SLOVENSKÁ AKADÉMIA VIED

ÚSTAV SLOVENSKEJ LITERATÚRY A SLOVENSKÁ LITERÁRNOVEDNÁ SPOLOČNOSŤ PRI SAV

VEDECKÝ REDAKTOR
PhDr. OSKÁR ČEPAN, DrSc.

RECENZENT
PhDr. IVAN KUSÝ, DrSc.

PROBLÉMY SUJETU

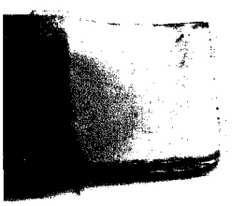
Autori

NORA KRAUSOVÁ, JÁN ŠTEVČEK, FRANTIŠEK MIKO,
OSKÁR ČEPAN, MOJMÍR GRYGAR, VILIAM MARČOK,
JÁN FINDRA, KAROL TOMIŠ

LITTERARIA XII — 1969

1971

VYDAVATEĽSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED
BRATISLAVA



© Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1971

NORA KRAUSOVÁ
(Bratislava)

K TEÓRII SUJETU

Téma, fabula, sujet, dej

Termín „sujet" má v našej literárnej terminológii pomerne dávne, i keď nie nepretržité, domovské právo: nie je z termínov, ktoré by sa boli u nás udomácnili iba v poslednom desaťročí. I tento termín patril — nie tak dávno — k proskribovaným. Ten, kto ho používal, vydával sa v časoch schematického ideologizovania nad „obsahom" napospas nemilému podozreniu zo štrukturalizmu. A tak sa tento termín v päťdesiatych rokoch vyskytoval iba sporadicky a občas s celkom „novou" náplňou. Skôr však, než sa pokúsime osvetliť jeho význam (obsah) a „históriu", niekoľko slov o ďalších, ktoré sa s ním bezprostredne viažu. Sú to predovšetkým tri termíny: fabula, téma, dej. „Fabulu" si predbežne nebudeme bližšie všímať, keďže so sujetom tvoria dichotomický zväzok fabula — sujet, ku ktorému sa neskôr vrátime a všimneme si dva posledné: tému a dej.

Termín „téma" je v literárnoteoretických prácach termínom bežným. To však rozhodne neznamená, že je aj termínom jednoznačným, že v jeho používaní nevládne zmätok. Podobný zmätok je aj okolo pojmu „dej". Téma sa často zamieňa a stotožňuje s fabulou, dejom, prípadne „obsahom". Všetky tieto termíny sa používajú často tak, že sa jeden bez „väčších škôd" nahradzuje druhým. Pokiaľ ide o tému, niektorí teoretici tento pojem nepoznajú a nahradzujú ho inými termínmi: napr. „látka" („Stoff"), idea, proces atď. Robia tak dokonca aj autori, ktorí píšu teórie literatúry.[1] Pritom však téma je pojmom, o obsahu ktorého sa možno najľahšie dohovoriť. Náučné slovníky a slovníky literárnoved-

[1] Porov. napr. Max Wehrli, *Základy modernej teórie literatúry*. Bratislava 1963: „proces, dej, fabula, alebo ako všelijako nazývame to *dianie* v diele..." (133).

ných termínov (napr. *Meyers Handbuch über die Literatur* alebo Timofejevov a Vengrovov *Stručný slovník literárnovedných termínov*) ju zhodne definujú ako „to, o čom sa hovorí", „hlavnú myšlienku", ako „to, čo spisovateľ zobrazuje", alebo ako „námet". Timofejev spája tému s „ideou", čiže s hodnotením zobrazovaného: „téma a idea" tvoria jednotný „ideovotematický" základ diela. „Tematický okruh diela" bol aj naozaj (a platí to doteraz) najvďačnejšou „témou" literárnych kritikov najmä v minulých rokoch, okolo ktorej sa s chuťou debatovalo, no tým menej „teoretizovalo". Je to o to paradoxnejšie, že „téma" je v umeleckom diele prítomná „nepriamo", že je najmenej zachytiteľná či zakotvená v predmetných zložkách diela, čiže v zložkách najprístupnejších vedeckej analýze. Táto horlivosť v skúmaní „ideovotematického okruhu" diela má korene v nesprávnej literárnej výchove v škole, kde sa zdôrazňovala iba „ideovotematická stránka" („obsah"), na ktorej sa špecificky literárne črty konkrétneho umeleckého diela nedajú analyzovať. Preceňovanie témy v histórii teoretizovania o literatúre viedlo k takým nehoráznostiam, akým bolo napr. dokazovanie literárnych krádeží a závislostí. (Tak napr. celoživotnou úlohou Paula Albrechta bolo dokázať Lessingovi, kde čo a od koho si „vypožičal" [*Lessings Plagiate,* šesť zväzkov]. Touto usilovnou prácou, pravda, autor nedokázal malosť Lessingovu, ale naopak svoju vlastnú.)

O téme totiž nikdy nemožno povedať, že je výlučným majetkom istého autora, o nej platí známe „nihil novi sub sole".

S metodicky ujasneným stanoviskom, pokiaľ ide o „tému", sa stretáme v domácich prácach. Termín „téma" sa obyčajne používa v spojení „tematická stránka" („plán") umeleckého diela (M u k a ř o v s k ý), alebo „tematická výstavba" umeleckého diela (V o d i č k a). U Jana Mukařovského je „tematická stránka" jedným z troch plánov[2] umeleckého diela povedľa zvukového a významového. Tematická stránka, hovorí Mukařovský, „nemá v díle zvláštního postavení, nýbrž je s ostatními složkami souřadní a prochází dílem rovnobežně s nimi, neovládejíc jich, nýbrž jsouc stejně jak ony ovládána suverenní tvůrčí vůlí básnikovou".[3] Občas namiesto „témy" používa termín „obsah" a kladie ho do úvodzoviek, napr. keď definuje „motív": „Za motív pokladáme nejjednodušší prvek, ke kterému dojdeme při postupném rozkládání tématu („obsahu") díla." Mukařovský však zdôrazňuje, že „pojednání o tematické stránce *Máje* chápeme jakožto *pojednání o motivické konstrukci* tohoto díla".[4] Pre Mukařovského je teda výskum „tematických" zložiek diela totožný s kompozičnou výstavbou, keďže „motivická konštrukcia" je kompozičnou výstavbou menších tematických jednotiek, a to motívov.

[2] Napríklad v prácach o Máchovom *Máji* (Máchovské studie).
[3] Jan M u k a ř o v s k ý, *Kapitoly z české poetiky* III, Praha 1948, 151.
[4] J. M u k a ř o v s k ý, c. d., 151—152.

Felix V o d i č k a robí naopak rozdiel medzi „tematickou výstavbou" umeleckého diela a jeho „kompozičnou a motivickou výstavbou"; no tento rozdiel nerobí vždy: občas i preňho je výskum stavby motívov totožný so „štúdiom tematickej stavby diela".[5] Pritom Vodička štúdium témy obohatil pridaním jej troch kontextov, plánov, a to plánu postavy, deja a vonkajšieho sveta. Je zaujímavé, že Vodička si pritom bližšie nevšíma — ako samostatného kontextu povedľa troch menovaných — kontextu rozprávača. Mukařovský naopak pri analýze Máchovho *Mája* kontext rozprávača kladie na prvé miesto. Povedľa neho si všíma najmä kontext dejový (v jeho terminológii), už menej kontext postáv (vlastne iba motívy) a motívy deskriptívne (najmä vonkajšieho sveta). U oboch autorov tento postup vyplýva z charakteru skúmaného diela (v Máchovom *Máji,* kde ide o subjektivizáciu epiky, nadobúda rozprávač dôležité postavenie. Vo Vodičkovej práci, kde ide o začiatky „novočeskej prózy", rozprávač ešte nehrá takú dôležitú úlohu ako neskôr v modernej próze).

V metodologickom rozpracovaní témy, tematickej oblasti umeleckého diela obaja autori vychádzajú z Tomaševského *Teórie literatúry.* Možno povedať, že T o m a š e v s k i j je so Šklovským (jeho *Teória prózy* vyšla roku 1925) prvým teoretikom, ktorý skoncoval s nevedeckým miešaním pojmov a kategórií „pokrývajúcich" celú významovú oblasť literárneho diela, jeho „obsah".[6] Ak Tomaševskij definuje tému ako to, o čom sa hovorí v diele, ako súhrn významov jednotlivých zložiek diela, vydeľuje z témy i ďalšie dve kategórie: *„fabulu" a „sujet".*

Fabula je podľa neho[7] súhrn udalostí, o ktorých sa hovorí v diele a ktoré nasledujú za sebou v chronologickom a príčinnom poriadku, nezávisle od toho, v akom sú stvárňované v diele. Oproti fabule stojí sujet, čiže tie isté udalosti, no v takom rozložení a poriadku, v akom sa skutočne v diele stvárňujú. Ešte precíznejšiu definíciu sujetu a témy podáva až potom, keď osvetlil ďalšiu kľúčovú kategóriu tematiky, možno povedať kategóriu základnú, najmenší tematický segment: — *motív.*[8]

[5] Felix V o d i č k a, *Počátky krásne prózy novočeské,* Praha 1948, 111—116, 249.
[6] Boris T o m a š e v s k i j, *Teorija literatury: Poetika,* Leningrad 1925.
[7] B. T o m a š e v s k i j, c. d., 136 n.
[8] Toto chápanie motívu, ktoré sa u nás dodnes pokladá za také prirodzené a samozrejmé, že jeho používatelia ani nepokladajú za potrebné osvetliť jeho genézu, však sa všeobecne neprijíma. Napríklad *Meyers Handbuch über die Literatur* (1964) uvádza tri literárnoteoretické významy tohto termínu, z ktorých iba treti

Motív je téma takej časti diela, ktorú už nemožno rozložiť na menšiu. Dôraz je tu na nerozložiteľnosti. Motív je teda najmenšia tematická zložka, najmenší významovo úplný segment. Z tohto stanoviska je *fabula* súhrn motívov v ich logickej časovo-príčinnej súvislosti; *sujet* je súhrn tých istých motívov v tej následnosti a súvislosti, ako sa s nimi stretávame v diele. Z hľadiska fabuly nie je dôležité, v akom kontexte diela sa čitateľ dozvedá o istej udalosti, či mu o nej povie rozprávač, alebo postava, prípadne ho informuje „objektívne rozprávanie", kde je rozprávačom skrytý a neviditeľný režisér. V sujete je naopak dôležitý sled motívov, lebo sujet na rozdiel od fabuly je vždy umelou konštrukciou (fabulou môže byť napr. skutočná udalosť).

Tomaševskij rozdeľuje motívy do dvoch veľkých skupín: na motívy voľné a na motívy zviazané. Pokiaľ ide o fabulu, tu prichádzajú do úvahy motívy zviazané, čiže tie, ktoré nemožno „vypustiť" bez toho, aby fabula nestratila zmysel. V sujete sú naopak prvoradé motívy voľné. Podľa stupňa dejovej „potencie", jeho „dialektického náboja" možno motívy ďalej deliť na dynamické a statické. Voľné motívy majú zvyčajne charakter motívov statických, dynamické motívy sa javia ako základné hnacie motívy fabuly, ako motívy „meniace situáciu". V sujete naopak môžu mať túto funkciu motívy statické. Typickými dynamickými motívmi sú činy, konanie postáv. Statickými zasa opisy prírody, osôb, ich charakteru a pod. V dialekticky rozvinutej fabule (a tu vidí Tomaševskij analógiu so spoločensko-historickým procesom, kde každé nové historické štádium sa javí ako výsledok boja spoločenských tried v predchádzajúcom období) rozoznávame predovšetkým intrigu (alebo niekoľko intríg), čiže boj proti sebe pôsobiacich záujmov postáv. Podľa toho, na akom stupni vývinu sa nachádza intriga, rozoznávame niekoľko základných častí fabuly: zauzlenie, vyvrcholenie a rozuzlenie.

V procese sujetového stvárňovania fabulárneho materiálu rozoznáva Tomaševskij podobne tri etapy, ktoré nazval tradične: expozícia (úvod do situácie), ktorá môže byť veľmi rozmanitá (priama expozícia: ex abrupto, zadržaná expozícia a pod.), ďalej rozuzlenie („rozviazka"), ktorá tiež má niekoľko typov: napr. regresívne rozuzlenie, ktoré zasa môže mať niekoľko kombinácií: je známe čitateľovi a jednej postave, niekoľkým postavám, jedine rozprávačovi, čitateľovi, rozprávač a postavy sa ho dozvedia až nakoniec a pod., a zakončenie („koncovka"). Pre sujet je tiež charakteristická výstavba motívov, najmä tzv. leitmotívov, ktoré patria k motívom voľným, nevpleteným do fabuly.[9] Pri motivickej výstavbe sujetu sú možné rôzne „časové prestavby v procese rozprávania („Vorgeschichte", „Nachgeschichte", „vremennyje zdvigy"). Práve toto rozprávačovo „narábanie" s časovou prestavbou motívov je najvypuklejším znakom, ktorý podľa Tomaševského charakterizuje sujet na rozdiel od fabuly. Problém času v umeleckom diele však už patrí do oblasti, ktorej venujeme pozornosť neskôr.

