádej výdatného anjeličkárstva kupoval sa nábytok a ženilo sa z lásky, bez groša“, (241) a nasleduje veta:

„Predtým neraz nosili večerami veľkí, okúňaví Dunčovia korisť, v ktorej ľahko sa poznal zahodený ľudský plod.“ (244)

To nie sú už krémové výčiny otrundžených malomeštiackych, nudiacich sa fičúrov, ktorí sypú kýchací prášok pod nos starému išpánovi Baranovičovi, aby kýchal a súčasne „každé kýchnutie sprevádzal ohromným rachotom“ (319), ale ventilovanie sociálneho faktu, ktorý otriasajúcim spôsobom odhaľuje kapitalistickú morálku. Nový rodiaci sa človek, plod „hriechnej lásky“ nielen ako subjekt tragédie, ale súčasne aj ako objekt kšeftu.

„Naturalistický“ detail v týchto prípadoch je prvkom realistickým, a to najmä vtedy, keď epická náplň je zameraná sociálno-kriticky. Individuálny osudový príbeh prerastá tu rámec života jednotlivca a stáva sa faktom spoločenským. A to je už jedna zo základných kategórií realizmu, keďže v tomto prípade autor odhaľuje i vnútorné pohnútky a zmysel anjeličkárstva ako zdroja bezpracných ziskov, rýchleho obohacovania sa. Súčasne odhaľuje i podstatu kapitalizmu, v ktorom všetky ľudské vzťahy zvrhávajú sa napokon na prameň zisku.

Vámoš — ako sa to dá zistiť zo zoznamu jeho knižnice, ktorú odovzdal pred svojou emigráciou r. 1939 piešťanskému gymnáziu — dôkladne poznal tvorbu E. Zolu. Sú to desiatky Zolových románov, ktoré figurujú na tomto zozname. Nemôže byť pochybnosti, že sa učil od tohto autora. A práve tak ako v prípade faktografických, materiálových detailov treba rozlišovať ich naturalistickú alebo realistickú povahu, aj v prípade jednotlivých postáv románu nie je možné nevidieť, že niektoré z nich sú poznačené a tvorené metódou naturalizmu. Tam a vtedy, keď hrdina nie je vytvorený ako spoločenský typ, syntéza individuálnych a spoločenských vlastností, ale iba ako napr. psychopatologický prípad. Taká je erotomanka, stará 56-ročná židovka Sára Schreiberová. „V tomto päťdesiatšesťročnom dávno odkvitnutom ženskom tvorovi horel vulkán po-

hlavnosti desiatich nezbedných dievčenských internátov.“ (135) „A nebola ani manželkou, lež rodeným despotickým faraónom v klamnej podobe ženskej. A vonkoncom ani nemala nárokov, lež divé a neskrotné príkazy, ktoré by boli priviedli do rozpakov tlupu ľúbostne vyhľadnutých, zdiveľých galejníkov.“ (135)

Postava Sára práve svojou patologickou výlučnosťou a jedinečnosťou, nedostatkom spoločenskej charakteristiky a zaradenosti, postrádajúc elementy sociálneho typu, konajúca výlučne z fyziologických, sexuálnych popudov a chtivosti — je postavou zobrazenou podľa princípov poetiky naturalizmu. Takýto výtvor stáva sa iba „kusom života“, zachyteným verne, dokumentárne pravdivo. Spôsobom, ktorý zodpovedá pozitivizmu a mohol by figurovať i v učebnici sexuálnej patológie. Samozrejme, ani tento príbeh nemožno kvalifikovať ako „absurdné erotické dobrodružstvo“, keďže erotománia je tiež kusom života, i keď zvráteného a tragického.

V *Odlomenej haluzi* ako v špecifickom literárnom útvare môžeme teda zistiť i prvky naturalizmu. Najmä vtedy, keď detail alebo scéna vystupuje samoučelne. Týmto konštatovaním v žiadnom prípade nechceme podceňovať a prehliadať okolnosť, že i tieto scény rozširujú a obohacujú umelecké poznanie o nové životné horizonty.

A popri týchto naturalizmoch pri výstavbe charakterov i deja je to najmä autorov jazyk, štýl, ktorý najväčšmi zvädzal k hodnoteniu tejto tvorby ako naturalistickej. Ak pri vytváraní postáv, ich konaní nepozná žiadnu morálnu alebo sociálnu kontrolu a zábranu, práve tak i výraz „oslobodzuje“ od akýchkoľvek konvencií. „Banalizuje“ ho, ako konštatoval jeden z kritikov. I tu „prirodzenosť“ považuje za axiómu nielen pri výstavbe dialógu, ale i v autorských úvahách, pričom Vámoš a jeho postavy hovoria a uvažujú „vámošovsky“, nediferencovane.

V kapitole *Bahniansky boh* opisuje vzťah veriacich k bohu: „Bahnianski židia mali svojho Adonája. Bol to apartný, praktický boh, tento boh bahniansky. Dal sa vyťahovať z hocktorej kešene, mohli ním ovaliť dobráka i lotra, povznášal, strhoval, požehnával a preklímal tento boh, vždy podľa potreby bahnianskych kupčikov.“ (145)

To nie je dokumentárne zachytený a vyjadrený vzťah, ale satiricky ladený prenikavý postreh, ako sa idealistická fikcia boha v kapitalistickej spoločnosti mení na prostriedok triedneho utilitarizmu. Zo vševládneho Adonája vytvára si kšeftársky duch poslušný nástroj na získanie ďalšieho rebachu. Vámoš tu zatína do živého, odhaľujúc triednu podstatu idealistickej, iluzívnej inštitúcie. A naturalistický výraz je tu účinným poetickým prostriedkom na zdôraznenie tejto vnútornej sociologickej pravdy.

Ak sa tejto tvorbe vytýkala „honba za senzáciou“, úmysel épater les

bourgeois — čo robila až nadmieru svedomite — nenájdete v nej nikde opisy tzv. „postelových scén“, ani rozvádžanie lúboštných aktov, detaily sexuálnych orgií, hoci autor ako skúsený lekár a filozof, ktorý poznal nielen psychopatologickú alebo sexuologickú vedeckú literatúru, ale i život v týchto dimenziách, bol by mohol podľa vzoru naturalistickej spisby produkovať dráždivé príbehy. Už jeho postoj k žene, ako sa javí v postave Režky, je charakteristický pre tento „cudný“ pomer.

Nič na tom nemení ani okolnosť, že i na pohlavné vzťahy sa pozerá — verný svojmu ideovému stanovisku — ako na vec prirodzenú. Nič nemení na jeho postoji ani skutočnosť, že v prípade erotomanky Sary zachycuje i takýto moment: „Sára sa nedala odbiť. Jednoducho si ľahla k Majzlovi do postele a dieťa vo vedľajšej izbe mohlo byť svedkom scény, ktorá môže pochádzať len od besnej ženskej zveri: Ako núti Sára jej chorého otca nevyberanými slovami k okamžitému splneniu manželskej povinnosti.“ (152)

Už samotná okolnosť, že autor príbeh nerozvádza, že ho nepremiata v akcii, ale uspokojuje sa iba autorským konštatovaním, potvrdzuje, že nekráča cestou naturalizmu. Zdržanlivosť a zámerné vyhybanie sa dokumentárnemu predvádzaniu erotických aktov je dôkazom, že autorovi ani v tomto románe nešlo o realizáciu „honby za senzáciou“. Veď napr. kapitola *Pád môjho Anjela (alebo povznesenie)*, ktorá hovorí o tom, ako sa nedostupná krásavica Režka oddá Mikulášovi, nemá ani slovíčka o milostnej prežitej noci. Hoci vo všetkých týchto prípadoch núkala sa i priemernému literátovi možnosť siahnuť za príležitosťou a rozvinúť milostné scény.

Takéto traktovanie lúboštných vzťahov je ďalším dôkazom, že ani v tejto pre literáta najlákavejšej oblasti ľudských vzťahov autor nepoužíva metódu naturalizmu, ba priamo sa vyhýba aplikovať ju na životnom materiáli.

Zostáva nám aspoň stručne zaradiť tieto poznámky do širšieho rámca, ako sa naturalizmus experimentálneho románu prejavoval v našej literatúre a kritike v prípade tvorby Jégého, najmä v súvislosti s jeho najtypickejším románom *Cesta životom*. Nejde mi o vyčerpanie celej problematiky, len o zdôraznenie niektorých príznačných momentov.

Prvým spisovateľom, ktorý sa u nás kriticky zaoberal tvorbou Emila Zolu a metódou naturalizmu, bol Jégé.²³ Naša literárna veda práve na tvorbe Jégého obsiahla najširšie skúmanie, či a nakoľko svoju prózu konštruoval podľa zásad experimentálneho románu. Tvorba i osobnosť Jégého má

²³ Pozri jeho štúdiu o románe *Peniaze*, Slovenské pohľady 1891, č. 6.

niekoľko zhodných črt s dielom a osobnosťou G. Vámoša. Obaja sú povolaním lekári. Ich názory na konanie človeka podliehajú biologickým a fyziologickým zreteľom, podmieňujú ich živočíšnymi pudmi a žiadostivosťou. Jégé v stati *O sebe a povahe ľudí* vraví: „Nahliadam, že sú ľudia poväčšine slabí, smiešni, že sú vedení chťicmi, nie rozvahou, že mravnosť považujú vo svojom najúprimnejšom vnútri len za hlúpe sekírovanie.“²⁴

Vámoš to vyjadril drsnejšie, naturalistickejšie.

Obaja sú znalcami Zolovej tvorby. Jégé dokonca píše o ňom štúdiu. Obaja vo svojej spisovateľskej praxi pridŕžavajú sa zásady o prirodzených veciach písať prirodzene. Jégé sa o *Ceste životom* vyjadruje: „Neukladal som do neho svoje náhľady, ale som verne kreslil a zobrazoval život.“ (*Sborník*, 338.)

Obaja v podstate akceptujú fyziologický determinizmus. Ich etický postoj k človeku ako lekárov-lúdomilov je taktiež zhodný. Tvorba obidvoch vykazuje prvky naturalizmu atď.

Ako teda hodnotí naša literárna veda z tohto aspektu dielo Jégého v uvedenom *Sborníku*? — Konfrontácia jednotlivých konštatovaní dospieva ku kontrastnému chápaniu a hodnoteniu.

Z literárnovedného a filozoficko-estetického hľadiska možno ako pravdivé akceptovať hodnotenie O. Čepana: „Jégého pozícia medzi naturalizmom a literárnym realizmom nie je jednoznačná.“ (224) ... „Prvky oboch metód žijú v jeho diele.“ (225)

Ano, práve tak ako v tvorbe Zolu alebo Vámoša ide o symbiózu oboch umeleckých metód. V tomto smere závery našej mladšej marxistickej literárnej vedy vystihujú poetickú štruktúru diela Jégého pravdivejšie ako zistenia starších vedcov, ktoré sme citovali. Veď napr. postreh V. Petríka o žánrovom charaktere jeho predvojnových noviel ako satire — vylučuje naturalizmus (*Sborník*, 143). A na druhej strane konštatovanie J. Nogeho, že jeho dedinské postavy vystupujú len ako „jednotliví ľudia“ (*Sborník*, 195), a nie ako typy kolektívu — je výraznou črtou naturalizmu, podmieneného mechanickým determinizmom. Črtou, ktorú charakterizuje Petríkom uvádzaná atypickosť a asociálnosť postáv, ale súčasne aj ich ahistorickosť (*Sborník*, 142).

Túto ahistorickosť uznáva i sám Jégé: „Bolo vždy mojim presvedčením, že cítenie a myslenie ľudí nezávisí od doby, v ktorej žijú... Cíty ľudí boli vždy jednaké.“ (*Sborník*, 223.) A v jednej svojej kritike uvádza: „... všetci sme rovnakí egoisti a darebáci: robotníci a kapitalisti.“ (*Sborník*, 626.)

²⁴ Pozri *Sborník Jégé v kritike a spomienkach*, 1959, 331.

Slovom: redukuje človeka na bytosť bio-fyziologickú bez akýchkoľvek zmien, na objekt prírodnej vedy alebo psychológie. Neguje človeka ako spoločenského tvora. Morálku odtráha od triednych faktorov, ktoré ju podmieňujú. Hoci v praxi a práve v románe *Cesta životom*, napriek týmto teoretickým, ideovým vyhláseniam, špecifické rozdiely triednej morálky vystupujú priam vypukle a diferencovane.

I z týchto hodnotení vysvitá vzájomná závislosť oboch metód. Z toho rezultuje, že za určitých historicko-spoločenských podmienok realizmus Balzaca — „veľký realizmus“ — modifikuje sa v naturalizmus. I keď nemôžeme plne súhlasiť s citovanou definíciou Hany Hrzalovej o naturalizme ako o „vývojove vyššej konkretizácii realistickej metódy“, treba zdôrazniť, že „tie nové prvky skutočnosti“ musíme vidieť i v revolučnom rozvoji prírodných vied v 19. storočí (darwinizmus atď.), ktoré podmieňovali vznik naturalizmu. Tu koreni tá zolovská vedecká metóda, „použitá na prostredie a osobnosti“, ktorá obohacovala realizmus.

Na druhej strane ochudobňovala realizmus vtedy, keď — ako v prípade Jégého — videla „len jednotlivých ľudí“, nie spoločenské typy vytvárané z individuálnych dobových znakov na syntézu a literárne projektované v postave individuálneho „hrdinu“, keď nevidela osoby ako organickú súčasť a produkt sociálneho a triedneho prostredia atď. Len v dialektickom spojení všetkých týchto zložiek, všetkých „nových prvkov skutočnosti“, v ich totalite vyjadrujúcej situáciu človeka v čase a priestore v celej zložitosti a súčasne i situáciu spoločnosti a epochy — možno vidieť základné predpoklady vystihnúť podstaty realizmu a jeho neustále obnovenie na vyššom vývinovom stupni. Samozrejme, vždy v spojení s najprogresívnejšou ideológiou, ktorou je dnes marxizmus-leninizmus.

O naturalistickej metóde v jej čistej podobe ani u Jégého nemožno hovoriť, keďže ako Petrik konštatuje: „Nádaši je v podstate spisovateľ moralista.“ (Sborník, 195.)

Historický materiál v románe *Cesta životom* napriek všetkým svojim svetonázorovým vyhláseniam nespracúva vedeckou, experimentálnou metódou, objektívne, ale spod zorného uhla svojej morálky, ktorú vkladá do úst svojho alter ega doktora Búroša, protipolárneho typu predstaviteľov zemianskej džentry, ktorý je nositeľom progresívnych — v danom prípade národnostných — myšlienok. „Búroš znal najnovší európsky myšlienkový svet a súhlasil s mnohým, čo tislo spoločenstvo napred. Ako som sa dozvedel od Magduše, bol humanistom v modernom zmysle slova“ (*Cesta životom*, 184) — vyjadruje sa o ňom Jožo Svoreň.

A Búroš na konci príbehu vraví sám o sebe: „...bol som trochu socialistom“. (188)

Dramatický konflikt diela ako kompozičný predpoklad estetickej účin-

nosti a emocionality odohráva sa práve v zrážke týchto kontrastných typov, ktoré stelesňujú dejinné spoločenské prúdenia. — Konštatovanie Š. Krčméryho: „Pero naturalistovo je v tomto románe kruté a atrament čierny. Povedal by si: na dne duše básnikovej nasadalo priveľa pesimizmu“ (Sborník, 194) — nedokazuje „manieru naturalizmu“ — keďže skutočnosť bola horšia, ako to zdôrazňuje sám Jégé, a najmä preto, že vedome sa vyhýba podrobnej reprodukcii a opisu práve tých najchúlostivejších scén. V liste Dominikovi Jarábekovi z 2. 7. 1939, ktorý možno považovať za umelecko-filozofické krédo Jégého, o tom hovorí: „Ačpráve pri popise erotiky som si dal pozor. Ale úplne ju vylúčiť pri popise takých bujakov, ako boli naši páni, je vec úplne nemožná. Pravda popisu vôbec niet, len označenie, že sa niečo stalo.“ (Sborník, 573.)

A v tomto bode *Cesta životom* a *Odlomená haluz* Gejzu Vámoša tiež sa zhodujú. Metóda naturalizmu (napr. Joyceov *Ulysses* a i.) sa takémuto opisu nevyhýba.

Ak však Emil Zola teoretické princípy experimentálneho románu podmieňoval vo zmysle svojej devízy, aby realita bola videná: „vue travers d' un temperament“, a teda týmto subjektivistickým prístupom vlastne koriguje dokumentárnosť, objektívizmus naturalizmu, platí to v plnej miere aj o diele Vámošovom a Jégého. U oboch „temperament“ umeleckej osobnosti vystupuje plasticky a výrazne.

Die Studie befasst sich mit dem Problem des Naturalismus im Roman des Schriftstellers Gejza Vámoš *Der abgebrochene Zweig* und im Roman des unter dem Pseudonym Jégé bekannten Schriftstellers Nádaši *Der Weg durch das Leben*. In seiner Betrachtung geht der Autor von der Theorie des Naturalismus aus, so wie sie Émile Zola in seiner Arbeit *Le roman expérimental* formulierte. Es werden jedoch gleichzeitig auch die theoretischen Stellungnahmen einiger marxistischer Literaturwissenschaftler der letzten Jahre in Betracht gezogen. Den Naturalismus sieht der Autor nicht nur als eine historische Kategorie, nicht nur als eine gewisse Art der schaffenden Methode — ein System strukturaler Vorgänge, sondern auch als ein auf dem Positivismus basierendes philosophisch-aesthetisches System der Erkenntnis und der künstlerischen Reflexion der Realität. Anhand zeitgenössischer Forschungsarbeiten betrachtet der Autor den Naturalismus als eine Methode, die insbesondere zufolge der starken Entwicklung der biologischen Wissenschaften (z. b. des Darwinismus usw.) im vergangenen Jahrhundert soziologisch bedingt war und als ihre aesthetische Applikation in der Literatur erscheinen sollte. Der Naturalismus muss jedoch gleichzeitig als eine gewisse Revolte der Schriftsteller betrachtet werden, die in einer solchen „objektiven“ Weise mittels des experimentalen Romans das wahre Gesicht des Kapitalismus auf den Gebieten demaskiert haben, wo es bis dahin von der Literatur unentdeckt oder von ihr sentimentalisiert wurde.

Vámoš's schriftstellerisches Schaffen wurde als naturalistisch qualifiziert. Auf die grundlegenden Prinzipien des experimentalen Romans hinweisend gelangt der Autor anhand seiner Analyse zur Schlussfolgerung, dass es sich hier nicht um ein auf Grund dieser Methode geschaffenes Werk handelt, obgleich im Vámoš's Roman „Naturalismen“ vorkommen, d. h. Szenen beschrieben werden, die im Sinne der üblichen moralischen Konventionen als obszön betrachtet werden müssen. Auch diese sind jedoch im Werk dann gerechtfertigt, wenn sie im Rahmen der Struktur des Werkes kompositionell und funktionell eingegliedert sind.

Im Falle des Romans *Der abgebrochene Zweig* kann von Naturalismus nicht gesprochen werden. Einerseits geht es um ein satirisches Werk, andererseits tritt Vámoš als ein leidenschaftlicher Moralisator hervor, und so wertet er das Material. Dies allein schliesst schon die positivistische Objektivität der experimentalen Methode aus.

Die obigen Ausführungen gelten in gewissen Beziehungen mutatis mutandis auch bezüglich Jégé's Roman *Der Weg durch das Leben*.

Neraz už nad slovenským autorom krúžila dvojica slov domov a svet. Neraz musel sa náš spisovateľ pozrieť do tváre nielen našej biele, zaostávaniu, ale aj izolácii od sveta, neraz narazil na zarúbané cesty k hodnotám svetovej kultúry a musel volať po otvorených oknách, po zdravom vzťahu k všetkému podnetnému na cudzích poliach a tradične, celkom po slovensky, zastavoval sa na krížnych cestách, nedovidiac ďaleký, vytúžený svet — ani ten svoj, ani onen cudzí. A často on sám búril sa proti tradíciám a najmä proti tradicionalistom, ktorí vo veľkej láske k domovu i k sebe na oplátku vedeli útočiť na nelásku, ba opovrhnutie domovinou, pravdami otcov, ich vierou, završiť tento útok rozličnými prezývkami, medziiným aj termínom kozmopolitizmus. Autor nachádzal rozličné trasy svojho básnického koňa, najčastejšie k životu a mysleniu generácií slovenských spisovateľov, trasu Západ-Východ a v nej ešte konkrétnejšie vymedzenú trasu Paríž-Moskva. Bodom, z ktorého sa štartovalo ku generáčnym útokom mladých proti starším, bol aj vzťah k inonárodným literatúram.

Autorom, ktorý sa usiloval o poznanie inonárodných literatúr vysokých umeleckých hodnôt a ktorý k tomu nabádal aj svojím aktivizujúcim postojom a najmä svojím dielom, bol Ivan Horváth (1904–1960). Ako ne jeden slovenský spisovateľ, aj on prekonával dilemu domov a svet a celkom isto nie bez ťažkostí, bez určitej trýzne. Výchova v panslávskom dome, s národnými tradíciami siahajúcimi do revolučného štúrovského pokolenia, silné národné uvedomenie obklopovali autora v detstve a v študentských rokoch.¹ V dome svojho otca dr. Cyrila Horvátha, senického

¹ Dr. Ivan Horváth narodil sa 26. júla 1904 v Senici, zomrel 5. septembra 1960. Jeho otec dr. Cyril Horváth prišiel do Senice z „centra“, z Martina. Bol synom

pravotára, účastníka martinských porád Slovenskej národnej rady 30. októbra 1918, člena Revolučného národného zhromaždenia v Prahe, v tomto dome Ivan Horváth mal naplno otvorenú cestu k domácim národným zdrojom. Táto národná výchova musela celkom určite mocne pôsobiť, keď autor aj po rokoch na otázku v dotazníku Matice Slovenskej, kto a čo dalo podnet k literárnej práci, odpovedal: „Snáď radosť z oslobodenia, vedomie, že máme už slovenský študentský časopis, ktorý čaká na spisovateľa.“² A autor toto presvedčenie vyslovil už potom, keď pobudol niekoľko rokov v Paríži a podnikol viacero ciest po európskych krajinách a navštívil také kultúrne centrá, ako bol okrem Paríža Mníchov, Drážďany, Amsterdam, Stockholm a keď kládol dôraz na poznávanie súčasných úsilí vo svetových literatúrach, ba bojovne a s iróniou odpovedal na otázku „slovenskosti, neslovenskosti a tradície“ v rámci „dôležitých rád a pokynov“, adresujúc do tábora tradicionalistov toto „vážne“ tvrdenie: „Neslovenské romány sú tie, ktoré sú síce písané slovensky, ale ktorých autori zrejme prepadli neslovenským spôsobom písania a vyjadrovania sa (novoromantizmus, naturalizmus a iné nezrozumiteľné smery). Sú to väčšinou takí, ktorí tvrdia o sebe, že kráčajú s dobou, preto sa dívajú stále za hranice a napodobňujú nespokojné elementy iných, nezrelých národov. Poznať ich po riadne mladom veku, spomínaní cudzích autorov, zháňaní sa po rýmoch a (prepytujem) neslušných výrazoch. Nevedno ani vôbec, ako došli k slovenským menám, lebo slovenské matere nemohli porodiť takéto deti. Sú to vlci, ktorí sa vrhli na všetko, čo dýcha starými dobrými časmi, a chcú dokazovať, že *prevrat má znamenať i prevrat v literatúre*.“³ Ná-

ev. farára Jozefa Horvátha, známeho svojím utrpením v revolučných rokoch 1848–49, ako o tom napísal vo svojich *Rozpomienkach*, vydaných aj z iniciatívy jeho vnuka r. 1948. Sestra dr. Cyrila Horvátha bola známa kultúrna pracovníčka Mária Oľga Horváthová (1859–1947), herečka martinského Spevokolu, autorka viacerých hier pre ochotníkov, medzi inými aj známej hry *Sirota*. V Senici navštevoval slov ev. školu v rokoch 1910–1914, kde ho učil Pavel Gašpar. Prvých päť tried stredoškolských štúdií absolvoval na ev. maďarskom lýceu v Bratislave a r. 1919 prešiel na slovenské gymnázium v Bratislave (terajšia SVŠ na ul. ČA). Na vysvedčení z V. tr. lýcea s dátumom 3. 5. 1919 s maďarským textom predmetov a známok sa objavuje aj známka z „Tót nyelv“ – „jeles“ (výborný) a výkaz o dvojmesačnom kurze z jazyka slovenského s prospechom veľmi dobrým (dátum 12. 6. 1919), čo svedčí o tom, že tento kurz absolvovali všetci tí, čo prechádzali na slovenské gymnázium. Ivan Horváth maturoval r. 1922. (Vysvedčenia a vlastný životopis, ako aj ostatný rukopisný materiál k životu a dielu I. Horvátha sprístupnila mi vdova po autorovi p. Mária Horváthová, rod. Kunertová.)

² Archív Matice slovenskej.

³ Slovenská politika VIII, č. 42, 20. 2. 1927, str. 4. O niekoľko rokov vyjadril Ivan Horváth svoj vzťah k svetovým literatúram do roviny so vzťahom k domácej literatúre: „I slovenská literatúra zaujíma ma len v tolkej miere ako cudzia. Smrek kdesi

ročky sme odcitovali celý odsek, pretože v ňom Horváth akoby vychádzal zo svojej najvlastnejšej skúsenosti, akoby chcel vyvolať svojím ironickým prístupom predovšetkým obranu svojej vlastnej tvorby a súčasne sa hlásiť k „prevratu v literatúre“, t. j. k novému ponímaniu literatúry, a to predovšetkým jej estetickému funkcie. Z toho, čo poznáme, nemožno usúdiť, že by v dvadsiatych rokoch literárna kritika bola napádala Ivana Horvátha. Skôr tu ide o vyslovenie sympatií k moderným umelcom, neraz atakovaným a obvineným z neslovenskosti; medzi inými to boli v tých rokoch mladí autori, hlásiaci sa k DAVu.

Ale Ivan Horváth vedel diferencovať. Nebol povojný uznať každý vzťah k cudzím autorom, každú recepciu ich diela. V tom istom článku reaguje na tých, ktorí sú medzi „slovenskými“ a neslovenskými“ spisovateľmi ako „istá medzikasta“. Táto skupina podobá sa „neslovenským“ spisovateľom hlavne tým, že sa učí od cudzích (ale ešte veľmi blízkych) spisovateľov, ako Karinthy, Heltai, Szenes Ember atď., vedeli však týchto tak „pekne“ prispôbiť, že im to môžeme odpustiť a nazvať ich tvorcami slovenskej bulvárnej literatúry“. Horváth sa teda nielen svojím dielom vyhaňoval ako netradičný, až protitradičný umelec, ale aj svojím postojom s názormi, ako tu ukazujú aj jeho informačné články o nových prúdoch a autoroch už v čase jeho vstupu do slovenskej literatúry (o nadrealizme, o francúzskom autorovi Blaise Cendrarsovi atď.) v *Mladom Slovensku*.⁴

Táto netradičnosť v umeleckej praxi bola Ivanovi Horváthovi samozrejmosťou, no nebola zameraná nikdy proti základnému charakteru progresívnych síl našej národnej kultúry, ale len proti jej konzervatívnym stránkam. Komplikovala však neustále hodnotenie literárnych kritikov, ktorí sa usilovali vyznačiť smerovým pomenovaním autorovu metódu, umelecké tendencie. Nie ani tak pri prvej knihe *Mozaika snov a života* (1923), ako pri knihe *Človek na ulici* (1928). Andrejovi Mrázovi⁵ vychádza Ivan Horváth ako predstaviteľ impresionizmu a jeho „pracovných metód“.

spomenul, že sa musíme starať o expanziu našej literatúry do sveta. To je dobrá myšlienka, ale prvým predpokladom je, aby sme sa, čo sa týka hodnoty, čím skorej vyrovnali cudzím literatúram. Musíme mať intímnejší pomer k svetovej súčasnej literatúre. (Elán I, 1931, č. 5.)

⁴ Ide o články a zprávy v *Mladom Slovensku* VII, 1925 pod názvami: *Nadrealizmus* (č. 1–2, 42–3), o knihe Ossendowského: *Beast Men and Gods* (č. 1–2, 60–61), článok *Cena Goncourtova a Femina* (č. 1–2, 64), *Blais Cendrars* (č. 4–5, 34–6), *Oscar Wilde* (Slovenská politika VII, 1926, č. 254).

⁵ Slovenský denník zo dňa 3. 10. 1928. Podobne aj v článku *Dve knihy umeleckého výboja* (Mladé Slovensko VIII, 1928, 15–18).

Za „slovenského impresionistu“ označil Horvátha aj Igor Hamaliar.⁶ Pri ďalších knihách toto pomenovanie autori recenzií a článkov neuvádzajú, i keď sú to tí istí autori, alebo píše znovu pripomínajúc predchádzajúcu tvorbu. Kritiku zaujal pomer diela k životu, k otázkam účasti literatúry na jeho tvorbe. Znovu sa však vynorili nové označenia po Horváthovom oslobodení zo zabudnutia, ktoré spôsobila nezákonnosť v päťdesiatych rokoch na autorovi i jeho diele. V článkoch a recenziách prvých dvoch zväzkov *Spisov Ivana Horvátha*⁷ zjavili sa tieto termíny pre umelecký charakter Horváthovej prózy: Horváth poetista,⁸ Horváth expresionista,⁹ Horváth – autor osvojujúci v slovenskej literatúre princípy dada.¹⁰ Všetky tieto tvrdenia nie sú výmyslom, každé z nich má niečo pravdy v sebe, každé z nich platí totiž na niektoré znaky Horváthovho literárneho diela, predstavuje úsek z jeho umeleckých úsilií, no nikdy nie je celou pravdou. Pravdou je len to, že Horváth sa odlišuje od literatúry tzv. realistického obdobia, odlišuje sa od svojich rovesníkov, majú s nimi, samozrejme, aj mnoho spoločného. Ak Novomeský, Lukáč, Smrek a i. vychádzali vedome (či nevedomky) z básnického diela Ivana Krasku, aby každý z nich tento vzťah riešil po svojom, pri Ivanovi Horváthovi ťažko nájsť nejakého „veľkého rodiča“ jeho umelecky moderného diela. Je jasné, že ním nie je Kukučín, Tajovský a tá časť kritického realizmu, ktorá sleduje človeka začleneného v spoločenskom celku jeho prostredia. Horváth začleňuje sa do tej časti prózy, ktorá sleduje predovšetkým ľudský subjekt, citové impulzy a prudké reakcie, ktorými vnútro človeka prechádza. A tohto človeka má už aj Timrava a zjavuje sa v úzkej súvislosti s poéziou Moderny, s poéziou symbolizmu a v prózach Ivana Krasku a Martina Rázusa. Postavy próz Ivana Krasku strhávajú autora, aby s ich osudom podával aj svedectvo o pohnutiach v jeho vlastnom vnútri. Z prozaickej tvorby Martina Rázusa nie je to len vari prvá „parížska“ próza zo života umeleckej bohémy tohto mesta – *Laura*, odtlačená v Živene roku 1914, ale predovšetkým skutočne drobné prózy, uverejnené v Živene roku 1918, t. j. krátko pred Horváthovým vstupom do literatúry. Sú to prózy, v ktorých autor predstavuje „zvláštny pocit“, „prepodivný pocit“, ktorý „zvlnil záhybmi duše mojej“ (*V decembri*). Rázus v nich poetizuje svoje dojmy,

⁶ Národní listy zo dňa 8. 2. 1929.

⁷ *Človek na ulici*, Bratislava 1964, *Vizum do Európy*, Bratislava 1965. Vydalo Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.

⁸ Stanislav Šmatlák v článku *Slovenská poézia a poetizmus*. Slovenské pohľady 1965, č. 10, 15. Ide mu výlučne len o novelu *Laco a Bratislava*.

⁹ Pavol Števček v článku *Prichádza Ivan Horváth*, Kultúrny život 1965, č. 37.

¹⁰ Ján Števček v článku *Literárny profil Ivana Horvátha*. Slovenské pohľady 1966, č. 1, 22–26.

ba nachádzame v nich i prózy, v ktorých autor konfrontuje svoje dojmy pod tlakom racionálnej kontroly. Týmto prózami Rázus predchádza vývin lyrickej prózy, ktorá sa rozvinula v dvadsiatych a tridsiatych rokoch. U Rázusa však ide o vpád niektorých prostriedkov jeho básnického vyjadrenia do prózy. Niektoré z prozaických prác pokojne môžeme nazvať básňami v próze.

Má Horváth ešte iné pramene? Má. Je ním najmä svetová literatúra 20. storočia, a to tá literatúra, ktorej nejde len o plnokrvné využitie sujetu, o literatúru presne vymedzených epických príbehov, ale o literatúru osobného a veľmi autenticky osobného pomeru k citovému životu jednotlivých postáv, ich zmyslov a vášní, sile či slabosti, k podliehaniu známym či neznámym silám v človeku. Za všetkých autorov a diela uvediem aspoň jedného autora a dielo: Knuta Hamsuna a jeho dielo *Viktória*, román-novelu o nesplnenej láske. Ivan Horváth, ovládajúci niekoľko svetových jazykov, neraz sa priznal, ako miluje modernejšiu svetovú literatúru, a neustále sa o ňu interesoval. Hovoriť o tomto vzťahu nebolo by vylieváním kvapky do mora, ale márnym podujatím zmenšiť a premeniť more na niekoľko kvapiek. Týmto dôrazom chceme vystihnúť široký a intenzívny Horváthov vzťah k svetovým literatúram, ťažko preniknuteľný. Ak sme uviedli Hamsunovu *Viktóriu*, nechceli sme brať jej meno nadarmo. V Horváthovom prípade skôr reprezentuje dielo, ktoré svojou radiáciou zasiahlo mladého autora a ktoré ho pritiahlo natoľko, že nájdeme stopy po jeho inšpirácii, že ho mal vo vedomí. Horváth vedel aj o iných literatúrach, než o severskej, o Hamsunovi. Poznal nové francúzske mená, vedel bezpečne, že obdobie kritického realizmu má Európa za sebou.

Stačil však tento vzťah na vznik novej prózy? Nesporne sám osebe nestačil, treba však k nemu pripočítať aj skutočnosť, ktorá determinovala mladú nastupujúcu literatúru, a to národné oslobodenie a slobodnejšie podmienky pre rozvoj kultúry, oslabenie niekdajšej poplatnosti literatúry suplovaniu spoločensko-politických funkcií v podmienkach národného útlaku a zdôraznenie estetickú funkcie. Ivan Horváth patril k tým autorom, ktorí vošli do novej fázy slovenskej spoločnosti v čase, keď sa jej začal otvárať celý svet, budúcnosť. A preto „návraty“ do neslobodnej minulosti nachádzame len u starších autorov, kým mladší vychádzali alebo zo zážitkov prvej svetovej vojny, alebo z „človeka“ svojho veku, teda bez konkrétnejšieho spoločenského zatriedenia. Nepriznávali sa k svojim domácim učiteľom. Boli i chceli byť netradiční. Mladí akoby sa učili jeden od druhého, akoby všetci začínali spoločne a hneď sa rozchádzali svojím vkusom a ideovou orientáciou. Ivan Horváth začínal veľmi skoro a po Mladom Slovensku (1919) a Vatre (1919) publikoval v Slovenskom svete (1921, 1922), kde boli nielen mladší a mladí (Hrušovský, Lu-

káč, Hronský, Gašpar), ale aj starší, ako Jégé, Votruba, Roy a kde sa začas sústredil pomerne slušný počet slovenských spisovateľov, pretože spočiatku mali priúzkre publikačné možnosti. Aký je teda zrod a cesta prozaika Ivana Horvátha, moderného, netradičného a protitradičného prozaika?

Vstup do literatúry

Podobal sa mnohým a prišiel veľmi skoro – v pätnástich rokoch autorovho života. Vari len mladý Ján Botto a Pavol Országh Hviezdoslav sa tak ponáhľali so svojimi prácami pred čitateľa. Pätnásťročný bratislavský študent posielal svoju prvú prózu do časopisu slovenského študentstva Vatra, ktorý vychádzal v Ružomberku. Spočiatku sa usiloval tento časopis o nekonfesionálny postup, no neraz neubránil sa tlaku klerikálnych a nacionalistických politikov v okruhu A. Hlinku. Ivan Horváth si zvolil pseudonym Ivan Olšovský (neskoršie publikoval pod menom Ivan Horváth Olšovský, od r. 1927 len pod vlastným menom Ivan Horváth). Vo Vatre 1919 (I. ročník) uverejnil dve krátke prózy pod názvom *Padajú listy, padajú* a *Eva*. Na prvé čítanie ide o celkom začiatočnicke práce, akými vstupujú do literatúry napospol všetci talentovaní i menej talentovaní autori. Ale na Horváthových prózach sú zaujímavé dve veci: autor sa predstavuje ako septimán („chodil som vtedy do siedmej triedy gymnázia“) – hoci v čase, keď „dva roky trvala vojna“, bol autor iba terciánom. Autor chce podávať dej ako „dospelý“ – po maturite. Nejde nám o zisťovanie totožnosti rozprávača osudov autorovho priateľa, padlého na fronte, a samého autora, ale o to, že sa už v tejto malej próze zrodil „objektívny“ rozprávač, ktorý sa vedel odpútať od látky a stvárniť realitu aj pomocou subjektu. Len pre postavu rozprávača a jeho vieryhodnosť posúva autor svoje roky dopredu. A tak isto „skrýva“ svoju osobu, i keď hovorí ako svedok udalostí, ako je to v próze „*Dedina – mesto*“ (Mladé Slovensko II – 1919–20), v ktorej vyrozpráva osud „svojho“ priateľa, používajúc časové rozpätie väčšie, ako bol autorov vek a zážitky, ktoré boli sotva vlastné mladému pätnásťročnému gymnazistovi („Raz, keď sa mi sprotivil život v meste, keď som zanevrel naň, išiel som domov...“). Autor sa mení na postavu rozprávača, svedka podávajúceho výpoveď vo svojej vlastnej interpretácii, ktorá spočiatku prekračuje autorove skúsenosti. Prvé dve prózy sú jedinými prózami, v ktorých vystupuje historický čas, v ktorých je nejaké konkrétne spojenie s obdobím, a to priamo. V prvej (*Padajú listy, padajú*) je to prvá svetová vojna a 28. október, v druhej (*Eva*) akiste tiež 28. október, jeden z prvých, pretože

novela je v I. ročníku Vetry 1919 („Bol veľký národný sviatok. Vtedy sa splnili nádeje, túžby a sny národa malého...“). V ďalších prózach dvadsiatych a tridsiatych rokov niet podobných utvrdzujúcich zväzkov s obdobím, s konkrétnou spoločenskou situáciou. Na fiktívnu scénu jeho próz vystupujú jednak postavy a osoby s citovým svetom v autorovej interpretácii, vychádzajúcej spočiatku z pozorného, ale pritom vzrušujúceho zmyslového vnímania a reakcie na prostredie tvorené ľuďmi a vecami. Obidve prózy sú taktiež jediné, v ktorých sa otvorenejšie prejavuje „národný duch“, prameniáci v rodinnej vlasteneckej výchove. Ďalej ako by tieto zdroje celkom vyschli.

Využívanie subjektu má inú funkciu než v samých začiatkoch, než v prózach predchádzajúcich období. Stáva sa stavebným prvkom a napospol ide jednak o svet mimo neho a jednak o prítomnosť autorovho subjektu, jeho reakciu, ktorou sa podčiarkuje zmyslové vnímanie reality. V próze „*Golem so srdcom*“ (Svojeť I, 1922) vychádza z iluzívneho spojenia čítania o Golemovi a situácie vyvolanej stretnutím s miestami, kde stálo staré židovské mesto: „Čítal som Golema. Uchvátilo ma podivné kúzlo. Čítal som ho a cítil s tým dôstojníkom, miloval som s ním, božkával karminové pery Miriam, hladil jej božské vlasy. Teraz chodím po Prahe a kúzlo ma tlačí. Hľadám niečo, čo nenájdem, o čom iste viem, že to nenájdem. Hľadám tie staré, ošarpané domy, typické židovské hlavy, hľadám stále. Všetkú márne. Židovské mesto zhorelo.“ V próze je vysunuté do popredia predovšetkým ono „podivné kúzlo“, evokácia starého sveta, vyvolaná starou Miriam v novej Miriam. Autorov vnútorný svet len dokrešľuje toto stretnutie, dokumentuje túto evokáciu. Autor by mohol byť nahradený tretou osobou, no próza by stratila na „podivnom kúze“, na sugestívnosti márneho hľadania niečoho, čo sa nedá nájsť.

V inej próze, nazvanej *List* (Mladé Slovensko III, 1920–21), ktorá je len názvom list, vnútorná výstavba však nemá nič spoločného s epistulárnou formou a prechádza k uvádzaniu sveta mimo subjekt. Tento chimérický svet vedie dialóg s autorom listu, aby týmto nie bežným spôsobom vyjadril spomienku na vzdialenú milú a čakanie na jej príchod. Postavenie subjektu je veľmi pohyblivé, nemá ustálenú podobu. Autor už v prvých prózach vie ho využívať v rozličných funkciách a podobách. Prvé prózy, uverejnené v časopisoch, sú príznačné pre rozohrávanie účasti autorovho subjektu i subjektu postáv, pre zrod autora ako postavy rozprávača, v konečnom pôsobení zatlačujúcu autorovu vlastnú, do epiky prevediteľnú osobu do úzadia.

Osobitnú pozornosť si zasluhuje autorovo vyjadrenie vzťahu k realite. Na jednej strane silne pôsobiaca zmyslovosť v prepise jej tvaru, na druhej strane svet, skutočnosť, ľudia. Ide o uplatňovanie princípu „ja“ a

princípu „svet“, princípu rozprávača o sebe a rozprávača o svete, ich vzájomné pôsobenie, spôsobujúce určité napätie, no temer vždy prítomné najmä v prvých prózach a knižkách. Ja je obsiahnuté v realite a realita vchádza do autorovho vzrušeného subjektu. Rozprávač o sebe stáva sa rozprávačom o svete. Rozprávač o svete je vyjadrovateľom autorovho vzťahu k svetu. Na tejto dráhe plne sa uplatnila Horváthova senzitivnosť, upretá nielen na mnohotvárnosť prírody, predmetov zmyslového sveta, na jeho farebnosť, ale aj na psychicko-morálne procesy v človeku. Patrí k autorom neustálej *konfrontácie* vzťahov medzi človekom a jeho prostredím, medzi jednotlivcami, ich predstavami o ich konaní a konaní ako takom. Preto narážame nielen na logickosť konania, ale aj na nezmyselnosť, vybočenie, pretože nejde o zvažovanie množstva faktov a prejavov jedincov, ale napospol vždy a všade o jednotlivca a jedinca, každého osobitne a neraz aj osobitného. Všetky tieto otázky budeme sledovať pri jednotlivých prózach a knihách, ktoré reprezentujú základné črty Horváthovho umenia.

Uviedli sme, že v Horváthových prácach sa silne uplatňuje senzitivnosť vo vzťahu ku skutočnosti, v ktorej je aj autorov subjekt. Ale jeho zmyslové vnímanie nie je bez brehov, bez racionálnej kontroly a prózy nie sú mechanickým zberačom dojmov, iba nejakou prepúšťacou stanicou. V Horváthových prvých prózach je však potlačený akýkoľvek nábeh k uplatneniu apriórne danej racionálnej schémy, hoci už tam nachádzame pomerne precízny prístup, vyúsťujúci k formovaniu skutočnosti. Horváthov talent spočíva na začiatku vo využití zmyslového vnímania, ktoré je charakteristické pre celú mladú povojnovú generáciu. Je to dar, ktorý autor zveľadil v prvej časti svojej tvorby. S týmto darom vnímania vstupoval mladý autor do literatúry. Iste dovtedy nevidel mladý študent skutočné more, ale v nerozsiahlej básnickej próze *More* kladie si hneď veľmi vážne otázky práve o vzťahu človeka a jeho zmyslov, ktorými vnímame svet. Vzápätí zmyslové podnety prechádzajú racionálnou kontrolou, ktorá formuje myšlienku do otázky:

„Čo myslíš braček, keď vidíš more?
Príde Ti na um, keď *vidíš* oslnenú krajinu
 tichej hĺbky morskej, čarokrásny, tichý život
 ideálnych ľudí?
Spomenieš si, keď *vidíš* vábivé žblnkotanie
 rozihraných vlniek, na nesčíselné malé udalosti
 hýbajúce zdravým ľudstvom?
Zastavíš sa, keď *čuješ* hlasité mumlanie.
 Zrážajúcich sa vln, *mysliac* na stále vrenie

nepokojného ľudstva?

Rozmýšľaš nad tým, keď počuješ búrlivý
 hrmot rozkatených vôd morských, predstaviac
 si zúrivé bitky mohutných dejín ľudských?
 Či *myslíš* na to, braček, keď *vidíš* more?