Princípy sujetovej výstavby nazýva Tomaševskij „motiváciou". Štrukturalizmus vniesol sem nový moment *funkčnosti;* istý motív má iba vtedy umeleckú „záťaž", ak je funkčne opodstatnený. Zo zorného uhla vzťahu fabula-sujet možno funkčnú zaťaženosť motívu zistiť podľa toho, či jeho výskyt alebo neprítomnosť má isté dôsledky, pokiaľ ide o fabulu. Na tento princíp poukazoval Čechov v často citovanom príklade, kde tvrdí, že ak na začiatku rozprávania hrdina zabíja klinec do steny, na konci rozprávania sa na ňom musí obesiť. Pravda, moderná literatúra i toto pravidlo robí dosť pochybným. Stačí si prečítať Robbe-Grilletove opisy (motívy „vonkajšieho sveta"), ktoré môžu mať funkčnú opodstat-

---

sa blíži chápaniu bežnému v novších prácach. Okrem prvého doslovného definuje druhý význam ako „dôvod spracovania istej látky básnikom" a napokon ako „všeobecnú tematickú predstavu, látkovú jednotku". Pritom však, ak porovnáme túto definíciu s inými, povedzme i s definíciou takého významného diela, ako je W. Kayserovo *Das sprachliche Kunstwerk* (1948), ide tu nesporne o modernejšie stanovisko. Kayser podobne vychádza z etymológie slova motív (lat. movere — hýbať), a tak je motív podľa neho predovšetkým „opakujúca sa, typická, ľudsky významná situácia" (str. 60) alebo štrukturálna celosť ako typická a významná situácia. Dôraz je tu na psychologickom význame motívu. Občas však motív je mu skôr témou istej časti diela (napr. jedného dejstva v dráme *Hriešna svadba* [Maddalenin „crime"]) a ako dôsledok tieň hriešneho zrodu... presťahovanie na zlovestné miesto, výskyt významných veštieb..." (378). Podobne nejasne hovorí Max Wehrli: „Motívom, i keď sa tento pojem používa veľmi rozdielne, označujeme väčšinou obrazivú jednotu situácie alebo deja, štrukturálny prvok vonkajšieho alebo vnútorného procesu (v lyrike), ktorý má tak isto povahu presnej schémy." (*Základy modernej teórie literatúry,* 135.) Ešte na porovnanie motív v chápaní N. Frya: „Symbol ako jednotka v literárnom diele." (*Analyse der Literaturkritik,* 1964, 365.) Z nemeckých a anglických prác najbližšie sú k nášmu chápaniu Wellek a Warren, ktorí sa opierajú najmä o Tomaševského: „Ruskí formalisti a nemecký analytik formy Dibelius označovali najmenšiu dejovú jednotku ako motív." (*Theorie der Literatur,* Berlin 1966, 194.) Tu, pravda, ide aj o isté zúženie pojmu, lebo motív nemusí patriť len dejovému kontextu. Treba však pripomenúť, že ruskí formalisti neboli prví, čo pripisovali motívu tento význam: aj oni vychádzali z prác A. N. Veselovského. Porov. napr. V. Šklovskij, *Theorie prózy,* Praha 1948, 28 n.

[9] „Toto opakovanie motívov v pozmenenej forme je charakteristické pre výstavbu sujetu, v ktorom fabulárne momenty nie sú zachytené v ich skutočnom chronologickom poriadku" (143). Opakujúci sa motív sa zvyčajne javí, podľa Tomaševského, ako súvis s fabulou, s jednotlivými časťami sujetovej stavby.

nenosť celkom iného charakteru: jestvujú samy pre seba, semiologicky vyjadrené, — ide tu o „zameranie na sám znak", ktorý okrem svojej ontologickej znakovej podstaty nemá, alebo nemusí mať nijakú inú znakovú zaťaženosť, nijakú inú funkciu v kompozičnej výstavbe diela.

Vráťme sa však k termínu „dej". Mukařovský pri rozlišovaní fabuly a sujetu[10] vychádza — ako sa už povedalo — z Tomaševského, avšak termín „sujet" prekladá ako „dej". Dej je pre Mukařovského „konstruktivní spojení motivů fabule v dynamickou řadu". Mukařovský na rozdiel od Tomaševského pridáva k obsahu tohto pojmu dynamický moment, ktorý v chápaní Tomaševského bol charakteristický skôr pre fabulu (pre sujet sú príznačné motívy voľné, leitmotívy, motívy statické; pre fabulu motívy viazané, dynamické), Domnievame sa však, že prekladať, prípadne nahrádzať termín sujet termínom „dej" nie je najšťastnejšie riešenie, keďže podľa nášho presvedčenia sú to dva blízke, ale nie totožné pojmy. Ak sa sujet stotožňuje s dejom, ochudobňuje sa jeho „obsah", stráca svoje široké tematické pozadie, keďže v sujete sú zahrnuté aj ostatné tematické zložky nielen dej (okrem dejového kontextu aj kontext postáv, kontext „vonkajšieho sveta", kontext rozprávača), kým dej je iba jedným z týchto sujetových kontextov. Podobne hovorí i Vodička: „Dějem zde rozumíme ve smyslu definice Tomaševského a podle Mukařovského takovou řadu motivů, jež probíhajíce v časovem pořádku a jsouce vázány příčinným sepětím, chovají v sobě prvky dynamického napětí."[11] Iný rad súvislých kontextov tvoria postavy a ešte ďalší motívy vonkajšieho sveta. U Vodičku „dej" už teda nie je binárnym protikladom fabuly, ale iba jednou zo sujetových kategórií. Skôr je to „dej" v zmysle „Handlung" na rozdiel od tradičného chápania, obohatený o prvok dynamického napätia. Pravda, definícia deja vyplynula Vodičkovi z materiálu, ktorý podrobil výskumu, a ťažko by bola aplikovateľná na „dej" v modernej epike, kde dynamika sa postupne z neho vytratila, kde sám „dej" ako samostatná kategória prestal existovať a viaže sa „nerozlučne" s kategóriou postavy alebo — čo je častejšie — rozprávača a rozprávania vôbec.[12] Z dnešného stanoviska — ak berieme do úvahy existenciu dichotomie fabula—sujet, dej chápeme

[10] „Fabulí nazýváme souhrn událostí, které jsou podkladem děje epického díla, jsou-li seřazeny toliko v *časovém a příčinném postupu* asi tak, jak bývají podávány při vyprávění »obsahu« díla. Od fabule rozlišujeme děj, t. j. spojení motivů v *řadu dynamickou*, kde události nasledují tak, aby se zvyšovalo napětí až k vrcholnímu bodu básně." J. Mukařovský, c. d., 160.

[11] F. Vodička, c. d., 114.

[12] Roland Barthes, *Drame, poème, roman*, Critique 1965, juillet, 218, 593 n.

ako následnosť akcií v sujete, akcií „odpojených", abstrahovaných od postáv (odpojených v procese analýzy). Tento proces odpojenia čírehо deja od jeho nositeľa — keďže každá akcia má tak subjekt ako aj objekt, ktorým je postava — čírehо deja od jeho nositeľa a od toho, ku komu mieri — je rozhodne nie jednoduchý. Jeho ľahšia či ťažšia uskutočniteľnosť závisí od príslušného literárneho žánru, prípadne žánrového variantu. (V psychologickom románe sa ťažšie dej abstrahuje od postáv ako napríklad v ľudovej rozprávke, bájke alebo aj v modernom románe, kde sú postavy iba akýmisi „nálepkami", kde podľahli procesu synekdochizácie,[13] „scvrkli" sa na iniciálky — alebo ich možno počas románovej akcie zamieňať, ako to robí napr. Faulkner v románe *The Sound and The Fury*. V Aristotelovej *Poetike* je kategória postáv druhotná, podriadená kategórii „deja". Postavy sú iba nositeľmi deja (actans), plnohodnotnými psychologickými osobnosťami („hrdinmi") sa stali až v buržoáznom románe, napr. u Balzaca a Tolstého. Aj mnohí dnešní teoretici sa blížia Aristotelovmu chápaniu, keď narábajú s kategóriou postáv. Neklasifikujú ich podľa toho, čím sú, ale podľa toho, čo robia (Greimas).[14] Barthes sa napr. domnieva,[15] že nechuť moderných teoretikov i autorov voči postavám nemožno chápať ako „odstránenie", zničenie postavy, lebo to je podľa neho „nemožná vec", ale len ako ich „depersonalizáciu". Preto analýza musí veľmi opatrne narábať s postavami. Musí si dávať pozor, aby ich nedefinovala tak ako sa to dialo doposiaľ, v podstate psychologickými termínmi, čiže aby ich nedefinovala ako „être" ale ako „participant", ako konajúcich v sekvenciách akcií, ktoré sú im vlastné. Depersonalizácia postavy znamená teda jej „odpsychologizovanie", jej interpretáciu za pomoci kategórií, ktoré sú literatúre oveľa bližšie, a to kategórií gramatických.[16]

Fabula — sujet

Rozlišovanie medzi dvoma základnými plánmi umeleckého diela bolo známe už Aristotelovi a po ňom celej klasickej poetike (inventio — dis-

[13] O „zániku" epických kategórií, o ich postupnej synekdochizácii a „odolnosti" kategórie rozprávania porov. Nora Krausová, *Príspevky k literárnej teórii*, Bratislava 1967, 103 n.

[14] A. J. Greimas, *Eléments pour une théorie de l'interpretation du récit mythique*, Communications VIII, 1966, 45 n.

[15] Roland Barthes, *Introduction a l'analyse structurale des récits*, Communications VIII, 1966, 16.

[16] Porov. aj Miroslav Červenka, *Významové kontexty*, Česká literatúra, č. 1, 1968, 1—13.

positio). Ukazuje sa, že už Aristoteles rozlišoval medzi fabulou a sujetom (v širšom i užšom význame), a na označenie týchto rovín používal niekoľko termínov. Z nich najčastejším je „mythos", ktorý sa do európskych jazykov obyčajne prekladá ako fabula (nemecky „Fabel", francúzsky „fable"); v slovenskom preklade Aristotelovej *Poetiky* sa tento termín prekladá ako „báj".[17] Termín „mythos" Aristoteles používa rovnako, keď hovorí o poézii dramatickej, ako aj epickej. Keď charakterizuje tragédiu, uvádza, že má šesť zložiek a na prvom mieste ako zložku najdôležitejšiu menuje „mythos": „Má teda mať nevyhnutne každá tragédia šesť čiastok a podľa toho ju aj posudzujeme. Týmito čiastkami sú báj, povahy, slovný význam, myšlienková stránka, scénická výprava a hudba" (str. 26). Pravda, z tejto enumerácie jednotlivých čiastok by skôr vyplývalo, že „báj" (mythos) rozhodne nie je fabula ako člen binárneho protikladu (fabula-sujet), že je skôr jednou z dramatických kategórií povedľa „pováh", „slovného významu" atď., že je teda bližšie tej kategórii, ktorú sme nazvali „dej". No už sme spomenuli, že Aristoteles okrem termínu „mythos" používa aj ďalšie: „dej", „zostavenie udalosti". Občas je veľmi ťažké postihnúť významové nuansy medzi týmito pojmami,[18] keďže kontext, v ktorom sa niektorý z nich nachádza, stavia do popredia raz jeden, raz druhý význam: báj sa raz stotožňuje so „zostavením udalostí" (čiže s tematickou kompozíciou), druhý raz s dejom. Inokedy práve naopak tento pojem znamená skôr „tematické pozadie", napr.: „Báje, a to aj prebraté, má si básnik najprv všeobecne naznačiť a až potom ich má uvádzať do dejstiev a dejstvá rozširovať do príslušnej miery" (str. 16). Z textu jasne vyplýva, že „báj" (mythos) je oblasť mimosujetová, že je paradigmou, z ktorej autor „vyberá" materiál, z ktorej vychádza pri jeho konkrétnom spracovaní.

Domnievame sa, že „mythos" treba skôr interpretovať ako „tému", kým jeho konkrétne stvárnenie v diele nazýva Aristoteles „dej". Tento výklad môžeme potvrdiť množstvom dokladov. Tak keď hovorí o „celistvosti a prehľadnosti báje", pri charakterizovaní jej zložiek sa už zmieňuje o „deji". Rovnako pri jednoduchých a zložených „bájach" uvádza: „Jednoduchým nazývam dej, ktorý, ak sa vyvíja, *ako bolo stanovené* (podčiarkla N. K.), ucelene a súvisle jeho premena od jedného k druhému nastáva bez peripetie (obratu) a anagnorizy... Tieto sa však musia vyvíjať z osnovy deja tak, aby... (str. 34). Ďalej Aristoteles stavia „jednotnú báj" oproti „jednotnému deju", alebo kladie oba termíny vedľa

[17] Aristoteles, *Poetika*, Martin 1944. Preklad Miroslava Okála.

[18] K presnejším výsledkom možno dôjsť iba porovnaním termínov „báj", „dej", „udalosť" s gréckym originálom.

seba [„my sme však uviedli anagnorizu, ktorá najviac súvisí s bájou a dejom" (str. 35)].

Podobne si počína i pri charakterizovaní „mythosu" v epike, kde nemá mať odlišný charakter ako v dramatike: „Čo sa však týka poézie epickej, napodobňujúcej jedným metrom, je jasné, že treba, aby báje boli zostavené ako aj v tragédiách, dramaticky, to jest, aby boli dejmi o jednej a úplnej udalosti, ktorá by mala začiatok, stred a koniec, aby pôsobila ako jeden celý organizmus zvláštnu rozkoš a aby sa skladby nepodobali histórii, v ktorej je potrebné líčenie nie jednej udalosti, ale jednej doby... čo sa v nej zbehlo okolo jedného alebo viacerých, z ktorých vecí každá má k druhej len náhodný vzťah" (str. 60). Okrem prízvukovania štruktúrálnej zákonitosti, jednoty a vzájomnej súvzťažnosti zložiek Aristoteles rozdeľuje „sujet" (keďže z citovaného jasne vyplýva, že má na mysli „dej" v širšom zmysle slova, čiže sujet) na tri čiastky. Je to rozdelenie, ktoré pretrváva cez stredoveké poetiky až k Tomaševskému.

No napriek principiálnej totožnosti „mythosu" v dramatike i epike Aristoteles poukazuje na niektoré rozdiely: je to dejová simultánnosť („No v epickej básni, pretože je to rozprávanie, je možné, aby sa líčili súčasne mnohé čiastky, ktorými, ak sú vhodné, zvyšuje sa hodnota básne" — str. 62), nerovnaká veľkosť „častí", čiže možnosť odbočiek, regresií, „predbiehania", vsuviek, — epického „predlievania s láskou" u „maličkostí", povedané s Mannom.[19] Aristoteles si všíma aj gnozeologický aspekt „mythosu", keď porovnáva epiku s históriou: „Lebo historik a básnik líšia sa od seba nie tým, že hovoria vo verši alebo v próze (lebo potom by bolo možné preložiť Herodotove dejiny do verša, a o nič horšia by nebola história vo verši ako bez verša), ale tým sa líšia, že jeden rozpráva, čo sa stalo, druhý, čo by sa mohlo stať. Preto je poézia aj filozofickejšia ako história; básnictvo totiž predvádza skôr všeobecné, história však jednotlivé prípady" (str. 31—32). O tomto Aristotelovom rozdiele medzi „básnictvom" a históriou už vznikla celá teoretická literatúra.[20]

Záverom môžeme konštatovať, že Aristoteles, hoci striktne nerozlišoval medzi troma spomínanými pojmami tematickej zložky umeleckého diela: fabula, sujet, dej, predsa len medzi nimi pociťoval rozdiel. Pravdaže, nie sú to preňho — pokiaľ ide o ich hierarchizáciu — pojmy rovnako dôležité. Prvoradou sa nám však javí skutočnosť, že Aristoteles rozlišoval *medzi*

[19] Thomas Mann, *Spisovateľ a spoločnosť*, Bratislava 1958, 35 n.

[20] Porov. napr. G. E. Lessings *Werke* IV, herausgegeben von F. Barnmüller, Leipzig und Wien, 86 n.

dvoma zásadnými princípmi, medzi dvoma stránkami umeleckého diela, medzi tým, čo sme podľa Tomaševského nazvali fabulou, a tým, čo sme nazvali sujetom. Aristoteles si totiž uvedomoval, že v procese „mimézis", v procese stvárňovania umeleckého diela, jestvuje oblasť istého *zámerného výberu* tých zložiek, s ktorými sa stretáme v konkrétnom umeleckom diele: „Báje, a to aj prebraté, má si básnik najprv všeobecne naznačiť a až potom ich má uvádzať do dejstiev a dejstvá rozširovať do príslušnej miery. Slovom všeobecne myslím, že by sa malo rozumieť asi tak, ako je napríklad u Ifigénie. Obetovaná bola akási deva a bez stopy zmizla obetujúcim; bola prenesená do inej zeme, v ktorej bolo zvykom obetovať bohyni cudzincov, a práve jej sa dostalo vykonávať túto službu. Po čase sa prihodilo bratovi tejto kňažky, že prišiel k nej; to, že mu boh z nejakej príčiny nariadil, aby ta šiel, a za akým cieľom, to nepatrí k báji. Keď prišiel a ako zajatec mal byť obetovaný, spoznal sestru, a to buď tak, ako to spracoval Euripides, alebo ako Polyiides, ktorého Orestes vhodne povedal, že nielen sestra, ale aj on má byť obetovaný — a pre toto im potom prišla záchrana. Potom už básnik môže podložiť mená a vypracovať dejstvá ... ako napríklad Orestova šialenosť, pre ktorú sa dostal do zajatia a očistenie, s pomocou ktorého sa zachránil ..." (str. 46). Kým „mythos" je pre Aristotela kategória „mimoliterárna", nepriamo stvárniteľná v umeleckom diele, zodpovedajúca skôr nášmu pojmu „fabula", pokiaľ ide o sujet, je situácia komplikovanejšia. „Dej" chápe Aristoteles raz v širšom význame ako sujet, binárny protiklad fabuly, druhý raz v užšom význame ako jednu zo sujetových kategórií. Svedčí len o Aristotelovej mimoriadnej vnímavosti podstaty a špecifickosti umeleckého diela, že s podobným rozlišovaním týchto dvoch plánov sa nestretávame — po toľkých storočiach — ani u Hegla. Hegel síce venuje mimoriadnu pozornosť spoločenskému „zakotveniu" umeleckého diela, jeho spoločenským, mimoumeleckým determinantom, a skôr, než osvetli pojem „Handlung", všíma si obšírne tzv. „Allgemeiner Weltzustand" (všeobecný stav sveta) a kategóriu „situácie". Rovnako detailne rozoberá genézu umeleckého diela, no k základnému dvojdeleniu tematickej zložky, naznačenému Aristotelom, sa ani len v náznakoch nepribližuje.

Hegel však prvý diferencuje, pokiaľ ide o kategóriu, ktorú sme nazvali dejom (sujet v užšom význame), a to medzi dejom v epike a dramatike. Rozlišuje totiž medzi dvoma pojmami: „Handlung" a „Begebenheit". Prvý termín je príznačný pre „dramatickú poéziu", druhý pre epickú: „... epos nemá opisovať dej ako dej, ale ako udalosť (Begebenheit)".[21] Dramatický „dej" (Handlung) je priamo spätý s konaním hrdinov, je „jediným úsilím a pôsobením (hrdinov), pokiaľ ide o ich cieľ", kým v epike „udalosti" nevyplývajú z konania postáv, ale sa *príležitostne „stávajú".* Napríklad cieľ Odyseov je návrat do Ithaky. Odysea však nerozpráva o tom, čo z tohto uskutočňovania Odyseovho zámeru vyplynulo, ale opisuje udalosti *pri príležitosti* jeho cesty. To, čo sa Odyseovi na ceste prihodilo, nie je dôsledkom jeho charakteru, ale *udalosti sa dejú* bez Odyseovho pričinenia. Pravda, Hegel termín „dej" občas použije i pri rozbore epiky obyčajne v adjektívnom význame („dejové konanie"). Predmetom eposu je „dejové konanie", ktoré v celej šírke okolností a pomerov má byť názorne predvedené ako bohatá udalosť v spojitosti s vnútorne totálnym svetom určitého národa a určitej doby" (str. 940). Tento rozdiel citlivo vystihol v českom preklade *Estetiky*[22] Jan Patočka, ktorý i tam, kde Hegel hovorí o deji, v zmysle Heglovho uvažovania spresňuje tento termín na „jednání" („individuální epické jednání"). Neskôr na striktné rozlišovanie medzi pojmami „Handlung" („Begebenheit") kládol veľký dôraz W. Flemming.[23] Z nášho hľadiska je, pravda, toto rozlišovanie záležitosťou druhotnou, keďže si sujet všímame výlučne ako kategóriu epickú zo zorného uhla dichotómie fabula-sujet. Určiť, či aj v dramatike môže ísť o takéto rozlišovanie, nie je našou úlohou.

V dvadsiatych a tridsiatych rokoch tohto storočia začali sa nad dvoma základnými plánmi literárneho diela najmä románu zamýšľať — nezávisle od prác ruských — anglickí autori: E. M. Forster,[24] Harold Weston,[25] Edwin Muir,[26] J. T. Shipley[27] a iní. V prácach zaoberajúcich sa najmä problematikou románu rozoznávajú dve roviny: „story" a „plot". „Story" (čiže fabula) je podľa nich „rozprávanie udalostí, zoradených v časovej následnosti",[28] kým „plot" (čiže sujet) je už zoradením a usporiadaním týchto udalostí podľa istého systému, príslušného stavebného princípu. „The unity of plot is this the resulty of necessary relationship and order among the events" nazdáva sa Shipley.[29] Podobne hovorí aj Muir: „The chain of events in a story and the principle which knits it together" (c. d., str. 16). Podľa Forstera rozdiel medzi dvoma rovinami je ten, že v prvom prípade ide o chronologické zoradenie,

[21] G. W. F. Hegel, *Ästhetik,* Berlin 1955, 962.

[22] G. W. Hegel, *Estetika,* Praha 1966, 268. Preložil J. Patočka.
[23] Willi Flemming, *Epik und Dramatik,* 1925, 49 n.
[24] *Aspects of the Novel,* London 1947.
[25] *Form in Literature,* London 1934.
[26] *The Structure of the Novel,* London 1929.
[27] *Dictionary od World Literature. Criticism, Forms, Technique.* New York 1943, London 1945.
[28] E. M. Forster, *Aspects of the Novel,* 116.
[29] Shipley, c. d., 438.

v druhom o príčinné. Bohužiaľ, toto podnetné uvažovanie anglických teoretikov (i keď v prípade Forsterovom príliš zjednodušené) nebolo širšie rozpracované, a tak nás nemôže prekvapiť skutočnosť, že napr. W e l l e k - W a r r e n vo svojej *Teórii literatúry* (1942) pri osvetľovaní pojmov fabula-sujet[30] sa neodvolávajú na domáce anglické práce, ale na Tomaševského. Fabula je podľa nich „abstrakcia" možno povedať básnického surového materiálu (básnikovho zážitku, jeho čítania a pod.). „Sujet" je abstrakcia „fabuly", alebo presnejšie: ostrejšie zameranie rozprávačského hľadiska (str. 30). Pravda, ani Wellek-Warren nevyvodili dôsledky z tohto principiálneho postoja a všímajú si v ďalšom iba „dej" ako jednu z „troch častí románu" povedľa „charakteristiky" a „prostredia" (milieu).

Na spomenuté anglické názory však nadväzuje známa práca nemeckého literárneho teoretika Eberharda Lämmerta *Bauformen des Erzählens*. L ä m m e r t prekladá anglické termíny „story" a „plot" ako „Geschichte" (čiže fabula) a „Fabel"[31] (čiže sujet). Preklad termínu „plot" ako „fabula" nie je najšťastnejší nielen preto, že z nášho stanoviska zavádza chaos do terminológie už pomerne zaužívanej, ale aj sám obsah tohto pojmu, tak ako ho ďalej vymedzuje Lämmert, je v istom rozpore so zvoleným termínom. Aj preňho je „Geschichte" („história") základom („zugrundeliegende Geschichte") každého procesu rozprávania, no na rozdiel napríklad od Forstera nechápe ju len ako chronologicky zoradenú reťaz udalostí (prípadne kauzálno-chronologicky ako u ostatných spomenutých anglických autorov). Nechápe ju ako mimoliterárny „Rohmaterial", ale pokúša sa už v nej vystopovať iba jej vlastný „Ordnungsprinzip" a popri „látkovej súvislosti" hľadá aj súvislosti „zmyslové". Aj zložky, ktoré podľa neho vytvárajú tzv. reálnu fóliu (reale Folie) „histórie", predstavujú už istý zámerný výber „surového materiálu", výber „vyprostený zo vzťahového systému mimoliterárneho, ktorý uprostred fiktívnej skutočnosti literárneho diela dostal novú miestnu hodnotu (Stellenwert) a novo vymedzenú funkciu" (str. 27). Všíma si, ako výber v oblasti „histórie" predurčuje charakter „fabuly": napr. „dlhá" história predpokladá prerývanú, rozsekanú „kostru rozprávania". Výber fabuly rozhoduje „vopred" o vývine „charakterov, konfliktov a ideí (str. 28). Mimo plánu „histórie" sú však isté rozprávačské oblasti (postupy), a to opisy, charakteristiky, úvahy a vysvetľovania. Pravda, okrem prvých dvoch menších kapitol (Die Anlage der Geschichte a Die Bewältigung der Geschichte) sa s pojmom „Geschichte" stretáme dosť zriedkavo. Rovnako ani obsah tohto pojmu nie je celkom jednoznačný (a tým menej pojmu „Fabel"): raz sa

[30] R. W e l l e k – A. W a r r e n, *Theorie der Literatur*, Berlin 1966, 195.
[31] E. L ä m m e r t, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955, 24 n.