Táto próza (*More*, Mladé Slovensko II, 1919–20, 63), jedna z prvých autorových publikovaných prác, je vlastne básňou v próze, no odokrýva nám mnoho z princípov ďalšej autorovej tvorby. Okrem rámcovania otázkami: čo *myslíš* — či *myslíš na to*... je zaujímavá práve protikladným, no súčasne návazným stavaním činnosti zmyslovej a činnosti racionálnej. Zo slovies tejto prózy dá sa vytvoriť vyhranená dvojica, vystihujúca obidva druhy uvedenej činnosti: *myslíš* — *vidíš*, *príde na um* — *vidíš*, *spomenieš si* — *vidíš*, *čuješ* — *rozmýšľaš*, *myslíš* — *vidíš*. Skrátene povedané, ide o konfrontáciu zmyslovej činnosti s činnosťou rozumovou, o zmysly a rozum, pričom zmysly reprezentujú tu aj citovú stránku. Túto dvojicu sledoval autor v ďalšej tvorbe. Spočiatku vo svojej spontánnosti neusiloval sa o jej zvládnutie, nestaral sa o rovnováhu.

Uvedená próza má aj iné tzv. zárodočné prvky ďalšej tvorby. Pohľad na more mal v „bračekovi“ (t. j. v človeku, čitateľovi) prebudiť myšlienku na „čarokrásny, tichý život ideálnych ľudí“, na „nesčíselné malé udalosti hýbajúce zdravým ľudstvom“, na „stále vrenie nepokojného ľudstva“, na „zúrivé bitky mohutných dejín ľudských“. Ide o jednotu človeka, sveta, dejín, akoby táto malá próza bola onou povestnou kvapkou, v ktorej sa odráža celý svet budúcej autorovej tvorby; Horváth reagoval v ďalšej svojej tvorbe temer na všetky myšlienky vyvolané pohľadom na more. Všimol si tichý život „ideálnych“ ľudí, nesčíselné i malé udalosti, ktoré vstupovali do života jednotlivcov a menili sa na veľké a rozhodujúce. Zo stola vrenia nepokojného ľudstva tiež vzal svoj diel a jeho konkrétnu historickú časť kontaminoval so „zúrivými bitkami mohutných dejín ľudských“, ktoré napokon zachytili a zrazili aj autora.

Druhou oblasťou, do ktorej autor vstupoval, je oblasť *zдания, sna a blúznenia*, ktoré sú vlastné autorovým postavám, no uchovávajú si vždy blízkosť k realite, vychádzajú z nej, krížia sa s ňou a vracajú sa k nej, takže čitateľ často tento prechod nezbadá a chce hľadať v správaní sa jednotlivcov súvislosť konania, prejavu, pretože autor necháva vystupovať realitu v jej kontúrach. Aj tento prístup naznačuje príchod nového tvorca, novú orientáciu v próze. Prejavila sa ucelene v prvej knižke *Mozaika života a snov*, vydanéj r. 1923 myjavským nakladateľom Danieľom Pažickým. Bol to vstup veľmi tichý, kritikou vôbec v tom roku nezbadaný, akoby nejakou čudnou ľahostajnosťou zamlčaný, nebraný na

vedomie, hoci išlo o jednu z prvých kníh novej nastupujúcej generácie.¹¹ Sám autor po vydaní svojej druhej knižky *Človek na ulici* posúdil svoju prvotinu veľmi prísne, ba nezaslúžene odmietavo, označiac ju za „školskú úlohu z gymnázia“.¹² Písal, lebo sa „kedysi chcel stať veľkým spisovateľom“, a preto „silou mocou“ chcel vydať knižku, čo sa mu aj podarilo. Prózy, ktoré táto knižka obsahuje, písal ako sedemnásť-osemnásťročný, v posledných dvoch rokoch svojich stredoškolských štúdií. Keď mu *Mozaika* vyšla, bol v prvom roku svojich právnických štúdií na Karlovej univerzite v Prahe.¹³ Je oprávnený Horváthov autokriticizmus? Nevyplýval z rýchleho autorovho rozhodnutia a z osudov prvej knižky? Myslíme si, že autor zašiel v prísnosti svojho súdu príďaleko. Bol však na literárnu tvorbu veľmi náročný a len táto náročnosť vysvetľuje jeho postoj. Aká je skutočnosť?

Nesporne Horváthova prvá kniha má stopy začiatočníctva, autorskej neskúsenosti, kompozičnej a jazykovej ťažkopádnosti. Pravdou je, že kniha je náhodilo komponovaná; poradie próz je bez princípu, náhodilé. Autor správne nazval svoju prvú knižku *Mozaikou snov a života*. Vo všetkých troch slovách je ukrytý jednotlive aj ako celok hlavný charakter próz: mozaikovitosť, pomer k životu neraz ako ku snu a pomer ku snu ako k žitému víru ľudských osudov. Z dvanástich próz, ktoré *Mozaika* obsahuje, uverejnil v časopise Slovenský svet (r. I, 1921, II. 1922) šesť.¹⁴ Len málo próz vychádza z autorovej bezprostrednej skúsenosti. Iba próza *Na hodine* týka sa študentského prostredia, jednej z hodín, počas

¹¹ Kniha *Mozaika života a snov* vyšla „tlačou a nákladom Daniela Pažického“ na Myjave s podtitulom *Prvé prózy 1921–22*. Prečo sa knihe nedostalo kritikej pozornosti, prečo ju neuviedli autori každoročnej, vcelku stále chudobnej literárnej bilancie, vysvitá z článku *Kritika nakladateľov*, uverejneného pod zn. (jn) v Slovenskej politike 1928, č. 128, v ktorom autor obviňuje vydavateľa, že vydaním sa skončila jeho starostlivosť o knihu, t. j. nerozposlal recenzné exempláre novinám a časopisom. Bližšie pozri Ivan Horváth, *Človek na ulici*, Bratislava 1964, 327–328.

¹² Slovenský denník zo dňa 8. 7. 1928.

¹³ Ivan Horváth po maturite r. 1922 v Bratislave absolvoval dva semestre právnického štúdia v Prahe a ďalšie semestre v rokoch 1923–1927 na právnickej fakulte UK v Bratislave, kde bol promováný 2. 3. 1928 na doktora práv. Bez prerušenia štúdia v Bratislave v rokoch 1924–1926 zároveň študoval na Vysoké škole politických náuk v Paríži (École libre des Sciences politiques), kde absolvoval diplomatickú sekciu a získal diplom.

¹⁴ Ide o prózy: *Pred koncom*, *Amélia*, *Pokánie Stefana Babiaka*, *Na hodine*, *Miriam*, *Hra*. V Mladom Slovensku IV, 1921 publikoval prózu *Sempre avanti*, ktorú znovu pretlačil ten istý časopis v VI. ročníku (1922–24) s uvedením, že ju redakcia pretlačila z knihy *Mozaika života a snov*. To bola v tomto čase jediná zmienka o knihe, že vyšla. Do tretice odtlačila z knihy tú istú prózu aj Slovenská politika VII, 1926, č. 244. Nijakej inej próze sa takej „cti“ nedostalo.

ktorej študentova myseľ zalietala mimo školu do spomienok na prázdniny, na cesty, lásky a sny, postavy a krajiny v „precítaných románoch lásky, z ktorých niektoré boli vskutku pekné“. Aj v tejto próze nachádzame autorovu schopnosť vytvárať si uprostred iného sveta svoj vlastný svet. Taký postoj nachádzame v niektorých Timraviných prózach, v ktorých postavy sú slabšie než realita, ktorá ich obkľučuje. A hoci sú neraz i bezmocné, pokúšajú sa prekonať túto realitu a vytvárajú si svoju vlastnú skutočnosť, svoj svet. Horváth tento „svoj svet“ definuje v tejto vete na záver prózy: „A profesor monotónnym, vrčivým hlasom vykladal ďalej svoje suché pravdy, učil znalosti všeobecnej vzdelanosti a netušil ten druhý svet, ďaleký svet v jeho mysli. Na šťastie netušil.“ A tento „druhý svet“, „ďaleký svet“ stal sa pravidelne predmetom autorovej tvorivej práce. Vytváral si ho ako realitu uprostred inej reality, kontrolovanej inými. On však siahol po realite vlastnej, vytvorenej nie akciami svojho individua v prítomnom čase, epicky, ale ako spomienku, zdanie, sen. Tento prechod na „svoj svet“ bol o to plynulejší, že tu padali zábrany takých kategórií, ako je priestor a čas, že sa mohol lepšie a voľnejšie pohybovať.

V próze *Amélia* prenáša sa do dávneho sveta bajadéry Amélie z jedného jediného podnetu, ktorý autor predstavuje na začiatku prózy: „Nad písacím stolom mi visí zaujímavý obraz.“ Bol to obraz „veľmi starý, snáď starší než niektorý vychýrený zemiansky rodokmeň“. Po tejto prvej ironizačnej narážke, zľahčujúcej v podstate niečo stabilne ceneného, vymyslel si „životopis“ mladej Amélie, jej osud s citovým komentovaním jej biedneho postavenia. Tento životopis je tiež „svetom sám osebe“, snom. Sám autor zakončil prózu: „Sníval som dlho. A to zapríčinil ten starý maľovaný obraz nad písacím stolom s nápisom Amélia.“

Ten „iný svet“, či svet autora, do ktorého zmysly premietajú realitu, je aj v próze *Miriam*. Zvuková a vizuálna podoba tohto mena (... v mysli vynára sa mi každé písmenko, každá slabika medzi expresmi. Vánok formuje ich kypné vetvy len o toto sladké slovo) vyvoláva aj iný pohľad na bratislavské geto, na Dunaj (na špinavú vodu Dunaja), na okolie podhradia, ktoré deprimuje. A predsa sa cíti aj v tomto prostredí šťastným, lebo málokedy myslí na kal okolo seba. Prečo? Odpoveď: „Lebo som v inom svete, len chodím po tejto zemi a dýcham toto zaliehajúce povetrie geta.“ S menom *Miriam* vchádza do starého židovského sveta, vytvára si jeho podobu, vpíja „zrak do tohto obrazu ako nepochopiteľného, nadmyselného“, až sa mu začne zakaľovať a do jeho mysle „vstúpia myšlienky z tejto zeme“. Návrat z tohto sveta opäť prechádza cez ono čarovné slovo *Miriam*. A tak autor mení vedome realitu, ktorá ho obklopuje, pomocou predstáv vznietených zmyslovým vnímaním. Aj hra

na lásku v próze *Hra*, v ktorej „on“ „žije životom jemu doteraz neznámym“, končí sa charakteristikou, podľa ktorej celé stretnutie dvoch ľudí s prudko vznietenou láskou bolo „ako sen s náhlym koncom“. Uvedené novely sú metódou blízke, a to najmä tým, že autor vychádza zo života, z reality prostredníctvom podnetu senzitivnej povahy a vstupuje alebo do zdaní, alebo do silne exponovaného spomínania a sna. Tvoria prvú skupinu próz, nazveme ich prózy sna.

V druhej skupine sú prózy, ktoré majú v sebe už silný náboj konfliktu, a to morálnej a psychickej povahy, neraz ničím neobjasnenej, autorom neobraňovanej, bez výkladu príčiny jej vzniku. Prosto: človek je, aký je, človek príroda, človek vášň, človek čin, hoc aj čin nezmyselný. Za prechod medzi prvou a druhou skupinou považujeme novelu *Jej otec*, v ktorej autor vyrozpráva silne epizujúcimi zápiskami osudy domnelého vraha domnelého otca dcéry Eduardy, do ktorej sa zalúbil, no jej smrť prerušila túto vášnivú lásku, predstavenú úmyselne veľmi skúpo, v útržkovitých spomienkach, tajomne. Aj tu sú spomienky, predstavy neustále prítomné a oživujú každé stretnutie so živými i neživými svedkami lásky. Milovaná bytosť je už expozíciou minulosti, je „sen lásky“, a prítomnosť je plne poznačená jej smrťou. Medzi „divným človekom“, ako prezývajú obyvatelia dediny autora zápiskov menom Sander, a otcom Eduardy je nepriateľstvo, ktoré hrozí katastrofou. Eduardinho otca nájdú mŕtveho a za vraha pre známe nepriateľstvo je označený a napokon odsúdený Sander. Stane sa obeťou nástrahy iného človeka. Horváth nevysvetľuje, ani nezachraňuje, ani nehovorí o pravde alebo o justičnom omyle, pretože mu nejde o fabulu, ale o *príbeh v ľudoch*, nie mimo nich. A tento proces v človeku je pre Horvátha najdôležitejší. Tento proces, zvláštny, nevšedný, prekračujúci bežnosť a známy priemer, bol priamo cieľom mladého autora, ktorý neopisuje vlastnosti, výzor „divého“ človeka, ale jeho psychické prejavy a siaha k „podivnosti“, akou je jeho priznanie: „Dal som si odfotografovať jej hrob a mám ho vyvesený nad mojím lôžkom.“ Keby sa táto próza bola zjavila po uverejnení slávneho Mannovho románu *Čarovná hora* (Der Zauberberg), boli by sme náchylní uviesť jednu z filiácií Mann – Horváth. V tomto románe mladý Hans Castorp počas svojho pobytu v sanatóriu nosí ako fotografiu kus röntgenového snímku pľúc pani Chauchatovej. Tu však je táto filiácia vylúčená. U Horvátha nejde o „zvláštnosti“ iba na ozdobu opisovania charakteru, ale tieto zvláštnosti sú už v charakteroch, v situáciách, v monológoch, jednoducho v ľudských bytostiach, a to *nevýnimočne* – v každej, no nie vždy objavenej a známej.

V próze *Pred koncom* odkrýva mladý človek svoju bezmocnosť nad stavom spoločnosti, nad prázdnotou, ktorá ju obklopuje, nad blízkymi,

s ktorými žije. Svoj život konfrontuje s postavou románu, na ktorú sa ponáša a od ktorej si osvojuje jediné východisko: samovraždu. Aj táto „literárna aspirácia“ iba slúži na vyjadrenie stavu jednotlivca, ktorý jej však plne nepodlieha a nakoniec ostáva, hoci opäť bezmocný a v hysterickom plači, na živu. V próze *Keď krv vrie* sa zastarie mladý statkár do lúbostného vzťahu svojho kočiša a krásnej Zuzky, ktorá bola jeho detskou láskou. Mladý človek prežil už „svoje“, pretože sa hanbí za „tie najškaredšie zmrhané časy, za podvody, za nesčíselné bóle“, a tiež, ako temer všetky Horváthove postavy v prvej knižke, *spomína* („Pri pohľade na nich dobýja sa do mňa tisíce rozpomienok, smutných rozpomienok“) a získava časom aj Zuzkinu priazeň, ktorou chce fakticky doplniť svoje zážitky. Túto dedinskú krásavicu konfrontuje s mestskou slečnou, jej priateľkou. Celý príbeh sa končí jeho odchodom do mesta a spomienkou na „dvoch nádherných ľudí“, na kočiša Janka a jeho Zuzku. V tejto próze sa autor predral už nielen životnými pocitmi jednej postavy ako v doteraz komentovaných prózach, ale operuje na širšom priestore, vytváranom viacerými ľuďmi. Je to jedna z najkomplikovanejších próz, pretože na konfrontáciu dvoch ženských postáv použil „vločku“ vyvolanú predstavou („sedel som pri okne a díval sa bezmyšlienkovite vpred“). Ako „vážne“ nazerala autorská postava – rozprávač (teda nie autor!) na problém zmyslu či nezmyselnosti svojho konania, svedčí záver novely: „Som v meste už dlho a žijem svojím životom. A už som skoro zabudol na Zuzku a toho kočiša Janka. Všetci ako sa pamätám, boli to dvaja nádherní ľudia, škoda, že sa nedostali. Ba či sa vskutku nedostali? Možno, že i áno, ale nad tou otázkou si mnoho nelámam hlavu.“ Niet tu nijakého moralizujúceho záveru, skôr výsmech z pointy, ktorú čitateľ spravidla očakával.

V próze *Sempre avanti* má Horváth tiež „divnú“ postavu, učiteľa Alexa Groščina, ktorý vie sám o sebe, že je pre ženy „zaujímavý“, a túto „zaujímavosť“ vedel využiť. Lahko si podmaňoval ženy, v meste i na dedine, kam ho umiestil autor. Je panovačný, no len nad ženami, ináč bez odvahy, chorľavý. Z dediny uteká po prvom stretnutí so socom a jeho priateľmi, bez rozlúčky s devou, ktorej priazeň si získal. Jeho konanie je logické iba sčasti, ostatné patrí k logike jeho vnútorného života, zdôvodnenej ním samým. A tá je taká, aká je u ľudí so sklonom k ľahostajnosti na jednej strane a úzkostlivému sebachráneniu na strane druhej. Ale Horváthova novela *Sempre avanti* (tak ako ani predošlé novely) nie je kritikou tejto morálky, nie je refazou zákonitých súvislostí spoločenskej problematiky vo vzťahu jednotlivcov navzájom a ich vzťahu k spoločnosti. Takáto „úplnosť“ je Horváthovým novelám cudzia. Autorovi ide o to, aby predstavil výnimočných ľudí (nie schopnosťami, prá-

cou atď.), „zaujímavých“ a neraz divných ľudí i vo výnimočných okolnostiach a situáciách, čo sa pred ním na inom materiáli pokúšala uskutočniť Timrava. Ivan Horváth však práve tým prestáva byť tradičný i tradične realistický, lebo pretína svoje zväzky so slovenskou kriticko-realistickou prózou a začína byť moderným autorom. Takáto zmena v prístupe k realite zmenila a priniesla novú umeleckú metódu, nový spôsob stvárňovania. Ján Števček¹⁵ ako prvý upozornil na „dve základné estetické formy“, totiž na grotesku a na akúsi ironickú lyriku, ktorá je azda len „zoslabenou formou grotesknosti“. Nesporne uvedené tri prózy majú v sebe prvky grotesky. Ide však skôr o prítomnosť viacerých formových prostriedkov, skôr o grotesknosť dosahovanú predstavovaním výnimočných ľudí neraz vo výnimočných okolnostiach, čo túto grotesknosť vyvoláva. Z toho vyplýva aj Števčekov názor, že ovzdušie poviedky *Keď krv vrie* „svojím chladom, svojou krikľavou rozpornosťou a svojou iracionálnosťou (objavenie sa mestského dievčaťa ako protipólu Zuzky) pripomína atmosféru Kafkových poviedok“. Meno Kafku tu nepadlo nadarmo. Nie preto, že by sa našli nejaké literárne spojivá, stopy po lektúre Kafkových prác (zatiaľ sme na ne nenarazili), nejde teda o slovenskú obdobu Kafku, skôr o to, že v literatúrach jednej epochy, ktoré sa obracajú na nové cesty a odklňajú sa od tvorby predchádzajúcich epoch, prebieha príbuzný proces bez toho, aby to boli nejaké priame závislosti.

Výnimočný človek, výnimoční ľudia sú predmetom aj ďalších Horváthových próz. V *Pokání Štefana Babiaka* domov sa vracajúci frontový vojak chystá sa využiť „zákon osobnej sily a Istivosti“, lebo „Štefan Babiak si svet predstavoval ešte stále ako zákop“. Pri pohľade na rodnú dedinu premôže ho však „myšlienka mieru, pokoja“. Čitateľ sa dočkal obratu zlého na dobré. A slovo autora nie je také triumfujúce, ba skôr oslabuje už nábeh k manifestačnému vyjadreniu víťazstva. Prózu o tomto obrátení Šavla na Pavla končí slovami: „Niečo spadlo z neho. Vyskočil veselo, vyhodil batoh na chrbát a začal spievať. Akoby išiel domov zo zábavy.“ Súvislosť medzi spevom a zábavou je logická, no menej logický je tento spev vo vzťahu k prekonanému pôvodnému úmyslu. Neprítomnosť morálno-objektívneho súdu je aj v próze *Kováč*, v ktorej mravné zlo má svoju obdobu svojho partnera v prírode, – veľký čierny mrak. Dvaja osamelí, nešťastní ľudia, kováč-samotár a vdova po vojakovi sa stretnú, aby spojili v tieni veľkého mraku svoje životy a s mrakom odišli z dediny. Mravnú stránku ich konania autor naznačuje rozpornosťou vý-

¹⁵ V článku *Literárny profil Ivana Horvátha*. Slovenské pohľady 1966, roč. 82, č. 1, 50–51.

povedí dedinčanov, pričom tvrdenie tých, ktorí ich odsudzovali, nazve farizejským.

Ostávajú dve prózy, ktoré sa blížila k predošlým a majú spoločné znaky. Ide o „rozprávku pre veľké deti“, nazvanú *Príchod Evy*, a prózu *Na Dunaji*. V prvej z nich žiarlivý brat zabíja vlastného brata, v druhej žiarlivý manžel, námorník, vo chvíli, keď sa mu podarí zosnovať konflikt milencov jeho ženy, nad uskutočnenou zrážkou sokov sám v záchvate šťastia padá do Dunaja. Teda v oboch nezmyselné ukončenie života. V *Príchode Evy* vchádza do života ako do rozprávkového sveta mladé dievča opäť ako z rozprávky. Bratia Boris a Peter ju privedú domov. Toto rozhodnutie zdôvodňuje autor len sčasti: „Mladá Eva ostane u nich. Nevie sama, čo ju vábi, aby ostala, nevie sama, prečo nejde ďalej ako predtým. Malá Eva nemá rodičov, potuluje sa voľne po svete, plnom spevu vtácat a jasu.“ A to sú všetky dôvody, celá „história“ devy pred jej príchodom do domu spomínaných bratov. A slovo „neviem“, „nevedieť“ akoby trónilo nad Borisovým činom. Keď Eva, svedok vraždy, vybadá, že je tu príčinou, autor veľmi stručne komentuje jej położenie: „Pocíti v sebe ostré výčitky, nerozumie im síce, ale cíti ich pichanie, ich bolestné, ukrutné pichanie.“ Podčiarkli sme slovo *nerozumie*, ktoré je len istou obmenou *nevie*. A tak isto Boris, bratovrah, je v podobnom položení: „A, Boris, chudák, díva sa placho, bojzľivo vôkol a šepce si akoby slová z Kraskovej básne: „Oblaky sú tak nízko a letia preč...“ Oblaky sú aj tu označením niečoho zlovestného ako v próze Kováč. A tak celkom proti logike „chudákom“ nie je zavraždený, ale vrah, ktorý sa díva „placho“, „bojzľivo“ a šepce si citované slová o letiacich oblakoch. Je to zjavný autorský úmysel neďívať sa na konanie ľudí len z hľadiska vžitej morálky, ale z hľadiska, ktoré vyplývalo z nekonvenčného chápania činu jednotlivca, konajúceho len z popudu vášne. Ide teda fakticky o akúsi izoláciu, odštiepenie nezmyselného od racionálneho, o ponor do procesu výnimočných stavov ľudskej bytosti opäť exponovanej na takom citlivom bode, ako je žiarlivosť a vražda.

Žiarlivosť, táto priesečníkova poloha činu a bezmocnosti, lomcuje vnútorom lodníka, ktorý v hneve máva zatatými päťami „oproti bohu, lodi, celému svetu“, čím autor predstavuje totalitu lodníkovho bólu, bólu dobráka i bólu surovca. Tak si ho sama charakterizuje žena. Hádám iba v tejto jedinej próze autor dáva svojej postave pred činom „logicky“ uvažovať. Lodník svoju pomstu chce vykonať „omnoho múdrejšie“, a to tak, „aby sa jej pomstil a jemu sa nič nestalo“. A napriek tejto logickej úvahe sa stane to, čo zamýšľal, a súčasne aj to, čo nechcel: „Od smiechu sa váľal po zábradlí. Ako mech, pozdĺž. Až prišiel na otvor, kde bola preložená doska na vlečníak. Nespozoroval to. Spadol na dosku. Hlavu

si udrhel o vlečníak, zbolelo ho to a chcel si ju chytiť. A už padal dolu k vode. Bolo počuť tiché čľupnutie a tmavozelená voda Dunaja pohltila jeho pre lásku šialené telo.“ Odcitovaním záveru chceme ukázať opäť na jednu „odchýlku“, ktorú Horváth využil v tejto próze. Výnimočne veľmi presne zdôvodňuje, ako k nešťastiu došlo, pretože chcel lodníkovu smrť predstaviť vzhľadom na predošlé napätie, na ktoré presunul celú pozornosť, vieryhodne. Ale táto vieryhodnosť len zosilňuje tragickosť lodníkovho života, ktorú predstavil autor v jej úplnosti.

Prvá Horváthova knižka *Mozaika života a snov* nie je, ako ju krátko autor odbavil, školskou úlohou, ale skutočne novým slovom do vývinu slovenskej prózy. Takému autorovmu úsudku akoby podľahli aj kritici, vracajúci sa k nej pri knižke *Človek na ulici*. Správne však vycítil pozoruhodnosť a nekonvenčnosť Horváthovho talentu, hoci mladý autor nedospel k „prenikavejšiemu zreniu“.¹⁶ Andrej Mráz, ktorý sa spomedzi všetkých kritikov najviac venoval hodnoteniu Horváthových próz, prvú jeho knižku hodnotil v známej štúdii *Poznámky k našej poprevratovej novelistike* r. 1931¹⁷ ako prácu neskúseného mladíka, ktorý „nadraduje malichernosti základným hodnotám a často banalita sa mu rozrastie do veľkých rozmerov. Konfúzne mieša čistejšie umelecké prvky s nánosom násilných šablón, ktoré mu niekde nejaká bezvýznamná kniha vtĺkla do hlavy“. Je tu zrejme rozpor medzi Mrázovým a našim hodnotením. Myslíme si, že termínom násilné šablóny, banality A. Mráz zakrýva to podstatné a nové z Horváthovej prózy: objavenie výnimočnosti sveta a jeho „divnej“ podoby v „divných“ ľuďoch. Toto všetko sa mohlo zdať Mrázovi násilnou šablónou, vyčítanou z bezvýznamných kníh. Príčina je však v Mrázovej koncepcii, založenej predovšetkým na realistickej literatúre a na službe literatúry životu; do tejto koncepcie sa nehodilo prijať to, čo bolo už v prvej Horváthovej knihe nové. Ale Andrej Mráz zaujal aj k tejto knihe kladné stanovisko, svoje nádejné „A predsa!“ — pretože za onými „nedostatkami... rozospievajú sa nám čisté a jaderné básnické kvality“.¹⁸ A Mráz prešiel do hodnotenia Horváthovho zmyslu pre štýlové vyjadrenie nálad, vyvolávaných fantáziou. A v tomto hodnotení mal Mráz pravdu. No nie tieto prednosti boli v Horváthovej próze hlavné. Horváthovi súčasníci, hoci poznali atmosféru, v akej prózy prvej knižky vznikali, nemuseli pobaďať prudký zlom ako niečo mimoriadneho, zlom, ktorým sa Horváth oddelil od staršej prózy, pretože tento zlom sami

prežívali. A nemusel sa im zdať ani svet a ľudia tejto knižky výnimočnými a „divnými“. Uplynulé obdobie a roky, literárne a spoločenské tendencie pomáhajú nám odkryť to, čo bolo už v Horváthovej prvej knižke nielen poznačené neskúsenosťou, ale naozaj nové. Števkovu pripomienku istej obdobnosti Horváthových próz s prózami Franza Kafku nepovažujeme za násilnú, pretože ide o podobu vnútorného sveta postáv, a nie o podobu celej tvorby. Ani nechceme opakovať termín odcudzenie, ktoré sa v Horváthovom diele vyskytuje práve vo vzťahu jednotlivca k spoločnosti. Aj Horváth ako Kafka núti čitateľa, a to aj tzv. súdneho čitateľa, aby sa k textu znova vracal a objavoval ho. Horvátha možno čítať „realisticky“, to znamená „doslovne“, a „symbolicky“, to znamená s možnosťami výkladu, čo ktorý motív, veta, situácia, slovo znamená. Stručne povedané, Horváthove novely sú už v prvej knižke akýmkoľvek výkladom veľmi málo poddajné, ostáva z nich vždy mnoho nevyloženého, aj keď sa ich výklad zdanlivo skončil. Je to próza neohraničená, neuzavretá. Svet Horváthových noviel má, ako sme ukázali, napätie medzi všednosťou a výnimočnosťou, jedinečnosťou. Túto výnimočnosť zasadil autor vždy do všedného a každodenného života. Už len krok, niekde iba krôčik chýba a Horváthove postavy sa premenia ako nešťastný Samsa v Kafkovej *Premene*. Ostali bez premeny, ostali pri svojej výnimočnosti, divnosti, nestali sa celkom symbolom; ich konanie však vybočuje z logických ciest, no neprechádza celkom do absurdity, nie je zredukované len na biologické procesy, ktoré prebiehajú v človeku. Horváthovi ľudia ešte vždy žijú po ľudsky, vášnivo, zbabelo i smelo, drzo i placho, prekračujú zákony spoločnosti i svoje, no majú vo svojich srdciach aj bázeň dobrých a statočných.

Horváthova prvá knižka *Mozaika života a snov* je teda zložitou knihou, napísanou s poctivým zámerom, i keď z vôle „byť veľkým spisovateľom“. Ale ani toto gesto a neskoršie autorovo pokorné priznanie k nemu nám neuzaviera cestu aspoň k čiastočnému pochopeniu, aký je umelecký charakter autorovho vstupu do literatúry. Prvá knižka len potvrdzuje, že svet (more), ktorý autor *videl* a začal vnímať, vzbudil v ňom nielen predstavy a symboly, ale prebudil *myšlienky*, ako tento svet vyjadriť, svet ľudí, svet malých, malicherných zrážok i veľkých konfliktov. A tak Horváth vstúpil do literatúry s vyhraneným *videním* i *myslením*, ako autor dobre ovládajúci obidve mocnosti ľudského ducha.

Pred Človekom na ulici

Skutočnosť, že literárna verejnosť, kritika i čitatelia bez záujmu a ozveny prešli nad prvou Horváthovou knižkou, autora neznechutila. Písal

¹⁶ Takto hodnotil knihu J. K. Garaj v recenzii knihy *Človek na ulici* (Slovenské pohľady 1929, roč. 45, 121–122).

¹⁷ Sborník *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*, Bratislava 1931, 115–29.

¹⁸ Ibid.

ďalej a publikoval v literárnych časopisoch a novinách. Navštevuje kultúrne metropoly európskej vzdelanosti. Už ako gymnaziálny študent mal možnosť navštíviť roku 1921 Mníchov. Vieme to podľa dvoch článkov, pokusov o škicu z dojmov. Ide o *Mníchovskú mozaiku*¹⁹ a o *Mníchov*.²⁰ V obidvoch bez úcty a pocitu malosti dostáva sa „nad dojmy“ a všima si to, čo nie je vo „Führerovi“ (v sprievodcovi po Mníchove), t. j. maličkosti a drobnosti. Nesklonil hlavu v pokore pred „majestátom“ cudziny, veľkého šireho sveta umenia i života. Bol aj v Drážďanoch, Paríži, v škandinávskych krajinách, Holandsku. Zo všetkých miest mu najviac zaimponoval Paríž. Svoj obdiv neskryval ani nesublimoval inými formami ako tichým a vnútorne bohatým nadšením za krásy a život v tomto meste. Na otázku, ktorú mu položil redaktor Slovenského denníka (zn. ny) v júli 1928, čo si doniesol z Paríža a ako pôsobil na neho tamojší pobyt, odpovedal: „Doniesol som si túhu — po Francii. Ale o tom lepšie nehovorím... Paríž je pre každého cudzinca druhou vlasťou. Paríž je extrátom sveta. Poznal som jedného cudzinca, ktorý povedal, že by bol radšej zametačom v Paríži, než doma ministrom. No samozrejme, je to trochu silne povedané, ale je to devízou mnohých. Doniesol som si z Paríža aj záľubu v mladej francúzskej literatúre a ešte veľa iného. Literárne som z toho ešte nič nesppracoval. Je to všetko príliš veľké, príliš mohutné na moje sily. Ale raz sa hádam dám do toho...“ Nie div, že koncom tridsiatych rokov napísal esej o francúzskej kultúre pod názvom *Návrat do Paríža*, kde jeho sympatie a láska k Parížu vrcholila. Paríž navštívil ako vysokoškolák už na jar 1924. Prvá próza, ktorú by sme mohli nazvať „parížskou“, je *Obraz*, uverejnený v *Mladom Slovensku* VI, 1924, 165–167 s dátumom 24. 3. 1924. Potom nasleduje próza *Moja revue* s dátumom 6. 4. 1924 a *Conchita* s dátumom 1. 12. 1924 a odtlačená už v nasledujúcom ročníku *Mladého Slovenska* 1925. Aj niektoré ďalšie prózy sú „parížske“ (*Fantázia na Solveiginu pieseň, Čung, Mária a jej syn, Dieťa Passy*). Horváth mal v úmysle napísať celý cyklus pod názvom *Parížske noci*, ako pripísal k próze *Moja revue* a označil na rukopise prózy *Dieťa Passy* (z cyklu *Parížske noci*). Takáto kniha však nevyšla, ani sám autor ju nikde nespomína. Možno mala tvoriť časť pripravovanej knihy *Európa-coctail*, ktorej názov uviedol v citovanom rozhovore r. 1928 v Slovenskom denníku, ale tento názov vôbec nikde nepoužil. Obdiv k Parížu preniká aj do textu jednotlivých próz. Tento obdiv akoby zmenil aj autorov prístup k realite, a to predovšetkým posilnením senzitivnosti, vyjadrením dojmov zo stretnutí s realitou, ktorá ho nielen plne zaujala, ale priam uchvá-

¹⁹ Slovenská politika II, č. 184, 18. 8. 1921.

²⁰ Slovenská politika II, č. 189, 4. 9. 1921.

tila. Vari preto je odsunutý protirečivý vzťah k životu z prvých próz, vari preto aj ubúda intenzita tragickosti života. Výnimočnosť života, jeho rozpornosť dostala náhle protivníka vo výnimočnosti krásy Paríža, jeho žien, ulíc, nocí. Tu sa končí zámlka a nedokončenosť. Tu čítame s prekvapením text: „A človek je pieseň, pieseň je človek, ako človek.“ V parížskej próze *Moja revue*, ktorá je akýmsi filmovým týždenníkom autorovho parížskeho pozorovania s lyrizujúcim komentárom „minesängra“, ktorým túto prózu rámcuje. Ale čas minesängrov už prešiel. Ľudia podľa autora im nerozumejú. Miesto nich „majú radi neviestky, ich krik a vresk je im spevom, ich reči najkrajšou poéziou lásky. I Ony len peniazom rozumejú, len a len cengotu peňazí. Veď znie veselo ten cengot, je najlepším maliarom, hercom. Prikúzlí skvostné obrazy, o bare, hýrení, o opojnom rozochvení, o falošnej láske“. Je to jediné miesto, na ktorom nebadane prechádza autor na pozície moralizujúcej kritiky života. No sám akoby pobadal, že zašiel ta, kam nechcel, hneď si kladie otázku a po nej svoju predošlú výpoveď oslabuje: „O samej falošnej? Spievam svoju revue, spievam ju týždeň, potom príde iná, nová. Spievam ju a viem, že nemám pravdu, viem, že nemám úplnú pravdu.“ Ale nielen život človeka je pieseň. Pre Horvátha bol Paríž piesňou, ktorou chcel „spievať od srdca k srdcu“. Paríž bol „moja revue“. Zaujal ho tak, že nezatúžil po domove. V jeho prózach niet stesku z Lukáčovej zbierky *Dunaj a Seina*, niet návratov, spomienok na rodný kraj, niet paralel, podobností a túžob. Je len Paríž, jeho prítomnosť autorom vypitá do dna a vychutnaná. A len keď si uvedomuje nedosiahnuteľnosť vnímanej krásy, necháva vidieť do postavy parížskeho návštevníka spôsobom, ktorý pripomína absurdnosť situácie človeka v starej parížskej izbe: „Na obed sa díval zase, prechádzal sa hore-dolu, bola mu úzka. Spravil dva kroky vľavo a zastavil sa pri stene. Potom sa obrátil, meral dĺžku, nebola ani desať krokov. Spravil väčšie kroky a zúžila sa ešte viac. Začal chodiť rýchlo, behal, izba sa zužovala, bola malá a prázdna, bola to tá stará nepohostinná izba.“ Teda tu bol Horváthov človek aj sám so sebou, bezmocný, ako býval predtým v prvých prózach. V tomto období odtlačil Horváth tri básne v próze (*Predavač, Ja na obraze, Samotný strom*). Ako „nové básne“ ich označil autor alebo redakcia *Mladého Slovenska*. Prózy majú vnútorné rýmy. Zdá sa, akoby úmyselne staval autor práce na tzv. banálnych rýmoch.

Počas dvojročného pobytu v Paríži (1924–26) publikoval i niekoľko málo próz mimo okruh parížskeho prostredia. V tých rokoch publikoval predovšetkým v *Mladom Slovensku* (okrem dvoch próz). Máme však stopy, že chcel preniknúť aj do Slovenských pohľadov, ako o tom svedčia kópie listov vtedajšieho tajomníka Matice slovenskej a redaktora ob-

novených Slovenských pohľadov Štefana Krčméryho. Listy dokazujú, že Horváth poslal Krčmérymu rukopis a hlásil sa mu aj z Paríža. Hoci Krčméry prejavil záujem o Horváthove prózy, aspoň text listu tomu nasvedčuje, do Pohľadov z nich nič nepojal, hoci mladých autorov preťahoval a vplýval na nich.²¹

„Parížske“ prózy netvoria nejakú prestávku vo vývine Ivana Horvátha. Sú na jednej strane odklonom od „osudových“ a „nelogických“ próz *Mozaiky života a snov* a na druhej strane pokračovanie a rozvedenie tých próz, v ktorých dominuje zmyslové vnímanie reality, tzv. próz sna.

S Ivanom Horváthom vstúpil do našej literatúry pozoruhodný talent, ktorý sa pričínal o „prevrat v slovenskej literatúre“, o jej prudší príklon k modernej literatúre, k avantgardnej koncepcii, ku ktorej vyšiel z domáciach i mimonárodných podnetov. Ukázali sme, ako sa začalo formovať Horváthovo umenie, ako sa rozstúpilo vo svojej nástupnej ceste, ako „všetko“ je v jadre prítomné už pri Horváthovom vstupe do literatúry pred vydaním druhej knižky *Človek na ulici* (1928) a v nej sa zjavujú markantnejšie podelené do dvoch rozsiahlejších noviel. Prvá, tzv. „osudová“, vchádza do novelového cyklu *Bratia Jurgovci*, druhá cez tzv. parížske prózy do novely *Laco a Bratislava*. Obidvomi skladbami sa ukončuje prvá etapa Horváthovho umeleckého vývinu.

²¹ Prvý list je z 11. 11. 1924, písaný je do Senice a znie: Veľactený priateľu, rád by som ostal s Vami v priateľstve, preto bojím sa Vám tento rukopis vrátiť. Chybí mu ešte niečo: viac šfavy, farby a štylárnej vyspelosti. Úfam sa však, že ma časom zas navštívite. S úprimným pozdravením tajomník.“ Druhý list má dátum 15. 12. 1924 a znie: „Veľactený Pane, Váš list z Paríža ma milo prekvapil. Bude ma veľmi tešiť, keď mi po čase zas niečo pošlete. S úctou a pozdravením tajomník.“ List je adresovaný do Paríža s adresou Paris VIe 23. Rue Serpente. Kópie listov sú v LAMS.

KAROL ROSENBAUM

LES COMMENCEMENTS LITTÉRAIRES D'IVAN HORVÁTH

(Résumé)

L'auteur se propose d'intéresser le lecteur à l'oeuvre en prose d'Ivan Horváth (1904–1960) où il retrouve plusieurs formes et tendances qui furent celles de l'avant-garde. Ayant refusé, dans son oeuvre, l'engagement trop étroitement „patriotique“ aussi bien que les tendances du réalisme critique, il se tourna résolument vers la littérature moderne du XXe siècle. C'est lui qui, vers 1925, informe le premier le public slovaque sur Breton et son Manifeste du surréalisme. Une partie de ses proses est expressionniste, tandis que sa nouvelle intitulée *Laco et Bratislava* porte nettement des traces du poétisme tchèque. On connaît sa thèse, selon laquelle la révolution de 1918 qui fut celle de la libération nationale, „était un appel à la révolution dans la littérature aussi“. Quant au style, Horváth s'inspirait encore de la prose des auteurs (Krasko, Gall e a.) qui se proposaient de peindre les „hommes sauvages“, c'est-à-dire des personnages à caractère très individuel. Malgré son refus et ses réticences devant le traditionnalisme, Horváth lui aussi avait réalisé les suggestions de ses prédécesseurs en rupture avec le réalisme descriptif. Il a bien mérité de la naissance de la prose slovaque d'avant-garde.

KARVAŠOVA POVIEDKA ZLOČIN DARINY PIVOŇOVEJ

Poviedka Petra Karvaša Zločin Dariny Pivoňovej má svoje miesto vo vývinovom rade slovenskej povojnovej novelistiky, a to nielen v zmysle spoločenského významu, ktorý si všimneme na prvom mieste. Je výsledkom vývinových snáh slovenskej krátkej prózy, stupňom úsilia o prekonanie tradičného realizmu aj lyrizujúcich tendencií v širokej autorskej škále a tak isto vo vývine tvorby autora. Karvaš, od samého počiatku literárnej práce prozaik s výrazným dramatickým nervom, hľadal zodpovedajúcu formu svojich zážitkov, svojho spisovateľského vyjadrenia. A našiel ju, ako bezpečne konštatuje Ivan Kusý v doslove k druhému vydaniu zbierky *Polohlasom*,¹ v krátkej poviedke typu short story. Literárnymi učiteľmi mu boli nepochybne americkí poviedkári (Sarojén, Maugham, Steinbeck aj Hemingway), no bezprostredným impulzom bol už tvar zdomácnený a konkretizovaný v tvorbe Karla Čapka. Nejde tu o hľadanie závislostí, toto konštatovanie má však význam najmä z hľadiska tvaru. Karvaš patrí k prvým slovenským novelistom, ktorí napríklad začali prirodzene používať hovorový jazyk, mestský slang ako protiváhu literárnej reči, a tak isto začína vnášať do oblasti konfliktov postihnutie nových psychologických stavov.

Spoločenský a morálny akcent Karvašovej prózy má svoje pevné zázemie. Vyplýva z vedomia, že svet zážitkov a jeho literárne spracovanie nemôže byť len prostým opisom skutočnosti, ale že sa má vrátiť nazad ako pokus o objav alebo zvýraznenie tej ľudskej alebo spoločenskej črty, ktorá podnietila autora. Karvaš preto vždy za prvým plánom svojich poviedok odhaľuje ďalší, „svedecký“, morálny aspekt. Keď Ivan Kusý

¹ Ivan Kusý, doslov k druhému vydaniu knihy Petra Karvaša *Polohlasom*. Bratislava 1966.

v citovanom doslove charakterizuje poviedky zbierky *Polohlasom*, podčiarkujú práve túto črtu: „Zvlášť upútalo, ako cez virtuózne »konflikt« vonkajšieho deja a druhého plánu poviedok sa priam hlbinné odhaľuje, že za zdanlivou všednosťou života a ľudí, s ktorými sa stretávame, sú nielen jednotlivé pozoruhodné zážitky, ale aj neobyčajné psychické stavy, kondenzujúce žiarlivosť, hnev, nenávisť k sebe i svetu, egoizmus, osudové zlo, ale aj zmysel pre česť, lásku k človeku.“² Postupne sa v Karvašovej krátkej próze z tejto zážitkovej pôdy rodilo stále hlbšie poznanie nielen individuálneho stavu človeka, ale aj rozpoznávanie spoločenských neduhov a ich kritické zvýraznenie. Karvaš vie hlboko premyslieť vlastné zážitky. Od prostej reprodukcie faktu alebo skúsenosti mieril vždy k myšlienkovému zdôrazneniu poznaného. To tvorí aj charakteristickú črtu jeho krátkej prózy. Už v čase Povstania na stránkach povstaleckej tlače a v Slobodnom vysielaci Banská Bystrica sa objavujú jeho črty, polemické state a články, v ktorých nad dokumentárnym materiálom vystupuje vedomie dejinnej závažnosti udalostí. Peter Karvaš bol jedným z prvých, ktorý reagoval prozaickými črtami *Most* (1945) na Povstanie, aj keď v týchto črtách prevažuje úvaha a dokument nad umeleckoťou. Karvaš prvý individualizuje povstalecký zápas, zdôrazňuje myšlienky, ktoré sa zmocňovali ľudí. Už tu sa začína v jeho umeleckej práci, dotýkajúcej sa takmer vždy Povstania, proces, ktorý možno nazvať úsilím o typizáciu charakterov. Toto úsilie zobrazil ľudí v charakteristických situáciách s charakteristickými prejavmi, v akcii a činoch, kryštalizuje sa postupne aj v jeho hrách od *Meteoru* cez *Baštu* až k najzrelejšej *Polnočnej omši* a k hre *Antigóna a tí druhí*.