„Geschichte" chápe ako jeden zo základných epických plánov, zahrnujúci všetky epické kategórie, druhý raz je to zasa len jedna zo zložiek rozprávania (Erzählelementen), temer totožná s pojmom „Handlung", dej. Tejto kategórii (Handlung) venuje Lämmert mimoriadnu pozornosť, nepomerne väčšiu než spomenutým dvom. Ešte s väčšou neistotou sa stretáme, keď ide o pojem „Fabel", ktorému autor na rozdiel od pojmu „Geschichte" nevenuje temer nijakú pozornosť — hádam preto, že tento termín nevystihuje, ba skôr protirečí obsahu pojmu týmto termínom označenému. V ďalšom výklade sa mu autor vyhýba a nahrádza ho inými termínmi (Erzählvorgang, Erzählskellet, innerer Vorgang, Erzählablauf a pod.). Vcelku možno povedať, že na rozdiel od „materiálnej" „histórie" je „fabula" iba abstraktným spôsobom stvárňovania, abstraktnou metódou, „nemateriálnym vnútorným postupom". Rovnako sa nevyvodzujú nijaké dôsledky z dichotómie „Geschichte" — „Fabel". Vyvoláva to dojem metodologickej neprehľadnosti, keďže nie je jasné, ktoré rozprávačské postupy (inak veľmi dôkladne, detailne a minuciózne vystopované a osvetľované)[32] sa pripisujú plánu „Geschichte" a ktoré plánu „Fabel" ako dvom základným stránkam každého epického diela.

Degradácia fabuly, „osamostatnenie" sujetu

Treba povedať, že by bolo omylom domnievať sa, že pre teoretikov, ktorí vychádzajú z tejto dichotómie, je už jasný obsah a rozsah oboch pojmov. Tak pre Šklovského, ktorý zároveň s Tomaševským pracoval s touto dvojicou (*Teória prózy*, 1925), je dôležitý predovšetkým sujet. Fabula je podľa neho „jen materiál pro sujetové sformování. Takým spůsobem sujetem *Jevgenije Oněgina* není románek hrdinův s Tařanou, ale sujetové sformování této fabule, prováděné vsunováním mnoha děj přerušujících digresí ... Umělecké formy lze vykládat jejich uměleckou zákonitostí, nikoliv motivací z reálného života. Umělec, brzdě děj románu, nikoliv uváděním osob (na příklad), které by hrdiny odlučovaly, ale pomocí prostého přesunování jednotlivých částí, ukazuje nám estetické zákony, které leží za oběma komposičními metodami."[33] Hoci je teda fabula

[32] E. L ä m m e r t si všíma členenie a spájanie viacerých dejových pásiem (additatívne, korelatívne, kauzálne), rozoberá rozličné formy „priebehu rozprávania" (v jeho chápaní „sujet", „plot"), a to časové, priestorové a tematické „nahusťovanie", ďalej rozprávačské „spôsoby" (rôzne typy „Rückwendungen" a „Vorausdeutungen") a napokon detailne rozoberá rozprávačské postupy.
[33] Viktor Š k l o v s k i j, *Teorie prózy*, Praha 1948², 199.

len opisom udalostí, materiálom sujetu, nie je pre Šklovského faktom mimoliterárnym, ako sa niektorí jeho kritici domnievajú.[34] Rovnako Šklovskij nepokladá za jedinú príznakovú črtu fabuly časovú chronológiu, ale špecifické kompozičné postupy, odlišné a nie natoľko diferencované ako postupy sujetovej kompozície. Jeho kritici vychádzajú pritom z falošnej predstavy, akoby „opis udalosti"[35] znamenal nevyhnutne „časovú chronológiu", čo však platí len zriedkakedy. Len čo totiž ide o fabulu s viacerými dejovými pásmami,[36] a to je rozhodne v epických žánroch posledných storočí, najmä v románe, častejší prípad, nezachováva časovú chronológiu — pretože ju jednoducho nemôže zachovávať. Ani „opis udalosti": vracanie sa do minulosti, digresie, zriedka „predbiehanie" nie sú len príznakom sujetu. Občas — v spomenutých prípadoch dejovej simultánnosti — s nimi narába aj „fabula". Prerušovania a znovuzačínania, bez ktorých by fabula bola nejasná, difúzna a bezkontúrová, nevyhnutne rušia chronológiou. Zvlášť to bije do očí v románe, kde sa dej viaže k viacerým postavám. Ťažko napríklad „zostaviť" fabulu Buddenbrookovcov bez porušenia chronológie. Aj tu ju treba prerušovať, navracať sa do minulosti raz k osudom Toma, raz Tony, Gerdy a pod. Bez prerušovania jedného dejového prúdu a vracania sa k druhému by fabula prestala byť fabulou, „opisom udalosti", ktorého prvoradou vlastnosťou je jasnosť a zrozumiteľnosť, a to i vtedy, keď ide o „nejasný", „hmlistý" sujet. Natíska sa otázka: kde je teda rozdiel medzi fabulou a sujetom, ak len nie v časovej chronológii? Tu treba podčiarknuť, že fabula porušuje chronológiu iba v nevyhnutných prípadoch, iba vtedy, ak jej hrozí rozklad, ak by prestávala byť fabulou a stávala by sa čímsi amorfným. V sujete naopak ide o zámernú dekompozíciu fabuly, o esteticky funkčnú prestavbu jej motívov.

Šklovskij neskôr zrezignoval zo svojej teórie sujetu. V práci, ktorá vyšla o tridsať rokov neskôr ako *Teória prózy (Zametki o proze russkich klassikov),*[37] podľa vzoru Gorkého nerozlišuje už medzi sujetom a fabulou. „*Ale skutočný sujet diela vzniká iba neskoršie* (podčiarkla N. K.) ako výsledok zložitého procesu umeleckého poznania, v priebehu ktorého sa

[34] Porov. T. Todorov: „Šklovskij vyhlásil, že fabula nie je zložkou umeleckou, ale len mimoliterárnym materiálom; iba sujet je preňho estetická konštrukcia. Pre štruktúru diela pokladal za príznakový fakt, aby rozuzlenie bolo umiestené pred zauzlením intrigy; ale nie fakt, že hrdina vykoná nejaký čin namiesto iného (v praxi formalisti študovali oboje)." Communications VIII, 1966, 127.

[35] „Pojem sujetu býva veľmi často směšován s popisem udalostí — s tím, proč navrhuji konvenční název *fabule.*" V. Šklovskij, c. d., 199.

[36] Porov. E. Lämmert, c. d., 43 n.

[37] Slov. preklad: *Poznámky o próze ruských klasikov,* Bratislava, 1957.

musí umelec často odchýliť od pôvodného »vymysleného rozprávania« a prejsť k inému jednoduchšiemu, ale zároveň plastickejšiemu spôsobu zobrazenia skutočnosti. V základe máme vždy jediný a nedeliteľný proces poznania predmetu rozprávania. — V knihe nebudem rozlišovať sujet od fabuly" (str. 14). Vidíme, že napriek úsiliu nerozlišovať sujet od fabuly predsa len ho rozlišuje, i keď jeho uvažovanie sa ani zďaleka nevyrovná exaktnému teoretickému mysleniu spred tridsiatych rokov. Pretože vychádza z teoretických dogiem o jednote umeleckého a vedeckého poznania, má to nevyhnutne vplyv na všetky jeho teoretické závery. A tak niet sa čo diviť, ak sa záverom priznáva: „Cieľom mojej práce nie je teoretické skúmanie a presné určenie pojmov: sujet, fabula, téma, charakter" (str. 18). Treba pripomenúť, že tieto názory sú neprijateľné i pre súčasnú sovietsku literárnu teóriu. Tak napríklad Alexej S. Bušmin[38] na adresu literárnych teoretikov, ktorí stotožňujú umelecké poznanie s vedeckým, píše: „Súčasne v našich teoretických úvahách často sa miešajú kategórie krásnej literatúry so zásadami vedy o literatúre. Nastupuje identifikácia špecifičnosti literatúry (myslenie v obrazoch) a špecifičnosti literárnej vedy (myslenie v logických pojmoch). Z toho vyplývajú rôzne neporozumenia a bezobsažné spory o zásady výskumu napríklad i takého dôležitého problému, ako je jednota obsahu a formy umeleckého diela... Ak jednota konkrétnej zmyslovej formy a ideového obsahu je predpokladom jestvovania umeleckého obrazu v diele a jeho bezprostrednej percepcie ako takého, tak »rozštiepenie« obrazu je rovnako nevyhnutným predpokladom jeho vstupu v proces logického myslenia, jeho jestvovania v pojmoch. Veda sa nemôže zaobísť bez analýzy, bez „rozštiepenia".

Bušminove slová odzneli na adresu podobných prác, ako je napr. práca V. V. Cvirkunova *Problém sujetu v sovietskej literárnej vede.*[39] Ako mnohé podobné práce vychádza z kritiky koncepcie sujet-fabula príslušníkov formalizmu (Eichenbaum, Šklovskij, Tomaševskij, Žirmunskij a ako ich „učiteľ" i Veselovskij) a vyčíta jej „odtrhnutie od prirodzenej životnej pôdy", „scholastickú jednostrannosť", „metafyzickú koncepciu". Autor najviac odsudzuje formalistickú koncepciu literárneho diela ako istého zámerného „postupu", ako súhrnu

[38] A. C. Bušmin, *Metodologičeskije zadači literaturovedenija,* v zborníku *Voprosy metodologiji literaturovedenija,* Moskva—Leningrad 1966. Citujem podľa poľského prekladu *Metodologiczne zadania literaturoznawstwa.* Pamietnik literacki LIX, zoš. 2, str. 309.

[39] V. V. Cvirkunov, *Problém sujetu v sovietskej literárnej vede,* Slovenská literatúra, č. 4, 1961, 442—459 a č. 1, 1969, 78—87.

vnútorných vzťahov, ktoré sa formalisti snažia „geometricky" presne, t. j. exaktne vystopovať. Toto úsilie interpretuje autor ako izoláciu sujetu od „konkrétneho životného materiálu", ako redukovanie umeleckého tvorenia „na hru", ako obchádzanie „veľkých humánnych ideí", ako zámerné zaznávanie pre sovietsku literatúru prvorade dôležitého hrdinu (napr. u Tomaševského) a pod. V. V. Cvirkunov obviňuje formalistov,[40] že chápu sujet ako „samostatnú konštrukciu, schému, ako komplex ustrnutých, nehybných motívov" a domnieva sa, že ich vyvrátil odvolávaním sa na Gorkého definíciu sujetu: „Tretím prvkom literatúry je sujet, t. j. spojitosti, protirečenia, sympatie, antipatie a vôbec vzájomné ľudské vzťahy — história rastu a formovania určitého charakteru, typu."[41] Sám autor potom túto definíciu vysvetľuje a „spresňuje": „Gorkij chápe sujet predovšetkým ako kategóriu, ktorá obsahuje špecifickými prostriedkami odzrkadlené reálne spoločenské vzťahy, t. j. vzťahy medzi ľuďmi, ktoré u nich vznikajú v procese spoločenského života, v procese vzájomných vzťahov a pôsobení" (str. 78). Cvirkunovovu štúdiu nemožno hodnotiť ako pokus o vlastnú koncepciu sujetu (fabulu si ako čiry nadbytočný výmysel autor vôbec nevšíma), iba v rozličných variantoch obmieňa výrazy, ako „životné skúsenosti", „zložitý systém ľudských vzťahov", „životné fakty", „materiál skutočnosti". Ale to, aké sú tie „špecifické prostriedky", ktorými sa „život" dostáva do literatúry, ho nezaujíma.

V. V. Cvirkunov — dovolávame sa ho iba preto, že jeho práca je typická — a mnohí iní kritici formalistov, ktorí zväčša vychádzajú z Gorkého, zabúdajú, že definícia sujetu z pera tohto autora je definíciou spisovateľa, a nie teoretika,[42] že literárna teória, ak chce byť vedeckou disciplínou, nemôže inými slovami o literárnych kategóriách opakovať to, čo o nich vraví autor, nemôže ustavične vydávať za „kritický aparát" pseudosociologické, pseudopsychologické a pseudofilozofické vysvetľovanie literár-

[40] Formalisti umelecké postavy nechápali ako psychologické indivíduá, ale ako nositeľov deja, podriadeným v „motivirovke" sujetovej výstavby istým logickým transformáciám. Porov. napr. Vladimír Propp, *Transformace čarodejných pohádek*, v zborníku *Poetika, rytmus, verš*, Praha 1968, 33—107.

[41] M. Gorkij, *Sobranije sočinenij* 27, 1953, 214.

[42] Tým, pravda, nechceme povedať, že by spisovateľ nemohol byť aj „plnoprávnym" teoretikom. Spisovatelia sa vždy teoreticky vyjadrovali o svojich pracovných skúsenostiach a mnohé z týchto „vyjadrení" sú úvahami mimoriadnej intelektuálnej a teoretickej úrovne.

Z ďalších prác sovietskych autorov o problematike sujetu uvádzam: E. Dobin, *Žiznennyj materil i chudožestvennyj sjužet*, Leningrad 1958², V. V. Vinogradov, *Sjužet i stil'*, Moskva 1963; V. V. Kožinov, *Sjužet, fabula, kompozicija* v zborníku *Teorija literatury*, Moskva 1964, 408—485; E. Etkind, *Sujet — style — Contenu*, Philologica pragensia X, č. 2, 1967, 65—80.

nych faktov. Tým, že sa ustavične zdôrazňuje to, čo je samozrejmé, že „materiálom sujetu" je „človek", „história rastu a organizácie určitého charakteru, typu, „dialektické odhalenie ľudskej podstaty v konkrétnom individuálnom charaktere", „celý životný materiál, tvoriaci obsah diela, autorovo hodnotenie javov skutočnosti, poznávacia podstata umeleckého diela", o špecificky literárnom charaktere tejto literárnej kategórie sa nič nepovie.

Práca, ktorá znamená nesporný pokrok v teórii sujetu, je štúdia Tzvetana Todorova *Les catégories du récit littéraire.*[43] Autor v nej svoje teoretické názory ilustruje na románe Ch. Laclosa *Les Liaisons dangereuses* (Nebezpečné zväzky). Teoreticky sa opiera o spomínané práce ruských autorov a o výskumy francúzskeho lingvistu E. Benvenista.[44] Vychádza predovšetkým z jeho dvoch temporálnych jazykových systémov „l'histoire" a „discours", ktoré kladie na roveň — nie celkom presne — fabuly a sujetu. Epický text je preňho zároveň „l'histoire" i „discours". „Je históriou, pretože evokuje istú realitu, príhody, ktoré sa stali, osoby, ktoré sa z tohto zorného uhla miešajú s postavami z reálneho života... Ale dielo je súčasne aj »discours«... Na tomto stupni nie sú dôležité prednesené príhody, ale spôsob, akým nás rozprávač s nimi oboznamuje" (str. 126). Citovaný text jasne svedčí o Tomaševského vplyve na Todorovo chápanie fabuly (l'histoire), i keď zdôrazňovanie jej „reality" preexponúva. No odkláňa sa od neho, keď na inom mieste tvrdí, že „história je konvencia, ktorá nejestvuje na stupni príhod ako takých", že je „čírou abstrakciou, pretože ju vždy rozpráva a vníma niekto, neexistuje »ako taká«" (str. 127).

[43] Communications VIII, 1966, 125—147.

[44] Emile Benveniste, *Problème de linguistique générale*, Paris 1966. Benveniste rovnako ako pred ním Saussure, Trubeckoj, Jakobson, Hjelmslev, Martinet vychádza z dvoch jazykových aspektov, jazykových inštancií, ktoré nazýva „langue" (ako systém znakov, kód) a „discours" ako „la langue en tant q'assumée par l'homme qui parle" (str. 226), ako jazyk + individuálne použitie. Discours je subjektívny, utvárajú ho „diskrétne" jednotky: „V každom momente prehovoru jestvuje subjekt, ktorý hovorí." Benveniste skúma najmä tie tvary, pomocou ktorých sa v jazyku realizuje subjektivita. Jazyk vyriešil tento problém — prechod z „langue" v „discours" — vytvoriac si skupinu „prázdnych" znakov, ktoré nereferujú o realite, ale ihneď sa stanú „plnými", len čo ich hovoriaci použije v prehovore. Takýmito „prázdnymi" znakmi sú podľa Benvenista osobné zámená, slovesný čas a performatív. Literatúra ako individuálne použitie jazyka je istým druhom discours a pre jej výskum mimoriadne dôležité všetky tri druhy „prázdnych" znakov. Jeho teória osobných zámen má veľký vplyv na francúzsku štrukturálnu teóriu rozprávača, podobne ako aj určenie dvoch samostatných temporálnych systémov „discours" a „l'histoire". Sú to dva autonómne

Na pláne „histórie" Todorov rozoznáva dve roviny: rovinu „akcií" a rovinu postáv. Na pláne „discours" zasa epické časy, mody, vidy a rozprávača. Segmentáciu rovín ilustruje na spomenutom Laclosovom románe a pokúša sa vystupovať pravidlá kombinatoriky nižších segmentov. Toto je rozhodne najcennejšia a najinštruktívnejšia časť Todorovej práce. Achillovou pätou štúdie sú niektoré teoretické východiská, najmä protirečiace vysvetľovanie fabuly (l'histoire) a jej základná segmentácia, t. j. prisudzovanie dejového plánu a plánu postáv výlučne fabule. Na rozdiel od Todorova sa domnievame, že dejový plán a plán postáv nemožno prisudzovať len fabule, že sa tieto plány predovšetkým týkajú sujetu. Sujet, ktorý je zároveň kompozičnou stavbou všetkých epických kategórií, je — na rozdiel od fabuly — bohatší o kategóriu, s ktorou fabula, podľa nášho názoru — nemá nič spoločné: o kategóriu rozprávača.

Fabula-sujet ako členy binárnej opozície

Spomenuli sme, že Šklovskij a Tomaševskij venovali pozornosť výlučne sujetu. Šklovskij, aj keď preňho fabula nebola kategóriou mimoliterárnou, nevenoval osvetleniu jej „kompozičnej metódy" väčšiu pozornosť. Pred literárnou teóriou stojí teraz naliehavá úloha osvetliť obe kategórie tak, aby fabula neostávala v tieni sujetu, aby sa ozrejmil ich vzájomný vzťah a aby sa tento vzťah nepociťoval ako náhodný, arbitrérny, nemotivovaný. Domnievame sa, že východiskom tu môže byť vzťah, v ktorom ich budeme chápať nielen ako dva základné aspekty, plány literárneho diela (epického), ale v ktorom ich zároveň umiestnime do skupiny opozícií rovnakého radu, do skupiny, ktorú utvárajú základné kategórie epického textu a pre ktoré platia pravidlá vzťahu dvoch základných jazykových aspektov — langue a parole:

langue (kód)	—	parole (message)
paradigma	—	syntagma
fabula	—	sujet
autor	—	rozprávač
metajazyk	—	predmetný jazyk[45]
diegézis	—	mimézis
čas rozprávaný	—	čas rozprávania
erzählte Zeit	—	Erzählzeit

plány výpovede, ktoré sa okrem časového aspektu líšia aj rôznym stupňom subjektivity. Pre discours je príznačný prézent, „čas, keď sa hovorí". Pasé simple, imperfektum a pluskvamperfektum sú časy „l'histoire" ako spôsobu výpovede, vylučujúceho každú autobiografickú lingvistickú formu. Historik nikdy nevraví „ja" ani „ty" ani „tu" ani „teraz" (329).

Fabulu chápeme ako paradigmatickú zásobáreň epických postupov, ktoré sa konkretizujú v sujete. Sujetová výstavba je ustavičný výber z paradigmy, výber medzi zložkami, ktoré treba vyzdvihnúť a ktoré zanedbať, prípadne odložiť bokom. Je to proces, ktorý predpokladá celú sériu transpozícií a ekvivalencií.

Domnievame sa, že presnejšiemu charakterizovaniu oboch kategórií poslúži, ak si všimneme ich vzťah na jednej strane k autorovi, na druhej k čitateľovi. Sujet je to, čo čitateľ vníma postupne a bezprostredne, fabulu si „zostavuje" až po prečítaní. A naopak: autor „mal v hlave" najprv fabulu a až potom konštruoval sujet. Fabula je stupňovitou rekonštrukciou ex post pre čitateľa, no ako paradigmatická zásobáreň epických postupov je prius pre autora. Fabulu, pokiaľ ide o dichotómiu autor — rozprávač, prisúdime autorovi, sujet rozprávačovi. Autor pri akte písania robí ustavičný výber, ktorý mu poskytuje fabula. Je to výber z paradigmy: má totiž vždy poruke niekoľko alternatív (vieme, že najmenšia paradigma môže byť dvojková), ktoré sú z istého hľadiska rovnocenné, z iného nerovnocenné. Operáciu, ktorú vykonáva autor, môžeme podľa Jakobsona nazvať „selekcia a substitúcia" a operáciu, ktorú sme pripísali rozprávačovi, „kombinácia a tvorenie kontextu". Pre obe operácie nachádzame množstvo dokladov v autorských denníkoch, rozličných vyznaniach typu „ako som písal...", objasňujúcich genézu literárneho diela. Ako doklad môžeme napríklad uviesť Tolstého koncepty k *Vojne a mieru* a list kňažnej Volkonskej.[46]

„Roku 1856 som začal písať novelu s určitou tendenciou, jej hrdinom mal byť dekabrista, ktorý sa s rodinou vracia do Ruska. Od prítomnosti som nevdojak prešiel k roku 1825, k obdobiu omylov a nešťastia môjho

[45] O metajazyku a predmetnom jazyku vo vzťahu k „mimézis" porov. N. Krausová, c. d., 193—210. — Podľa Platóna — III. kniha *O republike* — oblasť toho, čo nazýva *lexis* (alebo spôsob hovorenia na rozdiel od *logos,* ktoré označuje to, čo je povedané) sa rozdeľuje teoreticky na mimézis v pravom zmysle slova (čiže „schopnosť reprezentovať prostredníctvom slov realitu neverbálnu a výnimočne verbálnu" — podľa definície G. Genetta, *Frontiéres du récit,* Communications VIII, 153) a na diegézis, čiže to, čo básnik rozpráva „hovoriac vo vlastnom mene, bez toho, aby nás nechal veriť, že hovorí druhý". — Čas fabuly, ako sme už spomenuli, nie je čas chronologický, jednodimenzionálny, ale práve naopak je to čas „mnohodimenzionálny". Tento čas sa nenachádza mimo diela, ako sa domnievali formalisti, ale je v diele plne prítomný, predmetne manifestovaný. Podľa terminológie známeho nemeckého vedca G. Müllera sme tento čas nazvali „časom rozprávaným" (erzählte Zeit) a čas sujetu „časom rozprávania" (Erzählzeit). Porov. G. Müller, *Erzählzeit und erzählte Zeit.* Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider. Tübingen 1948, 195—212. Čas sujetu, čas rozprávania, je čas lineárny.

[46] L. N. Tolstoj, *Čo je umenie?* Bratislava 1957, 275 a 285—286.

hrdinu a začaté som nechal tak. Ale aj roku 1825 bol môj hrdina už zrelý človek, otec rodiny. Aby som ho pochopil, musel som sa preniesť do jeho mladosti, a jeho mladosť spadala do slávnej doby Ruska, do roku 1812. Druhý raz som nechal začaté tak a začal som písať od roku 1812, ktorého vôňu a zvuk ešte cítime a milujeme, ale ktorý je od nás už dosť vzdialený, aby sme mohli myslieť pokojne. Ale i tretí raz som nechal začaté, no už nie preto, že by som bol musel opisovať prvú mladosť môjho hrdinu, naopak: medzi tými polohistorickými, polospoločenskými, polovymyslenými veľkými charakteristickými osobnosťami veľkej epochy ustupovala osoba môjho hrdinu do úzadia a do popredia sa dostali — pre mňa rovnako zaujímaví — mladí aj starí ľudia, mužovia i ženy tej doby. Tretí raz som sa vrátil hlbšie do minulosti pre cit... ostýchal som sa písať o našom triumfe v zápase s bonapartovským Francúzskom, keby som neopísal i naše neúspechy a našu hanbu...

A tak som sa z roku 1856 vrátil do roku 1805 a od toho času zamýšľam previesť už nie jedného, ale mnohých svojich hrdinov a hrdinky cez historické udalosti rokov 1805, 1807, 1812, 1825 a 1856. Rozuzlenie vzájomných vzťahov týchto osôb nepredvídam ani v jednom z týchto období. Čo ako som sa sprvu pokúšal vymyslieť si románovú zápletku a rozuzlenie, presvedčil som sa, že to nie je v mojich silách a rozhodol som sa pri opisovaní týchto osôb spoľahnúť sa na svoje zvyky a sily..."

(Koncept úvodu k románu *Vojna a mier*, 1867)

Na inom mieste:

„...Potreboval som, aby v bitke pri Slavkove, ktorú ešte len opíšem, ale ktorou sa román začal, padol skvelý mladík; v ďalšom som potreboval iba starého Bolkonského s dcérou; ale pretože je trápne opisovať postavu s románom ničím nespojenú, rozhodol som sa spraviť skvelého mladíka synom starého Bolkonského. Potom ma zaujal, ukázala sa preňho úloha v ďalšom toku románu, nuž som sa nad ním zmiloval a nezabil som ho, len som ho ťažko ranil. Nuž toto je, milá kňažná, dokonale pravdivé, ale práve preto trošku nejasné vysvetlenie, kto vlastne je Bolkonskij".