Dosiaľ nedokončená trilógia *Toto pokolenie* a *Pokolenie v útoku* smeruje k tretej knihe, ktorej vyústením by malo byť Povstanie. Akousi prípravou, zhrnutím myšlienkového a umeleckého názoru Petra Karvaša na Povstanie bola jeho kniha *S nami a proti nám* (1950).³ Vyšla v čase, keď slovenská próza nastupovala k epickým, široko založeným obrazom Povstania. V tom čase sa Karvašova knižka zdala byť prostým súhrnom spomienok, skicárom, prípravou na rozmernejšiu prácu. Čas však ukázal, že v nej bolo obsiahnuté nové pochopenie povstaleckej problematiky. Ivan Kusý vo svojej štúdii o povstaleckej literatúre charakterizuje Karvašovú knihu ako výber typických charakterov, „ktorých rozprávania sú k sebe radené tak, aby každý videl, aké bolo zmýšľanie ľudu, ktorý povstal, a aby sa plne odhalili aj nepriatelia jeho boja. Úspech tejto

² C. d.

³ Peter Karvaš, *S nami a proti nám*, Bratislava 1950.

konštrukcie si vyžaduje aj racionálnu presnosť výberu postojov aj schopnosť umelecky ich výrazne individualizovať“.⁴

Práve v individualizácii, v zámere nerozprávať príbehy o Povstaní, ale vidieť ľudí, má Karvašova knižka svoj význam, ktorý sa časom nezmenšil. Dodnes dramatická skratka, Karvašova schopnosť na malej ploche vykresliť postavu, približuje vtedajšie udalosti oveľa presnejšie ako mnohé rozmerné diela. Na mnohých miestach knihy hrá dôležitú charakterizačnú úlohu karvašovský humor: niekedy úsmevný, inde ironický, a sú pasáže, kde znie až sarkasticky výsmešne. V jeho portrétach obchodníkov, nemeckého veliteľa alebo člena londýnskej vlády je irónia podtextom. Výsledným dojmom je poznanie zložitých povstaleckých udalostí, pravda o ľuďoch, ktorí ich tvorili. Karvaš nepotreboval autorský komentár: jeho zbabelci, malomeštiaci a chvastúni sa zdrvujúcim spôsobom odhaľujú sami.

Spisovateľ dospel v týchto minuciózných obrazoch k pôsobivej prostote: Všimnime si len jednoduchý denník jedného z partizánov, mestského človeka. Koľko je v ňom osobnej statočnosti, koľko skutočnej atmosféry života v horách, koľko utrpenia a nádeje! Toto vyznenie umožňuje až úzkostlivo vyberané a vážené slovo, schopnosť objaviť v zobrazovanom charaktere jeho najpôsobivejšie a vyhranené črty, vystihnúť v pointe podstatu človeka. Táto schopnosť skratky, výraznej slovnej charakteristiky, ktorá v čase vydania *S nami a proti nám* pôsobila ako hutný denníkový zápis, mala svoje korene už v začiatkoch Karvašovej prózy, ako to zdôrazňuje v už citovanom doslove Ivan Kusý: „No nijako sa nehľadalo, kde sa naučil autor tak budovať fabulu, aby sa zo zlomkov jednotlivých osudov, zanikajúcich po svojom monológ, vytvoril celkový a celistvý obraz Slovenského národného povstania a aby tým konštrukcia nebola len ilustráciou (ako u niektorých nasledovníkov jeho postupu), ale aj samostatným obrazom skutočnosti.“⁵ A Kusý dôvodí práve poviedkami *Polohlasom*, Karvašovou schopnosťou vybadať za všednosťou širšie súvislosti a výrazný vnútorný svet. Výčitka je tu správna: v čase vydania sa kriticky postulovali práve historické fresky, široké dejinné zábery, a oveľa menej sa hľadal práve vnútorný svet jednotlivca, špecifické a jedinečné. To však je práve umeleckým výsledkom knihy *S nami a proti nám*, to jej umožnilo, že pretrváva a že — v súvislostiach celej prózy, venovanej Povstaniu — má dnes význam ako dielo nového zobrazovania Povstania. V Karvašovom vývine potom dovŕšuje práve v oblasti tvarovej, v schop-

⁴ Ivan Kusý, *Próza o Povstaní*. Sborník k problematike slovenskej prózy, Bratislava 1961, 58.

⁵ Citovaný doslov k druhému vydaniu *Polohlasom*.

nosti skratky a pointy jeho prípravu pre satirický tvar jeho kriticko-spoločenských próz.

S nami a proti nám je oslava Povstania, ale predovšetkým je to pravda o ľuďoch, ktorí ho robili. V nepatetických, prostých hrdinoch je zobrazená dejinná sila ľudí. V zobrazení tejto historickej pravdy je aj myšlienková sila Karvašovej knihy, hĺbka spisovateľovho umeleckého svedectva.

Význam tejto malej knižky sa však prejavil ešte aj v inom. Jej význam rokmi rástol. Na jednej strane preto, že dokazovala nemožnosť patetizujúceho, freskovitého obrazu Povstania. Na druhej strane — v čase vydania ešte nie celkom postihnuteľnej — v tom, že triedny výklad Povstania Karvaš nezjednodušil tak, aby zúžil spoločenskú, protifašistickú a humanistickú stránku Povstania. Osobné skúsenosti a umelecká metóda nedovolili zúženie pohľadu (vidno to napr. z diskutovaného vsadenia českých žandárov do bojov, zodpovedajúceho skutočnosti, no nezodpovedajúceho predstavám a výkladom o Povstaní v päťdesiatych rokoch). Takýchto pravdivých momentov je v knihe celý rad.

S nami a proti nám má pevné miesto v slovenskej próze, lebo je jednou z tých kníh, ktoré uchovali skutočnú podobu Povstania, napriek rozličnému vonkajšiemu falšovaniu. (Účasť francúzskych partizánov, anglických letcov atď.). Pravda skutočnosti a pravda umelecká sa tu kryli. V tom tkvie význam tejto knižky Petra Karvaša.

Je aj v satirickej verve, v neústupnosti skrivodlivosti a v túžbe po pravde, ktorá mocne ovplyvnila Karvašovu satirickú tvorbu v päťdesiatych rokoch. Morálny kódex Povstania zbystril spisovateľský zrak a dovolil Karvašovi, aby sa kriticky staval k drobným nedostatkom, ale i k morálnym defektom, ktoré krivili tendencie nášho života. Je to kapitola z novodobých dejín slovenskej prózy, ktorá vysvetľuje nielen kryštalizáciu jej kriticismu, ale poukazuje aj na význam plnej spoločenskej angažovanosti socialistického autora, na to, že niet malých tém a malých problémov tam, kde je ohrozovaná ľudskosť.

*

Ku kritickému obrazu života viedli rozličné cesty. Peter Karvaš šiel postupne od drobných postrehov o skazenom tovare, od kritiky ľudských necností a vlastností, chápaných ako pozostatky kapitalizmu v myslení, až k zachycovaniu tých morálnych črt, ktoré vypukle vystupovali v dobe, keď bolo možné porušovať socialistickú zákonnosť.

V cykle *Neplechý* v knihe *Konfety a leporelá* (1956) Peter Karvaš ukázal na nepodarkový tovar, na knihy, potraviny, ktoré kazí zlá výroba, zlá organizácia práce, byrokratizmus. Jeho próza z cyklu *Bratranci a ses-*

ternice o Šavlovi-Kazisvetovi má výstižnú záverečnú vetu: „Potom mám ešte niekoľko bratrancov, ktorí to isté robia v diskusiách, v rodinnom živote, na schôdzach, v literárnej kritike alebo v kultúrnej politike.“⁶ Tu Karvaš (roku 1956) odhaľuje ešte len vonkajšiu podobu spoločenských „neplech“ čudesnou a udivujúcou neschopnosťou, zdanlivou zlomyseľnosťou a nelogickosťou vecí a dejov aj ľudí, ktorí škodia socializmu a socialistickým vzťahom. Postihuje neodbornosť a frázerstvo „hurámarxistov“, povrchný prístup k ľuďom. Odhaľuje ľudí, ktorí v horlivej snahe prehŕňajú nariadenia, pracujú podľa návodu, že v socializme *všetko* musí byť iné ako v kapitalizme. Karvaš postihuje vonkajšiu absurdnosť vecí, nepreniká k podstate. V cykle *Bratanci a sesternice* v črte o sesternici Ružene vykresľuje takúto nezmyselnú horlivosť (o ktorej dnes vieme, že jej podstatou bola neodbornosť, voluntarizmus, nesprávne postavené ekonomické tézy a pod.): „Krištáľové sklo“, vymyslela si jedného rána z ničoho nič, „je vec zbytočná a socializmu škodlivá. Pomáha udržiavať v ľuďoch prežitky minulosti, oživuje buržoázny vkus a odvádza od páľčivých otázok nášho života... Namiesto nepotrebných tretiek budeme vyrábať chemické a stavebné sklo...“⁷

Vec so sklom pokračuje. Po čase sa továrne znova prerábali na výrobu krištáľového skla. V próze O Šavlovi-Kazisvetovi je nadsádzka: Šavel pokazí auto, telefón (možno sa pokúsi aj „vykoľajit' Dunaj“); v príbehu Ruženy to bola tiež hyperbolizácia. Skutočnosť roku 1956 ešte vcelku neodhalená, umelcom len vytušená a opísaná ako satirické bodnutie, bola však práve taká, možno i horšia. Ide napospol o absurdné príbehy a situácie. Tieto absurdity sa publikovali s väčšími-menšími ťažkosťami, no nadsádzka, satirické zveličenie je dnes, a bolo aj vtedy (aj keď skryté), v súhre so skutočnosťou. Socialistická fráza mohla skutočne ovplyvňovať aj prestavbu veľkých investičných celkov, vôľa „zaslúžilého“ premrhávala milióny. Karvaš náhodne volil sklo — ale v skutočnosti bolo zasiahnuté aj sklo.

Z literárneho hľadiska je tu zaujímavé stieranie hranice medzi publicistikou a satirou: to, čo satirické nadsadzovanie objavilo, stáva sa hlbším poznaním skutočnosti. Ak by chcel mať autor potvrdenie svojej účinnosti, spätosti so životom, nenájde lepšie. Treba však na druhej strane konštatovať, že Karvaš vo svojej dobe tieto poznatky o Ružene, ktorá likviduje krištáľové sklo a potom čipky (ako „prežitok minulosti“), nerozviedol, nedotiahol spoločenský zámer do konca. Mnohé z pochopiteľných príčin ani rozviesť nemohol.

⁶ Pôvodne v Roháči, 1956. Knižne *Konfety a leporelá*, Praha 1961, 148.

⁷ C. d., 149.

V týchto prózach je povrch vecí, vonkajšie signály života päťdesiatych rokov. Komické momenty nemajú ešte priamy spoločenský dosah. Konkrétny človek je tu skôr stafážou pre poznaný a satiricky zveličovaný jav. Veci majú skôr humoristické ladenie. Zamýšľanie (autorské aj čitateľské) sa uskutočňuje nad *nepochopiteľným zmätkárstvom*, nad hodnotami, ktoré sú „akosi“ postavené na hlavu. Ostatné je „akoby“ správne, príčiny sú ešte neviditeľné. Je to zamyslenie sa nad procesmi a javmi *organizačnej* povahy, nad akýmsi nepomenovaným hlupáctvom, prípadne nod *prehnaným* postojom k socialistickej veci, ktorá je, samozrejme, všetkým, teda aj týmto frázistom, hlupáčikom a „kazisvetom“, svätá. Je to kritika skôr „kolektívnych nedostatkov“, akýchsi prežitkov, „chýb krásy“. Aj keď treba a možno často v náznakoch vidieť aj symboliku, v postavách a ich individualizácii (predavač a pod.) je aj objektivizovanie širších spoločenských súvislostí. Tak je to v poviedke o Barnabášovi Kosovi, kde orchester symbolizuje ľudskú spoločnosť.

V období, keď Karvaš tieto prózy publikoval (od roku 1955), nemohlo ešte ísť o postihnutie skutočnej tváre, o filozofiu, lebo mnoho podstatných vecí bolo ešte neznámych. Preto ide viac o povrch javov a zväčša len o povrchný dotyk s ľudskou mravnou a psychickou tvárou.

Ostatne aj tieto drobné sudy v niečom vynikali nad vtedajší priemer satiry, ktorá si vyslúžila prívlastok „komunálna“, aj keď sa v mnohom súčasne tomuto povrchne zameranému skúmaniu skutočnosti podobali. Hoci svoju drobnú prácu urobili aj humoristické a satirické prózy J. A. Tallo (*Perpetuum mobile* a i.), satira zostávala — a možno povedať aj zostávala za skutočnými problémami. V kritike drobných nedostatkov zanikali vážnejšie, spoločensky významné neduhy a ani kritika meštiackeho pomeru k životu nevystihovala chameleónsku podobu stavu, keď sa meštiactvo kamuflovalo socialistickou frázistikou.

J. A. Tallo ako jediný z nemnohých satirikov musel siahnuť po námete zo súčasného života, aby sa v nesatirickej podobe vyrovnal s niektorými novými protispoločenskými javmi (*Tri staré topole*). Okrem niektorých satirických prác Miroslava Hyska uspokojovali sa práce G. Viktora, Š. Szabo a i. skutočne len s komunálnymi históriami.

V tejto satire nešlo o socialistických Gogoľov a Ščedrinov, hoci sa po nich volalo. Situácia bola totožná s rozporom, o ktorom hovorí vo svojich pamätiach Ilja Erenburg: „Dokonca i napostovci v teorii uznávali nutnosť satiry, ale každý pokus ukázať tu či onu nepěknou stránku nášho života okamžite prohlašovali za pomluvu. Potrebujeme svoje Ščedriny a Gogoly — to jsem uslyšel až mnohem později. Satira byla v teorii pořád uznávána za nutnost, ale v praxi pokládána div ne za záškodnický čin, takže jistý básník si zaveršoval:

Potrebujeme Ščedriny,
co nemají bodliny,
a takové Gogoly,
od kterých to nebolí.“⁸

Krotkosť a plachosť našej satiry bola vymieraná podľa toho istého kľúča. Ten dovoľoval kritiku len jednotlivých „úsmevných“ nedostatkov, jednotlivých „chýb krásy“. Ostatne satirik by sa z vonkajších javov aj tak nemohol dopátrať príčinnosti, systému a jeho pôsobenia vo všetkých súvislostiach. Táto vonkajškovosť je vo svojej podstate jednostranná, musí vyberať jednotlivosť, jav, a ten pranierovať. Pritom sa však ľahko strácajú súvislosti — a len z nich možno vybadať systém. To by bolo možné len v satirickom románe, teda v súhrne celého radu javov, ako sú napr. *Mŕtve duše*.

Túto skutočnosť si však slovenská próza uvedomovala. Svedčí o tom *Mločia hora* a *Šarkan na reťazi* Kataríny Lazarovej i dielo Dominika Tatarku (najmä jeho *Démon súhlasu*). Išlo tu nielen o vzrastajúce poznanie, že len širšie založený spoločenský román, širší záber skutočnosti môže postihnúť zvláštne spoločenské javy, ale aj o tradíciu takejto satirickej kritiky spoločnosti. Či už to bolo dielo Jonáša Záborského alebo hry Jána Chalupku či Jesenského *Demokrati*, išlo o korene spoločenskej satiry v slovenskej próze pevne vrastené. Aj v najnovšej próze bol príklad Tatarkovej *Farskej republiky*. Avšak od vedomia možnosti k uskutočneniu bolo ďaleko. Atmosféra satire nežičlivá zabránila Kataríne Lazarovej vydať už v tých časoch napísaný román *Šarkan na reťazi*. Jej *Mločia hora* zobrazovala v čase vydania javy dobre známe, odhalené inými formami spoločenskej kritiky, čo spolu s umeleckou nedotvorenosťou oslabilo účin *Mločej hory*: zo satiry sa stala humoreska.

Pred rokom 1956 — s výnimkou Lazarovej knihy napísanej, no nevydanej — prichádzalo satirické zveličenie najďalej k výkladu rozprávkovému, ku groteske, crazy komédii, k situácii pitoresknej — postihujúcej javy len do „istej miery“. Nie je náhodné, že v Karvašovej satire vystupujú napríklad *predavači bez tváre* a *konkrétne* sú len produkty (čokoláda, klavír a pod.), ako je to v poviedke *Neplechy* (*Konfety a leporelá*).

Skutočná satira je ľudská záležitosť. Kritické zveličenie smeruje k podstate; umelecky musí ísť o ľudskú vlastnosť, čin, vzťah. Tak možno kritizované zdvihnúť do roviny poznania. „Komunálna satira“, jej delá aj gumipušky zveličovali nedostatky vecí, súčiastok, nepodarkov. Videla úžasnú zábavu v tom, že *niekto* neurobil dvere do výťahu, že sa nechal

⁸ Ilja Erenburg, *Lidé, roky, život III*, Praha 1963. Prel. Zuzana Krejčová a Jaroslav Hulák.

na poli hrdzavieť stroj a pod. „Bila“ neporiadky tak, že ukazovala povrchné znaky reality. Bol a je medzi tým taký rozdiel ako medzi clowniádou s kopancami a chapliniádou, kde kopance dostáva chlapík, ktorý je chudobný, nič sa mu nedarí, ktorý so svojím veľkým srdcom a láskou je svetu smiešny a akýsi „nesúci“.

Aj Peter Karvaš len postupne prichádzal k hlbšiemu pochopeniu pokrivených vecí a vzťahov. Išlo o vážny problém: pokrivenie vecí malo navonok celkom inú podobu, než aký bol skutočný rozpor. Príčiny sa hľadali často v nepriateľstve, vo vplyve nepriateľstva — zhodne s tézou o zostrenom triednom boji. Skutočná podoba rozporu medzi tvorivým marxistickým výkladom a medzi ustrnutým dogmatickým myslením, ako ho produkoval kult osobnosti, bola pre väčšinu utajená. Zložitité podoby týchto protirečení si vyžadovali a vyžadujú vedecké skúmanie.

V poviedke *Ján Podstavec — kádrový prípad*⁹ Karvaš odhaľuje čiastočne systém, ako sa prejavoval v krivení socialistických vzťahov, teda aj ľudskú *individuálnu* tvár. Kompozícia tejto poviedky je zdanlivo veľmi jednoduchá: Ján Podstavec má strýka rovnakého mena, s ktorým si ho nezodpovedný funkcionár pomýli. Vzniká neodôvodnené podozrenie a kádrové ťažkosti Jána Podstavca. Pointa je v Podstavcovom stretnutí so strýkom Vendelinom, ktorý sa medzitým „vyvinul“, urobil „sebakritiku“ a má sa dobre. Karvaš zbytočne zdvojuje pointu, keď hovorí: vinu majú funkcionári a my, čo sme čušali.

V poviedke je najdôležitejšie postihnutie *stroja*, ktorý podľa ideologickej formuly *roztrieduje* ľudí a neberie do úvahy možnú *chybu*. Na Podstavca doľahli následky ustrnutého, formulkového, dogmatického myslenia, resp. nemyslenia. Tu už nejde o *bezmennú* satiru, ale o zápas za *skutočnú socialistickú spravodlivosť*, o človeka.

Aj v ďalšej Karvašovej práci *Zločin Dariny Pivoňovej*¹⁰ sa ukázalo, že čím je ľudský osud konkrétnejší, tým je umeleckejšia a myšlienkovovo hlbšia podoba tohto zápasu o človeka. Kompozičná zápleтка tejto poviedky vychádza z dobových súvislostí. V čase, keď sa mohlo stať, že popredný a zaslúžilý funkcionár poobede ešte hovorí na veľkom zhromaždení a večer bol už zatknutý a oznámilo sa, že zatknutie súvisí s jeho protištátnou a protistraníckou činnosťou, teda v dobe, ktorej nemožno uprieť istú dávku schopnosti dramatickej inscenácie, sa stalo, že fiktívny F. Faltus je zatknutý na letisku v čase, keď k jeho päťdesiatinám vysielajú v rozhlase oslavný program. Za vysielanie relácie, za „provokáciu“, ktorá vznikla ako následok „súslednosti času“, podľa všetkých pravidiel logiky nemôže

⁹ Peter Karvaš, *Čertovo kopýtko*, Bratislava 1957, 129–149.

¹⁰ C. d., 282–360.

byť nikto zodpovedný. Ale... v Karvašovom príbehu sa rozohráva príbeh fiktívny, no hlboko typický, s hľadaním zodpovednosti a *nájdenním* vinníka. Je ním pisárka, ktorá na príkaz svojho šéfa zaradila text do vysielania, človek, ktorý s celou vecou nemá nič spoločného. Mladá žena, trochu koketná, no čistý, vrúcny človek, ktorý je na najlepšej ceste stať sa komunistom srdcom aj myslou.

Cenné je na tejto poviedke, ako sa postupne odкрýva rast nezmyselného obvinenia, ako sa všetko dá postupne zvrátiť vo svoj opak a ako podstatou takýchto prípadov boli „príkazy“ o ideologickej čistote. Podružnými, aj keď dokresľujúcimi tu zostávajú fakty, ako úloha Darininho snúbenca Róberta, ktorý sa jej zrieka (aby zakrátko potom zostal za hranicami), odkrývajúce sa vlastnosti kariéristov, ktorí na seba zvaľujú zodpovednosť, ale hlavnými postavami sú tu starý komunista Kováč a Darina. U Kováča je to podľahnutie tlaku, zrada vlastného presvedčenia a postupne návrat k „zdravému rozumu“, u Dariny proces, ktorým sa bezstarostný človek v prúde obvinení a odsúdení mení.

Pôsobivé je tu predovšetkým Darinino odmietanie obvinenia, vzpieranie sa tlaku, ktorý by v nej zničil základné ľudské hodnoty. „Nechcem sa odosobniť — povedala Darina a na okamih z nich spustila oči. — Kto sa odosobňuje len preto, aby odobril špinavosť, je... špinavec. A ja nechcem! Už viacej nechcem!“¹¹

Strata individuality, subjektu, objektívnosti človeka, jeho odosobnenie v čase, o ktorom je reč, to je skutočný umelecký objav Karvašov. V tom sa prejavovala práve bezduchosť stroja a jeho pôsobenia, zotrvačnosť byrokratického aparátu, ktorý zomierať ľudí práve na potrebnú nemysliacu masu. Vodcovský princíp, dogma vedie k strate vlastnej individuálnej tváre, vlastného myslenia — a v kritických momentoch aj k ospravedlneniu špinavosti. Zápas Dariny Pivoňovej je zápas s tlakom, ktorý vyvolával kult osobnosti, s bezmedznou požiadavkou súhlasu a podriadenia sa aj tam, kde išlo o veci, ktoré sa priali pochopeniu a ktoré boli popretím socialistického humanizmu. Karvaš ukazuje takú podobu „objektívizácie“, keď sa v mene správnej idey kriví ľudský cit pre pravdu, keď lož alebo polopravda nastupuje v mene „vyššieho cieľa“ (ktorým však je len prianie niektorého funkcionára, teda vôbec nie kategória „objektívna“, ale „subjektívna“).

Novela sa rozpadá na dvojce. Jednou jej časťou je publicistická „ventilácia“ konkrétnej podoby nátlaku, druhou je pokus o vytvorenie typov a charakterov. Karvaš tu spája poznanie skutočnosti so svojím úsilím prozaickým a s intelektuálnou snahou postihnúť filozoficky kult osobnosti

¹¹ C. d., 355.

a dogmatizmus. Bolo by zaujímavé skúmať, nakoľko tu vychádzal zo svojej knihy *S nami a proti nám* a ako sa tu prejavujú aj nedostatky jeho kníh *Toto pokolenie* a *Pokolenie v útoky*.¹²

„Ani pár krpcov sa nedá vyrobiť špinavými rukami“ — je vonkajšia výpoveď o myšlienkovom jadre poviedky, že účel nesvätí prostriedky. Ale v poviedke to hovorí práve Kováč a práve o svojom otcovi, čižmárovi. Sociálna zaradenosť postáv a jednotlivých konajúcich hrdinov je prvoradá, determinujúca, z nej sa pristupuje k psychickej, vnútornej motivácii, k charakteru človeka. Aj u Kováča aj u Dariny pôsobí ešte vtedajšia receptová socialisticko-realistická „typológia“ so svojou požiadavkou sociálneho typu. Ešte stále tu je na prvom mieste determinácia a až na druhom vnútorný svet postavy. Stále ešte sa veci odohrávajú v daných kulisách triedneho rozvrstvenia a zaradenosti a nie v polohe, keď nie je vopred určené sociálne miesto a funkcia. A to aj s prizieraním na možnosť, že Karvaš sa aj pokúsil skryť všeobecnejšie, spoločenské do individualizovaných typov.

Aby sa mi dobre rozumelo: spoločenské angažovanie literatúry a otázka straníckosti je nesporne súčasťou obsahu poetiky socialistickej literatúry. No z pokrivenia tejto spoločenskej zaangažovanosti sa došlo k požiadavke, aby literatúra vytvárala postavy ako sociálne typy. To vo svojom dôsledku znamenalo, že sa alebo presne vyhranili jednotlivé možnosti typov, alebo sa tieto typy začali „zludšovať“. V jednom aj v druhom prípade sa vytvárala schéma pre postavy aj pre kompozíciu, lebo napríklad kapitalista musel mať v konečnom dôsledku všetky črty nesprávne, bol „zlý“ atď. Triednosť sa chápala zjednodušene, ako bezprostredný odraz triednych vzťahov v skutočnosti.

Karvaš pri rozvíjaní príbehu rozbieha túto danosť, vysmieva sa a prahnieruje schematické, dogmatické myslenie, no robí to na postavách, na charakteroch, ktoré vidí stále ešte najskôr ako sociálne typy a len potom ako špecifických ľudí, cez ktorých a cez ich vnútorný svet by bolo možné vidieť spoločenskú štruktúru a jej pohyb. Stále ešte je to kompozične ľudský osud na šachovnici, je vyrátaný, je to analytická matematika a nie je to — emócia.

Ako sa prejavuje napríklad u Dariny: Vráti sa z väzenia a je zmenená. Čitateľ vie, že ju zmenilo poznanie krivdy, ako však tento proces prežila, čo ju to vnútorne *stálo*, to sa čitateľ nedozvie. Preto mu vcelku zostane silný pocit z obrazu krivdy, z procesnosti celého prípadu, no ľudský osud Darinin mu bude málo blízky, málo príťažlivý a jej osud naň *citovo* veľmi nezapôsobí. Aj keď mnohé tu vyplýva z Karvašovho intelektualizmu,

¹² *Toto pokolenie*, Martin 1949. *Pokolenie v útoky*, Bratislava 1952.

z jeho vlastnej poetiky a spôsobu, ako vystaval svoje prózy, je tu aj dostatočný dôkaz, že nová látka si žiadala nové tvarové riešenie, novú metodiku. Starý, v tom čase už zastarávajúci spôsob výstavby charakterov v lineárnom rozprávačstve, prevaha sociálne všeobecného pri kresbe typov a oslabenie individuálneho, špecifického sa ukázali ako prekonané. (Podobne pôsobia otázky citovosti, emocionálneho a otázky výstavby charakterov napokon aj v hre *Jazva*.¹³) Karvaš ešte v tejto poviedke nepremyslel a necítil to, čo vo svojich prózach Jašík, a to, čo programovo začal prebojovať Bednár: nový tvarový prístup k novej, novo ponímanej látke.

V tejto poviedke Petra Karvaša sa jasne javí *polovičná* (nie polovičatá!) cesta k *rozbitiu schematického*, len sociálne determinovaného kánonu.

Jiří Hájek tesne po vydaní, v novoročných glosách r. 1957 v *Plameni*, postihol práve túto provizórnosť tvaru Karvašovej satirickej práce, no podčiarkol jej ideovú závažnosť: „Ale i Karvašova kniha (myslí na *Certovo kopýtko* — B. T.) vrcholí v otresné a vôbec už ne v bežném slova smyslu satirické poviedke *Zločin Dariny Pivoňovej* platí ešte často své objevitelství tvaru.“¹⁴

Predsa však *Zločin Dariny Pivoňovej* znamenal jeden z najvýraznejších pokusov o vyrovnanie sa s problematikou porušovania socialistickej zákonnosti a socialistickeho humanizmu. Karvaš odkryl úlohu byrokratizmu najmä v jeho bezohľadnom hľadaní vinníka. To, že sa postupne obviňujú jednotliví funkcionári, to je obraz straty ľudských hodnôt, no súčasne aj prejav železnej zákonitosti byrokratického aparátu a jeho odludštenia. Karvaš pritom neútočí z neprincipiálnych pozícií, ale z pozície protestu proti porušovaniu skutočnej straníckosti, z pozície obrany ľudských hodnôt komunistického programu.

Jiří Hájek už v citovanej stati konštatuje: „A ešte jedno potvrdzuje tato kniha: že spisovatele, který o něco vážného a velkého bojuje, neodstraší ani samozřejmá možnost neporozumění a „odvětných útoků“ těch, proti jejichž chybám ve jménu pravdy socialismu útočí.“¹⁵

Karvaš sa nezľakol a cez „prípady“ *Dariny Pivoňovej* naznačil už vtedy cestu vyrovnaní sa s morálnou a myšlienkovou stránkou vymyslených obvinení proti statočným ľuďom, k procesom s tzv. buržoáznymi nacionalistami a i. Aj keď nie v ucelenom umeleckom tvare, predsa ironizoval a do absurdnej roviny povýšil veci, ktoré z komického prechádzali v tragické. V tomto tvare jeho poviedky, práve tak ako náznakove aj v poviedke *Ján Podstavec — kádrový prípad*, bola už cesta k tzv. veľkej,

¹³ Peter Karvaš, *Jazva*, Bratislava 1963.

¹⁴ Jiří Hájek, *Boj o tvar a smysl experimentu*, Plamen 1957, 1.

¹⁵ C. d.

socialistickej satire. Avšak odvtedy ani autor ani iní v naznačenej ceste nepokračovali.

Tatarkove „traktáty“ *Démon súhlasu* a *O Vládcovi Figurovi* a Karvašova satira *Zločin Dariny Pivoňovej* zostávajú trvalým podnetom pre slovenskú satiru. Karvašova poviedka predovšetkým svojou neobyčajne výraznou absurdnosťou presahuje dobový rámec a mieri do dnešných úvah o funkcii modernej prózy.

Karvaš v poviedke *Zločin Dariny Pivoňovej* pokročil v umení vykresliť charakter najmä aktualizáciou jazyka, použitím expresívneho hovorového slova, schopnosťou vyjadriť charakteristické myslenie doby a typov použitím dobovej frázistiky. Predovšetkým v tom je jeho značný umelecký prínos.

„Súduhovia a súdružky, táto schôdzka — povedal riaditeľ Hanúsek — nie je náhodným zjavom a udalosti, ktoré boli priamym podnetom na jej zvolanie, tiež nie sú náhodné, naopak, zákonité. Sú ony, súduhovia, priamym, organickým dôsledkom neustáleho zostrovania sa triedneho boja, v ktorom nepriateľ, pritlačený našimi víťazstvami k múru a melúci z posledného, siaha po stále nebezpečnejších prostriedkoch, aby nás rozvrátil. Nedávno, súduhovia a súdružky, bol odhalený a zneškodnený človek, v ktorom by nikto z nás nebol tušil nepriateľa — Ferdinand Faltus.“¹⁶

Prejav riaditeľa je zdanlivo normálna výpoveď tých čias; je to však umná zostava typických fráz a floskúl, zakrývajúcich malosť a úbohosť, neschopnosť vlastného myslenia a vyjadrovania. Vplyv novinárskej frázy a jej „rozvíjanie“ pôsobili ako objektivizácia: takýmito prejavmi bolo možné zakryť či už vlastnú amorálnosť, strach alebo neschopnosť. Satirici píšuci komunálnu satiru tiež využívali tento plechový pátos revolučnej, ľavej frázy; no až v Karvašovom použití (tak isto ako u Bednára a Lazarovovej) sa týmto charakterizačným prostriedkom podarilo umelecky zobraziť odludštenie.

Keď sa Antonín Sychra zamýšľal nad problémami socialistickeho humoru a satiry v stati *O Ježkovi, Osvobozeném divadle, džezu, satire*, ukázal na ťažkú úlohu satirika: „Věřte tomu, satirik potřebuje ne méně, nýbrž snad dokonce více typizačního mistrovství než autor románu nebo tragedie. Musí dokonale umět — to nám právě dnes citelně chybí — spojovat zkušenosti všedního dne s nejprinciálnějsími zákonitostmi historického vývoje. Jako to svého času dovedli tvůrci Osvobozeného divadla.“¹⁷ Karvašovi sa v tomto spájaní „skúseností všedného dňa“ s najprinciálnejšími zákonitosťami podarilo naznačiť mechanické myslenie tohto obdo-

¹⁶ *Zločin Dariny Pivoňovej. Certovo kopýtko*, 350.

¹⁷ Plamen 1963, č. 1.

bia, procesy a ich slovné vyjadrenie, ktorými sa riadi beh takýchto za vlasy pritiahnutých situácií. V *Zločine Dariny Pivoňovej* je to typizácia prípadu, procesnosť, typizácia mechaniky. Nad typológiou a zobrazením psychologického prežívania „prípadu“ v jednotlivých postavách je u Karvaša autorská reč, publicistický charakter výpovede. V tom je aj morálne hodnotenie aj odpor proti týmto nesprávnym metódam.

Druhú stranu, pokus o obranu proti tejto mechanizácii tvorí aj Darina Pivoňová aj starý komunista Kováč. V jeho štylizácii a úvahách Karvaš odhaľuje prostotu myslenia a cítenia ako protiváhu odľudšteného mechanizmu. Prosté ľudské srdce, ktoré sa bráni pochopiť veci ako „historické nevyhnutnosti“ — a nazýva lož lžou a skrivodlivosť skrivodlivosťou. Vzdych Kováča nad Števom je práve vzdychnutím nad tým, čo opantalo skutočne ľudské srdce: „Ach, ako závidel Števovi jeho neschopnosť vidieť veci v širších súvislostiach, historicky, z hľadiska objektívnych nevyhnutností, jeho schopnosť hovoriť srdcom, keď zrádza ranený hlas, vlastným ponížením, podupaným láskyplným srdcom...“¹⁸ V tejto pasáži je aj byťka irónie nad neschopnosťou vymaniť sa z ustrnutého myslenia aj postupný prerod Kováčov; je to zrážka zdravého rozumu a citu s ujasňovaním si toho, čo sa skrýva za „chápaním širších súvislostí“.

Kováč postupne chápe, že v Darininom prípade ide o niečo, čo sa stavia proti jeho revolučnej skúsenosti: „Nesmierne závratne sa mu chcelo žiť. Prežil epochu nenávisti, myslel si, chce si požiť v epoche bratstva! — Že sa boj neskončil, pochopil rýchle. Ale že niekto chce a môže oživiť epochu nenávisti, pochopil plne až tejto noci. Jeho doba pozdala sa mu dobou skúšky a či obstojí, nebolo isté.“¹⁹ Hanba a urážka, ktorú musel prežiť, keď sa nezastal Dariny, končí sa v úľavnej katarzii: Kováč si uvedomí, že spájal svoj život s ľuďmi, ktorí mysleli vždy a vo všetkom na vlastnú kariéru.

Vo vykreslení postavy Kováča, aj keď najplnšie tlmočí ľudský protest proti metódam obdobia kultu osobnosti, súčasne sa najviac prejavuje umelecká neprepracovanosť poviedky. Kováč je charakterizovaný pomerne bohato, no jeho psychické aj ľudské zázemie je priúzke na to, aby mohlo uniesť závažnosť odsúdenia. Vidno to len na naznačení jeho komunistického bojovej minulosti, na jeho ľudských vzťahoch (napríklad len povrchné načrtnutím vzťahu k Darine). Tu sa najviac odhaľuje, že poviedka má malý psychologický priestor, že nadhadzuje oveľa viac problémov, ako môže zvládnuť a umelecky dotvoriť, a že je predovšetkým materiálom pre oveľa hlbšiu prácu.

¹⁸ *Zločin Dariny Pivoňovej. Čertovo kopýtko*, 338.

¹⁹ C. d., 329.

Karvaš však túto postavu použil na *autorskú konštrukciu* prípadu, jadro jeho poviedky je v publicistickom tvare, v *dialógu* s obdobi kultu osobnosti. A tento dialóg má značnú *filozofickú* hĺbku poznania toho, čo sa v našej spoločnosti prejavovalo. Karvaš v úvahách Kováčových, v jeho vnútornom dialógu starého komunistu, v jeho rozpornom konaní v období vyšetrovania „prípadu“, v jeho úvahách o nenávisti korešponduje s náhľadmi marxistického teoretika Ernsta Fischera, ako ich vyjadril v stati *Umění a koexistence*. Fischer tu cituje a komentuje Brechtove verše:

„Ovšem i nenávist ke všem věcem nízkým a
hanebným nám znetvořuje tvář...“

Za války, v odboji a za revoluce humanita nevzrůstá... Uvědomuje si to s bolestí, nechlubí se tím, doufá, že budoucí generace ho budou soudit shovívavě. Nebo jeho tvrdost znelidštěla, ale pak je v rozporu s věcí, o niž bojoval, pak je to zrada na humánní ideji socialismu, pak je to renegátství — nikoli vnější, ale vnitřní.“²⁰

Pozoruhodné vyjadrenie teoretika, ktoré plne vystihuje Kováčove — Karvašove úvahy o zmysle boja s „nepriateľom“, akým je v poviedke Darina Pivoňová. Odhalenie rozporu medzi ideou a prostriedkami, ktoré je v poviedke, ale súčasne v celom našom spoločenskom živote, pokiaľ ide o obdobie kultu osobnosti, je *klúčové*. Karvaš v poviedke domyslel a dotvoril rozbor XX. sjazdu KSSS v našich konkrétnych podmienkach. Pred mnohými inými spisovateľmi si vyriešil filozofickú platformu kritiky metód kultu osobnosti, objasnil zhubný vplyv odľudštenia, surovosti a cestu nenávisti, ktorá sa dala ovplyvňovať „prispôsobivými“ (Horák) a skutočne čistých ľudí šikanovala. Vyznenie Karvašovej poviedky je humanistické a obranné. Charakterizuje situáciu, ktorá, hoci nezasahovala všetkých ľudí rovnako, spôsobila mnohé škody. Literatúra spätá so životom spoločnosti, strániaca progresívnym silám v nej musela na túto situáciu reagovať, ak sa nechcela vzdať svojho práva a povinnosti citlivo sledovať život svojho ľudu.

Absurdnosť pokorenia človeka v poviedke Petra Karvaša *Trnistá cesta: jeho oslobodenia* vedie k dvom pólom: aj k smútku nad „možnosťami“, ktorým mohol byť postihnutý aj úprimne mysliaci a cítiaci človek, aj k pocitu zadosťučinenia, že nad mechanizmom zvíťazil skutočný socialistický humanizmus, že v ľuďoch spolu s poznaním a analýzou komunistickej strany neboli doráňané najvlastnejšie ľudské hodnoty. Karvašov

²⁰ Z rukopisnej štúdie *Umění a koexistence*. Literární noviny, č. 5, str. 9, pod titulom „Dekadence?“, 1. 2. 1964.

humanistický protest, náznak veľkého umeleckého diela o morálnych vzťahoch, ovplyvnený silne poznaním morálneho kódexu Povstania, má svoje miesto v literatúre, ktorá sa programovo usilovala o kritický pomer ku skutočnosti. Jeho satirická poviedka *Zločin Dariny Pivoňovej* bude mať trvalé miesto v socialistickej literatúre päťdesiatych rokov.

BŘETISLAV TRUHLÁŘ

PETER KARVAŠ'S ERZÄHLUNG
DAS VERBRECHEN DER DARINA PIVOŇOVÁ

(Zusammenfassung)

Die Studie über Karvaš's Erzählung *Das Verbrechen der Darina Pivoňová* ist eine kritische Betrachtung des gesellschaftlich-moralen Charakters dieser Erzählung. In der Einleitung beschäftigt sich der Autor mit der Bedeutung der kurzen Prosa-Werke von Karvaš, die – beginnend mit den Erzählungen *Die Brücke* und *Mit leiser Stimme* bis zu seinen Humoresken und satirischen Prosastücken – eine bemerkenswerte schriftstellerische Entwicklung aufweisen: vorerst gelangte Karvaš über individuelle Konflikte und interne Krisen zum Begreifen der historischen und gesellschaftlichen Bewegung im Slowakischen Nationalaufstand (im Buch *Mit uns und gegen uns*) später zu einer satirischen und pregnant moralisch-kritischen Attitude in der Periode der Deformation des sozialistischen Humanismus. Der Autor der Arbeit untersucht die künstlerischen Prozesse, mittels welcher Karvaš in der Erzählung *Das Verbrechen der Darina Pivoňová* die moralischen Werte des Menschen und das wirkliche sozialistische Ideal – also nicht das der Frasendrescher und Karrieristen der verschiedensten Typen – hervorhob. Der Autor verfolgt die literarische Gestalt dieses humanistischen Protestes und seinen Platz in der zeitgenössischen slowakischen Prosa.

VILIAM MARČOK

KOLÍSKA ALFONZA BEDNÁRA

(Pokus o významový rozbor)

Kniha Bednárových noviel *Hodiny a minúty* (1956) vyvolala hneď po svojom vyjdení živý záujem čitateľov i kritiky. Názory sa rôznili. Bednárovi kritika vyčítala povrchnosť pohľadu, podliehanie javovej stránke skutočnosti, jednostrannosť, ideovú nevyhranenosť a literárskosť, aby som spomenul aspoň „hlavné hriechy“. Napriek tomu ani jeden zo známejších kritikov nepochyboval o umeleckých kvalitách knihy, o Bednárovej polemike so schematizmom, i keď podľa niektorých išlo len o „schematizmus naruby“. Spor s Bednárom sa viedol predovšetkým z pozícií skutočnosti. Vladimír Mináč o jeho povstaleckých novelách napísal: „... merané životom sú tri povstalecké novely Bednárove záležitosťou skôr literárskou. Ide tu skôr o manifest, o nepriamu literárnu polemiku, ako o odraz skutočnosti.“¹ Ponechajme stranou fakt, že boj proti konvenčnej literárnej štylizácii skutočnosti je bojom o skutočnosť samu, a sústreďme sa na názor, podľa ktorého sa Bednárova próza pocítovala vzhľadom na skutočnosť ako nepravdivá, literárska. Malo by to okrem iného znamenať, že Bednárovi nejde o javový opis skutočnosti (hoci práve to sa mu vyčítalo), ale o jej štylizáciu, o dôraz na vnútornú zákonitosť a súvislosť v samom diele. Viacerí upozornili na to, že v Bednárových prózach hrá dôležitú úlohu podtext, asociácia, symbol.² To je z hľadiska analýzy veľmi závažné zistenie. Vyvstáva tak rozpor medzi tvrdením o Bednárovom podliehaní

¹ V. Mináč, *Česť hľadania*, Mladá tvorba 1957, č. 2, 40–41.

² Na to už upozornili viacerí. Uvediem aspoň I. Kusého, ktorý v štúdiu *Próza o Povstaní* (1944–1956) napísal: „Skutočnosť v literárnom diele sa mu mení na komplikovanú sústavu symbolov.“ *Sborník K problematike slovenskej prózy*, Vydavateľstvo SAV, Bratislava 1960, 78.

javovej podobe skutočnosti a tvrdením o ďalšom významovom pláne detailov a slov, ktorý bude treba riešiť.

Kritika sa vo svojich výhradách sústredila predovšetkým na novelu *Rozostavaný dom*, ktorá sa zdá byť skutočne najslabšou. Menej výhrad bolo voči novelám *Susedia*, *Kolíška*, *Hodiny a minúty*, a z nich najmenej voči *Kolíške*, ktorú najmä Ivan Kusý vyníma spomedzi ostatných.³ Aj podľa môjho názoru patrí *Kolíška* medzi umelecky najsilnejšie diela, ktoré vznikli za posledných dvadsať rokov. Pokladám ju preto za reprezentatívnu a vhodnú na to, aby sa na nej mohli demonštrovať vlastnosti Bednárovho štýlu.

Úloha bude uľahčená tým, že existujú tri verzie, takže porovnaním zásahov do textu bude možné ľahšie zistiť, čo autor zdôrazňuje alebo potláča. Prvú verziu predstavuje ešte nie celkom dotiahnutý náčrt uverejnený v *Slovenských pohľadoch* (1956, č. 4, 362–395). Druhou je znenie v knihe *Hodiny a minúty* (1956) a tretou čiastočne pozmenený text v *Novelách* (1962). V tejto štúdii nepôjde o úplné textologické porovnanie všetkých troch variantov, ale len o zistenie základných štýlotvorných a významových posuvov, presnejšie o proces zafixovania základných významov.⁴

*

Kľúčom k výkladu každého literárneho diela je autorova koncepcia skutočnosti a človeka, ktorá determinuje štruktúru diela a dáva jej intencionálne zacielenie. O takéto pochopenie Bednárových noviel sa pokúsil Michal Chorváth v tvrdení, že celé dovtedajšie Bednárovo dielo „má za námet humanitnú morálku, ktorou súdi všetko, i našu spoločnosť. To má veľmi vážne dôsledky v celom postupe jeho umeleckej práce, v charakteroch, prostredí i kompozícii.“⁵ Zostalo však len pri tvrdení. Ostatná vtedajšia i neskoršia kritika vyčítala najmä „biologizmus“ vo vykreslení postáv. Mináč: „... biologický človek na obidvoch stranách sa potáca v desivej krútnave, zráža sa, padá...“⁶ Kusý: „Bednárove postavy nielenže skoro nehovoria, ale ani nevedia o tom, čo sa deje mimo nich, mimo ich biologického strachu a hnevu, mimo ich pohlavných vzťa-

³ Pozri c. š., 78–79.