(Z listu I. V. Volkonskej)

Povedali sme, že výstavba sujetu ako syntagmatická reťaz je výberom z paradigmatickej zásobárne, ktorú predstavuje fabula. Tolstoj, ako mnohí iní autori, cítil, že táto výstavba sa deje podľa presných — i keď skrytých neuvedomených — logických pravidiel. Výber z paradigmy, „selekcia a substitúcia" rovnako ako výstavba sujetu „kombinácia a tvorenie kontextu" sú vždy logickou operáciou. Tolstoj hovorí o tom veľmi presvedčivo na adresu kritiky: „Ale teraz, keď deväť desatín zo všetkého, čo sa

vytlačí, je kritika, samozrejme aj na kritiku umenia musia byť ľudia, ktorí by ukazovali, aké nezmyselné je pátrať v umeleckom diele po idei a ktorí by ustavične viedli čitateľa *po tom nekonečnom labyrinte zreťazení, ktoré je podstatou umenia, a k zákonom, ktoré sú základom toho zreťazenia...*" (kurz. N. K.) (z listu N. N. Stachovcvi, 1876). Z citovaného listu a konceptu úvodu k *Vojne a mieru* sme sa dozvedeli, že Tolstoj-autor hneď na začiatku románu robil selektívny výber (na úrovni fabuly) z päťčlennej paradigmy: situovať začiatok románu do jedného z piatich termínov (1805, 1607, 1812, 1825, 1856). Každý z nich predstavuje celkom iné možnosti výstavby sujetu, celkom inú „kombináciu a tvorenie kontextu". Obe operácie na úrovni fabuly (selekcia a substitúcia) sa týkajú všetkých zložiek diela (okrem rozprávača): deja (autor mohol začať román bitkou pri Slavkove alebo ho situovať do iného motívu fabuly), postáv (mohol si vybrať Bolkonského, prípadne niekoho iného, mohol ho spraviť synom starého Bolkonského, prípadne mohol ho izolovať, „osamostatniť", mohol ho nechať umrieť, alebo len ťažko zraniť), vonkajšieho sveta („totality objektov" — mohol začať román opisom jednej z piatich rozličných situácií). Rozprávača a jeho postupy sme pripísali výlučne plánu sujetu.

Spomenuli sme, že dichotómiu fabula — sujet pokladáme za dichotómiu rovnakého radu, ako je dichotómia autor — rozprávač. Pre lepšie osvetlenie tejto hypotézy uvedieme niekoľko riadkov Ch. B a u d e l a i r a, v ktorých básnik komentoval Poeovu esej *Princíp poézie:* „Jedna z jeho prednostných zásad bola táto: »Rovnako v básni ako románe, v sonete ako novele musí všetko smerovať k rozuzleniu. Dobrý autor má už na zreteli posledný riadok, keď píše prvý.« Vďaka tejto obdivuhodnej metóde autor môže začať dielo koncom a rozpracovať na hociktorej časti, keď sa mu zachce. Milovníci závratu (du délire) možno sa budú búriť nad týmito cynickými zásadami."[47] Toľkoto veľký francúzsky básnik a ďalej už sám Poe: „Ak je niečo evidentné, tak je to skutočnosť, že hocaký plán, hodný toho mena, má byť starostlivo vypracovaný, pokiaľ ide o rozuzlenie, ešte skôr, než sa pero dotkne papiera. Istému zámeru len vtedy môžeme pre-

[47] Charles B a u d e l a i r e, *Úvahy o některých současnících*, Praha 1968, 288 n. Podobné vyznania Baudelaire komentuje s neskrývaným súhlasom. Napr.: „Volba prostředků! K tomu se vrací znova a znova; s poučnou výmluvností hovoří o shodě prostředků a účinku, o užívání rýmů, o zdokonalování refrénů, o přispůsobování rytmu citu. Tvrdí, že ten, kto nedokáže uchopit nehmatatelné, není básník; že básník je jen ten, kdo je pánem své paměti, vládcem slův, rejstříkem svých vlastních citů, v němž je možno kdykoli zalistovat. Vše pro rozuzlení! opakuje mnohokrát. I sonet potřebuje plán a nejdůležitejší zárukou tajuplného života duchovních děl je konstrukce, abych tak řekl armatura," dodáva Baudelaire, majster sonetu.

požičať nevyhnutnú fyziognómiu logiky a kauzality, ak máme ustavične na zreteli myšlienku rozuzlenia — snažiac sa, aby všetky udalosti a obzvlášť základný tón smerovali k vybudovaniu zámeru." Táto myšlienka nie je u Poea náhodná. Práve naopak, je základným vyznaním autora, s ktorými sa stretáme vo všetkých jeho literárnych esejách.[48] Poe ešte dôraznejšie ako Tolstoj upozorňuje na etapovitosť, či „procesovitosť" vzniku umeleckého diela. Poeovo vyznanie a Baudelairov komentár „prezrádzajú", že ide o dve základné etapy tohto procesu: prvá súvisí s vypracovaním plánu, kde všetky zložky sú zamerané „na rozuzlenie", až kým sa „pero nedotkne papiera". Druhá etapa je etapa samého písania, keď — ako hovorí Baudelaire, „autor môže začať dielo — vďaka tejto obdivuhodnej metóde — koncom a pracovať na hociktorej kapitole." Prvá etapa výberu z paradigmy, čiže práca s fabulou je viazaná výlučne na autora, keďže rozprávač ako fiktívna postava nemôže existovať, kým sa „pero nedotkne papiera". No len čo si autor stvorí svojho „zástupcu", rozprávača — ako vraví T. Mann — sujetová výstavba, štylistické zafarbenie, voľba najmenších výstavbových jednotiek sú viazané a podmienené existenciou rozprávača. To však, pravda, neznamená, že autor je celkom vylúčený z diela (z epického diela „čistej krvi", ako sa domnieva Ingarden[49]), jeho „znaky", „indexy", sú roztrúsené po celom diele. Ako príklad môžeme uviesť Mannovho *Doktora Faustusa* s priamym rozprávačom, ktorý je zároveň aj druhou veľkou postavou románu. No napriek tomu čitateľ v románe objaví aj skryté „znaky" samého autora: ingardenovsky povedané okrem „quasi-súdov" sa tu vyskytujú aj „súdy sensu stricto" a okrem predmetného jazyka aj stopy metajazyka (napr. vmontované pasáže z Mannovej eseje o Dostojevskom a množstvo iných Mannových „montáží").

Napriek tomu, že fabulu chápeme ako paradigmatickú zásobáreň, že ju pripisujeme plánu autora, a nie rozprávača, nie je faktom mimoliterárnym. Svedčí o tom prítomnosť „mikrofabuly" v sujete, ktorá môže mať niekoľko podôb. Pre naše potvrdenie sú príznačné tri typy moderného románu:

1. román, ktorý francúzski kritici nazvali „l'histoire dans l'histoire",
2. román, ktorého hlavnou charakteristikou je „snaha o fabulu",
3. žánrový variant románu, ktorý dostal názov „román o románe".

V prvom prípade fabula sa dá čítať v diele ako „un livre autre",[50] kto-

[48] E. A. Poe, *K podstatě básnictví,* Praha 1928, 78, přeložil A. Vyskočil.
[49] Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk,* Tübingen 1960, 170 a *Studia z estetyky* I, Varšava 1966, 525.
[50] Jean Ricardou, *L'histoire dans l'histoire,* Critique, 231–232, 711–729.

rej „niektoré strany sú zdvojené a vložené ľubovoľne do ostatných častí románu", ako román, ktorý do svojej sujetovej kompozície integroval „jedno z niekoľkých alternatívnych čítaní" (str. 729). Tento typ románu nie je ani natoľko moderný, v podstate tu ide o princíp, ktorý Gide nazval (Journal, 1893) „mettre en abime".[51] Keďže autor v hlavných črtách vypracoval fabulu skôr, než sa „pero dotkne papiera", nemôže občas odolať pokušeniu vpašovať ju do sujetu. Aj integrácia fabuly v sujete môže mať niekoľko podôb: raz sa v niektorej časti sujetu môže objaviť ako „zhustený obsah" (napr. v Poeovej próze *Pád domu Usherov*), inokedy na rovine metaforickej ako symbol, alúzia (napr. Novalisov *Heinrich von Ofterdingen*), alebo sa fabula v sujete vyskytuje ako index (napr. v Butorovom románe *L'emploi du temps,* kde sú „indexovo" roztrúsené znaky ohňa a popola).

Druhým typom románu, v ktorom sa môžeme občas stretnúť iba s náznakom, s „mihnutím sa" fabuly, je román, ktorý podľa Barthesa[52] charakterizuje „snaha o fabulu" („L'histoire est le désir de l'histoire"). Je to román, kde sú v podstate fabula i sujet zlikvidované, kde je „kreovanie" nahradené čírym pohybovým aktom, kde minulý čas s epickým rozprávačom dal miesto „autentickému" rozprávačovi-autorovi, ktorý nepozná iný čas okrem prítomného, kde Butorov ideál zrušenia odstupu medzi tromi románovými časmi[53] je už uskutočnený, kde fabula je to, čo sa „deje v momente písania", kde fabulou je „hrozba aglomerácie, ktorá by redukovala knihu na nič".[54] Máme tu na mysli súčasný francúzsky román, ktorý prišiel po novom románe a ktorého typickým reprezentantom je napr. Ph. Sollersov „román" *Drame* a *Nombre.* Rozprávač-autor tohto románu je úplne depersonalizovaný („je sans personne"). Jeho jedinou individualitou je „úplne telesná ruka, ktorá píše" a ktorá ľubovoľne

[51] Citujem podľa Ricardou, c. d., 712: „Mám rád, ak sa takto v umeleckom diele nachádza, prenesený na stupeň postáv, sám sujet tohto diela. Nič tak iste neosvetľuje a nestanoví proporcie celku. Tak v obrazoch Memlinga alebo Quentina Metsysa malé vypuklé tmavé zrkadlo odráža svojím spôsobom vnútrajšok, kde sa odohráva maľovaná scéna. Podobne (ale trošku ináč) u Velasqueza. Napokon v literatúre, v Hamletovi scéna s hercami; a podobne v množstve iných diel. Vo Wilhelmovi Meisterovi scéna s bábkami alebo slávnosť na zámku. V Páde domu Usherovcov predčítavanie Roderickovi atď."
[52] R. Barthes, *Drame, poème, roman.* „Pravou históriou nie je nič iné ako (jej) hľadanie, o ktorom sa nám rozpráva" (str. 595).
[53] Michel Butor, *Répertoire* II (v štúdiách *L'usage des pronoms personnels dans le roman a Recherches sur la technique du roman),* Paris 1964.
[54] Joseph Guglielmi, *Ce qui se passe au moment d'écrire,* Critique, máj 1967, 496.

alternuje medzi rovnako apersonálnym „ja" a „on".[55] Fabula je tu zredukovaná na čiry verbálny akt, na hovorené obrazy čoraz elementárnejšie. Sujet je zasa prostriedkom triedenia a členenia (doslovného, stránkového) tohto aktu.

Tretím typom románu, v ktorom sa stretávame zároveň s fabulou i sujetom, a ktorý je na prvý pohľad veľmi blízky predošlému typu, takže sa s ním neraz stotožňuje, je žánrový variant románu dnes všeobecne nazývaný „román o románe". Fabula tu zvyčajne býva vpletená ako „mikrofabula", ako autorský zámer hneď na začiatok románu (porov. napr. Jensov román *Herr Meister*). Rozprávač, ktorý sa štylizuje ako autentický autor, oboznamuje čitateľa s tým, o čom hodlá písať. Celý sujet je tu potom akýmsi „účtovaním" zoči-voči fabule. Podčiarkujú sa sujetové odchýlky od fabuly, ktoré sa hodnotia rozprávačom ako „chyby", ako umelecké nedostatky. Tento typ románu je vlastne realizáciou výberu z paradigmy: jednou alternatívou, jedným členom paradigmy je fabula („autorom" vysoko hodnotená, nedodržaná v sujete), druhým členom skutočný sujet. Rozdiel medzi týmto typom románu a predošlým („snaha o fabulu ako sujet") vidíme v tom, čo Aristoteles nazval „mimézis" a my dosť nevhodne „fikcia". Kým v prvom prípade o mimézis a priori nemôže ísť (nie sú tu postavy, dej, prostredie, jednoducho všetky epické kategórie okrem apersonálneho rozprávania sú zlikvidované), skrátka nie je tu „fikcia", v druhom type sa stretávame so všetkými epickými kategóriami. Ide tu v podstate o „fiktívny" klasický román, ktorý sa od starého líši jedine vtrhnutím metajazyka do výlučnej oblasti predmetného jazyka. Rozprávač „vpašováva" celé riadky, odseky, ba i kapitoly, hovoriace o predmete písania, čiže predmetný jazyk tu alternuje s metajazykom (ako jazykom o jazyku). Na počiatku tohto epického žánru — napr. u Gida alebo Manna — predmetný jazyk výsostne prevládal. Neskôr sa „votrelec" čoraz viac udomácňoval, až napokon pre mimezis ostalo úzke pole „vpašovaných histórií", čiže úzke pole fabuly v sujete.

Napokon ostáva všimnúť si ešte jeden aspekt sujetu, ktorému sme doteraz nevenovali pozornosť. *Sujet je pre nás najvyššia sémantická zložka*

[55] Napr.: „To je on, on sám... ale kto je to ten *on*, o ktorom on nevie nič?" (str. 71). Alebo: „Zabiť sa? Ale kto sa zabije, ak sa sám zabije? Kto zabije seba? Kto je *ten* vo vnútri?" (str. 91). Na inom mieste: „To ešte nie je on, to ešte nestačí, aby to bol on" (str. 108), alebo: „Je v noci, ktorou je. Drží ju akosi zmenšenú pod svojím pohľadom, — ale on sám zmizol (overujúc si skrátka, že nie je nijaký „sujet" — o nič viac než na tejto stránke, str. 121). V ďalšom texte: „... *on* môže predstavovať luk a *ja* šíp. Druhý môže pryštiť z prvého ako žiara z ohňa — alebo sa tam vracať neúčinne... a tak sa *ja* môžem stať tým, čo ho živí, sa spaľuje." (str. 133). Všetky citáty z Philippe Sollers, *Drame*, Paris 1965.

v epických, prípadne lyrickoepických žánroch. Ako taká stojí na čele *všetkých významových segmentov, ktoré nevyhnutne musia mať hierarchický charakter.*[56]

Je známe, že záujem lingvistu o zložky umeleckého prehovoru (a prehovoru vôbec) — až donedávna — sa končil vetou. Epický text je pre lingvistu iba pluralitou viet (a + b + c + d...). Tu sa končí, ako vraví Benveniste,[57] jedna lingvistika. Vyššie významové celky ako veta patria „druhej lingvistike", ktorá však existuje iba potencionálne, keďže — okrem niekoľkých pokusov — nebola doteraz vypracovaná. A ako je to s literárnou teóriou?

Literárny teoretik si uvedomuje, že text nie je čírym súhrnom viet, že je hierarchickou stavbou. Hierarchizácia významových zložiek v epickom texte je nevyhnutným predpokladom jeho analýzy. Je všeobecne známe, že štrukturálna analýza vychádza ako zo základného predpokladu z funkčnej zaťaženosti jednotlivých textových zložiek. O tejto funkčnej zaťaženosti sa iba vtedy presvedčíme ako o inherentnej vlastnosti štruktúry textu, ak je sledovateľná vo všetkých vrstvách diela. Za „vrstvy"[58] umeleckého diela, ktoré je znakom sui generis, pokladáme — vychádzajúc zo saussurovského chápania znaku — dve „veľké" základné roviny: rovinu zložiek výrazových (formálnych) a rovinu zložiek významových („obsahových", sémantických), ktoré sa opäť delia — v procese analýzy — na vrstvy, stratifikujú sa. Čím je väčšia stratifikácia týchto dvoch základných rovín, tým sú väčšie predpoklady pre vedeckú analýzu. Najvyšším významovým segmentom epického textu je sujet.

Hierarchický aspekt epického textu je jasný už pri čítaní: čítanie nie je len priraďovanie slov a viet, ale je to aj narastanie kvantitatívne, je to prechod z jedného (nižšieho) stupňa k vyššiemu. K štrukturálnej analýze epického textu sa doteraz pristupovalo sporadicky a nesystematicky. Zvyčajne sa rozoberal niektorý zo sujetových plánov (postavy, dej, „vonkajší svet"), prípadne — zriedkavejšie — ich výstavba v sujete. Tieto sujetové zložky (epické kategórie) sa spracúvali nezávisle od iných bez ohľadu na ich umiestenie v kontexte celého diela. Za najmenší seg-

[56] Porov. napr. R. Barthes, *Introduction a l'analyse structurale*, Communications VIII, 1966, str. 4: „Pre uskutočnenie štrukturálnej analýzy treba, aby sme rozlišovali viacero inštancií opisu a aby sme tieto inštancie umiestili do hierarchickej (integračnej) perspektívy."

[57] E. Benveniste, c. d., 93.

[58] Na označenie najvyšších tematických jednotiek sa zvyčajne používa niekoľko synonymných termínov: plán, kontext, vrstva, rovina. Ich spoločným menovateľom je, že sa odvolávajú na samostatný (i keď integratívny) *systém* (pravidiel, symbolov).

ment všetkých epických kategórií platil motív (rovnako u formalistov ako aj u Mukařovského a Vodičku). Ukazuje sa však, že aj motív je príliš široký segment a že i v rámci motívu ide o kombinatoriku menších motivických sekvencií.

Najnovšie sa štrukturálnym výskumom epického textu („récit") zaoberá škola R. Barthesa, ktorá vo svojich analýzach motív vôbec ponecháva bokom. „Ak chceme rozoberať vrstvy (récit) bez toho — vraví Barthes —, aby sme sa utiekali k obsahovej podstate (napríklad k podstate psychologickej), musíme nanovo podrobiť výskumu rozličné významové vrstvy . . ." (str. 8). Barthes rozdeľuje „récit" na tri základné vrstvy (plány: 1. vrstva funkcií, 2. vrstva akcií a 3. vrstva narácie (plán sujetu, „discours"). Najnižšie epické segmenty, *„funkcie"* sa zoskupujú v malé skupinky, *sekvencie*. Pri definícii funkcie ako najmenšieho epického segmentu Barthes sa odvoláva na Proppa a Todorova (ktorý rovnako vychádza z Proppa a Tomaševského) a vymedzuje funkciu ako najmenšiu významovú jednotku, „ktorá sa predstavuje ako jeden z termínov korelácie" [str. 7]). Funkcie sa ďalej delia na *korelatívne* (kúpa revolveru má korelát jeho použitie) a *integratívne*, čiže *indices*. Funkcie integratívne nepoukazujú na nijaký doplnkový akt (napr. viacej „indexov" môže poukazovať na jediné signifié). Aby sme pochopili „povahu" indexu, treba prejsť k vyššiemu plánu (plánu akcií a narácie). Tento fakt svedčí o tom, že jednotlivé vrstvy sú vo vzťahu hierarchickom, integračnom — hoci každá z nich má svoje vlastné zložky a svoje vlastné korelácie. „Horizontálne" vzťahy, aby mohli byť príznakové, musia sa začleniť aj vertikálne. „Význam (le sens) nie je »na konci« récit, ale ho prestupuje" (str. 13) — píše Barthes.

V krátkosti sme zhrnuli základné princípy Barthesovej analýzy epického textu. Oproti domácim štrukturalistickým prácam z teórie epiky znamenajú nesporný pokrok. Barthes sa snaží odpsychologizovať základné epické kategórie a nanovo ich preskúmať z aspektu blízkeho štrukturálnej lingvistike vety. Týka sa to najmä kategórie postavy, ktorú sa nesnaží definovať „v podstate psychologickými termínmi", ako sa to dialo doteraz, ale ako nositeľa deja formálnymi vzťahmi v sekvenciách, ktoré jej prislúchajú. Postavy sú nositelia deja, a nie plné psychologické osobnosti (postava = charakter) a ako také sú podriadené gramatickým kategóriám osoby. I keď možno mať výhrady k niektorým Barthesovým záverom (napr. termín „funkcia" na označenie najmenšej jednotky epického textu nepokladáme za najvhodnejší „funkcia" je v literárnovednej terminológii jeden z najfrekventovanejších a najjednoznačnejších termínov a označuje sa ním istá vlastnosť zložky diela a nie sama zložka), jeho snaha o „zliterárnenie" tejto oblasti je pozoruhodným krokom k jej zvedečteniu. Rovnako možno mať výhrady k trom hierarchickým vrstvám, k „zlúčeniu" postáv a deja vo vrstve akcií, k ochudobňovaniu a zužovaniu obsahu sujetu — napriek tomu, že je hierarchicky najvyššou vrstvou — keď sa stotožňuje jedine s vrstvou narácie. Sujet, jeho výstavba je síce aktom rozprávania (rozprávača) a zároveň integračným procesom, no materiálom sú tu kategórie všetkých vrstiev, ktoré sú si teoreticky rovnocenné, keďže v umeleckom diele nemá vždy tá istá zložka funkciu dominanty, čiže hierarchizácia nie je daná a priori, nie je nemenná.

Na záver: sujet pokladáme za jednu z dvoch základných tematických rovín každého epického diela. Je členom binárnej opozície fabula-sujet, a to členom v teoretickom výskume epických žánrov a rozpracovanejším. „Kompetenčne" mu prislúchajú tri hierarchicky nižšie, ale medzi sebou navzájom rovnocenné plány: plán deja, postavy, prostredia a z dichotómie rovnakého radu autor — rozprávač aspekt rozprávača.

NORA KRAUSOVÁ

ZUR THEORIE DES „SUJET"

Zusammenfassung

Wie die Mehrzahl der literaturtheoretischer Begriffe, hat auch das Sujet leider keinen eindeutigen Sinn. Es sind dies in erster Reihe drei Begriffe- also auch Fachausdrücke — die untereinander wechseln und wo eines durch das andere ersetzt werden kann, ohne dass dadurch in theoretischer Hinsicht irgendeine Beeinträchtigung entsteht. Es sind dies: das Thema, die Fabel, das Sujet (und ihre zuständigengleichwertige Begriffe: Stoff, Handlung, Inhalt). Damit hängt selbstverständlich zusammen, dass auch die Bedeutung eines jeden davon für den Gebraucher nicht genau bestimt, daher auch deren Handhabung nicht exakt vorgenommen wird. So hat z. B. der Begriff des Sujet mindestens drei verschiedene Bedeutungen: Die erste — man könnte sagen wortwörtliche Bedeutung — (franz. Sujet = der Stoff) ist gleichbedeutend mit dem Begriff „Thema": das Sujet ist, wovon im Werk die Rede ist (Tomaschewskis Definition des Themas). Diese Bedeutung des Sujet kommt in der Literaturterminologie schon gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts vor (in Frankreich noch früher). Eine weitere Bedeutung entspricht dem Begriff „Handlung", als einer der epischen Grundkategorien, neben der Kategorie der Personen und der Umgebung (der Aussenwelt, des „Milieu"). Die dritte Bedeutung steht in Zusammenhang mit der Dichotomie Fabel-Sujets das schon Zubehör der theoretischen Ausrüstung der Formalisten gewesen ist. Im weiteren wollen wir uns eben dieser letztgenannten Bedeutung zuwenden.

Der Begriff des Sujets in dieser letzten Bedeutung gelangte in unsere literarische Terminologie der dreissiger Jahre insbesondere Dank der Übersetzung der „Theorie der Prosa" von W. Schklowski. Er kommt auch in den Schriften unserer Strukturalisten J. Mukařovsky und F. Vodička vor. Beide Verfasser entlehnen dabei den Begriff des Sujets als eines der Glieder des Paares Fabel — Sujet bei Tomaschewski. Man kann sagen, Tomaschewski (und mit im viele weitere Angehörige der formalistischen Schule z. B. Schklowski und Tynjanow) sei einer der ersten (wenn nicht der erste) Theoretiker, der der unwissenschaftlichen Verwechslung der Begriffe und Kategorien, die die gesamte Bedeutungssphäre eines literarischen Werkes, seines „Inhaltes", umfassten, ein Ende machte. Tomaschewski versteht zwar das Thema in seiner traditionsmässigen Bedeutung — als das, worüber im Werk als Gesamtbegriff der Bedeutungen der

einzelnen Teile gesprochen wird, doch nimmt er daraus noch weitere zwei Kategorien heraus; die Fabel und das Sujet. Laut Tomaschewski ist die Fabel (Siehe seine *Poetik*) eine Zusammenfassung der Begebenheiten, die im Werk behandelt werden, in ihrer zeitlichen und kausalen Folge, ganz abgesehen davon, in welcher Reihenfolge sie im Werk verarbeitet werden. Gegenüber der Fabel steht das Sujet, d. h. dieselben Begebenheiten, doch in einer Ordnung, wie si tatsächlich im Werk eingereiht wurden. Hinsichtlich der Fabel ist es unwichtig, in welchem Zusammenhang der Leser eine bestimmte Begebenheit erfährt (ob es ihm der Erzähler — ev. welcher Typus eines Erzählers — oder eine Person mitteilt, ob er davon zu Beginn oder erst zum Schluss erfährt). Beim Sujet ist demgegenüber die konkrete Motivenfolge der Fabel, ihre Placierung an einer bestimmten und keiner anderen Stelle, ihre „Motivierung", d. h. ihre absichtliche künstlerische „Stellung" und „Umstellung" von besonderer Wichtigkeit.