⁴ Pri citovaní jednotlivé verzie označujem skratkou časopisu alebo názvu knihy, v ktorej boli uverejnené, takto: SP – Slovenské pohľady, HM – Hodiny a minúty, N – Novely.

⁵ M. Chorváth, *Novely Alfonza Bednára*, Slovenské pohľady 1957 č. 5, 463.

⁶ V. Mináč, c. r., 41.

⁷ I. Kusý, c. š., 80.

hov.⁷ Tomiš k tomu pridáva „statický opis“ osôb, ktorý vidí v refrénovom opakovaní charakteristik.⁸ Vcelku to vyšlo tak, že Bednár nedokáže všestranne zobraziť človeka, ale v kompozícii a výstavbe sujetu je novátor. Sujet a kompozícia sa teda nechápu ako niečo, čo priamo vyplýva z koncepcie človeka, ale ako čosi pridávané zvonku. Podľa môjho názoru sa nedocenila Bednárova polemika so schematickým chápaním ľudského osudu človeka vôbec, ale sa konštatovali len jej vonkajšie prejavy v sujete a kompozícii. Jednotlivú literárnu postavu totiž nemožno pokladať za autorovu koncepciu človeka, lebo by sme nevyhnutne upadli do empirizmu.

O čo ide.

Pre myslenie nedávneho obdobia bolo príznačné, že zložitú dialektiku skutočnosti redukovalo na lineárny rad príčin a následkov. Analogicky sa chápali zjednodušene i ľudský osud. Podľa tohto modelu bolo možné „prevychovať“ vyvrheľa na úderníka. Bednár sa pokúsil obnoviť predstavu človeka v jej protirečivej zložitosti. U Bednára človek vstupuje do takých zložitých vzťahov v rovine subjekt – objekt a prítomnosť – minulosť, že jeho život nemôže byť prostým lineárnym radom príčin a následkov. Mnohé z príčin zostávajú načas zakryté a objavujú sa až vtedy, keď príde ich čas, obyčajne, keď je to najneočakávanejšie. Bednár akoby sa pridržiaval názorov energetistov (ktorí sa pokúsili na ľudské vedomie aplikovať zákon zachovania hmoty), podľa ktorých sa v živote nič nestráca, nič nemožno zatajiť, ututlať. Bednár v istom zmysle chápe psychiku človeka ako samoregujúci systém. Ale nejde tu ani o nadrealistické podvedomie, ani o pudového človeka expresionizmu, aj keď najmä k tomu druhému má Bednárovo chápanie človeka blízko. Od oboch sa Bednár líši v tom podstatnom: *jeho človek reaguje predovšetkým pod tlakom skutočnosti* a nielen pod tlakom samoreflexov. Preto má pravdu Rozner, ktorý napísal: „Ľudia nie sú tu hnaní pudovosťou, ale nútení bleskove konať.“⁹ Každý ľudský čin a rozhodnutie v prítomnosti má svoje korene v minulosti, ale nemožno presne určiť jeho pôsobenie v budúcnosti, lebo nemožno presne zistiť, ako bude budúcnosť vyzeráť a čo z minulosti vyvolá k životu. V dôsledku toho nenájdeme u Bednára „svetlé perspektívy“. Prítom vôbec nejde o pesimizmus, ale len o uvedomenie si relatívnosti nášho poznania. Konfrontácia minulosti s prítomnosťou je vždy etickej povahy, preto aj Bednár robí túto konfrontáciu na pozadí zápasu dobra a zla. No nie je fatalistom. Zlo uňho neplodí len zlo, ako

to bolo napríklad u Kalinčiaka. Jediný záblesk dobra u Majerského znamená smrť troch fašistov a záchranu troch životov. Takto zložito, a treba priznať, že oveľa dialektickejšie ako v schematizme, chápaná časovo-príčinnosť ľudského osudu sa nemohla navonok prejaviť ako lineárna kontinuita prítomnosti s minulosťou, ale len ako kontinuita v pretržitej nepretržitosti. Preto Bednárov pokus konfrontovať ľudský čin vo viacerých časových a príčinných reláciách nie je, ako tvrdí Tomiš, „výraz neschopnosti ukázať človeka v kontinuite jeho vývoja a zmeny“,¹⁰ ale naopak, je polemikou s vulgárne zjednodušujúcim obrazom človeka v literatúre. Je to predovšetkým protest proti jednostrannému nadradovaniu spoločenského nad individuálne. Bednár ide až tak ďaleko, že sa sústreďuje takmer výhradne na subjektívne momenty v konaní človeka. Isteže je to protest značne jednostranný, ale zostáva Bednárovou zásluhou, že sa pokúsil o pohľad z perspektívy konfliktov vznikajúcich pri styku individuálnych a spoločenských záujmov.

Napriek zložitosti časovo-príčinných vzťahov v novele existuje zdôvodnenie konania postáv. Tomiš napríklad konštatuje, že „v zhode so svojou celkovou koncepciou skutočnosti Bednár chápe človeka ako etickú kategóriu“,¹¹ ale o pár strán ďalej mu vyčíta: „Autor neodôvodňuje ani to, prečo ukryje Zita Černeková Majerského, riskujúc tak život svoj i svojho synčeka, keď tento ju využil, zneužil i oklamal. Neodôvodňuje ani to, prečo dostáva Majerský, egoista a vydriduch, naraz ‚záchvaty‘ šlachetnosti.“¹² Podľa mňa zdôvodňuje a práve v rovine etickej. Sledujeme psychologickú krivku ich stretnutia po rokoch: V prvom okamihu stretnutia po rokoch sú obaja takí prekvapení, že nedokážu dať priechod svojim prvým pocitom a myšlienkam. Zita sa cíti urazenou a Majerský vinným, ale niet času na otázky a vysvetľovanie, preto si obaja zdôvodňujú svoje konanie až dodatočne. U Zity prebieha týmito tromi fázami:

Nie, nie – ale – *odíď*, Jožo, preboha, Nemci sú v dedine – ale *počkaj* – „Zite, Černekej žene, začali hnedé oči *temnieť hnevom*“ – Čo je? Kde si sa tu...? Načo si sem prišiel? Sem? Ku mne? Bože, čo teraz? (HM, 109)
Vzoprela sa hnevu na Majerského. Bože môj, veď ho nemožno vyhnúť – *človeka nemožno vyhnúť ako psa* – to len Nemci robili. (HM, 120)
„Áno“, povedala, „prosím vás, preboha – *nezabíjajte mi ho, nezabíjajte* – !“ (HM, 164)

⁸ K. Tomiš, *Svetonázor a tvorba*. Sborník K problematike slovenskej prózy, 119.

⁹ J. Rozner, *Nový pohľad – a čo je pravda*, Kultúrny život 1957, č. 14, 3.

¹⁰ K. Tomiš, c. š., 126.

¹¹ K. Tomiš, c. š., 120.

¹² K. Tomiš, c. š., 125–126.

V prvom okamihu prevláda nenávisť postupne sa meníaca vo váhanie, v druhom súcť, v treťom láska. Podobnú líniu by sme mohli zistiť aj u Majerského. Nie náhodou po vyrozprávaní príhod v Radotíne autor dodáva: „Myslela si, že bude aj tak dobre a že na Majerského zabudne, ale nemohla na neho zabudnúť. Ani Majerský nemohol zabudnúť na ňu.“ (HM, 133) Tým, že autor rozdelil túto myšlienku do dvoch viet, naznačil, že každý osamote si zachoval iskru lásky, ktorá sa pri vhodnej príležitosti môže rozhorieť. A tak *Kolíška* je aj novelou o nešťastnej láske, o premárnenej príležitosti, novelou o poznaní, že súcť a vďaka nie sú láskou. Majerského vzťah k Zite je zdôraznený bezprostrednou prítomnosťou Zity a tým, že si Majerský v najťažších chvíľach života vôbec nespomenie na ženu a deti.

Motiv lásky má v novele aj širší spoločenský význam, súvisiaci s jej celkovým ideovým vyznaním. Nie náhodou Bednár konfrontuje lásku s pokusom o znásilnenie. Obmann vraždí preto, lebo nemá istotu, či jeho Ahlen a najbližší v ňom ešte vôbec žijú (HM, 141); Majerský vraždí v snahe obrániť svoju lásku, i keď nešťastnú. V tejto konfrontácii nadobúda Majerského likvidácia scharu nadosobné dimenzie: je aktom spravodlivosti, demonštráciou presvedčenia, že aj slabší, ak je v práve, môže zvíťaziť. Túto myšlienku podčiarkuje v druhej a tretej verzii Bednár aj tým, že necháva Majerského nažive.

Pravdaže, *Kolíška* nie je novelou len o láske. Je to dielo polytematické v modernom slova zmysle. Autor sa v nej zamyslel nad tým, kde sú hranice medzi hrdinstvom a zbabelosťou, hovorí sa v nej o prvej republike, o Povstaní aj o období kultu a v najhlbších tematických vrstvách o živote a smrti. Špecifikovať by sme mohli ešte ďalej, pretože *Kolíška* je aj sociálnou štúdiou individualizmu a sebecka a pod. Cez všetko previtá autorovo presvedčenie, že človek nech je akýmkoľvek individualistom, odľudom, ak má v sebe iskričku čohosi ľudského, lásky a súcťu, nie je človekom mŕtvym. Preto aj Majerský, napriek všetkému odpudzujúcemu, získava si naše sympatie.

Teda Bednárov človek nielenže sa ocitá v zložitej situácii, ale sám je vírom najprotikladnejších vlastností. Ukazuje, ako mu je ťažko voliť medzi prítomnosťou a minulosťou, skutočnosťou a možnosťou, strachom a nádejou, hnevom a láskou, životom a smrťou. Práve preto len veľmi ťažko možno usudzovať, čo z tohto víru získa prevahu a podmieni jeho konanie. Bednárove postavy nielenže sú vystavené tlaku okolností, ale rovnako, akoby zvonku, ich prepádajú i duševné a fyziologické stavy, čím len zdôrazňuje, že sú silnejšie ako jeho racionálna mohúcnosť. Bednárovi viac ako o fatalizmus ide o problém poznateľnosti človeka a pravdivosti nášho súdu o ňom. Bednár v novele zámerne nedáva jednoznačnú

odpoveď na otázku, či Majerský je dobrým alebo zlým človekom, či bol vinný alebo nevinný (to je vec súdu), on len polemizuje s jednostranným zjednodušaním a redukovaním problematiky človeka iba na problematiku triedno-spoločenskú. V dôsledku toho sa zákonite sústreďuje na vnútro človeka, na jeho charakter. Z tejto perspektívy je aj voľba hlavnej postavy zákonitá. Ak sa pokúsil Bednár v tomto zmysle exponovať problematiku človeka, nutne si musel na jej demonštráciu vybrať človeka, ktorý sa z hľadiska spoločenského vývinu dostáva na okraj spoločnosti. Preto všetky úvahy o tom, že Bednár očierňuje skutočnosť, že nevidí jej pozitívne stránky, sú nenáležité. Bednár neočierňuje, len sa snaží problematizovať samozrejme.

Pokúsme sa teraz zistiť, pomocou ktorých kompozičných prostriedkov vytvára Bednár svoju predstavu o človeku a skutočnosti.

*

Najviac nesúhlasu vyvolala Bednárova konfrontácia prítomnosti s minulosťou. K. Tomiš konkrétne o *Kolíške* napísal: „V *Kolíške* zas len kvôli zvyšovaniu napätia rozvíjanie deja a vyvrcholenie dramatickej krivky retarduje častými digresiami do minulosti Zity Černekovej a Majerského. No osvetlenie ich vtedajšieho vzťahu k hlavnému konfliktu a jeho riešeniu nemá priamy vzťah. Ak má v novele nejakú funkciu okrem zvyšovania napätia, tak len vo vzťahu k jej náhodilému rámcovaniu. Náhodilosť rámca, to, že ani logicky ani umelecky nesúvisí s novelou, nič nedokazuje lepšie, než úplná odlišnosť medzi dvoma verziami novely (v Slovenských pohľadoch 1956 a v knihe). Kým v prvej verzii autor odmieta prechmaty v kádrovej politike, druhá verzia, napísaná nie bez konjunkturalizmu, pranieruje porušovanie socialistickej zákonitosti a s ním súvisiace nesprávne praktiky súdnictva.“¹³ Tomiš bez odôvodnenia pokladá existenciu dvoch rôznych spôsobov rámcovania za „náhodilosť“ a jeden z hlavných motívov vidí v autorovom konjunkturalizme. Aj J. Rozner pokladá povojnové epilógy za nešťastné a pokúša sa to zdôvodniť i štruktúrne: „Autor tým okrem toho narušil svoj najzákladnejší kompozičný princíp: rozvíjať v novele následky jednej udalosti.“¹⁴ Spoločným nedostatkom oboch názorov je to, že nechápu vnútornú väzbu oboch časových rovín. V *Kolíške* existujú tri časové pásma. Pásmo týkajúce sa Radotína predstavuje dávnu minulosť. Autor to dáva najavo aj tým, že deje v tejto časovej rovine podáva výhradne v tretej osobe. Bližšiu minulosť predstavuje Povstanie. Hoci toto časové pásmo štylizuje Bednár v úvode ako minulosť („Temer sedem rokov predtým, vo

¹³ K. Tomiš, c. š., 129–130. Namiesto „zákonitosti“ správne má byť „zákonnosť“.

¹⁴ Ján Rozner, c. r., 3.

februári v päťtyridsiatom roku,..." HM, 108), rozvíja ho pred nami do najmenších podrobností ako prítomnosť. Je to ešte „živá“ minulosť, na ktorú sa nezapadlo, ktorá sa prihlási v každom okamihu. Prítomnosť v pravom slova zmysle predstavuje len prológ a epilóg. Mohla by novela existovať bez nich, bez prítomnosti v užšom slova zmysle? Mohla. Ale tým by sa oslabilo Bednárovo chápanie času, podľa ktorého je prítomnosť neustále podmienená a určená minulosťou.¹⁵ V Bednárovej próze je prítomnosť neoddeliteľne zrastená s minulosťou, príčiny konania postáv siahajú hlboko do minulosti, preto len s veľkou dávkou zjednodušenia možno hovoriť o rozvíjaní následkov jednej udalosti. Ak sa Tomiš domnieval, že v kompozícii niet súvislosti ani logickej ani umeleckej, mýlil sa, pretože Bednárovi ide práve o hľadanie a odhaľovanie zákonitosti v ľudskom konaní. (Ukázali sme si to na postave Majerského.) Pravdaže, Bednár neredukuje problém na lineárne chápanie kauzalitu, ale ukazuje človeka v situácii plnej protikladov, paradoxov, chaosu, živelnosti. Stráca sa tým jednoznačnosť a „uvedomelosť“ konania človeka, ale zároveň sa relativizuje aj platnosť nášho jednostranného súdu o ňom. Hlavný problém novely potom stojí takto: Zradil Majerský, alebo nie? Konal statočne, alebo bol zbabelec a sebec? Autor novelou problematizuje jednoznačnosť súdneho výroku, lebo novela je zároveň demonštráciou, presnejšie povedané pokusom o zistenie všetkého, čo by sme pri vynesení takéhoto súdu mali poznať;¹⁶ pritom problematizuje a relativizuje aj toto poznanie. Bednár tým umelecky presvedčivo zasiahol dogmatizmus na najcitlivejšom mieste: pri zjednodušovaní človeka. V snahe zvýrazniť tento základný zámer nesú sa aj neskoršie zásahy do výstavby novely.

V prvej verzii, uverejnenej v Slovenských pohľadoch, necháva Bednár Majerského zomrieť. Smrťou Majerského sa základný konflikt a základný problém oslabujú. Obvinenie zo zrady je nahliadané Majerského smrťou. Autor sa tu pridŕža pravdy života, pretože čo iné mohlo čakať človeka, ktorý postrieľal nemecký oddiel, ako smrť? V tomto znení sú nedostatočne prekreslené vzťahy medzi jednotlivými osobami, najmä me-

¹⁵ Na to poukázal už J. Špitzer: „Bednára zaujíma dramatická zrážka minulosti postáv s ich súčasným konaním, minulosť, determinujúca súčasné činy, myšlienky a vzťahy.“ *Spoločenská problematika v povstaleckej próze*, sborník *K problematike slovenskej prózy*, 139.

¹⁶ Nie náhodou prerušuje autor prokurátorovu reč po obžalobe v polovici vety: „...obžalovaný Majerský ušiel od našej jednotky s tým úmyslom, že ju zradí a vydá do rúk fašistickým okupantom —“ (HM, 108), akoby naznačoval: Zadrž, kým vyslovíš rozsudok. Prokurátor pokračuje rozsudkom až po vyrozprávaní celého príbehu (HM, 164–165), čím sa naznačuje jeho apriórnosť.

dzi Černekom a Zitou, ale aj medzi Černekom a Majerským. Záverečná roztržka medzi Černekovcami, v okamihu, keď prichádzajú Majerského synovia žiadať od Černeka svedectvo o statočnosti otca, vyznieva veľmi tézovite a nepravdepodobne. Mnohé epizódy, ako ukážem ešte ďalej, sú len načrtnuté, nedotiahnuté.

V druhej verzii, v *Hodinách a minútach*, necháva Bednár Majerského žiť. To je podstatný zásah do sujetu a do celej organizácie novely. Z hľadiska životnej pravdy je toto riešenie nepravdepodobnejšie. Bednár sa ho snaží pripraviť predovšetkým prekreslením postavy nadporučíka Halsá, „penzionovaného bernardína“, ktorý vidí, že „esesmani sú blockwarti, svine, a že vojna ide do čerta“. Dôležitú významotvornú funkciu tu má predovšetkým Obmannom neustále opakovaná charakteristika Halsá, vďaka ktorému Majerský unikne istej smrti. V Slovenských pohľadoch končí sa príbeh z Povstania streľbou (SP, 391), v *Hodinách a minútach* pridáva autor scénu s dostrieľanými Nemcami, ktorých prinesú Zite do izby, a scénu predbežného výsluchu Zity Halsom. Na zvýšenie napätosti Bednár vhodne použil prostriedok detektívnej literatúry, a to tým, že riešenie len naznačuje. Nie náhodou sa pýta Hals unteroffiziera Köhla: „Vzdal sa bez zbrane?“ (HM, 163) a potom ďalej uvažuje: „Keby boli vtedy už Hitlera zabili... zišlo mu na um. Hitler — Oberblockwart! Aby mohol zničiť jednu ideológiu, vymyslel druhú, oklamal nemeckého vojaka — ešte mu aj do vojenskej knižky dal vytlačiť, že nesmie zabíjať nepriateľa, ktorý sa vzdal.“ A ďalej pokračuje: „Ako — ako možno pred ideou chrániť človeka? Zabiť ho — a či mu dať život?“ (HM, 164)¹⁷ Teda náhoda zachránila život Majerskému, hoci v skutočnosti ani nešlo o takú veľkú náhodu, lebo aj zúrivosť (Obmann) je len inou podobou beznádejnosti a bezmocnosti (Hals). Táto z hľadiska skutočnosti dosť nepravdepodobná náhoda ukazuje sa byť zákonnou z hľadiska domyslenia celého príbehu a svedčí o veľkom umeleckom cite Alfonza Bednára. Tým, že necháva Majerského žiť, dotahuje a zvýrazňuje svoju predstavu ľudského osudu, najmä čo sa týka sklbenosti prítomnosti a minulosti. Majerského teraz možno skutočne upodozrievať, že si zachránil život zradou. Tým sa relativizuje jednoznačnosť súdu o Majerskom, ale autor si vytvára zároveň predpoklady na zvýraznenie a prehĺbenie vzťahov a konfliktov medzi postavami.

Autor predovšetkým precizuje pomer Zity k mužovi a Majerskému. Zita si po prestrelke v strachu o Majerského uvedomuje, že bol jej jedi-

¹⁷ Možnosť nového riešenia Majerského osudu naznačuje autor aj vo vloženom motíve o francúzskej piesni, v ktorej sa spieva o tom, že keď príde sloboda, ľudia zabudnú na bojovníkov, a najmä v Bačovej poznámke: „Ach, aj do chládku sa dostaneme, nielen do tmy!“ (HM, 152)

nou skutočnou láskou v živote. Tento fakt ju zaujal natoľko, že nevnímala, čo sa dialo okolo nej. Celá jej bytosť sa sústredila na túto myšlienku: „Kolísala, ale začala sa poddávať ľútosti, že sa vydala za Černeka, že mu dala chlapca.“ (HM, 161) Zitina kríza sa naplno odhaľuje vtedy, keď sa jej Hals pýta, či je Majerský jej mužom, a keď v zúfalstve volá: „Áno, prosím vás, preboha — nezabíjajte mi ho, nezabíjajte —!“ (HM, 164) Keď sa Zita pri procese dozvedá o svojom mužovi, že je zbabel, jej súciti sa definitívne mení na nenávisť. Paralelne s týmto priostrojuje Bednár aj vzťahy medzi Majerským a Černekom, ktorý tuší, že on pokazil Zite život, a preto sa mu vyhráža, že mu dá „oliznuť olovo“ (porovnaj SP, 380 a HM, 139–140). I Majerský tuší, že Černek je Zitin muž (HM, 153). Autor logicky dotvára Majerského príbeh: Po vojne sa splnia jeho arizátorské sny. No už v čase Povstania naznačuje jeho budúci konflikt so spoločenským vývinom po oslobodení. Veľmi vtipne na to využíva opakovanie frázy Francúza Panaisa, ktorou utešoval horára, keď mu partizáni brali kravu: Adieu veau, vache, cochon, couvée! — Zbohom teľa, zbohom krava, zbohom sviňa...! pričom zmysel slova „couvée“ necháva nejasný, aby ho vo vhodnej príležitosti použil na dokreslenie Majerského súkromno-vlastníckej predstavy domova.¹⁸ Majerský je človek vykorenený, nešťastný, ktorý pod slovom domov rozumie len majetok, a nie aj teplo ľudských vzťahov. Je cudzincom, ktorého všetko vyháňa. Vie, že aj od Zity musí odísť, ale nevie kam (HM, 150). Po vojne sa zdalo, že mu zostal aspoň posledný zmysel života — majetok. Do toho však prichádza socializácia, ktorá rozbíja jeho arizátorské sny. Konflikt je neodvratný. To všetko je v novele len potenciálne v podtexte, ale bez toho je príbeh neúplný, ba vykonštruovaný. A tak v istom zmysle je väzenie za rozvracanie socializácie pre Majerského väčším trestom ako poprava Nemcami, lebo kalich svojho osudu musí vypiť až do dna, až po poznanie, že jeho sebeckto a súkromnovlastnícke pudy nemajú v novej spoločnosti miesta; no v istom zmysle aj humannejšie, ak to tak vôbec možno povedať, lebo mu zostal život a ten, nech už je akýkoľvek, vždy znamená pre človeka nádej.¹⁹

¹⁸ Motív je budovaný na princípe odhaľovania významu slova, preto ho rozoberám v rámci pomenovania. Pozri str. 196.

¹⁹ Bednár dotvára novelu okrem prestavby sujetu, pridávania nových epizód a motívov aj tým, že dovtedy voľné detaily zapája do hlavnej ideovej línie. Uvediem aspoň dva príklady:

Bože môj, veď ho nemožno vyhnúť — človeka nemožno vyhnúť ako psa. — (SP 369)

Bože môj, veď ho nemožno vyhnúť — človeka nemožno vyhnúť ako psa — to len Nemci robili, ľudí vyhánali z chalúp, z dedín, nahnali ich do ohňa, deti im do plameňov hádzali. (HM, 120)

V tretej verzii sa Bednár usiluje ešte viac zdôrazniť vnútornú, subjektívnu motiváciu konania. Celé rozprávanie sa značne subjektivizuje. Omnoho viac sa dozvedáme o príčine necharakterného správania sa Majerského voči Zite: „To jej nemal vykonať tam v Čechách, v Radotíne... Už je tomu jedenásť-dvanásť rokov, ale človek musel tak, ináč by ho ľudia boli zožrali.“ (N, 110). Výraznejšie exponuje aj Majerského citový vzťah k Zite tým, že pozornosť prenáša viac na Majerského. Porovnajme tie isté motívy:

Potom Ragala chodil za Zitou a Zita za čas nedbala. Myslela si, že bude aj tak dobre a že na Majerského zabudne, ale nemohla na neho zabudnúť. Ani Majerský nemohol zabudnúť na ňu. (HM, 133)

Potom Ragala chodil za Zitou — Jano Ragala... Tešil sa, že Jano Ragala chodí, že bude pokoj, ale Zitka... Prečo to vykonal? Nemohol na ňu zabudnúť — ! (N, 111–112)

Aj záverečnú scénu roztržky medzi Černekovcami rozširuje o obraz Zitinho vnútra. V *Hodinách a minútach* podáva Zitin citový stav jedinou vetou: „Zite zbehli po líkach teplé slzy.“ (HM, 169) V *Novelách* ho rozširuje na celý odstavec:

Zite zbehli po líkach teplé slzy. Možno veriť Mišovi? spytovala sa v duchu a bránila sa dorážajúcej myšlienke, či sa jej muž Mišo takto nevypomstil Majerskému. Mišo je raz taký, raz onaký, doma tak, na súde ináč — iste nemohol a nemôže zabudnúť Majerskému Radotín. Myšlienka na Zitu dorážala ďalej: A nestihla Majerského nakoniec pravda? Za všetko, čo vykonal jej a iným? Ak Mišo nehovorí pravdu, zle je — a ak...? Z núdze sa vydala za neho, z núdze s ním i teraz žije — a Mišo to vie. Pomstí sa... Znova zbehli Zite po líkach teplé slzy.“ (N, 143)

Tým nielen že sa dokresľuje základný konflikt novely (láska), ale vo vetách „A nestihla Majerského nakoniec pravda? Za všetko, čo vykonal jej a iným?“ sa vyjavuje i autorov postoj k základnej otázke, ktorú novelou položil: Aký je človek? Možno ho jednoznačne ohodnotiť? Tým sa potvrdzuje, že predchádzajúca interpretácia druhej verzie bola v súlade s autorovým zámerom. No zároveň sa ukazuje, že nech je Bednárovo svedectvo o človeku typu Majerského akokoľvek verné, prísne ba až tvrdé, nie je ono jednoznačné, pretože človek — to je neustály pohyb, krútnava, človek je otvorená hodnota. Nie náhodou sa končí novela nedoriešením jedného problému a možnosťou ďalšieho konfliktu („Pomstí

S krajcom sa vrátila ku sporáku a začala jesť praženicu. (SP, 371)

So spomienkou na partizánov, po ktorých jej ostalo pšeničné múky, a s krajcom bieleho chleba sa vrátila ku sporáku a začala jesť praženicu... (HM, 124–125)

Niekedy, ako napr. v prvom príklade, je to dosť násilné.

sa...“). Tým sa odkrýva aj jeden zo základných významov názvu novely. Kolíska znamená nepokoj, zmietanie sa medzi rozpormi, nemožnosť zachytiť človeka v jedinom pevnom bode tak, aby jeho kontúry boli nerozmazané, ostré, definitívne. Kolíska teda v najširšom význame slova je symbolom života.

Z rozboru sujetu vidieť, že Bednár nepridal ku *Kolíske* obraz povojnového života neorganicky, ako sa domnieva Rozner,²⁰ ale celkom zákonnite, v zmysle svojej koncepcie človeka a jeho osudu. Pravdou je, že najmä v *Rozostavanom dome* osudy svojich postáv prekombinoval. *Kolíska* však zostáva kabinetnou ukážkou Bednárovho kompozičného majstrovstva.

*

Príbeh *Kolísky* je modelovaný ako existenciálna situácia. Majerský, Zita i Nemci sú vrhnutí do situácie, z ktorej musia hľadať východisko. Oproti bežnej existenciálnej literatúre (v ktorej býva situácia statická a mení sa len vzťah človeka k nej) Bednár vytvára dynamickú situáciu. Človek od začiatku do konca nevie, na čom je, a práve táto nevedomosť je príčinou jeho tragédie. Najvýraznejšie sa to prejavuje na situácii Obmannovho scharu, ktorá má znaky grotesknosti. Najprv si Obmann popletie buchot kolísky s hukotom dynamu a pod dojmom tohto „omylu“ zabúdajú Nemci na ostražitosť. „Denná“ akcia sa postupne mení na „nočnú“, ktorá sa v okamihu vyvrcholenia obracia vo svoj opak, vo vraždenie. Nepoznám v literatúre situáciu, ktorá by vo väčšej nahote ukazovala demoralizáciu a bezmocnosť nemeckého vojaka ku koncu vojny a ktorá by bola osudovejšia.

Najúplnejšie však zobrazil Bednár existenciálnosť situácie na postave Majerského. Tento sa zmieta medzi dávnou láskou k Zite, jej pošliapaním, pocitom viny a novými sympatiami; medzi Nemcami, partizánmi a Černekom, ktorý mu sľúbil dať „olíznúť olovo“; medzi strachom o vlastný život a zodpovednosťou za život Zity a jej chlapca; medzi telesnou slabosťou a nevyhnutnosťou činu ap. Ani najpresnejší výpočet však nemôže nahradiť bohatosť a jedinečnosť umeleckého zobrazenia, preto sa pokúsme aspoň opísať princíp. Pre *Kolísku* je príznačné, že tieto motívy sa refrénovite opakujú, ale vždy v inej konkrétnej podobe. Tak na partizánov si Majerský raz spomína cez svoju chorobu očí, inokedy sa mu vybaví situácia s Černekom, Panaisom atď. Na konci týchto cyklov sa stále objavuje láska, Zita, ktorá ho nakoniec vybičuje k tomu, že zabúda na seba, na strach zo smrti a pokúsi sa jej pomôcť.

²⁰ J. Rozner, c. r., 3.

O Bednárových postavách sa už neraz napísalo, že sú to izolovaní jedinci, prebívajúci sa životom na vlastnú päsť. V *Kolíske* autor tento moment zdôrazňuje v rovine obrazu tým, že každá z postáv je sama: Majerský je v inej izbe, Zita je síce s Nemcami, ale im nerozumie, Moeller je sám na stojke, Hals sa obáva, aby jeho myšlienky nevyšli najavo atď. Pritom aj Obmann, hoci je s vojakmi, je predovšetkým sám so sebou. V dôsledku toho je dej novely simultánny nielen v rovine prítomnosť-minulosť, ale i v samej prítomnosti, pretože prebieha súčasne na viacerých miestach, a každá zo zúčastnených osôb ho vníma a prežíva po svojom. To si vynútilo používať v autorskom rozprávaní dve časové hľadiská: jedno, rozhodujúce, je objektívne, ktoré smeruje k rekonštrukcii príbehu tak, ako sa stal; druhé, modifikujúce, ktoré rešpektuje subjektívne vnímanie postáv. To druhé sa uplatňuje predovšetkým v prestrihoch z prítomnosti do minulosti. Prevláda v ňom asociatívne radenie udalostí a myšlienok. Bednár ho odhaľuje napríklad v okamihu, keď Majerský vstal z postele a poberal sa k oknu: „Zastal, lebo zrazu akoby privalom sa mu zosypali na myseľ spomienky na izbu, v ktorej býval na radotínskom veľkostatku.“ (HM, 151) No najpresnejšie ho vystihuje v tretej verzii, keď hovorí o Zite, ako sa jej myslou „hnali kusy života“. (N, 94)

Pred Bednárom stála úloha, ako do pokojného epického rozprávania vtesnať dvojaké prúde času. Príbeh odvíjajúci sa v Zitinej kuchyni a v Lieskove plynul svojim epickým rytmom, ktorý sa rovnal rytmu rozprávania. Naproti tomu horúčkovité poryvy Zitinej a Majerského mysle, neustále oscilujúce medzi prítomnosťou a minulosťou, predstavovali síce nepatrné zlomky epického času, ale ich obsah bol omnoho bohatší, než aby sa dal vyrozprávať v takej krátkej dobe. Autor ich preto vymíňa z vnútra postáv a pokúša sa ich opísať a vyrozprávať; tým však vznikalo nebezpečenstvo prílišnej retardácie prudkého dejového spádu. Aby sa tomu autor vyhol, člení ich na menšie celky, takže v novele nevzniká súvislejší prúd vedomia, ktorý by sa realizoval ako vnútorný monológ. Takáto segmentácia textu, ktorá je veľmi expresívnej povahy, viedla k mozaikovitosti, k rozčleňovaniu na množstvo jednotlivých epizód, myšlienok, motívov, detailov, takže tu zas hrozilo nebezpečenstvo straty súvislosti. Bednár preto spája obraz vnútra postáv s dejom na základe spoločného motívu, najčastejšie tak, že postava myslí na osobu alebo vec, o ktorej bude ďalej reč:

Bože môj, čo teraz? myslela Zita na Majerského, ktorý jej ležal v izbe pod perinami. Čoho sa mu dať najesť?

Hladný je.

Majerského v Zitinych perinách drvil vlhký chlad. (HM, 114)

Kdesi v pozadí tohto kompozičného postupu cítiť asociatívny princíp, ktorý sceľuje prudké prechody, ináč dosť podobné švenkovaniu filmovej kamery.

Náhle prechody z prítomnosti do minulosti a naopak, od motívu k motívu, z vnútra postavy k deju na jednej strane jednotlivé detaily vydeľujú a zexpresívňujú, na druhej strane nás nútia hľadať spretŕhané súvislosti. Naoko roztrieštený rad detailov vstupuje do zložitých významových vzťahov, ktoré sú mnohokrát len naznačené, takže ich spravidla na prvý pohľad ani nepostrehneme. Niekoľkí kritici správne konštatovali, že v Bednárovej próze jednotlivé motívy a detaily majú okrem priameho významu i význam symbolický, ktorý je výsledkom naznačených asociatívnych vzťahov.²¹ Mnohé z nich sa zakladajú na práci so slovom, preto sa nimi budeme zaoberať pri pomenovaní. V novele je niekoľko motívov, obmieňaním a opakovaním ktorých vzniká podtext. Upozorním aspoň na dva, ktoré sú dôležité pre pochopenie novely.

Prvým takýmto motívom je obraz cesty v noci, na ktorej sa stretávajú autá. Prvýkrát sa objavuje na konci expozície, v ktorej sa naznačuje konflikt medzi Černekom a jeho ženou:

„Vonku za potokom sa skrížilo dvoje svetiel a obehli sa tam dve autá.“ (HM, 108)

Ten istý obraz sa opakuje v obmene na konci novely:

„Pred Černekovou chalupou sa osvietila cesta a stromy. Po ceste prebehli dva tatraplány a o chvíľu po nich tatra-osmička. Ostal za nimi nepríjemný zápach spáleného benzínu.“ (HM, 169)

Je toto rámcovanie príbehu náhodné, alebo ním autor naznačuje nejaký význam? Pokúsme sa zistiť, ako tento obraz súvisí s príbehom. Pri trošku pozornejšom zamyslení zistíme, že v týchto dvoch záberoch je naznačený celý osud hlavných postáv. V prvom sa skríženými svetlami naznačuje konflikt medzi Černekovcami a obehnutím, že sa Zita minula so svojou láskou. Autá, ktoré idú jedno za druhým a spálený benzín symbolizuje tri pobabrané ľudské životy. Cesta vedúca do tmy je zároveň existenciálnou šifrou, ktorá súvisí s Bednárovým chápaním ľudského osudu.²² Čitateľ postrehne tento podtext dosť ťažko, pretože medzi oboma

²¹ V. Petrik, *K problematike vývinu krátkej prózy po roku 1945*. Sborník *K problematike slov. prózy*, 265.

I. Kusý, *Slovenská próza v rokoch 1958–60* (Tendencie a diela), tamže, 290.

²² Významotvornosť tohto motívu si povšimol už T. Štraus v článku *Estetický ideál a jeho realizácia*, Kultúrny život 1957, č. 24, 4.

obrazmi je šesťdesiat strán textu. Možno namietat, že ide o konštrukciu, no miesto, na ktoré autor umiestňuje motívy, i to, že k takémuto rámcovaniu pristúpil autor až v druhej verzii, naznačujú, že ide o zámer.²³

V celej novele je najdôležitejší motív kolisky, ktorý dal názov celej novele. Tento motív je kľúčom k pochopeniu zmyslu a zámeru. Slovo „kolíska“ má v sebe okrem priameho významu — kolísať, uspávať, aj druhý význam — kolísať, váhať, rozhodovať sa ap. Dôkazom toho, že Bednár aktualizuje tento druhý význam, je fakt, že novela je pokusom zachytiť proces zrodu ľudského rozhodovania a činu. Váha Zita Černeková medzi dávnou láskou k Majerskému a urážkou. Váha Majerský medzi pocitom viny a sympatiou zmiešanou so strachom o život, medzi slabosťou a činom atď. Váha aj Obmann medzi „dennou“ a „nočnou“ akciou. Nakoniec jazyčky ich osudov spoločne sa chvejú medzi životom a smrťou. Paralely by bolo možno hľadať ďalej. Poslednú, existenciálnu vyslovil „scharfilozof“ Kniewald: „Kolíska a hrob, kolíska a hrob... V koliske a hrobe sa človek najlepšie vyspí.“²⁴ (HM, 136) Zitina kolíska zastupuje v novele chronometer udávajúci tempo a odbíjajúci čas. Dojem rozkolísanosti a horúčkovitého tepu vyvoláva Bednár častým používaním slovík: kolísať, chvieť sa, triasť sa, kývať ap., ktorých je len na stranách 136–137 osemnásť.

Názov *Kolíska* v neposlednej miere súvisí aj s tematickou stránkou novely. Autor ním naznačuje svoj postoj k nedávnej minulosti, ktorý, ak by sme ho previedli do pojmovej reči, znie: aj takto, za takýchto okolností sa rodil náš dnešok.

Moment chvenia, váhania, kyvadlového pohybu sa objavuje pri všetkých postavách prózy. Napríklad nemeckého strážneho vykresľuje autor takto: „Na hornom konci pred Hankovou chalupou tridsať krokov sem a tridsať tam chodil nemecký vojak Hans Moeller...“ (MH, 143) K tomu všetkému treba pripočítať pochybnosti všetkých postáv bez výnimky. U Černeka im necháva v závere novely priechod v podobe jachtania. Bednárov svet je teda svetom neustále na vážkach. Pokiaľ existuje ono váhanie, rozhodovanie, trvá život, i keď vybičovaný do tragických polôh. Ako rozhodovanie a váhanie podáva Bednár i Zitin vzťah k mužovi:

²³ V prvej verzii predstavuje motív áut len opisný detail. V prológu sa vôbec nevyskytuje. V epilógu autá dokresľujú prostredie, v ktorom Majerského synovia čakajú na Černekovcov: „Po ceste prebehlo auto, čierny tatraplán. Ostal za ním prach s dymom, protivný prach (SP, 391), „Odvrátili sa od cesty, lebo popred Černekovu chalupu prebehla čierna lesklá tatra — osmička“. (SP, 395)

²⁴ Epizódu s úvahou o koliske a hrobe vložil Bednár až do druhej verzie. Porovnaj SP, 378 a HM, 136. To je ďalší dôkaz toho, že autor druhú verziu komponuje omnoho premyslenejšie, s dôrazom na posilnenie podtextu.

Zita zdesene počúvala predsedov monotónny, ničím nezvlnený hlas, dívala sa do kúta medzi kuchynské a izobné dvere a chvela sa lútosťou k Majerskému a hnevom na svojho muža, meniacim sa na hlbokú nenávisť. (HM, 108)

Zita sa zmieta medzi dvoma protichodnými pocitmi, lútosťou a nenávisťou, medzi opravdivou láskou a súcitom s vďačnosťou. Kút symbolizuje tieseň, do ktorej sa dostala (zahnať do kúta) a dvoje dvier akoby naznačovalo dve cesty, z ktorých jednu si treba zvoliť. Na pozadí tohto nervózneho sveta znie predsedov monotónny, ničím *nezvlnený* hlas, hlas necitného, mŕtveho človeka. Z tejto malej ukážky môžeme usudzovať, ako Bednár používa každý detail s presným zámerom a zároveň ako nenápadne vyslovuje svoj hodnotiaci postoj. Treba dodať, že mnohovýznamovosť a podtext nezatemňujú zmysel novely, ale naopak, umocňujú jej estetický účinok.²⁵

Isteže nie každý detail vstupuje do asociatívnych vzťahov, veľká väčšina z nich plní len funkciu evokačnú. Tak pri vstupe esesáka Drossela do deja charakterizuje ho pomocou charakteristického detailu: „Mal pod pravou lícnou kosťou krížom prelepené dva pásiky špinavého leukoplastu.“ (HM, 124) Hneď na tej istej strane opakuje: „Otto Drossel, chlap s olepeným lícom.“ Na strane 127 znovu čítame: „k Drosselovmu olepenému lícu“, „Drosselovi sa skrčila ružová páska na líci“. V rôznych obmenách sa objavuje tento detail ešte sedemkrát. Podobne pri Obmannovi fixuje predstavu tváre „ako oceľový zobák, ktorým na pile štiepavali drevo“, a pri Halsovi blýskajúce sa okuliare. Tak isto predstavu o Ziti nej kuchyni vyvoláva predovšetkým opakovaním záberu „starej dievky“ a sivého hubáňa, hoci sa v texte spomína i sporák, stôl, lavica, stolec, kolíska, kredenc, kríž ap. Čitateľovu pozornosť na tieto detaily sústreďuje preto, lebo ich spája s najdramatickejšími okamihmi príbehu (HM, 159, 167).

Povaha takéhoto nazerania je metonymická (časť za celok) a súvisí s celkovým expresívnym zacielením novely.

Bednár využíva detail aj ako rytmizačný prostriedok. Mnohé z nich sa rytmicky vracajú a členia text na približne rovnaké úseky. Jedným

²⁵ Nerešpektovanie podtextu, zameranie sa len na javovú podobu postáv, motívov a detailov v Bednárovej próze môže viesť k ochudobneniu významu, ak nie k deformácii. Napríklad B. Truhlar v článku *Problematika budovania v slovenskej súčasnej literatúre* vyčíta Bednárovi, že postava starého robotníka v *Cudzích* je málo typická, lebo prácu a robotníka zobrazuje „z pozície toho, kto v práci videl nevyhnutné zlo“ (*K problematike* ..., 201); pritom zabúda na takú maličkosť, že táto postava je moderným spracovaním syzifovského mýtu, ktorý tvorí pozadie osudom hlavných postáv.

z takýchto detailov je Obmannovo otváranie úst: „Obmann otvoril na prostriedku ústa“ (HM, 154), „Obmann si otvoril na prostriedku tenké pery“ (154), „povedal Obmann prostriedkom perí“ (155), „Obmann otvoril ústa“ (155), „povedal prostriedkom úst Obmann Zite“ (157). Tým, že autor stále opakuje, i keď v malých obmenách, ten istý záber, vytvára statické pozadie, na ktorom plynie dej veľmi prudko a dramaticky. Ide o zaujímavý druh kompozičného kontrastu.

* * *

Na zdôraznenie expresívnosti obrazov, vytváraných filmovou technikou nazerania, používa Bednár i kontext. V snahe zachytiť realitu vo výrazných kontúrach a dramatickom napätí vydeľuje jednotlivé vety a detaily do samostatných odsekov. Ako príklad majstrovského využitia segmentácie textu na zachytenie dramatickosti situácie môže slúžiť obraz rozhodovania Nemcov pred Černekovou chalupou:

Obmann sa obrátil a s chlapmi kráčaľ pred Černekovu chalupu. Zastal pred ňou znova.

Strhol sa a počúval.

„Čo je to?“ opýtal sa scharführera Kniewalda, ktorý mu stál po boku. „Čo to búcha?“

„Neviem.“

„A čo vlastne vieš?“

Obmann si pozrel na svietiace hodinky.

Blížilo sa k pol jedenástej.

Podnohy na kolíske pravidelne búchali a duneli. (HM, 122)

Z členenia textu priam fyzicky cítiť ubiehanie napätého času, natesnaného do sekúnd a okamihov. Základom je priam kameramanská práca s celkom, polocelkom a detailom. Podobné miesta nie sú v novele nijakou zvláštnosťou. Postup sa objavuje v náznaku hneď v prvej vete novely: „Bolo to v júli, v žatve, po krátkej predvečernej búrke.“ (HM, 105) Z toho vidieť, že kompozícia, kontext, veta i pomenovanie sa riadia tými istými významotvornými tendenciami, v ktorých treba vidieť potenciálnu možnosť dnešnej Bednárovej úspešnej spolupráce s filmármi.²⁶

V poslednom spracovaní autor upustil od expresívneho členenia textu. Môžeme si to ukázať na tom istom motíve:

...Obmann sa obrátil a s chlapmi kráčaľ pred Černekovu chalupu. Zastal pred ňou znova. Strhol sa a počúval. „Čo je to?“ opýtal sa scharführera Kniewalda, ktorý mu stál po boku. „Čo to búcha?“

²⁶ Na Bednárovu filmársku techniku pri kompozícii upozornil T. Štraus, c. r., 4.

„Neviem.“

„A čo vlastne vieš?“ Obmann si pozrel na svietiace hodinky. Blížilo sa k pol jedenástej. Podnohy na kolíske pravidelne búchali a duneli.“ (N, 103)

Podobné zásahy do textu súvisia, ako si ukážeme, s celkovým potlačení objektívneho aspektu rozprávania (nazeranie) a s posilňovaním aspektu subjektívneho (prežívanie).

Základom textu je rozprávanie v tretej osobe minulého času. Bednár sa cez svojho rozprávača snaží podať takmer fotograficky presný opis prostredia, postáv, ich konania i myšlienok:

Hans Moeller, nemecký vojak, ktorému umrela matka v ten deň, čo ho porodila, stál na stráži na hornom konci pred Hankovou, poslednou lieskovskou chalupou, prestupoval z nohy na nohu a v polodriemotách sa chvíľami zapodieval myšlienkou, že nie je najnešťastnejším človekom na svete. Vojna už iste nepotrvá dlho, nadporučík Hals nie je zlý človek – a keby ho aj zabili, nemal by za ním kto plakať. Moeller prestupoval z nohy na nohu a myslel na to, že nešťastnejší je vojak, ktorého matka oplakáva. Obrátený bol od Lieskova a díval sa do noci, zbelenej starým snehom, do temných bukových a jedlových hôr za Lieskovom a do temnej, zamračenej oblohy. (HM, 108)

Tento objektívny rozprávačský tón zachováva Bednár vo všetkých troch časových rovinách, rozdiel je len v presnosti a úplnosti, s akou evokuje udalosti v nich prebiehajúce. Kým obdobie kultu a Povstania snaží sa opísať do najmenších detailov, s presným obrazom prostredia, postáv, giest, psychiky, dialógov ap., udalosti v Radotíne podáva stručnejšie. Značné časové úseky vtisnáva do niekoľkých viet, pričom redukuje najmä opisy prostredia, záznamy psychična a dialógy:

O rok, v štyriatridsiatom roku, koncom augusta, sa Zita vydala v Čechách na veľkostatku pri Kolíne za Jana Ragalu, s ktorým sa tam stretla, a keď sa jej opýtal, kde má dieťa, hodila nedbalo plecami a povedala mu: „Mala som mať. Neviem, či s ním, či s tebou, ale odišlo ma.“ – „Odišlo?“ opýtal sa jej. „Samo?“ – „Samo, Janko.“ Zita sa vydala za Ragalu a zle s ním žila. Bíjal ju a kričal na ňu: „Nechcel som ňu a musel som si ňu vziať!“ Jano Ragala sa rozišiel so Zitou temer hneď po skromnej svadbe. Dal sa do zlodejskej bandy, ktorá v Čechách oceľovým lanom, natiahnutým cez cestu a priviazaným o stromy, v noci pristavovala autá a okrádala cestujúcich, peknejšie oblečených. Raz pri prestrelke ho četníci poranili. Jano Ragala potom umrel v plzenskej nemocnici. V deväťatridsiatom roku na jar Zita odišla znova do Čiech na roboty aj s matkou, chorou už a slabou, a tam sa vydala za Černeka, starého mládenca, keď mu vyrozprávala všetko o svojom živote s Majerským a Ragalom. Černeček si ju potom doviedol z robôt do Lieskova, do novej chalupy pri potoku na vlhkej lúke. (HM, 146)

Podobne opisuje aj život partizánov v bunkri (HM, 138). Takéto rozlišovanie jednotlivých pásem má hodnotiacu funkciu. Autor ním vyzdví-

huje do popredia príbeh Zity a Majerského s Nemcami a povojnovú roztržku medzi Černekovcami. Ostatné udalosti tvoria len pozadie. Bednár vôbec zdôrazňuje predovšetkým momenty týkajúce sa vzájomného vzťahu Zity a Majerského. Tak napríklad prvé stretnutie podáva tak podrobne, akoby sa vybavilo v Zitinej pamäti, hoci ide o reprodukciu cez rozprávača (HM, 120–121).

Bednárov rozprávač je rýdzo predstavujúci rozprávač, objektívny, epický. Len na jednom mieste komentuje dej, aj to len z hľadiska evokácie: „Tak pod Bielou skalou prekladali Panaisovu pieseň.“ (HM, 152) Pokojný rozprávačský tón sa stráca až vtedy, keď sa Bednár pokúša opísať city, myšlienky a duševné stavy svojich postáv. Opísať, to je najpresnejší výraz, lebo Bednár opisuje vnútro postáv ako hociktorú inú vec, zvonku. Psychika, to je aj istá atmosféra, citový náboj. Zachytiť túto modálnosť ľudského myslenia a citov možno len za pomoci subjektívizácie epického rozprávania. V *Kolínske* existuje mnoho prípadov, v ktorých rozprávanie prechádza od objektívneho tónu k subjektívnemu. Tým, že sa autor snaží opísať rozporečnosť postavy, vyvoláva zdanie, akoby rozprávač spoluprežíval príbeh s postavou. Prechod býva veľmi plynulý. Ukážeme si ho na opise Obmannovho myšlienkového pochodu vo chvíli, keď na ulici počuje búchať Zitinu kolísku. Obmann si spomína na rodný dom, autor toto spomínanie reprodukuje v tretej osobe:

Oberscharführer Ernst Obmann dávno nepočul taký zvuk a pomyslel si na veľký Dieslov motor, umiestený v betónovom suteréne, vo mlyne, ktorý jeho otec kúpil v Ahlene, keď mal Ernst tri roky. Tak isto dunel ten motor, keď sa hrávali za mlynom, pomyslel si Obmann pred Černekovou chalupou. (HM, 123)

Zvyšok jeho myšlienok podáva ako rad otázok:

Načo je tu motor? Motor? Dynamo? Tajná vysielacia? A kde je motor? Pod zemou?

aby zas prešiel do konštatujúceho tónu:

Obmann sa dotkol scharführera Kniewalda. (HM, 123)

Pokúsme sa zistiť zmysel postupu. V tomto prípade nás bude zaujímať len prvý predel, pretože diferencuje jeden celok. Prechod signalizuje hranicu medzi minulosťou a prítomnosťou, ale aj hranicu medzi citom (detstvo, domov) a povinnosťou (vojak, ostrážitosť). Zo vzrušenej intonácie druhej časti možno usudzovať, že Obmann oveľa intenzívnejšie prežíva prítomnosť ako minulosť. Tým sa zároveň signalizuje otupenie jeho citov a prevaha pocitu vojenskej povinnosti, ktorá sa u Obmanna mení na

bezohľadnosť a beštialitu. Postup je teda príkladom Bednárovho majstrovského charakterizačného umenia. V takýchto postupoch sa skrýva tajomstvo Bednárovej objektivity a hodnotiaceho vzťahu k zobrazovanému. Ako vidieť, Bednár sa neusiluje hodnotiť postavy zvonku, pomocou hodnotiacich komentárov a dodatkov, ale tým, že jednotlivé detaily ich konania a myslenia navzájom konfrontuje a osvetľuje. (Je to analogické vzájomnému hodnoteniu postáv.)

Subjektivizácia autorskej reči má niekoľko stupňov. V niektorých prípadoch autor preberá len intonáciu, alebo časť výpovede, v iných by stačilo zameniť zámená tretej osoby za zámená prvej osoby a autorská reč by sa zamenila na reč postavy, na vnútorný monológ. Dôkazom toho, že Bednárovi ide o opis a nie o priamu realizáciu vnútornej reči, je zameriavanie sa na akustickú podobu rečového prejavu, čo názorne vidieť na tomto príklade: „V rozpálenej mysli kričala: Majerskýyyy, poď, Majerský poď, preboha, ratuj, aspoň jedného zabi!“ (HM, 155) Zrejme i sám pocífoval neadekvátnosť tohto riešenia, lebo v Novelách od neho upúšťa: „Majerský, poď, Majerský, poď...“ (131) Naproti tomu sa Bednár pokúša zachytiť i prudké citové pohnutia, v ktorých zostáva myslenie v akomsi zárodočnom stave. Postupuje tak, že z jednotlivých viet-myslienok podáva len slovesné elementy: „Prezrú, bilo jej na myseľ, zabijú, vypália... Chlapca hodia do ohňa...“ (HM, 161–162) Vždy však zostáva pri nich prítomný aspekt vonkajšieho nazerania (...bilo jej na myseľ...). Tieto prechody, ktoré majú dramatizovať rozprávanie, sú veľmi expresívne. Pre novelu a Bednárovu prózu vôbec je príznačné, že neprerastajú do vnútorného monológu. Po niekoľkých vzrušených vetách Bednár náhle prechádza k pokojnému rozprávaniu:

Nič iného by si nezaslúžil! Mala som ho vyhnúť! ozývalo sa jej v mysli. Čo teraz? Bože môj? Každú chvíľu sme môžu prísť Nemci. Dvere na kuchyni sa nesmú zamýkať. Tak rozkázali. Mala som ho vyhnúť, mala –!

Výčitky v nej doznievali a stíchli, znova sa vrátili... (MH, 120)

V novele niet súvislejších reflexí postáv ani rozprávača, lebo Bednár na prvom mieste sleduje dejovú líniu a dramatickosť situácií.²⁷ Po priamej realizácii vnútornej reči postáv nesiahla ani vtedy, keď sú pre to všetky predpoklady, ako napríklad pri Obmannovom zamyslení sa (HM, 134–135). Bednár si zrejme uvedomuje, že v labyrinte psychiky jednotlivých postáv by sa rozplynul jeho zámer dať, pokiaľ je to možné, verné

²⁷ Postrehol to už J. Rozner, keď napísal: „Jeho doménou je príbeh sám osebe. (Ani intelektuálna meditácia, ani hlbinná psychológia, hoci sa aj o to pokúša.)“ C. r., 3.

svedectvo o ľudskom čine. A tak, hoci sa neustále pohybuje nad okrajom psychických hĺbín, vždy sa vracia na pevnú epickú pôdu. Bednár je teda predovšetkým vynikajúcim epickým rozprávačom. Túto vlastnosť jeho prózy veľmi presne vystihol Vladimír Mináč: „Alfonz Bednár je epik rodený, čistý. Jeho próza je príbeh; jeho príbeh žije takmer autonómnym životom; živel, ktorý sám seba poháňa, vetví sa, vzdúva. Zvyčajne sa tomu hovorí talent. Mňa v Bednárovom prípade pokúša predstava: človek ako epický živel, ako *epická povodeň*.“²⁸

V tretej verzii urobil Bednár značné zásahy do kontextovej výstavby novely. Ako sme už videli, stráca sa výrazné členenie na odstavce a namiesto neho nastupuje súvislý prúd rozprávania, v nejednom ohľade pripomínajúci prúd vnútorného monológu. Rozprávanie sústavnejšie a tesnejšie napája na psychiku postáv, a tým ho subjektivizuje. Uvediem aspoň jeden príklad.

Vo verzii z *Hodín a minút* rozprávač úplne vecne rozpráva o tom, ako v Radotíne Majerský vyhnať z veľkostatku Zitu s matkou, aj o ďalších osudoch Zity až po jej sobáš s Černekom (HM, 145–146). Tomuto rozprávaniu bezprostredne predchádza táto veta o Majerskom, tvoriaca samostatný odstavce:

Majerský, spotený, s rozbolenu hlavou a celým telom boľavým, sa triasol a cítil, že sa s ním trasú aj tvrdé periny. (HM, 145)

V *Novelách* k tomu dodáva:

To jej nemal vykonať... V Radotíne na veľkostatku dával pozor na všetkých, striehol ich, Ragalu, Furkovú, Zitu, videl, že Ragala a Zita chodia spolu... „Počkajte, veď ja vám ukážem!“ zastrájal sa im, rozosmial sa jedovato. Potom ich vyhnať. Pôjde Ragala za nimi, ale nešiel, ostal ešte a počkal ho raz s tromi mládencami, nabili ho a nechali v bezvedomí ležať na veľkostatku za veľkou pajtou. Darmo chodil za četníkmi, nič nevyšetrili – a potom Jano Ragala, chudák, odišiel z Radotína do Prahy, potíkal sa tam, žobral a hľadal si prácu zo dňa na deň, chudák, to mu nemal vykonať, ani Zítke – (N, 122–123).

Pôvodne to bol začiatok rozprávania, ktorý znel takto:

Na radotínskom veľkostatku Majerský dával pozor na Ragalu, na Furkovú a jej Zitu, a keď videl, že Jano Ragala a Zita chodia spolu, jedovato sa rozosmial, povedal „Počkajte, veď ja vám dám!“ a Zitu aj s matkou vyhnať. Nazdával sa, že Ragala pôjde za nimi. Jano Ragala ho ešte s tromi mládencami raz počkal, nabili ho a nechali v bezvedomí ležať za veľkou pajtou radotínskeho veľkostatku. Četníci nič nevyšetrili a Jano Ragala po krátkom čase odišiel z Radotína do Prahy, potíkal sa, žobral a hľadal si prácu zo dňa na deň. (HM, 145)

²⁸ V. Mináč, c. r., 41.

V prvej ukážke ide o subjektivizované rozprávanie značne sa blížiacе vnútornému monológu, v druhej o čistej epické rozprávanie. Aké pohnútky viedli autora k preštylizovaniu a k presunom textu? Na prvý pohľad je zrejmé, že mu išlo predovšetkým o prekreslenie subjektívnej motivácie konania. Logicky je najpravdepodobnejšie, že o pohnútkach vyhnaní Zity a matky môže najviac povedať sám Majerský, preto v novom spracovaní sa celá epizóda premieta v jeho mysl. Posilňuje sa tým moment pravdepodobnosti, motív nadobúda psychologický príznak, subjektivizuje sa, no získava až nepríjemne sentimentálny tón („chudák“), čo je u Bednára nezvyklé.

Zvyšok pôvodného súvislého rozprávania potom preštylizúva tak, akoby išlo o Zitino spomínanie. Namiesto presunutého začiatku pridáva nový:

Zita v kuchyni kolísala pred Obmannom a jeho scharom, chcela vyhovieť, aby jej nenašli Majerského. Čo jej vykonal v Radotíne, to je nič... (N, 123)

Strednú časť necháva bez zmeny a preštylizúva len záver:

Černek si ju potom doviedol z robôt do Lieskova. Sem... Do tejto novej chalupy, vlhká je to chalupa, stojí pri potoku na vlhkej lúke, ale dobrá je, ostala v októbri, nespálili ju, ani chlapca jej nehodili do ohňa... Chudák, Mišo, ktovie kde je, Ragala umrel v nemocnici a Majerský tu leží, tu za stenou. — (N, 123–124, znenie z *Hodín a minút* pozri tu, v ukážke na strane 188.

V oboch prípadoch ide znovu o subjektivizáciu autorskej reči so sentimentálnym nádychom. Zo všetkého vidieť, že v tretej verzii Bednár preštylizúva len rámcove, na začiatku a na konci. Celé jeho úsilie sa zameriava len na „dopovedanie“ toho, čo by dopovedané byť nemuselo. Zdá sa, že pri poslednom prepracovaní novely Bednár podľahol všeobecnému subjektivizovaniu rozprávania, ktoré okolo roku 1960 zachvátilo našu prózu. Najmä v prípade *Kolísky* to bolo zbytočné, pretože sa tým zotrelí niektoré typické bednárovské črty: objektívny epizmus a výrazné, dalo by sa povedať filmárske videnie reality.

*

Podobne ako celá novela, jednotlivé motívy i Bednárova veta je nabitá významami. Aj ona sa vzpína k zmocneniu sa reality v jej mnohoznačnosti a protikladnosti. Bednár dokáže do jedinej vety vtiesnať značné časové rozpätie, celú históriu:

Ďaleko v horách nad Lieskovom pod Bielou skalou ostali jeho kamaráti, jeden zo zvyškov roty, ktorá v septembri prepadla nemecké skladište, dva týždne bránila

proti nemeckému vojsku dolinu, v ktorej ležala dedina Melichava, desať dní držala Melichavu a potom, vyčerpaná zo streliva, pod náporom Nemcov sa rozpáchla, nechala po sebe mŕtvych a ranených a ustúpila po čiastkach do hôr. (HM, 137)

Bednár buduje svoje súvetie na asociatívnom princípe. Najčastejšie voľne priraduje nové a nové motívy:

Zitin vresk mu vzbudil v mysl zelenú jedľovú horu, jedovatú modrú oblohu, svietiacu pomedzi jedle a zelené konáre, a biely, slnkom jedovato horiaci sneh, ale zároveň aj túžbu byť v tom snehu, pod tou oblohou, v tej zelenej hore, stáť na stráži, či v noci, či vo dne, slziť páliacimi očami, ale strážiť bunker od hlbokého, dlhého jarku, ktorým bol k nemu najľahší prístup. (HM, 152–153)

Takto klenutá veta je bednárovsky chápaným osudom v malom: oba vznikajú ako priesečník mnohých súvislostí časových a príčinných v jednom okamihu. Veta je zároveň motívom, pretože zachytáva ucelený výsek skutočnosti. Veľmi často to vedie k tomu, že veta rovná sa odstavcu. No popri bohatých súvetiach Bednár hojne používa aj krátke vety, ktoré, ako sme to videli, môžu byť tak isto vyčlenené do samostatného odstavca. Existencia dvoch typov viet vedľa seba sa môže zdať na prvý pohľad nezlúčiteľnou. V skutočnosti oba typy sú výsledkom autorovej snahy zachytiť skutočnosť v jej zložitosti a vysvetliť ju. Prudké prechody od motívu k motívu, od myšlienky k myšlienke, od detailu k detailu sú analogické prudkému striedaniu epizód a dejových rovín v rovine kompozície. Veta nabitá významami je síce vnútorne dramatická, ale zároveň sa uvoľňuje jej gramatická stavba. Pod tlakom vnútorného napätia dochádza k jej syntaktickej diferenciácii:

Zita na mysl so všetkým — ona, taká, pred toľkými chlapmi, chorý chlapec, Majerský v izbe, bože, bože, mala ho vyhnáť! — (HM, 126)

A tak popri dlhých vetách nájdeme zoskupenia kratučkých viet, nezriedka pripájaných na princípe pričlenenia:

Nič iného by si nezaslúžil! Mala som ho vyhnáť! ozývalo sa jej v mysl. Čo teraz? Bože môj? Každú chvíľu sem môžu prísť Nemci. Dvere na kuchyni sa nesmú zamykať. Tak rozkázali. Mala som ho vyhnáť, mala — ! (HM, 120)

Táto premyslená kombinácia kontextovej a vetnej výstavby vedie k prudkej akcelerácii opisu i tam, kde sa nič nedeje. Text získava na dramatickosti. Obrazne možno povedať, že ak v novele ide o hodiny, v odstavcoch o minúty, tak vo vetách ide o sekundy a okamihy.

Z uvedených príkladov vidieť, že expresívnosť vo vetnej výstavbe vzniká, okrem prelínania sa kontextu s vetou, aj absorbovaním reči postáv

do reči rozprávača. Splývanie reči postáv s rečou rozprávača sa prejavuje najvýraznejšie na používaní rovnakých konštrukcií. Tak napríklad v oboch nájdeme výslovne hovorový prostriedok — *elipsu*: „Dajte, preboha —!“ (HM, 130); Zita, temer vyzlečená — a chlapi! (HM, 129), Nemecká vrava, nemecký rehot. (HM, 152), ap. Množstvo expresívnych prvkov sa objavuje predovšetkým v reči postáv. Tragickosť, napätie a rýchlu zmenu situácie navodzuje Bednár najčastejšie pomocou nedokončených viet: „Kradnete. Furková, odnášate si! Cukor, masť, slaninu...!“ (HM, 122), „Zitka, ty si takto sama a —?“ (HM, 110), „Aj ty si...?“ opýtala sa hlasným šepotom Zita Majerského. „A čo —?“ (HM, 110) atď. Nedokončené vety sa objavujú aj v autorskej reči vtedy, keď rozprávač opisuje myšlienky postáv: „Čo jej vykonal v Radotíne, to bolo nič. Majerský možno vie o Mišovi... Ale načo už? Kolísala, aby vyhovel Obmannovi.“ (HM, 145)

S charakterizačným zámerom využíva Bednár rôzne deformácie hovorového prejavu. Napríklad Obmannova reč je plná vybočení a nefunkčného opakovania výrazov: „Scharführer... teba vymenujeme za — za — ty — ty si mal byť skôr scharfilozofom ako scharführerom.“ (HM, 136), „... hniloba bez hlavy je ako — ako — ty máš fantáziu, Otto!“ (HM, 135), „Už v materi fa vši žrali! Radšej fa tam mali zožrať než — než chodiť tridsať krokov sem a tridsať krokov ta!“ (HM, 122) atď. Týmto konštrukciami naznačuje Bednár politickú i morálnu krízu tohto fanatika, ktorá ho vháňa do slepej uličky. Podobne využíva zajakávanie na charakterizovanie Černeka, ktorý stratil istotu v seba i svoju lásku:

„Lebo chceli,“ povedal Černeček, „aby si aj ty, aby si aj ty svedčila. Ty ho vraj, ty ho vraj poznáš, ty by si vedela o ňom viac povedať ako ja — a ja som nechcel, aby si ty na neho svedčila, preto som svedčil ja sám, ja sám, aby si, aby si nemusela na neho cigániť, chceli —“ (HM, 167)

Toto sú, pravdaže, len základné prostriedky hovorovej syntaxe, ktoré sa vyskytujú najčastejšie. Bednárova syntax by stála za podrobný jazykovo-štylistický rozbor, ktorý by ukázal, ako Bednár dokonale pozná hovorový prejav, jeho frazeológiu, konštrukcie, spád ap.

Popri hovorových konštrukciách sa v *Kolíске* hojne vyskytujú aj expresívne konštrukcie, ktoré majú pôvod kdesi v rečníckom štýle. Najčastejšie sú *enumerácie*, *diády*, *paralelizmus*: Eses, esdé, sipo, orpo, gesta-po — samý zločinec a vrah! (HM, 114); Toto je ideologická vojna a k ideologickej vojne patrí všetko, idea, vši, partizáni — a — veci, ktorých sa človek nemôže nijako striasť. (HM, 126). Na Lieskove ležala februárová noc, belela sa kde-tu starým, nedotknutým a bielym, kde-tu rozchodeným a špinavým snehom. (HM, 118) ap.

Pre Bednárovu syntax je príznačná inštrumentálna konštrukcia, s kto-

rou sme sa stretli už v predchádzajúcich príkladoch.²⁹ Je to expresívna konštrukcia metonymickej povahy, ktorá slúži pre zaostrenie na detail. Objavuje sa hneď v druhej vete novely:

Lieskov, malá podhorská dedina, voňal príjemným letným chladom, šumel cvrkotom svrčkov a hučal zdvihnutou vodou v potoku. (HM, 105)

G. Horák správne vypozeroval, že v mnohých prípadoch ide o zvláštny druh personifikácie, pretože prostredie pôsobí mimo seba (agens) prostredníctvom doň zaradených vecí. Vlastne ide o neosobnú väzbu, pomocou ktorej autor vyjadruje aktivnosť prostredia voči človeku, resp. pasivitu človeka voči okoliu. Svedčí o tom i to, že pomocou tejto inštrumentálnej konštrukcie vyjadruje Bednár aj psychické stavy, ktoré akoby sa zmocňovali človeka mimo jeho vôle: „... po celom tele okrem vlhkých a studených nôh sa rozohrial *hanbou*.“ (HM, 117) O tom, že ide o konštrukciu metonymickej povahy, zas najlepšie svedčia prípady, v ktorých je agensom človek: Odložila kastrólik na sporák a *pozrela* na Obmanna a na jeho schar *tvárou*... (HM, 130), Majerský počul Zitu *zvriesknuť plačom*. (HM, 152)

*

Dominantné významotvorné tendencie vyšších zložiek premietajú sa i do pomenovania. Jednou zo základných vlastností Bednárovho pomenovania je jeho nedefinitivnosť, viacvýznamovosť. Na viacerých miestach sme sa zmienili o tom, koľko významov sa skrýva v slove kolíska. Podobných slov nájdeme v novele viac. Všimnime si niektoré ďalšie.

Bednár s obľubou charakterizuje vzájomné vzťahy medzi ľuďmi pomocou najrôznejších podôb slova jed:

Zita sa dívala vydesenými a *jedovatými* očami na neho... (HM, 109)

...lebo v tom jedinom krátkom slovíčku, vyplutom s *jedovatým* výdychom, zaciťtila osud Majerského, svoj osud — (HM, 147)

Z očí upretých pod stôl, jej hľadel tmavý jed. (HM, 157)

V týchto spojeniach slovo jed má dva významy: na jednej strane znamená hnev, zlosť a na druhej strane jed — otravu, teda niečo, čo pôsobí zhubne navonok i na jeho nositeľa. Napätie a tragickosť situácie zachytáva Bednár v spojeniach typu: „zvriesknuť plačom“ (HM, 152), „v mysli

²⁹ Na jej výskyt u Bednára a Jašíka upozornil G. Horák v referáte *Vývinové tendencie v jazyku a štýle súčasnej prózy* na smolenickej konferencii o modernej próze. Pozri zborník *Jazyk a štýl modernej prózy*. VSAV, Bratislava 1965, 26.

kričala“ (HM, 155), „Hlasný šepot“ (HM, 119) atď., ktoré vznikli spojením protikladných významov. Dvojznačné sú aj slová „víno“ a „svätená voda“ (HM, 158), ktoré znamenajú iné pre Nemcov a iné pre Zitu. Podobný ráz majú aj repliky Nemcov, ktorým Zita nerozumie, a len tuší, že jej hrozí nejaké nebezpečenstvo: „Zita hľadela na Obmanna, počúvala jeho nezrozumiteľnú reč, nesenú jedovatým dychom, a kolísala.“ (HM, 147)

S rovnakým zámerom využil autor francúzske slovo „la couvée“ (hniezdo). V texte naznačuje jeho mnohovýznamovosť: „Francúz ukazoval, čo to znamená „couvée“, ale nikdy nevedeli, či je to koleso, kôš, misa“ (HM, 150), ale toto slovo svojím významom dáva autor aj do súvislosti s kolískou, s domom, s rodinou atď. Nie náhodou si naň spomína Majerský práve vtedy, keď sa rozhoduje, kam ísť, kde si hľadať „hniezdo“. O veľkom charakterizačnom majstrovstve Bednára svedčí i to, že po otázke „Kde“ nasleduje veta: „Do mysle mu strelil smiech, ktorý sa vždy rozvíril, keď si chlapi v bunkri opakovali „Zbohom, teľa, zbohom, krava, zbohom, sviňa...“ (HM, 149–150). Táto veta má naznačovať, ako sa partizáni v bunkri so smiechom pripravovali na nastávajúcu rozlúčku so súkromným majetkom. Spojenie „do mysle mu strelil smiech“ naznačuje, že pre Majerského sa domov spájal len s predstavou majetku, kravy, teliat atď. A tak smiech partizánov je vlastne výsmechom takéhoto vlastníckeho chápania domova, ktorý mu „striela“ do mysle, uráža ho, lebo ho zasahuje na najcitlivejšom mieste. Tým sa presne odhaľuje aj príčina, pre ktorú slovo „la couvée“ zostáva pre Majerského i pre ostatných neznámym. A nie náhodou si pod slovom „couvée“ predstavujú veci, ktoré súvisia s vlastníctvom a prisvojovaním si: koleso, kôš, misa.

Domnievam sa, že rozbor dostatočne presvedčil o premyslenej práci Bednárovej so slovom. Zároveň nám dáva nazrieť do zložitých a domyselných postupov, pomocou ktorých autor osvetľuje a hodnotí susedné motívy, vety a slová, aby zachoval objektivitu rozprávača.

Mnohovýznamovosť, rozpornosť a zložitosť reality núti Bednára opakovať pomenovací akt, pretože sa chce dopátrať pravdy a odpovede na otázku, aký je vlastne človek. Situácia, v ktorej sa ocitá jeho človek, je veľmi komplikovaná až paradoxná. Napríklad: Zita sa ocitá „v mäteži strachu, nádeje, zloby, poníženia, hnevu“ (HM, 153) a Majerský sa podobne striasa „horúčavou, chladom, strachom“ (HM, 137). Za takejto situácie môže človek len ťažko zistiť, aká realita vo svojej podstate je, preto jeho pokus o jej zvládnutie je neuzavretý, opakujúci sa, smerujúci k neustálemu spresňovaniu: „Kretén slintá, prská a hovorí, klame svet“ (HM, 134), „Aj tak mu v ušiach podnohy búchali a duneli, akoby ho udierali po rozbolenej a rozpálenej hlave“ (HM, 149), „znova Rusko, veľká, strašná, otupná zem“ (HM, 147) atď. Bednára zaujímajú najmä vzťa-

hy a vlastnosti, preto sa sústreďuje hlavne na sloveso a prídavné meno i na všetky prívlastkové výrazy (príslovka, nezhodný prívlastok, prívlastková veta): „hladkú, bielu, chudú tvár, na ktorej akoby mu všetko ustupovalo dozadu“ (HM, 133), „biely, žiarivý sneh“, „biele svetlo snehu“, „modré svetlo oblohy“ (HM, 139), „stará dievka“, smiešna a skromná, nikdy nekvitnúca kvetina“ (HM, 154), „v novej, Černečkovej predposlednej lieskovskej chalupy“ (HM, 118), „Nevypálené a vypálené chalupy stáli do zamračenej oblohy ako veľké, tiché hroby“ (HM, 118), „Rádio bez hlasu šumelo, akoby na plech padalo zrno“ (HM, 107) atď.³⁰ U Bednára len zriedka nájdeme podstatné meno bez prídavného mena alebo bez nezhodného prívlastku. O dôležitosti prívlastkov svedčí aj to, že sa Bednárova pozornosť pri hľadaní alebo tvorení nových slov sústreďuje práve na prídavné mená: „do noci, zbelenej starým snehom“ (HM, 108), „nad rannou jasnou oblohou“ (HM, 139), predvečerná búrka (HM, 105), zdvihnutá voda (HM, 115) atď.³¹

Výsledkom zamerania na vlastnosť je opis. Bednár nielenže sa snaží opisom realitu čo najúplnejšie evokovať, ale sa usiluje zachovať aj atmosféru, vzťah rozprávajúcej alebo prežívajúcej postavy ku skutočnosti, čo vedie k expresívnosti výrazu. Prelínanie sa oboch tendencií môžeme sledovať, ak porovnáme texty všetkých verzií. Zásahy v nových verziách smerujú hlavne k zvýšeniu evokácie a expresivity:

Vyzerá ako bernardín na penzii! Nedbalec! (SP, 368)

Vyzerá ako bernardín na penzii! Nedbalec! Treba sa s ním trochu pohrať, rozmiesť mu pohodlnú myseľ, narobiť mu z nej šľahačky, aby – aby – (HM, 119)

Zita sa prechvela náhlým chladom. Lieskovskí vojaci nechodili v bielych pláštoch. (SP, 371)

Zitu zdrvil náhly chlad, rozpálila náhla horúčka, lebo nikdy nevidela, že by lieskovskí vojaci chodili v bielych pláštoch. (HM, 123) A pod.

Z príkladov vidieť, že Bednár rovnako prekresľuje a zexpresívňuje motív, vetu i pomenovanie.

Snaha po presnosti opisu si vyžadovala, aby autor používal vecné pomenovania. Táto tendencia prevláda tam, kde rozprávač opisuje osobu, vec alebo dej:

Hnedé kučeravé vlasy, z ktorých si zložila teplú zelenú kvetovanú šatku, sa jej leskli v ostrom svetle žiarovky, zavesenej nad sklom, a keď si sadla na lavicu a sklonila sa nad kolískou – na spánok už zoblečená z bieleho hrubého svetra, z červenej zástery a z hrubých hnedých šiat, obutá len v tmavomodrých papučkách – (HM, 109)

³⁰ Napríklad na strane 106 sa nachádza: 43 prídavných mien, 5 nezhodných prívlastkov, 5 prívlastkových viet a 5 prísloviek.

³¹ Všimol si to už G. Horák, c. š., 24–25.

Alebo:

V pravej ruke mal pušku, ľavou sa držal posteľ, studenej dosky, vyhladenej, a robil pomalé, kratučké kroky po dlhom koberci, utkanom z handier, kratučké, ani nie na piad, vyrovnával sa v tele, aby ho slabosť nevyrazila z rovnováhy, aby nespadol. (151)

Naopak, v priamych prehovoroch postáv, v opisoch ich duševných stavov a fyziologických pocitov sa pomenovanie zexpresívňuje:

Vtedy si Majerský všeličo myslel; To bude akurát tak, ako po *tamtej* vojne s legionármi. Každý bude vzácny, kto proti Nemcom aj len do *ľuftu* vystrelí. Židov už niet, *parom ich zobral*, ostali po nich majetky a bude treba *šikovných* ľudí. Rusi sú už vo Varšave, v Bukurešti, a keď sa tí *pusia*, *raz-dva je po Hitlerovi*, *neostane z neho ani masťný flak*. (HM, 150)

Zite sa v tom zazdalo, že má tvár ako oceľový zobák, ktorým na pile štiepavali drevo. (HM, 124)

Zitin vresk sa mu vrezal do celého tela ako veľká žeravá čepeľ. (HM, 157) Atď.

Evokačno-expresívnu funkciu majú nemecké i do slovenčiny prekladané prehovory i Drosselova sudetčina. (Majú aj významotvornú funkciu, lebo signalizujú rozdiel medzi svetom slovenským a svetom nemeckým.) V týchto subjektivizovaných polohách pribúda hodne expresívnych slov (blockwart, čubka, svině, díra, hnilopa, smrat, svinstvo atď.) i obrazných pomenovaní s expresívnym základom (olíznúť olovo, partizánska hniloba, Kretén (Hitler), rapavá duša, penzionovaný bernardín Hals; „varené víno“, „pekňá spoločnosť“ ap.). Mieru expresívnosti zvyšuje Bednár (najmä v prehovoroch Obmanna!) používaním cudzích slov (eliminovať, prominenti, schar, trupp, atď.) i slov abstraktných, ktoré tvoria kontrastný protipól: špeciálna technika (vraždenia), politicky nežiadúce živly, neobyčajne vysoká morálka, tridsať kusov partizánskej hniloby, politicky vzdelaná a pod. (HM, 134–135).

Na dokreslenie Bednárovej premyslenej práce so slovom treba ešte upozorniť na veľkú frekvenciu prívlastku Zitin, Zitina. Autor ho používa najmä vo vzťahu k Nemcom a Majerskému, „ktorého všetko vyhánalo“: „Obmann sa pokojne obzeral po *Zitinej* kuchyni (HM, 126), Obmann dovolil chlapom, aby si odkrojili zo *Zitinho* bieleho chleba (HM, 129), „povedal Obmann v *Zitinej* kuchyni (HM, 133), Oberscharführer Ernst Obmann sedel pohodlne chrptom opretý o *Zitinu* stoličku (HM, 141), Majerský si ľahol do *Zitinej* posteľ“ (HM, 111), V *Zitinej* posteli (116, 118, 128, 150), *Zitin* chlapec (HM, 115, 117 ap.), podnohy na *Zitinej* kolíske (117), v *Zitinej* kuchyni (110, 123, 125 atď.). Neustálym pripomínaním Zitinho vlastníctva naznačuje, že sú v tomto svete cudzincami, ktorí rušia domáci poriadok o pokoj.

Rozbor *Kolísky* ukázal, že ide o dielo vo všetkých zložkách umelecky vzácné jednotné a zvládnuté. Všetky zložky štruktúry od postavy až po pomenovanie podriadil Bednár zámeru ukázať človeka v jeho protirečivej zložitosti. Základnou otázkou novely je otázka, aký bol Majerský, aký je človek vôbec, možno ho jednoznačne vystihnúť? Novela celým svojim ustrojením smeruje k relativizovaniu paušálneho a definitívneho súdu o človeku. Bednár v snahe odhaliť pohnútky, na základe ktorých človek koná, usiluje sa o konfrontáciu rôznych časových, spoločenských i subjektívnych vzťahov. Vytvára tak dielo nanajvýš moderné, polytematické, ktorého jeden pól predstavuje problematika sociálna a druhý existenciálna. V snahe podať čo najvernejšie svedectvo o situácii človeka a súčasne ho pochopiť núti autora nazerať na tematiku z aspektu objektívneho i subjektívneho. Toto striedanie hľadísk je zdrojom expresivity. Najvýraznejšie sa prejavuje v kompozícii ako striedanie objektívneho a subjektívneho radenia epizód a motívov a v autorskej reči, ktorá kolíše medzi objektívnou a subjektivizovanou polohou. Bednár je však predovšetkým vynikajúci epický rozprávač, preto sa lyrizujúce tendencie (viacvýznamovosť, asociatívnosť, subjektivizácia) prejavujú len sekundárne, ako prostriedok modifikácie rozprávania v tretej osobe.

Bednár sa v *Kolíске* predstavil ako skutočný majster slova. Novela je hodnotným dielom nielen pre svoj humanizmus, ale aj preto, že je dielom v pravom slova zmysle slovesným, majstrovským, umeleckým. K niektorým prenáhleným záverom došlo preto, že ich pôvodcovia pristupovali k Bednárovej próze príliš empiricky, všímali si predovšetkým jej javovú podobu bez toho, aby sa opierali o vnútroštruktúrne zdôvodnenie svojich súdov.

VILIAM MARČOK

DIE NOVELLE „DIE WIEGE“ DES SCHRIFTSTELLERS ALFONS BEDNÁR

(Zusammenfassung)

Eine Analyse der Bedeutung der Novelle *Die Wiege* von A. Bednár zeigte, dass es sich hier um ein in allen seinen Komponenten künstlerisch hocheinheitliches und bewältigtes Werk handelt. Alle Elemente der Struktur von der Gestalt bis zum Titel unterstelle Bednár dem einzigen Zweck: den Menschen in seiner paradoxen Kompliziertheit zu zeigen. Das Grundproblem der Novelle bildet die Frage: was für ein Mensch war Majerský, wie ist der Mensch überhaupt, kann man ihn eindeutig begreifen? Mit ihrer ganzen Konstruktion tendiert die Novelle zur Relativisierung der pauschalen und definitiven Beurteilung des Menschen. In seinem Streben, die Motive des Handelns des Menschen zu entschleiern, versucht Bednár die verschiedenen temporalen, sozialen und subjektiven Beziehungen zu konfrontieren. Er schafft dadurch ein hochmodernes, polythematisches Werk, an dessen einem Pol das soziale, am anderen das existentielle Problem steht.

In seinem Bestreben, über die Situation des Menschen ein möglichst getreues Zeugnis abzulegen und ihn gleichzeitig zu verstehen, versucht der Autor das Problem sowohl vom objektiven als auch vom subjektiven Aspekt zu analysieren. Dieses Suchen der Standpunkte bildet die Quelle der Expressivität. In der Komposition kommt es am markantesten zum Vorschein als eine Abwechslung des objektiven und subjektiven Aneinander-Reihens von Episoden und Motiven, und ebenso auch in der Sprache des Autors, die sich zwischen der objektivierten und subjektivierten Form bewegt. Bednár ist jedoch vor allem ein hervorragender epischer Erzähler, weshalb die lyrisierenden Tendenzen (Mehrdeutigkeit, Assoziation, Subjektivisation), lediglich sekundär, als Mittel zur Modifikation des Erzählens in der dritten Person, zur Äusserung gelangen.

In der Novelle *Die Wiege* hat sich Bednár als ein wirklicher Künstler des Wortes vorgestellt. Die Novelle stellt ein wertvolles Werk nicht nur wegen ihres Humanismus dar, sondern ist sie auch darum wertvoll, weil sie ein im wahrsten Sinne des Wortes literarisches, meisterhaftes, künstlerisches Werk ist. In einigen früheren Wertungen der Novelle kam es zu einigen übereilten Konklusionen, u. zw. hauptsächlich aus dem Grunde, weil die Autoren dieser Kritiken zu sehr empiristisch an das Werk herangetreten sind; sie sahen vor allem seine Äusserungsweise, ohne sich mit ihren Urteilen auf eine innerstrukturelle Beweisführung zu stützen.

FRANTIŠEK KOČIŠ

ZÁKLADNÉ SYNTAKTICKÉ VZŤAHY AKO KOMPOZIČNÉ PRINCÍPY
V ROMÁNE A. BEDNÁRA HROMOVÝ ZUB

Prvý diel široko koncipovanej diológie *Role* je sám osebe monumentálnym záberom, rozsiahlou expozíciou životných osudov dediny Dubová pred prvou svetovou vojnou a krátko po nej. Urobiť exegézu ideovotematického plánu v románe alebo precíznú analýzu všetkých kompozičných postupov a jazykových prvkov v tomto románe bolo by prácou nesmierne zložitou a namáhavou, ale výsostne potrebnou a záslužnou. V tomto pokuse o čiastkovú analýzu kompozičných postupov chceme predovšetkým ukázať, ako A. Bednár uplatnil základné syntaktické vzťahy ako dva protikladné kompozičné princípy v stavbe opisu a vnútorného monológu. Ak sa chceme dôkladnejšie zaoberať syntakticko-kompozičnou stránkou dvoch základných, nosných prvkov tohto diela — opisom a vnútorným monológom pomerne veľkého počtu postáv — a funkčne ich zaradiť do celkovej štruktúry diela, treba na začiatku uviesť, ako sa nám javí z tejto perspektívy celkové zameranie diela, ako sa nám ukazuje dielo *Hromový zub* celostne.

Dej románu je pomerne jednoduchý. Plyní pomaly ako čas, ktorý autor odmeriava krátkym záznamom na začiatku každej kapitoly (Prešlo deväť rokov, Deň sa míňal, Ráno bolo mdlé, Pribudlo tepla, Prešla krátka chvíľa, Ráno zažiarilo slnkom, Deň pre mnohých stál, Čas sa míňal, V poslednú aprílovú nedeľu, Apríl sa minul teplou nocou, Máj kvitol a voňal, Noc bola vlažná) a vonkajším opisom prírody, ktorý ako intermezzo funguje medzi jednotlivými časťami vnútorných monológov a spája ich, alebo je začiatkom nového čiastkového deja, novej situácie, úvodom do nového dialógu a pod. Dej je kdesi v úzadí, v hĺbke alebo na počiatku celého diania v románe, tvorí počiatočnú vrstvu, rovinu skrytú, nenápadnú, rovnomerne sa rozkladajúcu po celej dĺžke románu, rovinu, vrstvu podobnú rovine, vrstve koreňov v lese, z ktorej vyrastajú jednotlivé stromy, celý

les postáv vypínajúci sa dohora, vyrastajúci z roviny deja. Tie stromy, to sú jednotlivé postavy predstavujúce sa pred očami čitateľa v nekonečných monológoch, prerývaných kde-tu autorovou rečou, sprievodným slovom alebo vysvetlením. Je to „román-les“ rozkladajúci sa na priestore rokov spred prvej svetovej vojny až po tretí rok v tretej desiatke rokov dvadsiateho storočia. Na tomto priestore žijú ľudia, obyvatelia Dubovej. Vyrastajú zo zeme, sú s ňou bytostne spojení, sú k nej pripútaní. Autor im dáva rásť z roviny deja v podobe vnútorných prejavov, vnútorných monológov, v ktorých zjavujú svoje najtajnejšie myšlienky, reprodukovujú a vážia reči a činy svojich spoluobyvateľov. Tie monológy možno pripodobniť stromom. Nikto sa nemôže dotknúť ich vnútorného života, ktorý prúdi, koluje, cirkuluje v postavách. Z tohto vnútorného pohybu máločo vyjde na povrch. Jednotlivé postavy sa stretávajú v rečiach, v dialógoch, zhovárajú sa, ale to je iba vonkajší dotyk, to je dotyk konárov na strome, keď hýbe nimi vietor. To nie je vníkanie do myšlienok jeden druhému, to je iba dotyk po povrchu, povrchom. Každý nesie svoje tajomstvo, skrýva ho pred zrakom i sluchom iného. Vo vnútorných monológoch autor síce rozširuje dej, posúva ho dopredu, ale iba pred zrakmi čitateľa. Nikto z dediny sa napr. nedozvie, kto rozbil Sitárovcom nový gepeľ; v dedine sa to utajilo, ale čitateľ sa to dozvie z vnútorného monológu hlásnika Kelu. Nikto z dediny nepozná skutočného majiteľa Pastovníka, nikto nevie, že Karácsonyi je tým dôstojníkom, ktorý dal obesiť Sitárovho Štefana, ale čitateľ sa to dozvie z vnútorných monológov príslušných postáv. Autor dej teda dotvára, prináša rozuzlenie záhad, odhaľuje vinníkov pomocou vnútorného monológu postavy. Tento svoj zámer a od neho závisiaci kompozičný postup vyjavuje samotný autor v monológu Jozefa Sitára:

Sitár chvíľu počkal. Nechcelo sa mu rozprávať o zlobe, hoci videl, ako pomaly tečie pod tichým dubovským životom, bahno pod hladinou, a občas sa vynára väčšími-menšími krútnavami na povrch. Skutky, čo vychodia zo zloby, sú tajomné a páchnu pekelným dymom. Dubová vždy vie o sebe všetko, jeden vie to, druhý ono, veď jeden sa pred druhým neskrýva, nikto nežije v skrytosti, každý každému vidí do dvora, domu, do misy i do postele — ale nikto nikdy nevie alebo len slabučko tuší, kto sa vypomstil, narobil škody, ušiel. To sa nevyzrádza, ak sa ľudia nevyzradia sami. Ale ono je to tak, že sa človek hneď alebo neskôršie, ale sám sa vyzradí. Zlo je tu blízko, dočiahneš ho rukou alebo palicou, krátka je k nemu cesta, hladká a široká — a nikto nevyzradí druhého. To sa nedá, to sa nemôže. (615)

Autor čitateľa ešte raz o tom presviedča úvahou, ktorú vkladá do myšlienok Karácsonyiho:

To je veľmi zaujímavé, povedal si v duchu, že človek musí najviac na to myslieť, čo nikomu nemôže povedať, najmä keď na tom visí jeho existencia. (677)

Rozbor deja v románe *Hromový zub* formulujeme azda trochu rapso-dicky. Núka sa to nejako samo od seba. Po prečítaní románu nadobudli sme dojem, že nie je epickým dielom v tom klasickom zmysle epickosti. To nie je plynulé rozvíjanie deja, prúd udalostí, to nie je dynamika vonkajších dejov, konfliktov. Z tejto stránky je román pomerne statický. Dynamika a napätie je v postavách, v ich vnútornom, myšlienkovom svete. Nejde o nejaké abstraktné rozpory, o ideový boj. Ide o napätie vyvierajúce a prameniace zo starosti o pôdu, o majetok a prácu, ide o napätie vyplývajúce zo sedliackej logiky, drsnej a niekedy až bezcitnej. Ide o napätie spôsobené sebeckosťou a pomstivosťou, ktoré majú zas svoj pôvod v majetkovej diferenciácii: bohatí a chudobní. Neslobodno pri tomto výpočte konfliktov zabudnúť na ten primárny konflikt, ktorý autor kladie do románu ako základný kameň — odpor dediny voči novotám, ktoré zavádza v dedine „zlý duch“, „vlk“, „moravec“, prisťahovalec Ján Sitár a potom jeho syn Jozef Sitár, teda odpor, nesúhlas s komasáciou a kanalizáciou. Novoty, ktoré vyžadujú väčší finančný náklad, ktoré značia a spôsobujú isté vykoľajenie z pravidelného chodu života v dedine, veľké triedenie duchov a veľké rozumovanie najmä tých gazdov, ktorým sa do novôt nechce. A. Bednár nebuduje román na zrážke protichodných udalostí, ale na myšlienkovom svete svojich postáv, na ich vnútornom postoji k udalostiam v dedine, na ich odmietaní alebo na súhlase s nimi. A to už nie je epika v pravom zmysle slova. To je viac psychológia, odhaľovanie vnútorného sveta postáv, bytostná lyrika sedliackych i nesesliackych duší a tvrdá, hrudovitá pieseň dediny obklopenej skomasovaným chotárom. Autor skoro ani na chvíľu neopúšťa svoje postavy, svojich hrdinov, úporne sleduje ich najtajnejšie myšlienky, odmeriava život v dedine myšlienkovými pochodmi a duševnými hnutiami svojich postáv. Celý román je priam popretkávaný autorovými uvádzacími vetami alebo parentézami: pomyslel si, povedal si v duchu, prišlo mu na um atď., teda slovesami z okruhu sloves cogitandi.

Už sme trochu naznačili, ktoré hlavné, základné kompozičné prvky sú v konštrukcii celého diela. Predovšetkým je to vnútorný monológ, kompozične a syntakticky silno adaptovaný a prispôsobený autorovmu zámeru, ďalej je to dialóg alebo kolektívny rozhovor a samozrejme autorská reč, ktorá sa zväčša obmedzuje iba na opis a uvádzacie vety a komentár v zátvorkách, ktorý má komparatívnu funkciu z hľadiska minulosti a prítomnosti. V tomto príspevku k analýze románu *Hromový zub* všimneme si bližšie dva kompozičné útvary: opis a vnútorný monológ. Tieto dva kompozičné útvary sú z hľadiska syntaktických postupov v polaritnom postavení, žijú popri sebe v ustavičnom kontraste. Tento kontrast tvorí základ kompozície románu.

Opis nie je v románe kompaktným celkom. Tvorí iba sprievod, má funkciu navodiť príslušnú atmosféru, tvoriť vonkajší rámec potrebný na rozvíjanie vnútorných monológov. Opis funguje v románe na viacerých pozíciách. Po prvé otvára nový obraz, je začiatkom, vstupom do novej situácie. Naznačuje priestorový alebo časový rámec románu. Autor v ňom opisuje najbližšie prostredie alebo chvíľu, čas, v ktorom vystupuje postava so svojim vnútorným prejavom, so svojimi úvahami:

Z kaštieľa vyšiel Karácsonyi, pod verandou zamkol vysoké dvere, kľúč si vložil do vaku na sivom pepitovom kabáte a stal si pod stenu, pod vyblednuté slnečné hodiny. Pozeral na zimozeleňové, kedysi pestované hriadky, dobre sa cítil, lebo mu slnko milo svietilo na tvár a prsia. Tešil sa z teplej jari a žmurkal do slnečného teplého povetria. (134)

Po tomto vstupe hneď nasleduje vnútorný monológ Karácsonyiho.

Bežným postupom A. Bednára je, že hneď na začiatku takéhoto opisu uvádza aj postavu, meno osoby, ktorú bude sprevádzať v jej myšlienkach:

Kelo sám odpovedal i na Brejhove otázky, kedy sa narodil a kde. Štípali ho oči, chceli sa mu rozplakať, lebo sa v ňom rozliala hanba a žiaľ. // Už je to tu, cítil. Povedal to dávno, kedysi pred vojnou, že by svojej Mare najradšej sám hrob vykopal...¹ (228)

Na ďalšej pozícii má opis funkciu spájať jednotlivé časti vnútorného monológu, alebo ich prerývať. Tu možno vidieť autorovu všadeprítomnosť, autorovo úzkostlivé sledovanie každej postavy a jej myšlienok, vonkajšie správanie postavy:

Vyrovnal sa (Sitár), pozrel na hnedočervený Horečník, Plaziny, Jarabú a na Rakytov, prihmelené modravou jeseňou. // Ach! Akoby sa človek pustil ta po tých pekných horách...! // Usmial sa. // Keby tu bol inžinier Fehér, // zišlo mu na um, // povedal by som mu, že Dubová je aj baba, čo ukazuje ulánovi ešte jeden zub, ešte jeden, aj tuto jeden, ale je to aj saňa a má mnoho hláv. // Zložil si z bielych vlasov hrubú prešivanú čapicu, poutieral spotené čelo a krk. Ovíal ho chladný vetrík a vtom mu zišlo na um, že mu škoda žiť, ak nepomôže Dubovej, ako by chcel. // Ale nie, // pomyslel si, // aj toto je lepšie ako nič. // Pozrel na lopatu a kľúčovnicu. (58)

Kata sa strhla pri spomienkach na dubovské reči i na svokrov krik. // Ráno kričali, nadávali im do vlkov — skapú vraj a potom ani čert nedá do poriadku majetok. // Vzdychla si, v duchu sa odvrátila od svokrových očných cibuliek. Zametala a blížila sa k starého Kutinovej posteli. // Starých nemá rada, ale má ich radšej ako

¹ Znakom // budeme oddeľovať vstupný opis od vnútorného monológu.

svokrovcov, neblížia jej a svokor im neprestajne nadávajú, že sedia na majetku ako čert na stratenej duši. // Zastala pri posteli. (190)

V tejto druhej pozícii sa opis rozdeľuje na autorskú sprievodnú reč, na podrobný komentár. Sem treba zaradiť uvádzacie vety typu *pomyslel si*. Uvádzacia veta spolu s časťou monológu tvorí osobitný kompozičný celok — nepravú priamu reč, inokedy sa pociťuje ako vetná vsuvka do prúdu monologického prejavu:

Dobre je to takto, *pomyslel si*, hlavná vec, že sa to podarilo. Jeden má takú reč, druhý onakú, tretí inakšiu, nuž teda človek musí mať aj trojaké meno, aby sa na svete nestratil — a hlavná vec, že chotár bude lepšie rodiť, *pomyslel si*. Ľudí pribúda, musí sa rodiť lepšie a lepšie. (6)

Osobitné miesto v románe zaberá opis ako komentár v zátvorkách. Autor mu dáva zväčša iba jednu funkciu, funkciu porovnávaciu. Je to komentár autora k udalosti, k počínaniu niektorej z postáv, k istým zvykom atď. z hľadiska dnešnej doby, z hľadiska súčasnosti. S takýmto komentárom sa stretáme hneď na začiatku románu, v ktorom A. Bednár opisuje dubovský chotár, uvádza názvy jednotlivých častí chotára, jeho rozloženie a stav. Autor zakončuje komentár týmto záverom:

Dolný chotár sa mierne vlní, veľmi mierne, role sa hýbu — kus mora živej vody — more sa už po mnoho a mnoho rokov pohlcuje, živí a plodí zahľinený dubovský život. Dnes, po dvaapäťdesiatom roku, v Dubovej niektorí začínajú dúfať, že stále taký zahľinený nebude. (6)

Alebo iný kritický pohľad autora z hľadiska súčasnosti:

(Stanica v Dolňanoch, tak na dve hodiny chôdze od Dubovej, je tá istá už dobre vyše štyridsať rokov, chodí tam biedny vlak, biedne vagóny, mnohé také ako za Fehéra.)² (18)

² Autor však tento komparatistický postup minulosť-prítomnosť nezachováva dôsledne a jeho komentár v zátvorkách je na mnohých miestach len poznámkou, dokreslením detailu, vysvetlením, ale nie z hľadiska súčasnosti. Napr.:

/ Hodúl / stál si do dverí a pozrel na pasáka, trinástročného Katrákovho Paľka. (Všimol si ho, že hneď za ním ide z kostola a že bočí od otcovho domu. Tam mu leží mŕtva mater...) (223) — Sitár si sadol vedľa Doležela. Baganče a spodky nohavíc mal od hlíny. (Chystal záhradku pod uhorky. Keď prišiel do záhradky, Brejcha prestal spomínať Sitárke svoju mamu, ako vedela piecť výborné buchtičky so slivkovým lekvárom, maličké, útle, z mála cesta a z množstva lekváru, a opýtal sa, čo Sitár myslí o kutinovských oknách.) (296)

Treba teda hovoriť o dvoch druhoch autorovho komentára. Raz so vzťahom k prítomnosti (a takých komentárov je viac), raz bez tohto vzťahu. Tento postup nie je však v románe dostatočne motivovaný.

Opis patrí v románe do základnej dejovej roviny, ktorá je — ako sme už povedali — v úzadí, je odrazovou rovinou, podkladom, z ktorého vyrastajú jednotlivé postavy so svojím vnútorným životom. Opis je preto koncipovaný veľmi trizvo, pokojne.³ Tomuto zámeru v plnej miere konvenuje aj syntaktická stránka opisu. Syntax opisných častí, syntax vstupov do obrazov, do monológov je jednoduchá. Veľmi priliehavo zvyrazňuje autorov pokoj, rozvážnosť a trpezlivosť, ktorou uvádza čitateľa do spleteného sveta myšlienok, do reprodukcií myšlienok iných postáv. Autor komponuje opis z jednoduchých viet alebo z jednoduchých a zložených súvetí utvorených priradením jednoduchých viet. Zlučovací spôsob priradovacieho vzťahu (obyčajne asyndetický alebo miešaný — spojkový s bezspojkovým) plasticky vyjadruje pokojnú následnosť deja, rozloženost predmetov v priestore alebo upokojujúci jemný lyrický exkurz autora po prudkých zvratoch v dialógu alebo vo vnútornom monológu postáv. Uvedieme niekoľko príkladov:

Apríl sa minul teplou nocou, / do Dubovej prišiel máj. / Prvá májová noc, tmavá a voňavá, ležala pod mrakmi. / Vetrík nehýbal povetrím, plným horkastej vône z kvitnúcich stromov a záhrad. / Na dvoroch štekali / a zavýjali psi.

Neďaleko Adamcovej kaplnky na obecnej pažiti stáli v húfe mládenci, / hrali na harmoniky (!) / a spievali. / Išli sadiť máje. / Bolo ich do tridsať. (461)

Háje na Starých a Nových dúbavách voňali horkastou vlahou, / slnko do nich presvitálo pomedzi koruny, ešte len riedko zaodeté listím, / ligotalo sa na modrom starom listí, hnedo sa strúcom po zemi, a na bylkách novej zelenej pažite, / kukala kukučka, / dudral dudok. (706) — Prešlo viac pekných dní a pekných nocí, / kmeň z Hasalovho orecha usychal už nie pred vyhňou, ale na kaštieľnom dvore pod vyblednutými slnečnými hodinami. / Noci a dni boli svieže, / na zemi voňala a žiarila čistá zeľa, / po oblohe sa občas prestierali tmavofialové mraky, potrhané pozostatky ďalekých i blízkych búrok. / Pred večerom niekedy ružovo svietili krvavé zore. / Za zorami sa tiahli pásy a škvrny zelenobelasej oblohy. / Ráno bývalo čerstvo, pekne / i večery bývali čerstvé, jasné. (766)

Všetky uvedené opisy sú vstupom do nového obrazu, do novej situácie, alebo vstupom do novej kapitoly. Sú pomerne krátke a — ako sme už zdôraznili — priezračné svojou jednoduchou syntaktickou stavbou.

Podobnú syntaktickú stavbu má aj opis vo funkcii vstupu, úvodu do vnútorného monológu. Niekedy je veľmi stručný, úsečný. Po opise-vstupe nasleduje hneď bez akéhokoľvek prerušenia vnútorný monológ:

Karácsonyi si prešiel bielou rukou po ružovej horúcej tvári / a potrel sa po čele. / Chcel si z hlavy zahnať myšlienky. / Rozvíril mu ich čulý, vínom rozovretý rozho-

³ Na základnú funkciu opisu poukazuje M. Ivanová-Šalingová v článku *Štruktúra textu prózy, Otázky prózy V*, 1962, 71 n; pozri aj M. Ivanová-Šalingová, *Stylistika*, Bratislava 1965, 140 n.

vor. // Kto mnoho chce, pomyslel si, nedostane nič... (484) — Sitárka sa dívala na Annu. / Stála nad dvoma hrotkami ešte trochu speneného mlieka. // Ako si ju vystrojí?... (210) — Kelo mal pred sebou plechovú misu / a jedol z nej červený štiplavý guláš z domáceho zajaca. / Štava sa mu s kúskami mäsa, zemiakov a omrvinkami lepila na fúzy. // Pyšný býval na ne, pomyslel si, boli to najdlhšie fúzy v Dubovej... (230) — Galo sa obzrel na Katráčkinu roľu. / Pomaly sa z nej tísli bledozelené lístky jačmeňa. // Dobré s ňou bývalo, namojdušu... (341) — Kodajkin Mišo cítil, že sa mu červená tvár. / Nečervenala sa. / Pálila ho koža na lícných kostiach / a horúčava sa mu tísila až pod oči. / Zľakol sa, / vtom ho začal premáhať smiech. / Chcelo sa mu rozosmiať, / stípol. // Čo to robí?... (768)

Okrem týchto vstupných opisov, ktoré majú funkciu navodiť vhodnú vonkajšiu atmosféru, tvorí autor v románe väčšie opisné exkurzy alebo digresie, ktoré majú za úlohu prerušovať vnútorný monológ alebo dialóg a odstupňovať do istej miery napätie vznikajúce v monológu alebo v dialógu. Obyčajne zoširoka kreslia prírodný rámec k vnútornému monológu alebo dialógu. Niektoré z týchto exkurzov a digresií vynikajú jemnou lyrikou, plasticnosťou obrazov. Vanie z nich na čitateľa známa vôňa polí a lúk, vôňa zrejúceho obilia alebo chlad odumierajúcej prírody, čitateľ pociťuje v nich ostrú páľavu slnka, alebo môže načúvať, ako tichý dážď šuští v listí. Autor v nich približuje čitateľovi intímny vzťah dedinského človeka k prírode. I keď v ťažkom zápase so zemou nemá veľa času na lyriku, prežíva ju, pociťuje ju, preniká ho celého. Opisovaný obraz obyčajne niektorá z postáv podvedome vníma a niekedy na tento obraz aj v rozhovore alebo v monológu nadväzuje. Tak napr. rozhovor žandárov so Sitárom prerušuje A. Bednár týmto exkurzom:

Bolo pekne. / Slnko sa už trochu preklonilo na západnú stranu / a tuho páľilo. / Povetrím sa zdola niesol pomalý teplý vetrík / a z pozostatkov dubových hájov na Starých a Nových dúbavách privieval mladú lesnú vôňu. / Zďaleka bolo počuť kukučku a dudrať dudka. / Mierne zvlhnený chotár sa prehýbal zemnými vlnami zelenajúcich sa a už zelených rolí. / Raže sa už dosť vysoko dvíhali od zeme úzkymi, končitými listami, / zalievali sa sivozelenou farbou a modravým nádychom, / nižšie pšenice sa od nich na tablách, pásach a pásikoch líšili žltavou zeleňou, jariny jemnou, ľahkou a slabou zemiaky, burgyne, repy, kukurice a fazule. / Zelené vlny rolí boli popretínané hnedými a tmavosivými čiarami úzkych kanálov / a kde-tu sa červenali hlinenými rúrkami / a beleli čerstvo nalámaným kameňom. / V čiarach kanálov sa miestami hýbali drobné bodky drenážnikov. (612)

Vnútorný monológ farára Mrázika prerušuje autorov záznam o vonkajšej atmosfére dňa, ktorý svojím obsahom stupňuje Mrázikovo duševné rozpoloženie, jeho úporný dialóg so sebou samým, ale ostro kontrastuje svojou syntaktickou stavbou (jednoduché vety alebo zložené súvetia s jedným priradovacím vzťahom) so stavbou viet vo vnútornom monológu

(zložené súvetia s oboma syntaktickými vzťahmi — priradovaním i určovaním alebo podradovacie súvetia jednoduché):

Vyčasil sa, / z modrej oblohy, kde-tu obstavanej bielymi ľahkými bralami mračien, páliło ostré slnko. / Dusný van sa niesol chotárom a dedinou. / Dubovania čakali búрку. /

Slnko ostro páliło. / V troch žltých potrhaných škvrnách sa svietilo i na povale vo farskej kancelárii, / odrážalo sa od mlák na ceste. (705)

Voľným priradovaním jednoduchých viet v zložených súvetiach odmeriava autor psychické napätie v Adamovi Hasalovi, ktorému Karácsonyi ponúka za zofatý orech neslýchane vysokú sumu. Hasala si myslí, že Karácsonyi sa zbláznil. Časť opisu, ktorým prerušuje autor dialóg medzi Karácsonyim a Adamom Hasalom, syntakticky kontrastuje s tou časťou opisu, ktorým autor líči duševný stav Adama. Opisy nasledujú hneď za sebou:

Adam mlčal. / Hrdlo mal zovreté, / bál sa, že ak niečo odpovie, bude to drsné, chrapľavé, vylakané. / Mlčal, / musel čakať, kým sa mu hrdlo neuvoľní.

Vonku na dvore krákorili / a kvokali sliepky, / pišťalo opustené kuriatko, / lastovičky štebotali pod strechou chalupy a vyhne, / na streche rozčúlene džavotal neukojený vrabec. / Z vyhne zaliehali do izby mocné údery, / plnili malú izbu, / bolo počuť aj ostré údery dreveného piesta na mokrú bielizeň, čo Sitárova Anna prala pri potoku na obecnej paži.

„Tak ako, pán Hasala?“

Adam zbledol. (765)

Syntaktický kontrast v oboch odsekoch je zreteľný. V prvom odseku sú dve zložené súvetia s podradenými vedľajšími vetami, dvojité väzba spojok (že ak), v druhom odseku sú tiež dve zložené súvetia, ale sú utvorené z jednoduchých samostatných viet pomocou priradovacieho vzťahu. Iba posledná veta je formálne podradená spojkou. Toto formálne podradenie možno transformovať do priradovacieho vzťahu: — to Sitárova Anna prala pri potoku na obecnej paži.

Domnievame sa, že prvá časť opisu má preto kontrastnú stavbu viet (oproti stavbe viet v druhej časti), lebo sa obsahovo približuje vnútornému monológovi. Je zameraná na duševný stav postavy. Druhá časť opisu je eminentne „opisová“ — je to záber prostredia na dvore a okolo neho.

Do základnej debovej roviny treba zaradiť väčšie exkurzy, v ktorých sa autor zameriava na detailné opisovanie rozloženia predmetov v priestore. Na tento cieľ používa tie isté syntaktické postupy ako vo vstupných opisoch alebo v opisoch, ktoré majú za cieľ prerušovať dialóg alebo vnútorný monológ. Opisov priestorového rozmiestenia predmetov nie je v románe veľa:

Kuchyňa hľadela na dvor zasklenými dverami a oknom, / na dverách sa matne leskla mosadzná kľučka, / pri dverách na klinci visel uterák zo zrebného plátna, ušpinený od rúk, lebo už bol piatok. / Neďaleko uteráka stála na zemi lavička, / na lavičke plechové vedrá s vodou, / medzi nimi ucho uhýbal nabok mokrý plechový hrnček na pitie. / Kedy-tedy z neho odkvaplo do umývadla, položeného na poličke pod vedrami. / Vedľa sa černeli hrubé dubové dvere do izby. / V druhom kúte naproti kuchynským dverám stála pec, sporák a nad ním kachľovec / a v kachľovci chvíľami pukala trúba na pečenie. / Vedľa sporáka ležalo zo desať polienok bukového dreva, / okolo sa černeli smeti, / nad lavicami chrapľavo tikali hodiny kyvadlom / a fahali sa nadol závažiami, / v stene naproti izbeným dverám sa žltli jedľové dvere do komory / a v kúte vedľa nich sa beľel temer nový mestský kredenc. / V samom kúte stál stolík, / pod stolíkom sa tísila obuv, / pod oknom stála dlhá truhla / a prečnievala až futro hlavných dverí. / Medzi dvermi a oknom na vešiaku viseli šaty na robotný deň / a páchlí vyschnutým potom. (88 n.)

Okrem jednej vedľajšej vety (lebo už bol piatok) všetky vety sú samostatné — jednoduché alebo spojené do jednoduchých a zložených súvetí. Priradovanie ako kompozičný princíp veľmi priliehavo pomáha navodiť atmosféru v kuchyni: pevné zaradenie predmetov v priestore, nehybnosť a starobylosť všetkých vecí v kuchyni, jednotvárnosť a až akúsi nadčasovú existenciu všetkých vecí nachádzajúcich sa v kuchyni. Priradovanie má tu aj funkciu retardujúcu vzhľadom na celkové zaradenie opisu v texte.⁴

Charakter statického opisu majú aj niektoré väčšie exkurzy, ktoré dáva autor do zátvoriek. Takýto opis je hneď na začiatku románu. (6 n.)

Ak sa v opise nevyskytujú priradovacie súvetia, koordinatívny charakter opisu je zvýraznený viacnásobným vetným členom:

Obaja sa obzreli na dedinu, / na dlhé hniezdo chalúp / a domov po oboch stranách sivej cesty / a sivých krátkych uličiek, / na kostolnú vežu, / medený, kde-tu už zelený plech, / na hnedú škridlovú strechu veľkého galovského domu / a na mnoho menších striech, pokrytých novou žltobielou / a sčernetou starou slamou, / na hnedú, od machu zelenú kaštieľnu strechu. / V očiach sa im mihol majer, / potom košatý Hasalov orech, / po orechu horný chotár, / kopce / a vŕšky, pokryté modravohnedou, do fialova / a červená rozohranou farbou schnúceho listia hrabov, / brestov, / javo-

⁴ Priradovanie ako osobitný syntaktický postup, a to najmä priradovanie bez spojok (asyndetické) sa ukazuje prínajmenšom ako bifunkčný štylistický prvok. Raz je to ako postup, ktorý sa používa na pomalé vypočítavanie dejov alebo predmetov, na ich rozloženie v priestore, na opis istého prostredia, v ktorom niet vnútornej dynamiky, v ktorom vládne pravidelnosť a usporiadanosť, kde niet zmeny. Túto atmosféru, pravda, nenavodí iba samotné priradovanie, ona závisí predovšetkým od obsahovej stránky opisu: neopisuje sa následnosť dejov, ich postupná zmena, ale istý uzatvorený okruh vecí (v našom prípade interiér kuchyne). Keď ide o priradovanie dejov, ktoré nasledujú po sebe v prudkom slede, túto dynamiku dejov priradovanie ešte viac znásobuje, najmä asyndetické priradovanie. Na toto druhé využitie priradovania máme príklady i v románe *Hromový zub*.

rov / a bukov na Jarabej, / Plazinách / a na Horečniku / a na ďalekom vrchu Rakytové. / Modral / a hneď sa, / októbra už veľmi ubúdalo. (11)

V opisoch, ktoré rozoberáme, iba zriedkakedy sa vyskytuje vedľajšia veta. Výskyt vedľajšej vety v opise vysvetľujeme ako istú nedôslednosť autora, ako „priestupok“ proti syntaktickému kánonu v opise. Za taký „nedôsledný“ opis pokladali by sme toto miesto v románe:

Veľký zajac, na hrdle a bruchu belavý, bežal k nim veľkými skokmi / a za ním na dlhých nohách Cigán s natiiahnutým krkom a vyplazeným jazykom. / Zajac bežal k ženám, / zrazu ich zbadal, / spištal, / odskočil nabok / a hnál sa k vysokej raži. / Pes len za ním a za ním. / Hlina lietala zajacovi spod nôh, / lietala psovi, / zajac pištal strachom, *kým* nevbehol do raži, / a Cigán za ním / a ženy videli, *ako* vyskakuje, preskakuje raž, *aby* zvysoka videl, *kde* sa mu zajac stratil. / Smiali sa na divných Gigánových skokoch, *lebo* skákal, odvisal vo vzduchu. / Hlava, predné a zadné nohy mu viseli k raži, / chrbát mal skrivený dohora. / Vyskočil posledný raz, *a keď* videl, že zajaca už niet, vybehol z raži, / pozrel na ženy / a zakrútil dlhým čiernym chvostom. / Leskol sa mu v slnku. (710)

Opis vonkajšej, fyzickej činnosti niektorej postavy sa obyčajne skladá z jednoduchých viet a priradovacích súvetí, ale autorovi už častejšie vkĺzne do textu aj vedľajšia veta:

Kutinovci mlčali. / Ištván nemal v to ráno miesta ani pokoja. / Mlčky chodil po izbe, / nazrel aj do prázdnej Katinej komory, / chodil po maštali, komorách, / na výške bol, / podvihol plachtu na umrlejšej truhle, prichystanej pre starú Kutinku, / do pajty zašiel, / vrátil sa, / pred pajtou si postál pri plote, uhradenom z bôrových konárov okolo záhradky, / zašiel aj za pajtu do záhrady / a tam si sadol na gepeľ, na oje, prikresané z bukového dreva. / Všade ho bolo vidno, *ako* chodí v ťažkých bagančiach, bielych zrebných gatiach, čiernom súkennom kabáte a bez širáka. (654) — Jasné slnko páliło na kutinovský dvor / a potilo chlapov. / Boleli ich oči od vápennej maľty, / žiarila belostou. / Dvaja, Miko Jano a Kodajkin Mišo, ju vyberali z murárskej kasne / a nosili v kalfase murárom do izby na lešenie. / Miko Jožo, Sitárov sused, hádzal lopatou biely piesok na murárske sito / a osieval ho z väčších kamienkov. / Nebolo ich mnoho. / Piesok bol drobný, temer ako múka, *takže* sa až lepil v hrudky. / Miko na ne búchal lopatou / a roztieral ich po site. (766) — Brejcha rozmýšľal, / mihal sivými očami, / rukou si prešiel po hnedých vlasoch, / pohladil sa po širokej, hladkej tvári, po širokých, hladkých lícach, / pošúchal po širokom nose, / dofajčieval cigaretu, *a hoci* ani toľko popola sa mu na nej netvorilo, stále si ju obtieral v porcelánovom popolníku o čiernu dámsku topánku a hľadel na písmeňá „Kormosch & Danzig Pressburg Laurenz-Gasse 11“. (605) — Kutinka počula a videla, *ako* jej nebohý Mišo, ešte malinký chlapček, búcha dreveným kladivom na kapustný sud, / *ako* ho pobíja, / chodí okolo neho na maličkých, ale pevných nohách, / jednou rukou sa drží suda / a druhou naň búcha, / kladivo mu odskakuje od suda / a drobnu mu naň buchoce. / Sud je prázdny / a po kapuste páchne kyslotou. (714)

V poslednom odcitovanom opise autor formálnu podradenosť viet kompenzuje ich vzájomnou priradenosťou: vedľajšie vety sú medzi sebou v priradovacom vzťahu.

Priradovanie je výrazným kompozičným postupom i v autorovom opise dramatickej udalosti, ktorá sa stala v jedno pondelkové ráno po veľkej bitke v krčme na nedeľnejšej zábave. Veľkému gazdovi Mišovi Galovi ktosi vykonal veľkú škodu. Poodtíňal jeho statku chvosty. A. Bednár zachytáva obraz, v ktorom Galo zhľadáva furmanov, aby mu pomohli odviesť skaličený statok do mesta mäsiarovi. Obraz sa končí opisom chmúrneho rána s prudkým vetrom a dažďom:

Lichva ručala z Galovho dvora tenkými a hrubými hlasmi, krátkymi a dlhými, / bolo z nich počuť strach a bolesť. / Vietor na Kutinovi a Mikovi kýval halenou raz na jednu stranu, raz na druhú, / šibal do zeme a do tvári ostrými, riedkymi kvapkami. / Kutina a Miko sa rozišli / a o chvíľu Galo Mišo bez širáka, v uhnojených bagančiach, cajgových nohaviciach, v tenkej košeli s vysúkanými rukávami, kde-tu zakrvavený, otvoril na veľkej bráne na svojom dvore malé dvierka, / bojazlivo pozrel na obe strany po prázdnej ceste / a zrazu vybehol von. / Bežal do majera, neďaleko Büchlerovej krčmy, ku Kadlíkovi, Sitárovmu synovi, staršiemu bratovi Sitárovho Jozefa. / Lichva ručala, / Dubová bola prázdna / a vietor šibal drobným, riedkym dažďom. / Mraky na sivej oblohe očernievali, / pretahovali sa do dlhých šmúh a chmár. / Trhali sa na riedke zdrapy / a hnali od severu na juh, / chmára predbiehala chmáru, predstihovali sa, / spájali, / trhali / a sivá obloha nad nimi pomaly redla / a po chvíli začala svietiť bledosivou farbou. / Po záhradách sem i tam lietalo žlté a hnedé listie, / šuchorilo po zemi a medzi konármi stromov / a listie, čo ešte bolo na stromoch, vietor v šikmých čiarach hnál na zem do zelenej pažite. / Žltla už a hnedla. / Pod čiernymi chmármi niesol na krídlach čierne vrany, / krákali, *a hoci* sa namáhali mávať krídlami, *aby* sa udržali nad Dubovou, hnál ich, jedny rovno, druhé bokom. / Ponad dedinu prehnal i dva krdle cvičal, / džavotali, / pišľali / a leteli. / Ľudia boli po chalupách a domoch, mnohí zamyslení, vystrašení, / mnohí sa ticho i nahlas zhovárali... (51)

Po veľkej zvade Sitárovcov a Galovcov v Sitárovom dome vkladá Bednár medzi ťažké vnútorné monológy Jozefa Sitára a jeho ženy opis mučivej noci, v ktorej každý zvuk, každý šelest a každá myšlienka má ťažký, chmúrny až strašidelný podtext. Autor tu znova využíva priradovací princíp:

Dlhá bola a tichá. / V izbe tichučko a drobnu tikali cimbalové hodiny, / v kuchyni tikali hodiny surovo, / hrkalo v nich, / to vtedy, *keď* sa retiazka na koliesku zaplietla / a zrazu vyrovнала, / vtedy závažie poskočilo nadol / a myklo celými hodihami. / Chvíľami akoby tikot voda zalievala, / zanikal kdesi do hĺbky / a zas sa ozýval / a bil do uší, / strašne bil ani tie kvapky vody, čo nimi väzňov mučievali, ako to raz Sitár kdesi počul, / a potom dva razy odbilo jedenásť, potom dvanásť, potom mocným, osamelým úderom jednu. / Noc ešte strašnejšia ako prv. / Odbili dve hodiny. / Sitár ich nepočul, / ale Sitárka počula, / a do všetkého, do hodín, do

plaču zaľahli dva Kelove dlhé zvuky zo sivoného rohu, duté, mocné. / Sivoní roh zaznel dva razy tichou nocou spred Hirkovho domu, / hlas sa medzi chalupami, domami a staviskami zachvel, / zadunel / a doznieval v chotári / a slabými ozvenami sa z chotára vracal, / stenal. / Ďaleko bolo počuť sivoní roh, / bolo ho počuť hlboko do spánku a ešte hlbšie do mysle nespacích a starosťami obťažaných ľudí. / Sivoní roh zaznel, / zachvel sa / a zadunel ako nemilosrdný dych nepokojných nocí.⁵ (547)

Naznačili sme a príkladmi demonštrovali základné pozície, v ktorých sa nachádza opis s presne vyhranenou syntaktickou a kompozičnou funkciou. Na záver tejto časti konkludujeme: autor všetky opisy komponuje pomocou jedného zo základných syntaktických vzťahov — pomocou priraďovacieho vzťahu. Tento vzťah realizuje teda autor v opisoch ako kompozičný princíp, ako základný kompozičný postup. Týmto postupom dosahuje autor štylistickú jednoliatosť opisovej roviny v románe a stavia ju kompozične i syntakticky do ostrého kontrastu s rovinou vnútorného monológu.

II

Stavba vnútorného monológu v románe *Hromový zub* je veľmi zložitá. Obsahuje všetky atribúty vnútorného monológu modernej prózy. Obsahuje ich eminentným spôsobom, pretože A. Bednár stavia vnútorný monológ do centra svojho diela, vo vnútornom monológu jeho román žije a vífazi nad čitateľom. A. Bednár vo vnútornom monológu starostlivo sleduje každú svoju postavu, priam striehne na jej myšlienku, predstavuje čitateľovi najintímnejší duševný svet svojich postáv, to, čím žijú, ako posudzujú svet okolo seba, ako hodnotia počiny iných ľudí, ich hnev, radosť, žiaľ i útechu, trápenie aj ich príjemné chvíle, ľútosť i pomstivé úmysly, lásku i nenávisť, život i smrť.

Autor si tu volí osobitný kompozičný postup. Postava myslí, uvažuje, snuje svoju vnútornú reč, svoj vnútorný monológ, ale autor jej myšlienky podáva, štylizuje tak, aby sa vzbudil dvojaký dojem u čitateľa: že ide o samotný prejav postavy, o jej vnútornú reč, aj že ide o reč autora.

⁵ Priraďovací vzťah medzi jednotlivými vetami znásobujú a ešte viac zvyrazňujú aj časté viacnásobné vetné členy v jednotlivých vetách. Medzi jednotlivými komponentmi viacnásobného vetného člena sa tiež realizuje priraďovací vzťah. Viacnásobné vetné členy sa vyskytujú najčastejšie v dlhších opisoch. Napr. v naposledy uvádzanom opise: dlhá a tichá; tichučko a drobno; odbilo jedenásť, potom dvanásť, potom... jednu; mocným, osamelým úderom; do všetkého, do hodín, do plaču zaľahli...; dlhé zvuky zo sivoného rohu, duté, mocné; medzi chalupami, domami a staviskami.

Pravda, nie je to tak pri každom vnútornom monológu. V mnohých prípadoch (najmä keď ide o kratšie monológy) tento postup autor nevolí, ide jednoznačne o prejav postavy, o vnútorný monológ bez zdania, že hovorí aj autor. Obidva druhy vnútorného monológu posúdime zo syntaktickej a kompozičnej stránky a pokúsime sa analyzovať ich jednotlivé zložky.

Každý vnútorný monológ sa začína vstupným opisom — o tom už bola reč pri analýze opisu. Prechod z opisu do vnútorného monológu uskutočňuje autor viacerými spôsobmi. Základnou črtou prechodov, ich spoločným znakom pri všetkých monóloch je bezprostrednosť a kontinuita. Autor ich neoddeľuje. Prechod sa uskutočňuje z vety na vetu. Po opise nasleduje obyčajne začiatok vnútorného monológu a po ňom uvádzacia veta. Časť vnútorného monológu spolu s uvádzacou vetou tvorí nepravú priamu reč. Obe zložky sú od seba oddelené čiarkou. Uvádzacia veta má v prísudku sloveso z oblasti sloves myslenia (verba cogitandi). Uvádzacia veta niekedy s vnútorným monológom nesúvisí, je do vnútorného monológu iba vložená ako vetná parentéza. Okrem týchto postupov autor uplatnil aj iné spôsoby vstupu do vnútorného monológu. Uvedieme niekoľko príkladov.

1. Nepravá priama reč:

Umieráček v ňom vzbudil obavy zo záhrobia a prinútil ho rozmýšľať o tomto, najmä zločineckom svete. // *Doležel i závodčí Zeman sú hlupáci, pomyslel si.* (216) — Videi sa zrazu, ako stojí vo dverách četníckej stanice, pohodlne si fajčí športku a pozerá po ľuďoch. // *Vždy tam chodia po ceste, pomyslel si* a v duchu videl, ako ide aj drotár. (219) — Cesta rozchodená nohami, kopytami a kolesami sa ligotala v slnku. Na mladých orechoch pred domami na druhej strane cesty hýbal vetrik jasnozelenými listami. // *V nešťastí človek viac vidí, pomyslel si opäť.* (705) — *Nechce sa mu do reči, zišlo Sitárovi na um.* Je to vlk. Anna mu je čuchta, ale keby tak mala Pastovník, nedbal by ho s ňou celý zobrať toť pre Emila... (338)

2. Uvádzacia veta alebo súvetie je parentézou:

Prebehla očami na muža. Sitárovi hrala na tvári ľútosť a strach. Obom sa stretli oči, Sitárkine tvrdé a Sitárove ľútosťivé. Sitár pozrel hneď na Katu a potom mu oči prebehli po dvore. // *Aj ty starý krutáň, sypala myšlienky mužovi na hlavu,* aj ty si tomu všetkému na vine, lebo keby teba nie, Kata nemusela byť v kutinovskom dome. (208) — Kata sa ponáhľala prázdnu dedinou, nikoho už nevidela na ceste. // Veľmi zvedaví sa bežali podívať na okná hneď ráno, *zišlo jej na um,* a tí ostatní sa nemohli dočkať, kedy už pôjdu do kostola, aby mohli pozrieť, čo sa stalo a ako im okná v noci povyrážali... (214) — Karácsonyi si prešiel bielu rukou po ružovej horúcej tvári a potrel sa po čele. Chcel si z hlavy zahnať myšlienky. Rozvíril mu ich čulý, vínom rozovretý rozhovor. // *Kto mnoho chce, pomyslel si,* nedostane nič, iba ak si vezme násilím, ale to všetko je márne... (484) — Chotár voňal, voňalo

povetrie a rozduvalo plúca a prsia. // Už nie je sama, cítila Kata, zohnutá nad zemou, držala uhlinenými rukami vyhladenú bukovú rúčku na motyke, ona už nie je sama, ako bola. (707)

3. Verbum cogitandi je v opise:

V komore vedľa izby Kata dlho plakala a vyplakala sa zo všeličoho. Ostala dlho sama a *myslou sa jej všeličo hnalo* o ťažkom živote s Ondrišom v kutinovskom dome. // Ondriš! Aj ten bol voľakedy inakší... (184) — *Rozmýšľal*, ako zaplietť mŕtvu Katráčku do Kutinových povyrázaných okien, aby sa pri vyšetrovaní nemusel dostať do styku s vinníkom. // Načo? Jo sakra!... (221) — *Začudoval sa*. // Čo jedna mŕtva baba, keď sú v dedine zbojníci a keď vyražajú ľuďom okná... (223) — Na Pastovník nemyslel iba Mrázik, mnohých opäť začal znepokojovať — a na druhý deň ráno Sitár *zamyslene kráča* na dolniansku stanicu. // Republika, politika, strany, štrajky, demonštrácie, kanalizácia, parcelácia — och! — čo to všetko prišlo na svet!... (332) — Karácsonyi bystro hľadel sivými očami na Bergmanna, počúval ho a pokojne fajčil. Počúval, ale *rozmyšľal* nad svojím životom v Sedmohradsku a nad cestami po Európe a Ázii. // Možno i toto by Bergmann rád vedel, možno aj iní... (584) — Katrák zakašľal. *Spomenul* si na sirotský úrad, aj advokát Bergmann *mu zišiel na um*. // Pravdu ti nikto nikde nepovie, ani v gruntovnej knihe, ale niečo povedia tu, niečo tam... (698)

4. Vstupný opis neobsahuje verbum cogitandi, chýba aj uvádzacia veta:

Chvilami sa Kata obzerala na dve ešte nepostlané postele. Jedna stála konča Paľovej, na nej ležal Kutina Matej, Ištvánov otec. Na druhej, konča Jožovej postele, Ištvánova mater, stará Kutinka. // Starí sú, ťahajú vraj na deväťdesiatku... (190) — Stano jedol, uši sa mu hýbali, a čítal, ale čítal iba naoko. // Vec je jasná. Kutina nedostane licenciú, aha, aha, áno... (196) — Sitárka sa dívala na Annu. Stála nad dvoma hrotkami ešte trochu speneného mlieka. // Ako si ju vystrojí?... (210) — Založila si okuliare a zahľadela sa do knižky, nahnevaná na četníkov. // Čo po nich! Chodia každú chvíľu... (221) — Galo sa obzrel na Katráčkinu roľu. Pomaly sa z nej už tisli bledozelené lístky jačmeňa. // Dobré s ňou bývalo, namojdušu, na múčnych vreciach!... (341)

5. Prechod od opisu k vnútornému monológu sa uskutočňuje pomocou predmetovej vedľajšej vety, ktorá je nepriamou rečou a z obsahovej stránky je už súčasťou vnútornej reči, vnútorného monológu:

Vtom Guarini *povedal*, že oni majú doma hodiny, čo stačí natiahnuť raz za štyristo dní. // To ešte jeho otcov dedo kúpil vo Švajčiarsku, keď sa tadiaľ vracal z Talianska... (107) — Guarini sa díval Sitárke na drsné prsty, pozeral na fajčiaceho Sitára a *chcel sa ho opýtať*, čo má chudobný človek radšej, či roľu od štátu, z parcelácie, a či takú, čo si sám draho kúpi. // Ale draho! Mnoho z Hemdenových rolí by si kúpili árendujúce dediny, keby prestal tento poplach s pozemkovou reformou... (116) — Pretiahol sa, obrátil na druhý bok a *začal v duchu rátať*, či sa jeho otcovi oplatí kúpiť celé Hemdenovo panstvo a či dobre spraví, ak dá Pavlákovi toľko peňazí. // Pol milióna... Otec je opatrný, a takýto neistý obchod... (122) — Galo stíchol a *pomyslel si*, že sa zhovárať nasilu a o hlúpostiach. // Čože tam,

či je čas alebo nečas, po nečase býva čas a po čase zas nečas, to je veru všetko jedno, keď má človek takéto starosti... (338) — Počúval Hodúla a Doležela, ale *myslel na to*, ako sa holil, bol nervózny, v kuchyni sa holil a ruka sa mu triasla a zhodil si britvu na vykachličkovanú dlážku. // Bola krehká, rozlúpila sa... (225)

Verbum cogitandi je pri tomto poslednom spôsobe prechodu z opisu do vnútorného monológu v hlavnej vete, ktorej je podradená nepriama reč vo forme predmetovej vedľajšej vety.

Po opise-vstupe rozvíja autor vnútorný monológ postáv, v ktorom sa odhaľuje čitateľovi myšlienkový svet ľudí žijúcich v Dubovej, ako vnútorne reagujú na všetko, čo im prináša každodenný život. Psychický svet človeka je zložitý, zložito reaguje i dedinský človek na udalosti a javy, zložito reagujú i ľudia vzdelaní na komplikovaný beh života, na všetky jeho krízy a peripetie. Bednárov človek úporne rozmýšľa, posudzuje a súdi, hodnotí, citlivo reaguje, spomína, rekapituluje, v myšlienkach miluje a nenávidí, teší sa a plače, hnevá sa, nadáva a kuje zlú pomstu, uvažuje a filozofuje. Bednárov človek sa znova a znova vracia do seba, meria hĺbku a šírku života vlastným rozumom, skúpy je na reč, a keď hovorí, vidí zbytočnosť každého svojho slova. To, čo v ňom skutočne žije, čo v ňom lomcuje, ukrýva v sebe a málokedy vyjaví.

Vnútorný monológ teda ako jeden z kompozičných postupov vôbec najadekvátnejšie vyhovuje autorovmu zámeru. Vo vnútornom monológu naplňa autor mieru deja, posúva dej dopredu, vysvetľuje čitateľovi pomocou uvažovania postavy motívy jej činov. To, čo by bolo autorovi veľmi ťažko vysloviť v autorskej reči, kladie do myšlienok svojich postáv, koncentruje do ich myšlienkových pochodov. Autor otvára takto priam bezodnú priepasť vnútorného života dediny. Tým, že autor rozvíja v monológoch aj vonkajší dej, posúva ho dopredu, tým, že sa vracia postava v myšlienkach k veciam minulým, tým, že postava často reprodukuje v myšlienkach svoju predtým nahlas vyslovenú reč, že reprodukuje reč iných postáv, opakuje si ich, v duchu hodnotí atď., tým stavba vnútorného monológu sa niekedy stáva veľmi zložitou, niekedy až neprehľadnou, presýtenou, ťažkou. Autor sa však na druhej strane usiluje všetky zložky starostlivo diferencovať, graficky vyznačiť a oddeliť.

Jednoduchú a jednoliatu kompozičnú i syntaktickú stavbu majú kratšie monológy. Postavy sa v nich pridŕžajú jedného motívu, jednej myšlienky, nereprodukurujú svoje ani cudzie predtým vyslovené slová. Zo syntaktickej stránky sú, pravda, oproti opisu stavané na inom princípe. Dominantným znakom všetkých monológov je súvetie s vedľajšou vetou a zložené súvetie s viacerými vedľajšími vetami. Jednoduchých viet a priradovacích súvetí je pomerne menej. Syntaktický charakter vetných celkov vo vnútorných monológoch je adekvátny a priamo úmerný zloži-

tým myšlienkovým pochodom, procesu myslenia. Autor sa usiluje vystihnúť spôsob myslenia svojich postáv primeraným výberom slov, ktorý korešponduje s príslušným predmetom uvažovania, i prihliadaním na inteligenciu a vzdelanie svojich postáv. No napriek tomu vnútorná reč všetkých postáv je po syntaktickej stránke pomerne nivelizovaná, syntakticky sa vnútorné monológy všetkých postáv v základe od seba nelíšia.⁶

Pokladáme za potrebné spomínané dva druhy vnútorných monológov ilustrovať na niekoľkých príkladoch. Prvý druh vnútorného monológu sme charakterizovali ako prejav postavy, ktorý nebudí dojem, že cez postavu rozmýšľa autor, v ktorom autor neposúva dej, nevysvetľuje, slovom — ide o čistý prejav postavy. Uvedieme niekoľko príkladov:

Ponáhlal sa, chodil celý deň, aj na druhý a prezeral na chotárnych cestách hrby a jamy. // Keby tu cesty boli kamenné a pieskom vyvezené ako hen do Hornej a Dolnej Žitnej, na Dolňany, do Veľkých Hraboviec! myslieť si. To by tak bolo! Ale sú hlinité, mäkké, dažde ich ničia a budú ničiť, v koľajach vymývať jamy, a zle býva po takých cestách chodiť, lebo ak chlapi nepridržia voz, prevráti sa im aj prázdny. Obec ich nechce zavážať pieskom. Nech si ich vraj zavezuť tí, čo tam majú role! To je galovský rozum. Galo Mišo, richtár! A kto si nemá na čom zaviezť? Treba prehovoriť Galu a obec. Ale čo! Ťažko to bude teraz po tom všetkom. Jám nie je mnoho, zahádže ich on. Skope hrby, zahádže jamy. Nech sú, kde chcú, nemusia byť len pri roliach, čo má v chotári Kadlík a Jozef — (56) — Poddal sa nepokojným myšlienkam. // Čo s tým kamením a toľkými rúrkami? Čo s tou kanalizáciou? Ľudia už na ňu hundrú. Keby árendášom rozparcelovali Pastovník... Chudák tatinko, otec nebohý, sa nenazdali, že to príde takto skoro. (61) — Vtom si pomyslela, že u Hasalky počká, kým sa kanálnici spod orecha neporozchodia. // Ale ako? Starému doma povedala, aby nikde nechodil. Ona hneď príde, o chvíľu sa vráti, ide si len vajcia k Hasalke zafrajmočiť. Hasalka má pekné sliepky. Ale ako sa ona o chvíľu vráti, keď je pod orechom toľko kanálnikov? A tí inšie nerobia len hnusobu po dedine, hrešia, kľajú, vyblakujú, ľudí posmechujú. Akože znova prejsť popri nich? Starý bude musieť ostať doma, dom nesmie byť prázdny. Kanálnici sa stále motajú hore-dole, človek nikdy nevie, kedy prídu a kedy odídu. (66) — Brejcha prišiel s čudným úmyslom. // Sitára trochu postraší. Strach sa zide každému. Závodčí si bude myslieť, že sa usiluje kráčať po dobrej stope. Jo sakra, ale čo si tu začať? Na oriešky sa teraz nedá ísť, lebo nie sú, nie je teraz ani čerstvej borovičky ani slivovičky — a to je tak dobre sem prísť, keď vonku treští od mrazu alebo keď sa Dubová belie od snehu... Vtedy je tu dobre, opaprikovaný laloček, vymrznutá, dobre vyúdená slaninka, vtedy sa tu dobre rozprávajú príhody o špiritistoch, hypnotizéroch a iných rozmanitých duchároch. A Sitárovci ešte všetkému veria, poverám... Dokedy človek vlastne verí takým nezmyslom? Jediným nezmyslom nie je špiritizmus. (295 n)

⁶ V syntaxi, najmä pri tvorení väčších syntaktických celkov spisovateľ nemá naporiadziť toľko štylistických prostriedkov, ako ich má napr. v morfológii a najmä v lexike.

Ťažiskom románu sú vnútorné monológy, v ktorých autor posúva dej dopredu, ktoré navodzujú zdanie, že ich podáva aj autor aj postava. Budeme ich nazývať monológy-opisy. Sú nepomerne dlhšie, kompozične a syntakticky veľmi náročné a zložité. Implikujú v sebe vlastne všetky možné kompozičné postupy modernej prózy. Keď hovoríme, že tieto monológy budia dojem, akoby sa na ich realizovaní zúčastňoval aj autor, máme na mysli tento osobitný syntaktický postup v realizovaní monológu: postava hovorí o sebe v tretej osobe a obyčajne spomína si na svoje konanie v minulosti, na to, čo už vykonala, a rekapituluje si všetko znova. Tvary slovies v prísudkoch sú preto v minulom čase. Pravda, nie celý vnútorný monológ je takto stavaný. Niektoré časti jednoznačne poukazujú na prejav postavy. Výstavbu vnútorného monológu budeme analyzovať na tomto príklade:

Všetci traja boli ticho. Mara sa bránila hanbe, Katrákov Jožo sa poddával hnevu a Kelo ľútosť nad dievkou a zaťom. // Líhala s Galom Mišom. Strašne sa vtedy na ňu nahneval, z domu ju vyhnal, chuderu, tou hrubou palicou ju hnala po dedine a kričal: „Zabijem ňu, zabijem! Nikomu by som tak rád hrob nevykopal ako tebe!“ a ona, chudera, ušla zase ku Galovi Mišovi. Bola u neho začas a potom sa vydala toť za Katrákovho Jožu. Boli spolu na robotách, tam sa vzali. Myslel, že jej nikdy neodpustí, ale odpustil. Všetko sa kdesi podelo, ostala iba ľútosť a od ľútosť je krátka cesta k hnevu. Cítil, že ľútosť sa v ňom znova šíri, puchne. Mal počkať, nemal sa tak unáhliť. Málo im vykonal za to, čo oni tu Mare spravili. Cítil, že znova by sa už neosmelil vyjsť v noci z chalupy. Túto noc sa vrátil z varty, osmelil sa von s ťažkým oceľovým kladivom na lámanie kameňa, videl, že v Sitárovej kuchyni sa svieti, a nebál sa, vošiel mu ticho do záhrady za pajtu, ľahko tam našiel nový gepeľ. Trochu sa beľal v tme. Za to, Sitárko, že moja dievka mala na Mníchovom háji roľu po nebohej materi, a už nemá, za to, že ste jej ju dali až na Ceriny, na samý kraj chotára, za to, že jej tam namerali z Galovej Mišovej role, za to, že jej tam Galo Mišo pridal zo svojho, za to, že Marina hanba opäť vyšla navrch! Zle je iným ukazovať na oči psotu a hanbu. Jej hanba — jeho hanba! Za to, Sitárko, že s inžinierom si sa ráčil ani s dobrou rodinou, za to, že si ho tak vystrájal z dediny! Prvý raz udrel na veľkú tuľaj, kde bolo zastoknuté oje, suché oje až zacvndžalo, druhý raz, tretí, štvrtý na veľké koleso a koleso za každým popustilo, piaty raz na menšie, to nepopustilo ani na šiesty, až na siedmy raz — a už Sitárovci nebudú mať na čom mlátiť, sečku rezať. Potom si dal kladivo na plece, prešiel plot, cestu, znova prešiel hnílý (!) plot na Drelejovej záhrade a sadol si. Počúval, ako ta Sitárovci o chvíľu pribehli, ale nepustili sa od gepeľa ďalej. Báli sa, iba stáli s lampášom nad gepeľom. Zaslúžili si viac a zaslúžili si aj iní, nielen oni. Počúval ich. Peter plakal. Všetko počul dobre, veď nebol od nich ani na pätnásť krokov. Oni sa tak ľahko nedajú, veď Jožo aj povedal, že budú mlátiť cepami a sečku rezať rukami. Mal im viac vykonať, teraz sa už nedá, budú bývať po nociach na varte — ale veď je tu Jožo, mladý chlap! Smelý, silný! Ten by sa im mohol všetkým odplatiť, keby chcel. Za Maru, za jej strašnú hanbu... (33)

Začiatok monológu starého Kelo sa nelíši od autorovho rozprávania, od vstupného opisu: Strašne sa vtedy na ňu nahneval, z domu ju vy-

hnal... — To akoby autor rozprával o Kelovi. Že ide o Kelov vnútorný prejav, signalizujú až citovo zafarbené prístavky: z domu ju vyhnal, chudera; a ona, chudera, ušla... Na vnútorný prejav Kelo poukazuje aj slovko *toť*. Ďalšie tvary slovies v prísudkoch hlavných viet (myslel, cítil, mal počkať, vykonal, sa vrátil, osmelil sa, videl, nebál sa, vošiel, našiel atď.) znova oslabujú monologickosť prejavu, pretože Kelo hovorí o sebe v tretej osobe a sprítomňuje si svoje duševné rozpoloženie a všetky okolnosti pri vyhnaní dcéry z domu, a to, čo potom nasledovalo. Pri rekapitulácii svojho činu, ktorý vykonal v pomste, znova hovorí o sebe v tretej osobe. Prítomnosť autora prezrádza aj veta: Trochu sa belel v tme; to je detail od autora, ktorým vysvetľuje, že Kelo poľahky našiel v tme Sitárov gepeľ.

Ďalšia časť monológu, v ktorej Kelo vyslovuje motív svojej pomsty, je eminentne monologická. Sú to slová, ktorými asi sprevádzal rozbíjanie gepeľa.⁷ Monologickosť zvyrazňuje oslovenie „Sitárko“. Posledná časť monológu je opäť monológom-opisom, v ktorom Kelo reprodukuje ďalšie podrobnosti okolo svojej pomsty. Znova tu cítiť prítomnosť autora, ktorý sa usiluje oboznámiť čitateľa s podrobnosťami pomsty: koľkokrát musel Kelo udrieť, aby nakoniec konštrukcia povolila, ako sa rýchlo vzdialil a ako si neďaleko sadol a čakal, čo sa bude diať u Sitárov. Kelo sa ďalej utvrdzuje v správnosti svojho konania, konštatuje, že by mal ešte viac vykonať, a pritom počúva, ako Sitárovci prichádzajú k rozbitému gepeľu a ako bezradne stoja nad ním. V monológu sa Kelo vracia do prítomnosti a rozmyšľa nad možnosťami ďalšej pomsty, ktorú by mohol vykonať jeho zať Jožo Katrák. Autor končí vnútorný monológ, oddeľuje ho osobitnou grafickou značkou (troma bodkami)⁸ a pokračuje v priamej reči, ktorou Kelo oslovuje svojho zaťa.

V tomto vnútornom monológu strieda autor jednoduché vety so súvetiami a zloženými súvetiami. Determinatívny vzťah medzi vetami je tu častejší, skladba viet v monológu je v porovnaní s čistým opisom zložitejšia.

Román *Hromový zub* otvára veľký vnútorný monológ starého Sitára. V porovnaní s predchádzajúcim vnútorným monológom má úplne odlišnú kompozičnú stavbu. Je založený na reprodukcii cudzej a vlastnej priamej reči. Starý Sitár stojí na skomasovanom poli spolu s inžinierom Fehérom a rozpomína sa na začiatky komasácie i na všetko, čo sa počas

⁷ Je to jeden z tých monológov, v ktorých autor vyjavuje pred čitateľom pôvodcu pomsty, o ktorom v skutočnosti dedina nevie, ani Sitárovci.

⁸ Je to znak, ktorým A. Bednár oddeľuje dva samostatné kompozičné celky, najčastejšie vnútorný monológ od opisu.

nej udialo. A. Bednár vo vnútornom monológu starého Sitára uvádza čitateľa do priameho streda problémov v dedine. Ťažké boli začiatky osobného života starého Sitára, ktorý prišiel do Dubovej z Moravy, i začiatky komasácie, pôvodcom ktorej bol Sitár. Vo vnútornom monológu okrem priamej reprodukcie toho, čo sa pri komasácii stalo, Sitár si sprítomňuje svoju výmenu názorov s občanmi i nadávky a urážky, ktorých sa mu dostalo počas komasácie i po nej. Autor celú kontroverziu dáva do priamej reči a stavia ju do úvodzoviek, hoci ide o vnútornú reč starého Sitára. Reprodukovanú priamu reč sprevádza autor uvádzacími vetami:

Sitár si spomínal na komasáciu, v duchu ju bránil pred sebou samým i pred Dubovou a s Dubovou sa mlčky škriepil. // „Ktože kedy robil takúto robotu?“ znova v duchu počúval dedinu. „No, povedzte, kto!“ — „Veru, veru!“ — „Veď to nikdy ani počuť nebolo.“ — „Nuž človek je už taký. Ak mu začne byť zle, hneď je inej náture. Nedbal by aj zle vykonať.“ — Ba tým vlkom, čo toto vymysleli, tým len brať treba, kde čo majú, a vypáliť ich všetkých!“ — Ba ich len pochloštiť ako psov!“ Dubovania veru zmenili náтуру. „Viem, hneváte sa, viem, možno nepoznávate ani samých seba, veď ani ja som takýto nikdy nebýval ako teraz,“ musel povedať chlapom, keď sa vadili hen na Mníchovom háji. „Aj mňa všeličo hnevá, nielen vás, aj ja by som vám vedel všeličo pripomenúť. Len sa utíšte!“ — „Ty vlk!“ ozval sa výkrik z tmy. „Počkaj, ty vlk starý! Ešte aj na teba príde, ešte ty budeš aj do cmaru dúchať, aby si sa neobaril! Ty si nás takto pekne prisporiadal! Krista ti, Máriu moravskú! Ty hnusoba moravská! Toto všetko si len ty vymyslel! Tá tvoja veľká prašina všetkému je na vine! Len ti dobre po nej kolom pochodiť!“ Vtedy sa zľakol a nahneval, ale... „Čuš, ty chruňo!“ vykrikol, ale povedal si, že nesmie zlé zlým odplácať... (7)

Nepriestupnosť a nepreniknuteľnosť vnútorného sveta svojich postáv ukazuje autor na vnútornom „dialógu“ starého Sitára a inžiniera Fehéra. Stoja vedľa seba, rozprávajú sa, ale ich rozhovor sa kľže po povrchu, je to konvenčný rozhovor, lebo každý z nich má na mysli niečo iné. Sledujme obidva vnútorné monológy so vstupným opisom:

Sitár pozrel inžinierovi na tvár a Fehér Sitárovi. Tváre im prezrádzali viac, než si obaja povedali za celú komasáciu od jari do jesene. Fehérovi na úzkej tvári, pestrých lícach, v množstve tenkých červených žíliak Sitár videl nepokoj a nedočkavosť a Fehér Sitárovi okolo úst nad veľkou, dopredu vysunutou bradou tichú výčitku. // Mnoho zobrali za komasáciu, pán inžinier, pomyslel si zrazu Sitár, veru mnoho. Od Galovcov, Kutinovcov, Hodúlovcov, aj od iných. Nemuseli toľko, a hádam keby neboli chceli brať, zem by sa bola v chotári vymerala spravodlivejšie a mohlo byť menej škriepok a zvád. / Poďme už, ty zlý duch! pomyslel si Fehér. Treba odísť. Potom nech si robí obec, čo chce! Išiel som s tebou sem do chotára podívať sa na svoju prácu, čakal som, že i ty niečo dáš. Niektorí dali takto v poli. V poli nás nikto nevidel. A ty nič nedávaš, rozprávaš iba, radíš sa ma. Dedina má pravdu, keď ňa volá zlým duchom. Sám si to potvrdil, keď si mi tu rozprával,

ako si prišiel do Dubovej, zavádzal novoty, rušil staré obyčaje. Bojíš sa o svoje deti a vnukov, o seba, komasáciu brániš i celý svoj život tu v Dubovej, a ďalej nedáš pokoj. Obec je ešte zafarbená komasáciou, a už sa ma radíš, či by nebolo dobre kanalizovať chotár a či by sa nedalo parcelizovať panstvo. Ty zlý duch! Všeličo si mi tu narozprával, ale už dosť! Na to sme nemuseli sem, o tom sme sa mohli pohovárať aj v dedine. (10 n)

Okrem rozdielnej osoby v oslovovaní (Sitár Fehérovi oniká, Fehér Sitárovi tyká) obidva monológy sú syntakticky vyrovnané, nivelizované, sú na jednej výrazovej a syntaktickej rovine. To platí všeobecne o vnútorných monóloch všetkých postáv v románe. A. Bednár charakterizuje svoje postavy istými lexikalizmami alebo aj osobitnou frazeológiou, ale syntakticky sú ich prejavy nediferencované. Uviedli sme už, že príčinou tejto nivelizácie a nivelizovanosti vnútorných prejavov je v podstate obmedzená možnosť diferenciácie syntaktických štylistických prostriedkov. Za druhú príčinu tejto syntaktickej nivelizácie by sme pokladali prítomnosť autora v mnohých monóloch-opisoch. Napr. typickým príkladom na túto prítomnosť je vnútorný monológ hlásnika Kelu, ktorý sme uviedli vyššie.

Prítomnosť autora vo vnútornom monólogu postavy pôsobí niekedy oživujúco, denivelizačne. Je to napr. vnútorný monológ Sitárky. Je to jeden zo základných vnútorných monológov v románe, v ktorom postava nepodáva len svoje bezprostredné zážitky. Sitárkin vnútorný prejav využíva autor na rozšírenie deja do hĺbky i do šírky, časove ho rozširuje, a tak dáva maximum informácie pre čitateľa. Uvedieme iba príslušnú časť tohto monológu:

Zaštípali ju oči, prestali, dívala sa do zeme, ale v duchu videla Hasalov orech. obecnú pažiť i na pažiti za cestou malú kaplnku, čo tam dal postaviť Amerikán Adamec, a myslou sa jej hnali veci, nové, čudné, nepochopiteľné. // Neprestajne sa tam čosi robí, melie. Chodia ta od vojny rečníť všelijakí a chlapi len melú, politizujú, len samé národné gardy a rady, miestne národné výbory, národná stráž, každý chlap nech ide do českých okupačných trúp, tu župan, tam župan, podžupan, okresný komisár, náčelník. Chlapi len melú hubou, niekedy robotu nechávajú tak, počúvať chodili a chodia a len melú a melú. Nemajú si niekedy ani čím hubu omastiť, a len ňou melú. Chodia sem počúvať učiteľov, kňazov, pánov z miest — jednému nie sú dobrí Maďari, druhému Židia, tretiemu Česi, legionári tu verbovali proti maďarským boľševikom, boli voľby a tu pod orechom sa agitovalo, mlelo hubou. Čo to akí všelijakí prišli na svet? Kde sa vzali? — Pred vojnou ničoho nebolo — a teraz toto?! Akísi agrárnici, argaláši, ľudáci, sociálni demokrati, sodomiti ich volajú, naozaj je toto hotová Sodoma a Gomora, ba ešte horšie, Kelo hen na orech už štyri razy lepil plagáty, že je mobilizácia — bodaj sa každá prepadla! Chlapi už len o tom a človek sa bojí, mnohí sa boja, či z toho zas niečo nebude. Všetko to býva hen pod orechom, chlapi len o tom melú, nikto nevie, čo je to, nikto nevie, čo hovorí, len melú a melú, a robota stojí. Už tam nestraší, chlapi ta chodia

politizovať v nedeľu, ani do kostola sa už mnohým nechce, aj v robotný deň ta chodia. (64)

Syntaktická stavba tohto úseku vnútorného monológu je veľmi podobná syntaktickej stavbe opisu. Prejav Sitárky je veľmi vzrušený. Sitárka sa hnevá na všetko, čo má súvislosť s orechom, zalieva ju žiaľ, lebo jej bolesť je osudne spojená s existenciou orecha pri Hasalovej vyhni: na tomto orechu skončil život jej syn Štefan, na ktorého si Sitárka ustavične spomína a ktorého jej ustavične pripomína orech. Orech značí pre ňu stále nebezpečenstvo. Jej vnútorný prejav, jej myšlienky, jej city sa preto búria, koľkokrát ide okolo orecha. I teraz je to tak. Myšlienky jej horúčkovito bežia, bojí sa. Autor preto stavia vety tak, aby mali rýchly spád. Radí ich do jedného prúdu, uplatňuje tu skoro asociatívny postup. Tento syntaktický postup a potom aj predmet uvažovania Sitárky prezrádza prítomnosť autora. Myšlienky Sitárky sú štylizované, zásah autora je očividný. Rytmus monológu je zmenený, zrýchlený. Tak sa i tu presvedčame, že A. Bednár v románe *Hromový zub* vedome narába so syntaktickými vzťahmi ako kompozičnými princípmi.

Sitárkine vnútorné prejavy sa inakšie realizujú v obvyklom syntaktickom kánone:

...pozrela na jedenást mien, popísaných znútra na zadnej doske. // Mreli chůdence, voda ich brala, pomyslela si, mreli veru. Veď nikdy nebolo na doktora. Doktor Predanóczi až v meste, a keď aj išli k nemu, vždy bolo neskoro. Jožko, chudáčik, už dobre behal, keď ho zdrvila horúčka. „To je, ženička moja,“ povedal Predanóczi, „to bude zápal mozgových blán a už ste prišli neskoro!“ a len zďaleka sa na neho díval. Miško, chudáčik, umrel, keď sa už pekne púšťal do reči, a ľudia hovorili, že to mal mizerére. Tonka, chudera malinká! Býk ju pritisol o stenu, a keď s ňou bežali na voze k Predanóczi, umrela za Dolňanmi na Hankových hájoch. Nikdy nebolo na doktora, nikdy na lieky, veď každý groš musel ostať doma alebo do banky musel, aby sa majetok nerozpadol. Aj maličkej Helenke by sa možno bolo dalo pomôcť, ale ani vtedy nebolo na doktora. Dva roky jej minuli, chuderc, a umrela. Ľudia na svete — na vode pena. (693)

Na približne tú istú syntaktickú rovinu vo vnútorných monóloch poukazuje aj spojenie troch monológov, troch myšlienkových pochodov do jedného útvaru, do jedného monológu. A. Bednár totiž v jednom prípade spája tri úvahy o hodinách, úvahu Petra Sitára, Sitárky a Sitára. Vnútorné monológy sú spojené bez prerušenia. Vecným podkladom pre toto spojenie slúži autorovi rovnaký predmet uvažovania — „hodiny, čo sú na šuplótkašni“. Jednotlivé uvažujúce osoby vkladá autor do prúdu myšlienok takto: monológ Petra naznačuje vetnou parentézou (spomenul si Peter), druhú časť tohto monológu spája autor do nepravého priameho

reči s uvádzacou vetou (spomenula si zrazu Sitárka) a k tejto uvádzacej vete priradzuje hlavnú vetu (a Sitárovi zišlo na um), ktorej podradzuje nepriamu reč v podobe niekoľkých vedľajších viet:

Sitárovcom, najmä najmladším, pri Csifáryho slovách začal po mysli chodiť Sitár Anton z Dolnians. // Ten dosť sveta pochodili, videli aj tie chýrečné hodiny a boli aj vo Viedni. Tam sa vyučili za mašinistu a s remeslom sa obracajú okolo svojej dámfovice, okolo pokazených sečkovíc, rezačiek na burgyňu, šrotovníkov a hodín. Keď prídu do Dubovej, vždy ich niekto unúva pokazenými hodinami. Svet neverí tomu hodinárovi v meste, veď ten len fúkne do hodín a vezme kopu peňazí, a hodiny sa opäť pokazia. Aj im strýčko Anton poreparovali hodiny, tie v izbe, čo sú na šuplótkašni. Čo veru, to sú pekné hodiny, na stĺpikoch, vzácna vec. Také v Dubovej nikto nemá. Bijú štvrt, pol, tri štvrté a celú hodinu, tichučko odbijú hocikedy, keď na nich človek potiahne zlatú šnúрку, odbijú, koľko bolo akurát predtým hodín, a to všetko hlasom, *spomenul si Peter*, ako keď sa cimbalista dotkne struny, a keď sa v podstavci natiahne muzika, dobrú chvíľu pekne brnká, tak isto, ako brnkávala stará nebohá pani Kovachichová v dolnianskom kaštieli na gitaru [!], *spomenula si zrazu Sitárka a Sitárovi zišlo na um*, že u grófkы Kovachichky voľakedy slúžilo pekné dievča, padlo mu do oka, a keď sa vydalo za neho, dostalo od Kovachichky do daru aj tie hodiny. (106 n)

Pre úplnosť porovnania syntaktickej stránky vnútorných monológov bolo by treba uviesť vnútorné monológy postáv takrečeno z druhej strany deja — vnútorné monológy vzdelanejších ľudí. Ako stavia A. Bednár ich monológy, ako sleduje ich myšlienkové procesy? Odpoveď sme už dali v tom zmysle, že sa nijako zvlášť nevynímajú z rámca všetkých vnútorných monológov: sú tiež nivelizované, ich syntaktická stránka je rovnaká a zhodná so syntaxou ostatných monológov. Líšia sa iba predmetom myšlienok a v lexikálnom pláne. Vyhranenou a rečove originálnou postavou je napr. Karácsonyi. Sledujeme nakrátko jeho vnútorný monológ:

Počúval Mrázika a spájal si to s častými rečami Kodajky Ule. // Árendáši platia, ale nevedia komu, platia akémusi panstvu hodnotu dvadsať vagónov pšenice ročne. Po vojne za rabovačiek na jeseň prestali platiť a ešte posadili kolíky do Pastovníka a rozdelili si ho, každý si nadelil, koľko chcel, veď takých smelých nebolo mnoho, ale keď maďarskí a po nich českí vojaci a českí četníci rabovačky utišili a všetko sa uspokojilo, museli árendu platiť aj ďalej, ba zaplatiť aj zameškané. Platia dobrovoľne, ale veľmi často ich musí Bergmann nútiť hrozbami a exekúciami. Preto árendáši dúfajú, že až sa bude parcelizovať, ostane im árendovaná pôda ako majetok. Dúfali a dúfajú, a keď im to prisľúbil Pavlák, verili a už aj čakajú, kedy to bude. „Chvalabohu, to bude!“ — „Ono to bude veru takto lepšie, keď si človek nadobudne zem za svoje. Lepšie veru ako nasilu. Pozemkový úrad počká, človek si to pomaly bude splácať a nakoniec budú role jeho.“ — „Pravdaže, to bude lepšie. Ostanú deťom.“ — „No...“ — „Veď takto platíme árendu, každú chvíľu chodia exekútori — a za tú árendu si teraz role kúpime.“ — „No len...“ — „Dobre to tak bude! Pastovník je trochu ďaleko od dediny, ale veď už človek zájde aj

ďalej.“ — „No len aby to už bolo!“ V devätnástom roku sa o parcelácii len začalo povrávať, v dvadsiatom sa nádeje množili, v jedenadvadsiatom už bolo počuť, že kde-tu začali parcelizovať, v dvaadvadsiatom už tu v Dombe, v Dubovej, vedeli, čo je to domovina a domovníari a čo je to nediel, vedeli už o podmienkach, za akých dostanú role do vlastníctva a akí ľudia. Kobyľky sa najviac učia vo vojnách a po vojnách. (270)

Okrem svojich úvah, ktoré robí na podklade informácie od starej Kodajky, reprodukuje Karácsonyi aj reči Dubovanov okolo parcelácie Pastovníka. Autor ich dáva do úvodzoviek ako priamu reč. To je jeho bežný spôsob vyznačovania reprodukovanej priamej reči vo vnútornom monológu. V Karácsonyiho vnútornom monológu sa syntaktický charakter súvetí nijako nelíši od skladby súvetí v ostatných vnútorných monóloch. Dominantným princípom je tu opäť subordinácia viet, určovací vzťah medzi vetami.

Ďalšie doklady nebudeme uvádzať, lebo je to nákladná vec, i keď by to bolo aj potrebné. Skúmame totiž realizáciu syntaktických vzťahov ako kompozičných princípov v románe. Ako príklady môžu nám poslúžiť iba ucelené nadvetné celky — v našom prípade opis a vnútorný monológ.

O syntaktickom charaktere vnútorných monológov mohli by sme teda konkludovať. Z porovnania opisu a vnútorného monológu vysvitá, že zo stránky syntaktickej sa obidva útvary nachádzajú na protikladných póloch, opis a vnútorný monológ tvoria v románe syntakticko-kompozičný kontrast, tak ako tvoria kontrast a sú v protiklade aj po stránke obsahovej. Samozrejme, tento obsahový kontrast treba tu postaviť na prvé miesto, ak chceme správne postihnúť vnútornú skladbu románu, ak sa chceme aspoň trochu priblížiť k autorovmu zámeru, ak ho chceme aspoň v hrubých rysoch pochopiť. Tento kontrast je vyjadrený protikladným postavením vonkajšej prírody a vnútorného sveta, vnútorného života osôb žijúcich v Dubovej. Nejde tu o protiklad na oboch koncoch vyvážený, pretože — ako sme na začiatku povedali — fabula, vonkajší dej, ktorého kostru tvorí opis, je skrytý, je v pozadí románu, to sú akoby korene, rovina plynúceho času a rovina niekoľkých základných udalostí v dedine. Vnútorný svet postáv z tejto roviny vyrastá, je postavený na nej a má vertikálne smerovanie. Z hľadiska kompozície je tento protiklad výraznejší, pretože autor v opise a vo vnútornom monológu používa dva rozdielne syntaktické postupy. Syntaktický princíp priradovania stavia proti princípu subordinácie viet. Na základe oboch princípov autor utvára rozvetvené syntaktické celky. Určovací vzťah je v syntaktických celkoch vnútorných monológov dominantným znakom v pomere k priradovaciemu vzťahu v syntaktických celkoch opisu.

Treba ďalej konštatovať, že i keď opis a vnútorný monológ sú kom-

pozične a syntakticky postavené polaritne, ich polaritu oslabuje viacmenej vonkajší fakt, okolnosť, že totiž opis a vnútorný monológ nie sú kvantitatívne v rovnakom pomere, vnútorný monológ totiž tvorí základnú časť románu, román *Hromový zub* je román skladajúci sa prevažne z vnútorných monológov. Opis je kvantitatívne menej zastúpený. To je samozrejmé, lebo je iba sprievodnou zložkou. Napriek tomu obe zložky sme postavili do kontrastu, pretože ide v nich o dimetrálne odlišné syntaktické postupy a odlišnú vnútornú stavbu.

Záverom chceme konštatovať, že román A. Bednára *Hromový zub* je jeden z mála prípadov v slovenskej románovej tvorbe, v ktorých sa základné syntaktické postupy vedome využívajú ako samostatné kompozičné princípy.

FRANTIŠEK KOČIŠ

KOORDINATION UND UNTERORDNUNG ALS KOMPOSITIONSPRINZIPE
IM ROMAN *HROMOVÝ ZUB* VON A. BEDNÁR

(Zusammenfassung)

Der Autor dieses Artikels bemüht sich auf Grunde der Teilanalyse der Kompositionsverfahren zu erörtern, wie der Schriftsteller A. Bednár die beiden syntaktischen Grundbeziehungen (Koordination und Unterordnung) als zwei entgegengesetzte Kompositionsprinzipie angewendet hat. Die Kompositionsstruktur des Romans *Hromový zub* ist auf der Polarität der Beschreibung (als auktorale erlebte Rede) und des Innenmonologes der Gestalten gebaut. Ihre Polaritätsposition ist durch die eigenartigen syntaktischen Verfahren zum Ausdruck gebracht. Die Syntax der Beschreibungsteile ist einfach. Die Beschreibung besteht aus einfachen Sätzen oder aus einfachen und zusammengesetzten Satzverbindungen. Die syntaktische Grundmethode ist hier die Koordination. Die Innenmonologe stellen eine komplizierte Gedankenwelt der Gestalten, eine Verwicklung des Dorfslebens vor, deshalb ist auch die Kompositionsart der Innenmonologe sehr kompliziert. Diese Komplizierung bringt der Schriftsteller auch syntaktisch zum Ausdruck: die dominierende syntaktische Beziehung zwischen den Sätzen der Innenmonologe ist die Unterordnung, die Determination.

K ŠTÝLOVÉMU PROFILU PRÓZY L. ŤAŽKÉHO

Znaky individuálneho štýlu L. Ťažkého sa najvypuklejšie prejavili v jeho najrozsiahlejšom a doteraz najzávažnejšom prozaickom diele *Amenmária* s podtitulom *Samí dobrí vojaci* (Bratislava 1964).

Hneď na začiatku musíme podčiarknuť, že nám nepôjde ani o vyčerpávajúcu analýzu jazykového štýlu tohto prozaického diela (vôbec nie o analýzu literárneho štýlu), ba ani o podrobnú analýzu individuálneho štýlu tohto autora. Všimneme si stručne iba daktoré typické znaky štýlu (rozumej ďalej vždy jazykového štýlu) tohto autora.

Pôjde nám teda o letmé načrtnutie štýlového profilu autora, nie o sústavnú a vôbec nie o mnohostrannú analýzu autorského štýlu. To by totiž vyžadovalo dôslednejšie sledovať súhrn všetkých zložiek umeleckého diela i charakter vzájomnej spätosti, harmónie všetkých jazykových plánov. Pre náš cieľ iba naznačíme dôsledky charakteru vyšších zložiek štruktúry tohto románu, a to obsahovej a kompozičnej — pre jazykovoslohovú zložku diela.

Autorský štýl, resp. individuálny jazykový štýl považujeme za osobitnú stylistickú kategóriu, ktorú nemožno zamieňať s hierarchicky podradenou kategóriou štýl prejavu, štýl umeleckého diela, ani s nadradenými kategóriami, ako napr. štýl literárneho druhu, žánru ap.¹

Pri výskume individuálneho štýlu možno uplatniť viaceré výskumné metódy, možno použiť viacero aspektov, možno dôjsť k analýze z rôznych

¹ Porov. M. Ivanová-Šalingová, *Z problematiky dvoch stylistických kategórií*, Jazykovedné štúdie VIII, Bratislava 1965, 188–210; K. Hausenblas, *Stylus jazykových projevů a rozvrstvení jazyka* (K diskusi o obecné a hovorové češtině), Slovo a slovesnost XXIII, 1962, č. 3, 191; S. Ullmann, *Language and Style*, Oxford 1964, 100.

strán, možno si všimnúť iba daktoré znaky (z repertoára nižších alebo vyšších jazykových plánov) jazykového štýlu, komplex znakov, vzájomnú harmóniu alebo podmienenosť jednotlivých črt autorského štýlu atď.

Výraznou črtou autorského štýlu L. Ťažkého je dynamickosť vyjadrovacích postupov, stupňovaná expresívnosť textu, podmienená expresívnymi vyjadrovacími jednotkami (lexikálnymi i syntaktickými), zvýrazňujúca analytický pohľad na realitu vonkajšieho sveta cez vnútorný svet, cez psychično hrdinu. Próza L. Ťažkého je reprezentantkou psychologické až psychologistickej ladenej prózy a je poznačená modernistickými tendenciami. Kým realistická a budovateľská próza bola ladená objektivisticke alebo objektivizujúco (správnejšie: fiktívne objektivizujúco), próza typu L. Ťažkého je výrazným protikladom takejto prózy. Je to próza maximálne subjektivizujúca. Nič nie je rozprávačskej technike autora vzdialenejšie ako objektívny, dištancovaný, neúčastný, resp. „nadradený“ postoj rozprávača. Psychično rozprávača je obrazom a odrazom, zdrojom i vyhňou, cez ktorú sa pretavuje vonkajší svet, svet vojny, zázemia i zákopov, do sveta vnútorných, myšlienkových i citových sfér hrdinu, resp. hrdinov.

Pre opisovanie hrdinov, najmä pre hlavného hrdinu Matúša Zraza je typická vlastná prognóza v kapitolke *Aký som ja človek?* (477): „Fuj, mrzí ma to, hanbím sa. Mal by som niečo robiť, ale už pri pomyslení na niečo sa vzdávam. Som mravec, ktorého môžu zašliapnúť bez toho, aby zodvihol hlavu. Zatiaľ dvíham len myseľ, hlavu mám sklonenú, ryjem ju do zeme, v zemi je hrob. Myseľ mám väčšmi zahľadenú do seba ako okolo seba, som svojím vlastným väzňom a nijako sa nesnažím oslobodiť.“

Nadvláda, diktát okolností, situačná determinovanosť, všemocnosť objektívnych spoločenských pomerov, vojnových pomerov, človek-mravec, človek revoltujúci, gniavený, v krutej vojnovéj mašinérii ľudsky degradovaný, odľudštený, uvedomujúci si svoju bezradnosť a bezmocnosť, človek hľadajúci i človek nenachádzajúci, stratený, resp. vykoľajený morálne, to je centrálna sféra záujmov autora. A túto trmu-vrmu života, hrôzy a zúfalstva vojnového obdobia sa autor snaží zachytiť priliehavým hovorovým výrazivom i hovorovými vyjadrovacími postupmi.

Titansky sa búriaci komunista — človek proletár — vzpiera sa proti zverstvám vojny, ale často márne, bezvýsledne, stávajúc sa obeťou konkrétnej morálnej i psychicky absurdnej situácie. Zacielenie na psychickú sféru a analýzu vonkajšieho sveta prienikom psychična má dôsledok pre obsahovú, sujetovú, kompozičnú a napokon i pre jazykovoštýlovú zložku diela.

Momentky psychických stavov, zážitkov, predstáv, pohľadov, záberov z reality, drobných výsekov si vyžadujú nevyhnutne rozložiť, rozleptať

tradičnú jednoliatu sujetovú líniu, sujetovú zložku na množstvo drobných, detailných častí, úryvkov, „dielcov“, záberov z vonkajšieho sveta, precedených a pretvarovaných cez myšlienkovú a citovú sféru hrdinu-rozprávača.

Štýlovú jednotu a súčasne aj originálnosť dosahuje autor tým, že sfére psychická hlavného rozprávača podriaďuje všetky zložky diela. Cez túto sféru charakterizuje nielen typ hlavného hrdinu, ale cez jeho psychický, morálny a ideový postoj aj celú vonkajšiu skutočnosť, všetky ostatné postavy, deje, okolnosti atď. Preto sa obsahová a ideová zložka v porovnaní s tradičným typom rozpadáva, ideová, obsahová a sujetová zložka je reprezentovaná a uskutočňovaná introvertnými pohľadmi, momentkami cez myšlienkovú a citovú bázu. Zaangažovanosť rozprávača sa nijako nepotláča, ani nemaskuje, ale naopak, podporuje sa, zvýrazňuje a dynamizuje. Dravý prúd vnútorných monológov, kontrastovanie názorov, ironizácia, satirický výsmech, zážitkovosť, pochybovačnosť, drastickosť, vulgárnosť atď. sú príznačnými črtami jednotného rozprávačského postupu, takmer nepretržitého, „vychríleného“ akoby živelne z objektívnej skutočnosti. Rozprávač-hrdina akoby bol živým, citlivým, vhodným médium objektívnej reality.²

Preto v Ťažkého próze máme do činenia s jedným typom moderného románu, s typom nového románu s potlačenou deskripciou, s dynamizovanou naračnou zložkou a s mimoriadne členitou kompozíciou. Koncepcia tohto svojského typu epickej štruktúry je premyslená a dôsledne uskutočnená vo všetkých zložkách. Tým je daná ideová, obsahová, kompozičná i jazykovoštýlová jednota epického diela *Amenmária* a tým je determinovaný i charakter autorského štýlu.

Harmónia vyšších i nižších zložiek umeleckého diela sa v tomto type prózy okrem iného prejavuje i v tom, že sa tu rušia rozdiely medzi jednotlivými druhmi štylistických postupov, medzi rozprávaním, opisom a úvahou. Namiesto nich máme v próze L. Ťažkého útvar daný synkretizmom všetkých troch. Je to rozprávanie poprestýkané miestami opisnými prvkami a dynamizované úvahovými prostriedkami, otázkami, zvolaniami, rečníckymi otázkami, kontrastným stavaním dialogických prostriedkov, striedaním kladu a záporu, opakovaním a gradáciou sémantických prvkov v citovaných dialógoch i vnútorných monólogoch.

V rovine textových výstavbových prostriedkov a postupov sa tento nivelizačný proces tradičných, klasických prostriedkov epickej prózy odráža tak, že sa vedome odbúrava klasická autorská reč a stierajú sa hranice medzi prejavmi postáv, medzi dialógmi postáv a vnútorným monológom

² Porov. N. Krausová, *K problému rozprávača v modernej epike*, Slovenské pohľady 1964, č. 10, 64–67.

hlavného rozprávača.³ Vnútorný monológ ako základný a jednotiaci štýlovtvorný i kompozičný princíp románu *Amenmária* sa v maximálnej miere dialogizuje, a to nielen adaptáciou rôznych typov prejavov postáv, ale cieľavedomým využívaním všetkých lexikálnych i syntaktických prostriedkov dialogických prejavov vo všeobecnosti, teda počínajúc adresnosťou, oslovením, zvolaniami, zámenami, neúplnou vetou, prerušenou výpoveďou atď.

Fiktívna vierohodnosť opisovaných psychických zážitkov a rozporov sa realizuje výrazovými prostriedkami, ktoré vlastnia vysokú mieru zážitkovosti a citovosti. Preto sa na reprodukciu priamej i myslenej reči používajú popri hovorových a slangových výrazoch aj cudzie lexikalizmy, nemecké slová a zvraty, české výrazy, ruské i rumunské slová atď. Kľúčové slová, výrazy a zvraty sa v texte periodicky, reťazovito opakujú, čím autor naznačuje mnohoznačnosť, mnohostrannosť pohľadu na opísanú vonkajšiu i vnútornú (psychickú) realitu. Mikrokozmos, v ktorom sa zrkadlí a neraz až mátožne odráža makrokozmos, zdá sa nielen videný cez šošovku mikrosвета mnohonásobne, zložito, ale aj zúžene, no nikdy nie príúzkou alebo úzkostlivo. Zábery z reality prebiehajú rýchlo, pestro sa striedajú, podfarbujú sa až nadmerne pátosom a expresívnosťou, takže zostrih obrazov sa nejaví vždy ako účelný, funkčný, ale dakedy len ako samoučelný, bez hlbšieho zákonitého spätia s dejovými zónami. „Záhumienny“ pocitov a citových výbuchov prehlušujú dakedy vlastný rozumový a rozumný podtext, myšlienkovú základňu, čo je, nazdávame sa, hlavným úskalím Ťažkého prózy. Strata zdôvodneného kontaktu citových prvkov, pocitových, zážitkových stavov s rozumovou, myšlienkovou a reálnou, skutočnosťou sférou vedú čitateľa do slepej uličky samoučelnosti. Ťažkého hrdina sa na rovnakej citovej úrovni búri napr. proti sociálnym krivdám aj proti drobným až bezvýznamným jednotlivostiam, s rovnakým citovým zanietením opíše „Ženy... skutočné a mŕtve“ (476) ako povýšenie na čatníka „Považujte sa za generála...“ (246). V románe *Amenmária* sa tradičná dejová línia rozbila, rozpadla na nespočetné miniatúrne zložky, mikroobrázky, ktoré akoby sa stali rovnocennými. V epickej štruktúre akoby prebiehala nivelizácia ich hierarchického začlenenia, ich usporiadanie v umeleckom diele sa uskutočňuje na základe iného obsahového, kompozičného i štýlového princípu ako v tradičnej epickej štruktúre. Je to princíp asociatívnosti psychických procesov, pohnútok,

³ Porov. J. Ružička, *O potrebe jazykovedného rozboru umeleckého textu*, Jazyk a štýl modernej prózy, Bratislava 1965, 9–17; F. Miko, *Čo dáva jazyk spisovateľovi*, c. d., 48–65; G. Horák, *Vývinové tendencie v jazyku a štýle súčasnej prózy*, c. d., 18–32.

zážitkov, predstáv a pocitov. Ich spátie je relatívne voľné, uvoľnené, od-pútané od „epického sujetu“ v tradičnom zmysle.⁴

Všimnime si, ako autor opisuje svoje predstavy o zdanlivo budúcom deji, ako spriada svoje myšlienky hrdina, ako naznačuje svoj postoj k deju, ako absorbuje do myslenej reči postavy fiktívne prejavy postáv, ako nerozčlenené chápe „rozprávanie“, lepšie: „vyjadrovací prúd“, do ktorého sú začlenené aj prvky opisu deja, prostredia, postáv, ich činov i vyjadro-vania. Realita sa preplietá na nerozpoznanie s myslením postavy. Na to, že išlo o skutočnú udalosť, ukazuje záver motívu, keď vojaci nájdu Ma-túša spať oblečeného a so ženským klobúkom a taštičkou.

Pôjdeme sa piť, Armín, a s Armínom sa dá hocikedy piť, Erika sa s ním opije, kedy chce. Odkiaľ má Armín toľko peňazí? Mius bude ležať pri stole, všetci ľudia sa budú naň pozeráť. Závidím Flórovi, že ho Mius tak počúva. Čo budeme piť, opýta sa Armín. Tuhé, pravdaže tuhé. Málo vypiješ a chytro sa opiješ, raz sa môžem aj v Bratislave opiť. Vo dverách sa objaví Erika s nejakými štrícákmi a s jednou... Aj štrícáci budú piť tuhé. Erika si sadne k nám, bude piť na ex. Spije sa a bude kričať, židia von. Bude vravieť, ty žid hnusný, ako ťa ľúbim... Budem sa dívať na tú jednu, ona mi povie, že sa volá Ružena, potom pôjdeme všetci von, lebo už bude polnoc a my budeme veľmi opití, budem mať na hlave Erikin slamený klobúk a ne-jaký štrícák bude mať na hlave moju čiapku. Erika bude revať, židia von! Štrícáci sa budú rehoť, ja budem bozkávať Ruženu a vôbec nebudem vedieť, že mi z úst páchne tuhé... Potom?

Potom sa bude niekto so mnou hádať, nejaký mamľas, Ružena ho odoženie a ja pôjdem s ňou cez Saharu, na Sahare bude len spálená tráva (atď.) (79)

Záver tejto momentky o „židovskom generálovi“ znie takto:

Zobudil ma chichot, odporný chichot Zozulina, mekotavý chichot Lauku... Lau-ku? Erika! Kde som to? Pánabeka! Lauko pozerá do zrkadla... Erikin slamenák... to je psina, bohovská psina. Rehocem sa s chlapcami, aj Ondra Kovařík sa smeje, máš slamenák, Ondra, Erikin slamenák, Erikina taštička, červená taštička... Červenú taštičku mala Ružena. Pánabeka! Spať som oblečený, pód nohami som mal zelenú ochrannú dečku a v zrkadle vidím zelenú tvár.

Tá zelená tvár je moja.

Hihihi, hergot, ty si prišiel doriadený. Raport je o jedenástej. Štyri hlásenia prišli z mesta, piate je moje.

A mne je to fuk. Raport sem, raport tam. Som zelený a ešte vôbec nie trierivy. (79/80)

⁴ Zaujímavú literárnovednú analýzu tej časti anglickej prózy, ktorú A. Neubert nazýva „Bewusstseinskunst“, podal v monografii *Die Stilformen der „Erlebten Rede“ im neueren englischen Roman*, Halle (Saale) 1957, 92 n. Rozoberá tu polopriamu reč v próze J. Joyca, D. Richardsona a V. Woolfovej, pričom si všima odraz spoločenských pomerov na psychiku opisovaných osôb. I keď nemožno so všetkými názormi A. Neuberta súhlasiť, jeho literárnovedná analýza tohto druhu prózy je poučná.

Kým predchádzajúci text bol ladený pomerne vyrovnané, v závere, pri odhalení celej udalosti ako skutočnej, s určitými očitými svedkami, autor siaha po dynamizácii prejavov a striedavo opisuje myšlienky a reakciu okolitých vojakov na situáciu. Opätovanie slova chichot s rôznymi hodno-tiacimi prívlastkami dáva signál, že sa domnelá predstava o pijatike mení na konkrétnu v kasárenskom prostredí. Vojak si postupne uvedomuje smiech a s prekvapením ho pripisuje Laukovi. Preto je tu prekvapivá otázka: „Lauku?“ a za ňou nasleduje pomenovanie osoby, s ktorou sa v mysli hrdina zabával: Erika! a hneď sa pýta: „Kde som to?“, na čo si uvedomuje plne svoju situáciu a neprijemný pocit signalizuje zvolanie „Pánabeka!“. Autor potom striedavo opisuje útržky zo situácie, a to veci, ktoré svedčia o tom, čo sa dialo a čo sa čitateľ v predchádzajúcom texte dozvedel, pravda, autor to opisoval ako budúci dej, v budúcom čase, ako fikciu, hoci inak celá pasáž mala znaky veľmi konkrétneho opisu, aby náhlým zvratom do súčasnosti a pri zmene prostredia zapôsobil na čita-teľa prekvapivo a tým účinnejšie. Autor typickým refazovitým a asocia-tívnym spôsobom opisuje situáciu: najprv trikrát opakuje slovo chichot ako zvukovo-psychický jav, charakterizujúci najvýraznejšie situáciu a naj-účinnejší prejav vojakov na svojho druhu v danom momente. Potom sa dvakrát opakuje slovo psina, s príslušnou gradáciou (bohovská psina), keď totiž postava zistí, že situácia je skutočne smiešna (je doriadený, spal oblečený a má ženské veci okolo seba). Na podopretie komickosti sa opakujú slovesá, ktoré označujú smiech: rehocem sa s chlapcami, aj Ondra Kovařík sa smeje. Rovnako sa opakujú s určitým rozstupom slová sla-menák, Erika, Erikin taštička, červená taštička, zelená tvár ap.

Tento postup striedavého a refazovitého, postupného opisovania sku-točnosti vonkajšej a vnútornej je pre L. Ťažkého najtypickejší. Pritom sa kľúčové slová opakujú v texte ako refrén a sú hlavnými nositeľmi sémantických znakov textu. Udávajú sémantické i štylistické ladenie textu.

Hrdina-rozprávač vymenúva veci tak, ako ich vníma, bez toho, aby ich dával do nejakého vzťahu. Preto autor rád používa enumeráciu na zvý-raznenie asociatívneho procesu pri vnímaní vonkajšieho sveta: ...máš slamenák, Ondra, Erikin slamenák, Erikina taštička, červená taštička... (79/80).

Inokedy používa enumeráciu na gradáciu a podčiarkuje ju príslušnými ukazovacími zámenami: Nevidíte to striebro, tú striebornú refaz na briga-dírke, tie strieborné gombičky, ten kordík, ešte ho nesmiem nosiť, ale raz... (80)

Vypočítavaním chce autor dakedy evokovať určité hodnotenie: Tatrovka bude viezť batožinu, vašu a pucákovu, darčeky a dary, šperky a kožuchy, perziány, príbory, samozrejme, zlaté. (450)

Vypočítavanie býva v daktorých prípadoch čírym rozvedením, konkretizáciou širšieho pojmu, pričom tvorí súčasť opisu: Kolóna nastúpila v bočnej ulici. Dvadsať áut, poľná kuchyňa, nejaké kanóniky, maličké ako hračky. (450)

Takýto rozprávačský postup je typický pre lapidárne vyjadrovanie, pre maximálne hutný, zostručnený opis. L. Ťažkému vyhovuje tento druh opisu preto, že na „mikroploche“ kapitoliiek, kapitoliiek-záberov si autor jednoducho nemôže dovoliť naširoko sa rozpísať o veciach. Deskriptívny opis mu nevyhovuje z dôvodov obsahových i kompozičných. Mikroopis je dôsledkom základného umeleckého princípu epickej štruktúry románu toho typu, ktorý reprezentuje práve Ťažkého próza. Okrem toho je dôsledkom spomínaného synkretizmu slohových postupov v tejto epickej próze.

Dynamiku rozprávania podávaného vo forme vnútorného monológu podporuje autor striedaním gramatických osôb, striedaním slovesných časov, tým, že sa osoba prihovára sama sebe ako partnerovi, t. j. druhou osobou: Hihhi, hergot, ty si prišiel doriadený. Raport je o jedenástej. Štyri hlásenia prišli z mesta, piate je moje. (80)

Z ďalšieho kontextu vysvitá, že hovoriaci adresuje vetu „ty si prišiel doriadený“ sám sebe, pričom táto veta naznačuje dištancovanie sa osoby od stavu, ktorý predohádzal pred týmto konštatovaním.

Striedanie slovesných osôb je takéto: zobudil, som, pozerá, je, rehoce sa, sa smeje, máš, mala, spal som, som mal, vidím, je, ty si prišiel, je, prišli, je, je, som.

Na jednotlivých slovesných tvaroch vidno aj striedanie slovesných časov. Rýchla oscilácia časov okolo aspektu, okolo časovej pozície, v ktorej sa hovoriaci nachádza, svedčí tiež o cieľavedomom oživovaní vyjadrovacieho postupu. Tento postup autor v základe vôbec nemení, iba ho podľa okolností viac alebo menej citovo graduje, intenzifikuje. A tak celkom zákonite prerušuje vyjadrovací postup rôznymi citoslovcami, nadávkami, expresívnymi výrazmi vôbec: Pánabeka! (80), krucinál, hergot (80), gagaga (80), kristušať neki (558), Hurá! (558), Hahá! Benzín chce, hahá! Nechceš, aby som ti požičal tento... oné, hehehé! (562) — Ani bohovi... (563), márnosť šedivá (564), — Mať bohova! No toto, Matúš, no to je bohovská robota, to je ohromné. (556)

Opakovanie slova, slovného spojenia alebo výrazu je pre štylistický a rozprávačský typ L. Ťažkého veľmi príznačný. Funkčne býva rozmanito využívaný. Jeden moment však majú tieto opakovania často spoločný. Autor sleduje opakovaním zobraziť opisovanú skutočnosť mnohostranne, uviesť ju do rôznych vzťahov, hodnotiť ju z rôznych stránok, aby tým dynamizoval jav, skutočnosť, vzťah, osobu atď. Opakovanie možno hod-

notiť v tejto próze ako protitendenciu namierenú proti sémantickej i kompozičnej členitosti textu. Je protiváhou odbočovania, retrospektív, asocičných procesov, prerušovanosti výpovedí atď. Opakovaním slov, viet, častí textu sa udržiava významová kontinuita textu.

Funkčné využívanie opakovaných slov je bohaté. Ukážeme to na niekoľkých príkladoch: Lačný Jano krochká, svine krochkajú. (432)

V tomto prípade jednoduchým porovnaním dvoch dejov dosahuje autor expresivitu vyjadrenia i hodnotenia, a to negatívne hodnotenie skutočnosti, úbohosť postavenia frontových vojakov a bezmocnosť jednotlivca v tomto postavení.

Refrénovité opakovanie výrazu prestupuje celý prejav postavy, pričom charakterizuje vnútorný stav postavy, dáva prejavu určitý ráz (napr. výsmešný, ironizujúci, sarkastický, hrubý atď.):

— Čo je, kujebáci? Čo je to tu? — Plukovník prišiel aj s bubenickou paličkou, — Zaspievaj, chlapče, no, ešte... Antonescu dal príkaz... Hahahá! To je krásne, vy kujebáci, čo ste ho nenechali spievať? Antonescu dal... Bum, bum... Čo dal Antonescu? Náš pán farár dal príkaz... bum, bum... Chachachá! Aký príkaz? Aké príkazy dávajú farári? Desť otčenášov... Chachachá! Bum, bum... — Plukovník spieva a tlčie. Nič nové. (432)

Opakovaním nepríjemných vecí, pocitov, faktov chce Ťažký gradovať a zvýrazňovať negatívny, pejoratívny ráz javu, čo sa v tejto Ťažkého próze stáva veľmi často:

Kočíš, ktorý poháňa koňa, smrdí konským močom. Aj výložky má špinavé, žlté ako konský moč. Aj kára smrdí konským močom. Franzovi sa zatvárajú oči, kolembanie usáva. — Nespi, Franz, voňaj konský moč... obzerať si polia. (433)

Opakovanie sa zámerne využíva aj pri charakteristike osôb. Opakovanie slova autor vhodne spája s vetným paralelizmom, napr. na opakované slovo viaže rad vzťažných viet, ktoré majú za úlohu charakterizovať osobu z rôznych stránok.

Dievča by odišlo do neznáma s človekom, ktorý ju neľúbi, s človekom, ktorý nevie, čo bude s ním zajtra, s človekom, ktorý nevie, kde bude zajtra večer spať, kto mu dá jesť. (451)

— Nataška milá, maj rozum, s nami sa nikde nedostaneš! To, čo ti hovorili vojaci o Slovensku, to nie je pravda. Na Slovensku žijú ľudia ako u vás, Slovensko nie je Amerika, tam nič neuvidíš, len hory. Vojna príde aj na Slovensko, Nataška. (454)

Rozprávanie sa podáva pravdaže ako vnútorný monológ hrdinu-rozprávača. Cez tento vnútorný svet sa úryvkovite a s príslušným hodnotiacim komentárom dostáva čitateľ do styku s vonkajším svetom. Do tohto pre-

javu — myslenej reči postavy sa celkom nenápadne a samozrejme absorbujú prejavy iných postáv, ktoré sa v prejave spomínajú. Týmto prejavmi bývajú alebo prehovorené, teda akoby citované prejavy postáv alebo myslené prejavy, ktorými rozprávač charakterizuje konanie, správanie osôb a obyčajne ich aj hodnotí, vyhocuje, citovo stupňuje.

Gusto fotografuje. Pozdravte vpravo! Marcovič sa smeje, za ním stojí vojsko, čierny pupenec sa hrá na generála, ľudia sa usmievajú, že to ešte dnes môže niekoho baviť, to je smiešne, psina, pupenec je naozaj pyšný, trochu sa červená, ukradomky pozerá na hlúčk dievčat, vidíte, aký som, aký veľký, len so mnou si dajte rande, predomnou je budúcnosť vojaka, ja som z tých, čo nosia v torbe maršalskú palicu. (80)

L. Ťažký spája do jedného vetného celku množstvo jednoduchých hlavných viet, kladie ich vedľa seba asyndeticky, čím naznačuje ich voľnú asociatívnosť, no zároveň i dejovú rozmanitosť: súčasné prebiehanie a postihovanie dejov vonkajších a vnútorných. Vojaci cvičia a pritom vnímavo reagujú na svoje publikum, hlavne na dievčatá. Veta sa tak stáva náročná nielen pre svoju rozsiahlosť, ale aj pre striedanie rôznych sémantických aspektov, pre kontrastnosť aspektov a postojov, zahrnutých do rámca jedného vetného celku.

Prečo babky pozerajú na vojakov

— Vztyk! Nástup!

Zložiť zelené ochranné dečky, narovnať deky na lôžku a rovnakým krokom vchodiť! Lavou sa vykročí, vojak vždy vykročí lavou, aj do kostola, aj do boja, a kde ešte? Na cintorín vojaka odnesú, lavou vykročia len tí, ktorí ho nesú. Vojaka odnesú vojaci. Lavá! Prává! Seno! Slama! Bývalo všeličo, bývalo... aj takýto povel. Teraz kráčame ako starí mazáci. Marcovič sa pýši, nikdy v živote sa mu už nepodariť viesť žiadnu vojenskú jednotku, pýši sa, ako ho musia zelení mapári počúvať. Pri parku je kopa dievčat, zastaviť, stáť! Marcovič sa zase bude vyťahovať pred dievčatmi, aká je on šarža, čo všetko môže, Vpravo bok! Čelom k vodometu! Čelom k nahým kamenným chlapcom, husi gágajú, boja sa, chcú vyletieť, gagaga! ale nevyletia, lebo chlapci z kameňa majú psinu, dvíhajú husi, čo s nimi urobia? Bacnú ich do vody? Čo urobí s nami Marcovič? Dievčatá sú zvedavé, čo budú robiť vojaci v parku. To je kto, ten malý s brigádírkou, ten maličký, čierny, pupencový s odutou papulou a zlatým zubom, v novej kangárovej uniforme? Ale sa robí, ale hreší, krucinál, hergot, to je veliteľ, nevidíte, že má skrytú maršalskú palicu? To je veliteľ mapárskych učňov. (80)

Na uvedenom úryvku možno ilustrovať fakt, ako L. Ťažký zámerne a sústavne dynamizuje každodenné, bezvýznamné udalosti. Dynamizácia prebieha niekoľkými smermi. Po obsahovej stránke vnáša autor napätie medzi vojakov a ich veliteľa, ďalej medzi vojakov a publikum, ako aj medzi veliteľa a publikum, najmä dievčatá. Ba nielen to, autor dynami-

zuje aj vzťah k okolitému prostrediu, k parku, čo sa výrazne prejavuje na oživovaní a dramatizácii neživých figúr na fontáne. Pohyb kamenných chlapcov a chytanie husí symbolizuje vojakom naháňanie vojakov ich veliteľmi — slúži teda autorovi ako voľná, ale názorná paralela.

Vnútornej dramatizácii úplne zodpovedá jazyková dynamizácia prejavu. Dosahuje ju rýchlym striedaním rôznych druhov viet (zvolacích, oznamovacích, rozkazovacích, opytovacích), paralelným stavaním viet i vetných členov, používaním infinitívnych viet, kombináciou slovesných viet s infinitívnymi (napr. Pri parku je kopa dievčat, zastaviť, stáť!), kombináciou povelov ako citátových prehovorov s prejavmi (resp. s myslenou rečou) hrdinu alebo dievčat (To je kto, ten malý s brigádírkou, ten maličký, čierny, pupencový s odutou papulou a zlatým zubom, v novej kangárovej uniforme?) a fingovaným dialógom. Na fiktívne otázky dievčat totiž akoby odznela predpokladaná odpoveď: Ale sa robí, ale hreší, krucinál, hergot, to je veliteľ, nevidíte, že má skrytú maršalskú palicu? To je veliteľ mapárskych učňov.

Na citovanej vete — Ale sa robí... možno názorne ukázať fakt, koľko sémantických rovín autor vtisnáva do rámca jednej vety. Rozoberieme ju po významových úsekoch:

1. časť: Ale sa robí, ale hreší — možno pripísať pozorovateľom, t. j. dievčatám alebo vojakom.

2. časť: krucinál, hergot — sú vlastne citované nadávky, ktorými sa dokladá a ironizuje hrešenie veliteľa a súčasne sa ním konkretizuje, nadobúda názornosť, čím sa načatá sémantická línia prejavu lomí.

3. časť: to je veliteľ — môže byť domyslením dievčat, alebo myslenou odpoveďou vojakov na zvedavé tváre dievčat. Poukazovala by na to aj ďalšia časť:

4. časť: nevidíte, že má skrytú maršalskú palicu? — je vlastne príhovorom vojakov k dievčatám, a to fiktívnym príhovorom, ktorý nahradzuje opisovanú situáciu. Zo situácie je jasné, že ide o veliteľa. Ukazuje sa, že L. Ťažký porušuje vedome a zámerne všeobecne platnú zásadu, že veta ako základná syntaktická jednotka zahŕňa prejav jednej osoby, a to hovoriaceho (resp. mysliaceho, píšúceho). Zacielenie na myslenú reč, na spôsob myslenia a podriadenie vyjadrovacieho postupu týmto mysleným a podvedomým postupom a psychickým stavom priamo navodzujú osciláciu predstáv a tým aj uvoľnenosť vetnej stavby, kombináciu rôznych druhov a typov prejavov a prehovorov v rámci jednej vety. Možno to dokázať aj na analýze vety: Čelom k nahým kamenným chlapcom... (80)

Zaujímavé je aj spájanie jednotlivých druhov výpovedí do rámca jedného syntaktického celku. L. Ťažký akoby nerešpektoval, že pôvodcami výpovedí alebo úryvkov výpovedí sú rôzne osoby, a tak ich podáva ako

jeden výpovedný celok. Ani v rámci celku nenaznačuje, o aké výpovede ide. Maskuje, akoby išlo o sémanticky nerozčlenenú výpoveď jednej osoby. Navonok sa to skutočne tak zdá a neškolený čitateľ pravdepodobne aj čítaný text takto vníma, hoci sémantická signalizácia, že ide o prejavy, či už o fiktívne alebo uskutočnené, tu potenciálne a sémanticky obsiahnutá je. Je však nenápadne zotretá tým, že autor výslovne nehovorí, kto je pôvodcom výpovede. Juxtapozícia je jedným z účinných prostriedkov autora na zotretie rozdielov jednotlivých typov výpovedí. Súčasne je veľmi jednoduchým prostriedkom na spájanie protirečivých i menej protirečivých častí výpovedí a druhov prejavov do jedného výpovedného celku, a to i syntaktického.

A tento relatívne jednoduchý prostriedok je práve tým, pomocou ktorého dosahuje Ťažkého veta neraz veľmi komplikovaný sémantický obsah. V dôsledku juxtapozície nadobúda vetný celok niekoľko sémantických vrstiev, ktoré sa nielen dopĺňajú, ale aj prevrstvujú, protirečia si, dostávajú viacvrstvový štýlový charakter, oscilujú viacerými smermi (k rôznym postavám, k rôznym časovým rovinám a pozíciám, k rôznym sémantickým východiskám i záverom atď.).

Autorovi na naznačenie striedania pôvodcov výpovedných zložiek prejavu stačia veľmi nenápadné vyjadrovacie prostriedky, napr. deiktické *to* v prípade *to je veliteľ*. A ďalej pokračuje autor formou príhovoru k dievčatám: nevidíte, že má skrytú maršalskú palicu? V ďalšej vete spresňuje túto svoju výpoveď: *To je veliteľ mapárskych učňov*.

Aj tento spôsob jasného opretia východiska o jadro predchádzajúcej výpovede, čo sa zraží aj na zopakovaní časti vety tými istými slovami, je pre Ťažkého štýl príznačný. Vzniká tým dojem pevnejšieho reťazovitého spájania. Takýto spôsob si priam vynucuje celkové psychologické usporiadanie autora, spôsob jeho vyjadrovania, preťažovanie vetných celkov rôznymi sémantickými aspektami, o čom sme hovorili vyššie. Aby sa táto faktická preťaženosť čiastočne odľahčila a eliminovala, autor často opakuje nielen časti viet, ale aj celé vety, prísudkové slovesá, využíva vetný paralelizmus na zvýraznenie jednotného rozprávačského princípu a tým dosahuje aj jednotu štýlového charakteru textu. Na prvý pohľad jasná dynamika textu, významová i formálna členitosť textu sa tým chce preklenúť, aby sa text celkom „neroztrieštil, nerozsypal“.

L. Ťažký takrečeno nemá pokojného rozprávačského pozadia, uzemnenia. Je tu len vírenie, búrenie, revolta myšlienková, ktorá sa tak výrazne dokumentuje vyjadrovacími postupmi a prostriedkami. Obsahová zložka plne harmonizuje s jazykovou zložkou. Tým sa dosahuje vnútorné zdôvodnenie jazykového štýlu autora. V Ťažkého epickej próze takmer ne-

nájde ani pokojné, oddychové miesta deskriptívnych opisov, ani partie vyrovnaného, pokojného rozprávania.

Štýlová jednota Ťažkého próz je, zdá sa, celkom zákonitá. Revoltujúci autor i revoltujúci hrdina vidí dynamiku a protirečivosť v skutočnosti vždy a všade. Nič nenecháva prebiehať pokojne mimo, všetko skúma, všetkému oponuje, všetko dáva do protirečivých, protichodných vzťahov, do kontrastných záujmových sfér a tým sa stáva, že autor vie i najnepatrnejšiu vec alebo situáciu opísať s maximálnym dynamickým napätím. (Např. nástup vojakov, zobudenie sa ráno na kasárenskej izbe.)

Ukazujú to aj také malé formálne rozprávačské jednotky, na aké sa text románu člení: *Čo vzbudzuje chuť k jedlu* (230), *Zástavy vejdú nad válovmi* (231), *Dobrá chuť, páni bratia* (231), *Roztopašný otec* (232) atď.

L. Ťažký akoby zámerne a cielavedome rozrušoval nielen tradičný rozprávačský epický princíp, jednotu deja, času, jednotu osôb a rozprávačskej pozície a opozície autora a postáv, ale rozbíja aj tradičné postupy udomácnené v epickej próze. Preto v jeho próze nenájde jednotu sujetu, sú tu len prúdy, prúdičky a čriepky. Hrdina akoby bol len formálne v jednej osobe — v každom momente je nie jediný, ale dvojjediný i mnohojediný. Spája v sebe druhého, druhých, všetkých a všetko. Je to zrkadlo sveta — ľudí i vecí, vzťahov i dejov — kľbko, ktoré nerozmotáš...

V Ťažkého próze neexistujú ani kompozičné, ani sujetové, ani výstavbové textové postupy príznačné pre epickú prózu v tradičnom zmysle. Možno sa pýtať, aký typ epickej prózy reprezentuje tento autor.

Odpoveď môže byť veľmi jednoduchá a jednoznačná: *svojský*. Takým tento autor skutočne je. Prečo? Pokúsili sme sa ukázať a dokázať túto svojskosť podaktorými vyjadrovacími vlastnosťami, spôsobmi — a ich súvislosťou so štruktúrnymi zložkami jeho prózy.

L. Ťažký dosahuje vnútornú jednotu štýlu v polohe hovorového vyjadrovania, pričom využíva bohato najmä vojenský slang.⁵ Ťažký nepozná výkyv smerom k odbornému alebo publicistickému vyjadrovaniu. Stojí pevne a jednoznačne na báze živej hovorenej reči a hovorového štýlu, ba možno povedať ešte presnejšie: na báze dialogického a expresívneho vyjadrovania. A tak i vnútorný monológ, i typické priame rozprávania (Ich-Erzählung) zachováva zámerne všetky znaky dialogického vyjadrovania. (L. Ťažký takmer nepoužíva polopriamu reč.) V ďalšom úryvku svedčia o tom oslovenia (pravda, v rámci myslenej reči) adresáta mysleného prejavu, dialóg so sebou samým, teda myslené otázky a odpovede.

⁵ O využívaní slangu v umeleckej próze pozri diskusiu v zborníku *Jazyk a štýl modernej prózy*, Bratislava 1965, 110–121.

Svedčia o tom aj opakované časti výpovedí, vetný paralelizmus, prerušené výpovede, osamostatnené vetné členy vo funkcii vety, eliptické výpovede, zvolacie vety, opakovanie častí viet i viet, slovesných prísudkov i ostatných vetných členov, ktoré autor zdôrazňuje atď.

— Rota, na stráž!

— Stráž!

— Rota, pozor! Rozchod!

Rozumeli sme všetci do jedného, pán nadporučík. Traja na trest smrti, na stráž! Kto bude strážiť mŕtvych pešiakov, pán nadporučík?

Na front! No a? Vilo Jasenček je tam už skoro rok. Kolí tam boli a... Prešli. Aj ja... To je samozrejmé, že prejdem, ak pôjdem, tak prejdem. Petrovič si myslí, že je boh, že ma pošle do pekla. Kolí tam boli a... Vrátili sa. Kolí mapári boli na fronte a ani jedného neranilo, nezabilo, kolí tam boli a všetci sa vrátili. Všetci mapári... To je vlastne hanba, že všetci. Ja nebudem ako ostatní, vlastne budem ako ostatní, ako tí, čo prešli. Akí boli tí, čo prešli? Ako Pleban? Čo robia? Čo! Bojujú, aj ja budem. Petrovič si myslí, že to bude trest. Pošli, len pošli, Petrovič, ty môžeš všetko, ty môžeš aj na front poslať, ty môžeš aj na trest smrti odsúdiť, ty môžeš rozkazať bagančiam a rukám: Klop! skočte do pozoru, baganče! Na stráž! (65)

L. Ťažký reprezentuje v slovenskej próze typ psychologickéj a psychologistickej prózy, ktorá mala koncom minulého a začiatkom tohto storočia mnohých výrazných predstaviteľov v anglickej próze, ako to ukázal vo svojej monografii A. Neubert.⁶

Pravda, Ťažkého próza je poznačená aj ďalšími výrazovými tendenciami modernej prózy, najmä v oblasti formálnej. Treba hneď podčiarknuť, že úsilie o vytvorenie nového typu epickej štruktúry nie je možné uskutočniť inak, ale len pretvorením a novým usúvzťažnením všetkých zložiek epickej štruktúry (od najvyšších zložiek, plánov a prostriedkov až po najnižšie).⁷ To sa v epickej próze L. Ťažkého skutočne deje. Tým sa táto próza líši od lyrizačnoúvahovej prózy D. Tatarku, od epickej prózy R. Jašíka, v ktorej lyrično je prekryté a umocnené epičnom, — a takto by sme mohli pokračovať ďalej.

Všetky čiastkové zmeny, t. j. zmeny v jednotlivých zložkách epickej štruktúry sa nevyhnutne odrážajú aj na jazyku a na jazykovom štýle románu *Amenmária* a samozrejme, aj na individuálnom štýle autora.

Synkretizmus slohových postupov výborne vyhovuje pre malú „plochu“

⁶ Podcenenie hlbšej psychologizácie postáv v epickej próze vidno najmä v tzv. budovateľských románoch.

⁷ Porov. V. Kožinová, *Zrození románu*, Praha 1965; M. Kundera, *Umění románu*, Praha 1961; N. Krausová, *Epika a román*, Bratislava 1964; A. Matuška, *Rudolf Jašík*, Bratislava 1964; J. Felix, *Harlekýn sklonený nad vodou*, Bratislava 1965 (časť o próze, 165–202).

miniaturných kapitoliiek-záberov, resp. psychologizačných momentiek. Na danej mikroploche textu nebolo by dobre možné rozvinúť či už tradičný expozičný kompozičný prvok, alebo daktorý z tradičných štylistických postupov (napr. opis, charakteristiku ap.). Zotretie hraníc medzi tradičnými, klasickými textovými výstavbovými postupmi (autorskou rečou a rečou postáv), stieranie hraníc medzi rôznymi druhmi prejavov postáv (kríženie rôznych prejavov rôznych postáv v rámci vetných i nadvetných útvarov), ďalej synkretizmus štýlových postupov (rozprávania, opisu, úvahy) — to všetko sú dôsledky realizácie základného umeleckého princípu — princípu „antirománu“.

V oblasti jazykového štýlu sa autorovi núka bohatá škála dialogizačných prostriedkov (od rôznych typov prejavov postáv až po lexikálne a syntaktické prostriedky). Nadviazanie na tradíciu slovenských klasikov realistov možno vidieť v irečitej slovenčine, ale mnohonásobne prevrstvenej pátosom expresívneho vyjadrovania, presilou vulgarizmov (dakedy funkčne nivelizovaných, inklinujúcich k samoučelnosti). Týmto umelecky, esteticky, ideovo, a teda štruktúrne podmienenými tendenciami, povýšenými na štruktúrny princíp, je determinovaný typický hovorový ráz individuálneho štýlu L. Ťažkého.

Vnútný monológ a forma priameho rozprávania, rozprávania so sebou samým a „pre seba samého“ umožňujú autorovi uvoľniť vzťahy časovo-priestorovo-osobné, a tak v jeho próze dochádza aj k synkretizmu rôznych časových rovín (aspekt rozprávača reprezentuje ani nie výpovedný čas, ale čas myšlienkového procesu, preťatý časom rôznych retrospektív, časovo odchodných, protichodných, nesúrodých). Kombinácia rôznych miestnych a priestorových momentov, neočakávaná asociatívnosť rôznych predstáv o osobách umožňuje synkretizmus jazykových prejavov a výpovedí rôznych osôb. Zrefazenosť týchto umeleckých tendencií a procesov, ich prestupovanie, kríženie, kombinácia ap. sú zdrojom výrazného hovorového charakteru autorského štýlu s charakterizačným využívaním slangov a inorečových prostriedkov (napr. nemeckých, ruských atď.).

Presila expresívneho spôsobu vyjadrovania nemá v Ťažkého próze vždy náležitú funkčnú platnosť. Preto sa miestami vyjadrovanie, presýtené vulgarizmami, zdá prisilácke, nedostatočne vnútorne motivované.

Okrem nefunkčne používaných vulgarizmov a slangových výrazov možno Ťažkému vyčítať aj neorganicky používané bohemizmy. Ide o skomoleniny, križence, ktoré sa ako citátové vyjadrovacie prostriedky môžu vyskytnúť napr. pri hovorení, nekontrolovanom vyjadrovaní, alebo zámerne sa môžu citátovo príležitostne, ironicky, humoristicky, situačne ap. použiť, ale ťažko možno schváliť každé použitie v umeleckom texte. Z textu miestami „trčia“, sú križencami lexikálno-hláskovými, lexikálno-

tvaroslovnými ap. Postacia azda tieto príklady: „zde se houby dělá“ obmieňa autor takto: „tu sa aj tak houby robí.“ (477); slovo legrace, 4. p. legraci uvádza v texte takto: „Nevyzerá to na žiaden bordel, skôr na nejakú legraci.“ (221) Slovo houby bez akéhokoľvek signálu uvedené v texte strháva na seba pozornosť. Ťažký sa snaží takýmto spôsobom zvýšiť expresívnosť vyjadrovania. Je to na mieste v takých prípadoch, keď sa české slovo, výraz, veta alebo úryvok z českej piesne — a takých je v texte dosť — situačne a funkčne dostatočne presvedčivo zakotví. Napríklad slovo legrace je v texte situačne a vecne rozhodne lepšie zakotvené ako slovo houby. No jednako len pôsobí v kontexte i jedno i druhé rušivo.

Otázky jazykovej kritiky nie sú predmetom tohto príspevku, nechávame ich bokom. Chceli sme len upozorniť, že pri funkčnom využívaní cudzích jazykových prostriedkov je pre autora viacero úskalí, že autor musí veľmi uvážiť, aké druhy cudzích prostriedkov použije, v akom rozsahu, s akým funkčným využitím ap. V Ťažkého próze je množstvo štýlovo zaujímavého materiálu, ktorého analýzu by bolo dobre v budúcnosti urobiť.

MÁRIA IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ

ÜBER STILPROFIL DER EPISCHEN PROSA VON L. ŤAŽKÝ

(Zusammenfassung)

Der Individualstil der epischen Prosa von L. Ťažký ist erkennbar durch mehrere Züge, die nur ihm eigen sind. Damit unterscheidet sich der Prosastil von L. Ťažký und der Prosastil anderer slowakischen Schriftsteller der Gegenwart. Die charakteristischen stilistischen Eigenschaften der künstlerischen Prosa, namentlich des Romans *Amenmária* (Bratislava 1964), kann man nicht nur durch die literaturwissenschaftliche, sondern auch durch die sprachstilistische Analyse feststellen.

Die Stilanalyse des Romans *Amenmária* zeigt, dass L. Ťažký Experimente mit allen Elementen der epischen Struktur macht, und zwar mit dem Inhalt, Komposition und Sprachstil. L. Ťažký erreicht die Dynamisation und Aktualisation epischer Elemente durch Psychologisation, durch die Spannung der äusseren und inneren Welt, durch die Kontraste des Makrokosmos und Mikrokosmos, weiter durch die Dramatisierung der Relationen zwischen den Subjekten und Objekten in der Atmosphäre der II. Weltkriege.

In der Komposition manifestiert sich die Experimentation in grossem Masse durch die Segmentierung des fiktiv ununterbrochenen Erzählungsprozesses. Die Elemente aus der ideellen, inhaltlichen Seite des Romans *Amenmária* stimmen mit der Experimentation in dem Sprachstil zu.

Der typische Individualstil von L. Ťažký in dem Roman *Amenmária* wird durch die Wahl und Verwendung der alltagsstilistisch gefärbten syntaktischen und lexikalischen Ausdrucksmittel erreicht.

Einerseits findet man in dem Roman *Amenmária* die sprachstilistischen Elemente, die für den slowakischen klassischen Prosastil des Realismus charakteristisch sind, andererseits werden diese Elemente durch die umgangssprachlichen, alltagssprachlichen, expressiven Ausdrucksmittel des modernen Alltagsstil überstimmt. Auf diese Weise wird eine typische Inhalt-Form-Einheit des Romans *Amenmária* ausgebaut.

Desať ročníkov revue Litteraria (Štúdie a dokumenty) prinieslo tieto štúdie:

Litteraria I-1958:

Ludmila Čuprová, Poznámky k životu a dielu Jána Silvána
Andrej Mráz, Pavel J. Tomášek a jeho poviedka Obchodníci
Ondrej Mrlián, Mikuláš Dohnány v redakcii Slovenských pohľadov
Cyril Kraus, Sládkovičova porevolučná tvorba
Július Noge, Kukučínove poviedky
Pavol Petrus, Slovenská lit. kritika koncom 19. stor. a inonárodné literatúry

Litteraria II-1959:

Stanislav Šmatlák, Romantická epika alegorická
Ervín Lazar, Bohuš Nosák-Nezabudov
Ján V. Ormís, Listy Sama Chalupku
Rudo Brtáň, Denníky Mikuláša Dohnányho
Július Noge, Kukučínove náhlady na umenie a spoločnosť
Anton Vantuch, Poeta Saxo a starofrancúzske epické spevy

Litteraria III-1960:

Viliam Turčány, Hviezdoslavove Stesky
Michal Gáfrik, Jesenského básnické juvenílie
Stanislav Šmatlák, Poézia Ivana Krasku
Anton Popovič, Slovensko-ruské literárne vzťahy v matičných rokoch (1863—1875)
Nora Krausová, K teórii literárnych druhov

Litteraria IV-1961 (P. J. Šafárik):

Andrej Mráz, Šafárikova začlenenosť do vývinu slovenskej vzdelanosti
Viktor Kochol, Poézia Pavla J. Šafárika
Cyril Kraus, Šafárikova balada
Mária Dzubáková, Pavel J. Šafárik a ľudová slovesnosť
Oldřich Králík, Šafařík a Dobrovský
Josef Hrabák, Pavel J. Šafařík a starší česká literatura
Jozef Minárik, Pavel J. Šafařík a slovenská literatúra
Věnceslava Bechyňová, Šafaříkova prozodická koncepcie pro slovanskou poezii
Artur Závodský, Podíl Pavla J. Šafaříka na časopise Světozor
Ján Béder, Pavel J. Šafárik a Mladé Slovensko
Milan Kudělka, Poláci a Šafařík

Litteraria V-1962 (Otázky prózy):

Oskár Čepan, Poézia a próza
Nora Krausová, K teóriám o vývine epiky
Mária Šalingová, Štruktúra textu epickej prózy
Marianna Prídavková-Mináriková, Texty Kukučínovej poviedky Mišo II

Ján Števček, Štýl Švantnerovho románu *Život bez konca*
 Viktor Kochol, Publicizmus v próze (L. Mňačko)
 Július Noge, Próza Vladimíra Mináča

Litteraria VI-1963 (Literatúra a jazyk):

František Miko, Rytmus v próze
 Gabriel Altmann — Róbert Štukovský, Analýza náhleho klimaxu
 Cyril Kraus, K charakteru balady
 Mária Dzubáková, Preromantizmus a ľudová poézia
 Pavol Vongrej, Rukopisy Andreja Sládkoviča
 Viliam Turčány, Hviezdoslavova kratšia epika
 Miloš Darovec, Kontextové postupy v próze D. Tatarku

Litteraria VII-1964 (Z historickej poetiky I):

Viliam Turčány, Z dejín slovenského rýmu
 Róbert Štukovský — Gabriel Altmann, Fonická povaha slovenského rýmu
 František Miko, Aktuálnosť výrazu v próze literárneho realizmu
 Oskár Čepan, K typológii literárnych smerov
 Anton Popovič, Teória prekladu v slovenskom romantizme
 Mária Šalingová, Prostriedky a postupy humoru v próze štúrovského obdobia
 Anna Šebestová, K poetike lyrizovanej prózy
 Vincent Šabík, Chrobákova novela *Drak sa vracia*
 Karol Tomiš, Hečkov román *Cervené víno*

Litteraria VIII-1965 (Z historickej poetiky II):

Mária Šalingová, Z problematiky historickej štylistiky
 František Miko, Expresívny živel v Hečkovom románe *Cervené víno*
 Viliam Turčány, Rým a metafora
 Róbert Štukovský — Gabriel Altmann, Vývoj otvoreného rýmu v slovenskej poézii
 Anton Popovič, Slovenský blankvers
 Anton Popovič, Prekladateľské metódy v poromantickej poézii (Sytniansky a Nezabudov)
 Ján V. Ormis, Ľudovít Kubáni o románe

Litteraria IX-1966 (O literárnej avantgarde):

Mikuláš Bakoš, O pojme umeleckej avantgardy
 Jiří Levý, Sémantika verše
 Oskár Čepan, Jazykové predpoklady montáže v poézii
 Viliam Turčány, Rým v poetizme
 Ján Števček, Štruktúra kapitoly v modernom slovenskom románe
 František Miko, K syntaxi avantgardnej prózy
 Oleg Sus, Geneze sémantiky umění v české formové estetice

Litteraria X-1967

OBSAH

Viliam Marčok, Sujetovo-kompozičná výstavba Bajzovho románu	5
Július Noge, Medzi publicistikou a ľudovou slovesnosťou (K dvom tendenciám štúrovskej prózy)	32
Michal Gáfrik, Próza Slovenskej moderny (I)	71
Daňo Okáli, K problému naturalizmu v našej literatúre (Poznámky k Vámošovej <i>Odlomenej haluzi</i>)	115
Karol Rosenbaum, Literárne začiatky Ivana Horvátha	135
Břetislav Truhlář, Karvašova poviedka <i>Zločin Dariny Pivoňovej</i>	156
Viliam Marčok, <i>Kolíška</i> Alfonza Bednára (Pokus o významový rozbor)	172
František Kočíš, Základné syntaktické vzťahy ako kompozičné princípy v románe A. Bednára <i>Hromový zub</i>	201
Mária Ivanová-Šalingová, K štýlovému profilu prózy L. Ťažkého	226

INHALTSVERZEICHNIS

Viliam Marčok, Die sujet-kompositionelle Konstruktion Bajza' Romans	5
Július Noge, Zwischen Publizistik und Volkstümlichkeit (Über zwei Tendenzen der Štúr'schen Prosa)	32
Michal Gáfrik, Die Prosa der Slowakischen Moderne (I)	71
Daňo Okáli, Zum Problem des Naturalismus in unserer Literatur (Bemerkungen zu Vámoš's <i>Der abgebrochene Zweig</i>)	115
Karol Rosenbaum, Ivan Horváth's literarische Anfänge	135
Břetislav Truhlář, Peter Karvaš's Erzählung <i>Das Verbrechen der Darina Pivoňová</i>	156
Viliam Marčok, Die Novelle <i>Die Wiege</i> des Schriftstellers Alfons Bednár	172
František Kočíš, Koordination und Unterordnung als Kompositionsprinzip in Roman <i>Hromový zub</i> von A. Bednár	201
Mária Ivanová-Šalingová, Über Stilprofil der epischen Prosa von L. Ťažký	226

Содержание

Вилиам Марчок, Сюжетно-композиционная структура романа Байзы	5
Юлюс Ногe, Между публицистикой и народной словесностью (К двум тенденциям штуровской прозы)	32
Михал Гафрик, Проза Словацкой модерна I	71
Дано Окали, К проблемам натурализма в нашей литературе (Заметки к " <i>Отломанной ветви</i> " Вамоша	115
Кароль Розенбаум, Литературные зачатки Ивана Горвата	135
Бржетислав Тругларж, Рассказ Карваша " <i>Преступление Дарины Пивонь</i> "	156
Вилиам Марчок, " <i>Колыбель</i> " Альфонса Беднара (Попытка смыслового анализа)	172
Франтишек Кочиш, Основные синтаксические отношения как композиционные принципы в романе А. Беднара " <i>Громовой зуб</i> "	201
Мария Иванова-Шалингова, К стиливому профилю прозы Л. Тяжкого	226

Z DEJÍN A PROBLÉMOV SLOVENSKEJ PRÓZY

Litteraria X

Obálku navrhol Ludo Juračka

Redaktorka publikácie Viera Rybárová

Technická redaktorka Tatjana Maďárová

Korektorka Viera Reifová

Prvé vydanie. Vydalo Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied v Bratislave 1967,
ako svoju 1171. publikáciu.

Strán 248

Vytlačili Polygrafické závody 02, Bratislava

AH 18,76, VH 19,46, K-05*71125, 1084/I.-1966.

Náklad 600 výtlačkov

71-032-67

12/13 509-29

Kčs 24,— I.