Es ist daher unrichtig, den Ausdruck Sujet, durch den Ausdruck „Handlung" zu übersetzen und zu ersetzen, da es sich hier um zwar verwandte, doch keineswegs gleichbedeutende Begriffe handelt. Wird das Sujet mit der Handlung identifiziert, wird sein „Inhalt" und sein „Umfang" vermindert, es verliert den weiten thematischen Hintergrund, da doch das Sujet noch weitere thematische Kontexte (ausser dem Handlungskontext noch den der Personen, der Aussenwelt und des Erzählers) beinhaltet, wogegen die Handlung nur einen der hier genannten Kontexte darstellt. Die Handlung wird also als Zusammenfassung der Vorgänge im Sujet, „abgetrennt" von der Personen (abgetrennt im Vorgang der Analyse) verstanden. Dieser Vorgang der Abtrennung der blossen Handlung von deren Träger und davon, wohin sie gesteuert wird — indem jede Aktion sowohl ihr Subjekt, als auch ihr Objekt besitzt — ist keineswegs einfach und die leichtere oder aber schwierigere Verwirklichung hängt vom zuständigen literarischen Genre, ev. Genrevariante ab (z. B. im psychologischen Roman kann man die Handlung nicht so leicht von den Personen abstrahieren wie in einem Volksmärchen, einer Fabel oder in einem modernen Roman, wo die Figuren nur als eine Art Aushängeschild dienen, während von ihnen nur synekdochische Initialen verbleiben [Kafka], und sie im Verlauf des Romans nach Belieben verwechselt werden können [Faulkner]). In der Poetik eines Aristoteles ist die Kategorie der Personen zweitrangig, und der Kategorie der „Handlung" untersellt. Die Figuren sind blosse Handlungsträger (actans), „vollwertige" psychologische Persönlichkeiten („Helden") sind sie erst im bürgerlichen Roman geworden (Balzac, Tolstoi). Doch auch viele heutigen Theoretiker nähern sich der Auffasung des Aristoteles, was die Kategorie der Personen anbetrifft: sie (die Personen) werden nicht danach eingeteilt, wer sie sind, sondern danach, was sie tun (Greimas).

Barthes z. B. ist der Ansicht, die Unlust moderner Theoretiker und Verfasser gegenüber den Personen kann nicht als ihre Aufhebung betrachtet werden, da das seiner Meinung nach „unmöglich" sei, sonder nur als ihre „Depersonalisierung". Die Strukturanalyse muss mit den Personen sehr vorsichtig umgehen und darauf achten, sie nicht als „être" zu definieren, sondern als „Partizipanten", die in einer gewissen ihnen eigenen Aktionssequenz handeln. Die Depersonalisierung der Gestalten bedeutet also ihre „Depsychologisierung", ihre neue Interpretation dank der Kategorien, die näher zur Literatur stehen, und zwar der grammatischen Kategorien.

Andeutungen einer gewissen Bewusstwerdens der Existenz zweier Grundaspekte im Kunstwerk findet man bereits bei Theoretikern der weiten Vergangenheit.

So z. B. war sich schon Aristoteles dessen bewusst, dass bei der „Mimesis", beim Vorgang der Formung der künstlerischen Fiktion ein Gebiet der bestimmten absichtlichen Auswahl jener Bestandteile, denen wir im konkreten Kunstwerk begegnen, besteht, dass es sich hier um zwei abweichende Etappen der künstlerischen Schaffung handelt. Diese aristotelische Unterscheidung erscheint auch in der Poetik des Mittelalters, wo einerseitz die Prinzipien der „Imitations", anderseits der „Dispositionis" erklärt werden. Ausser bei den Formalisten sehen wir eine ähnliche Erwägung auch bei einem gewissen Teil der englischen Theoretiker und Verfasser, die Plot (Fabel) und Story (Geschichte) voneinander unterscheiden. Diese eher intuitive als bewusste Unterscheidung zweier Grundaspekte im Kunstwerk kommt fast immer bei Autoren vor, die sich mit Problemen des eigenen Schaffens und der künstlerischen Bearbeitung im allgemeinen befassten (Tolstoi, Baudelaire, Gide, Forster, Th. Mann u. a.). Doch wäre es ein Irrtum, würde man meinen, dass sich die gegenwärtigen Theoretiker, die aus dieser Dichotomie ausgehen, mit Inhalt und Ausmass dieser Begriffe im klaren sind. Sowohl für Schklowski, als gewissermassen auch für Tomaschewski ist besonders wichtig nur das Sujet. Die Fabel stellt für ihn bloss das „Material für die Formung des Sujets" dar und seinem Verfahren widmet er keine Beachtung. Dies rief bei einigen Theoretikern den Eindruck, dass Schklowski die „Fabel" für ein „ausserliterarische Faktum" hielt, hervor (Todorow). Unserer Meinung nach die Fabel, obwohl sie Material zum Sujet „eine Beschreibung der Begebenheiten" (Schklowski) ist, trotzdem kein ausserliterarisches Faktum ist, und dass „die Beschreibung der Begebenheit" nicht notwendigerweise eine „zeitliche Chronologie" bedeuten muss. Wen es sich nämlich um eine Fabel mit mehreren Handlungsgebieten handelt. und das ist in der modernen Geschichte der epischen Gengres häufig der Fall- hört die zeitliche Chronologie auf, für die Fabel charakteristisch zu sein. In vielen Fällen von Simultanhandlungen, Digressionen, Rückkehr in die Vergangenheit, manchmal auch Vorausdeutungen sind auch für die Fabel charakteristisch, nur mit einer abweichenden funktionellen Ausrichtung als beim Sujet. Während beim Sujet die ästhetische Funktion an erster Stelle steht, handelt es sich bei der Fabel vor allem um eine „fatische" (fatic") Funktion (Jakobson). Das Aufhören und Wiederbeginnen, ohne denen die Fabel unklar verstreut und konturlos stören. unausweichlich die Zeitfolge.

Die Literaturtheorie steht heute vor der dringenden Aufgabe, beide Kategorien so zu erläutern, dass die Fabel nicht im Schatten des Sujets verbleibt, dass ihre gegenseitigen Beziehungen erklärt werden, dass diese ihre Beziehungen nicht als zufällig, arbiträr, unmotiviert empfunden werden. Wir nehmen an, dass hier nicht nur die Tatsache als Ausgangspunkt angenommen werden kann, dass sie als zwei Grundaspekte begriffen werden, als Pläne eines literarischen Werkes, aber auch dass sie gleichzeitig in Oppositionsgruppen derselben Reihe aufgestellt werden (in eine von Kategorien des epischen Textes gebildeten Gruppe), für die die Regeln zweier sprachlichen Grundaspekte „Langue" und „Parole" gelten:

Paradigma	– Syntagma
Fabel	– Sujet
Autor	– Erzähler
Metasprache	– Objektsprache
diegesis	– mimesis
erzählte Zeit	– Erzählzeit

Die Fabel wird als paradigmatische Sammelstelle epischer Vorgänge, die im Sujet konkretisiert werden, begriffen. Die Sujetaufstellung ist eine ständige Auswahl aus dem Paradigma, eine Auswahl aus Beständen, die betont und die beiseitegeschoben werden, eventuell aufs Nebengeleise geschoben werden, ein Vorgang, der eine ganze Reihe von Transpositonen und Aequivalentionen voraussetzt.

Wir nehmen an, dass es für die genauere Charakterisierung beider Kategorien von Nützen sein wird, falls wir uns der Beziehung dieser einerseits zum Verfasser, anderseits zum Leser zuwenden werden. Sujet ist, was der Leser stufenweise und unmittelbar aufnimmt, die Fabel „setzt er" nach der Durchlesung „zusammen". Demgegenüber hatte der Verfasser zuerst die Fabel „im Kopf" und „konstruierte" das Sujet erst zusätzlich. Die Fabel ist eine stufenweise Rekonstruktion ex post für den Leser, doch als paradigmatisches Lager epischer Vorgänge prius für den Verfasser. Die Fabel, soweit es sich um eine Dichotomie Verfasser-Erzähler handelt, ist eigen dem Verfasser, dem Autor, das Sujet dem Erzähler. Der Autor nimmt beim Akte des Schreibens eine unaufhörliche Auswahl vor, wie sie ihm die Fabel gewährt; es ist eine Auswahl aus der Paradigma: er hat nämlich ständig einige Alternativen zur Hand (man weiss, dass die geringste Paradigma zweifach sein kann), die in gewisser Hinsicht gleichwertig sind, in anderer ungleichwertig. Die Operation des Autors kann man nach Jakobson „Selektion und Substitution" nennen, die Operation die wir dem Erzähler zugeteilt haben, „Kombination und Bildung des Kontextes". Für beide Vorgänge finden wir eine Menge Belege in Tagebüchern, in verschiedenen Geständnissen von Autoren des Typs „Wie ich... schrieb", wo sie den ganzen Prozess der Entstehung des literarischen Werkes erläutern.

Trotzdem wir die Fabel als paradigmatische „Stapelung" auffassen, trotzdem wir sie dem Plan des Autors, und nicht des Erzählers zuschreiben, ist die Fabel kein ausserliterarisches Faktum. Das bezeugt auch die Gegenwart der „Mikrofabel" im Sujet, die verschiedene Variationen haben kann. Es handelt sich ihr grundsätzlich um drei Typen des modernen Romans:

1. der Roman, den die französischen Kritiker „l'histoire dans l'histoire" nannten (z. B. Poes *Fall des Hauses Usher*),
2. der Roman, dessen Hauptcharakterzug das „Bestreben um eine Fabel" ist (z. B. Ph. Sollers' Roman *Drame*),
3. der Roman, der den Titel „Roman über den Roman" erhielt (z. B. Jens *Herr Meister*).

JÁN ŠTEVČEK
(Bratislava)

FABULA A SUJET

Od začiatkov modernej teórie prózy prešla dvojica termínov fabula — sujet značnými obsahovými zmenami, no ich vzájomný *vzťah* sa v zásade nezmenil. Fabula ako „súhrn motívov v ich logickej príčinnej a časovej spätosti" (T o m a š e v s k i j), ako ich „prirodzené usporiadanie" bola vždy viac-menej len pozadím, na ktorom sa tým výraznejšie odrážal sujet, „umelecká konštrukcia". Toto tradičné chápanie sujetu ako podstatného príznaku epického diela malo nepopierateľne zásadný význam pre exaktný rozbor, pretože na jeho základe bolo možné odlíšiť empirický povrch prózy od jeho skrytého, ale zámerného plánu. Mnohé práce ruských formalistov preukázali presvedčivo efektívnosť tohto termínu.

Domnievame sa však, že v prácach ruských formalistov a ich priamych alebo nepriamych nasledovníkov sa dospelo v tejto otázke k jednostrannosti. Už v rozličných vydaniach „základnej knihy" ruského formalizmu, v Tomaševského *Teórii literatúry* (Teorija literatury, Poetika) badáme istú rozdielnosť v chápaní vzťahu fabuly a sujetu. Kým vo vydaní z roku 1925 Tomaševskij viac vyzdvihuje komplementárnosť týchto termínov, o tri roky neskoršie, vo vydaní z roku 1928 kladie badateľne väčší dôraz na sujet ako výraz konštruktívnej, umeleckej stránky prózy a fabuly sčasti spája so „skutočnými udalosťami".

Teória literatúry, 1925: „Pod fabulou rozumieme súbor udalostí navzájom spätých, s ktorými sa zoznamujeme v priebehu diela. Fabulu možno vyložiť pragmaticky v súvislosti s prirodzeným poriadkom, teda časovým a príčinným poriadkom udalostí, nezávisle od toho, ako sú tieto udalosti rozložené a uvedené do diela... Fabula je protikladom k sujetu, ktorý je založený na *tých istých* udalostiach, ale v ktorom sa kladie váha na spôsob a následnosť informácií, tvoriacich tieto udalosti."[1]

[1] *Théorie de la littérature,* Textes des formalistes russes réunis... par Tzvetan T o d o r o v, Paris 1966, 268.

Teória literatúry, 1928: „Motívy, spájajúc sa medzi sebou, vytvárajú tematický celok diela. Z tohto hľadiska pod fabulou rozumieme spätosť motívov v ich logickom, príčinnom a časovom členení, pod sujetom spätosť tých istých motívov v takej následnosti a spojení, v akom sú dané v diele. Pre fabulu nie je dôležité, v ktorej časti diela sa čitateľ zoznámi s udalosťou, či k sujetu dospeje v priamej správe od autora, či v rozprávaní postavy, alebo systémom bočných narážok. V sujete záleží predovšetkým na uvedení motívov do vnímateľského poľa čitateľovho."[2]

V prvom prípade hovorí Tomaševskij o „udalostiach" ako substráte dvoch termínov, v druhom o motívoch — v tom je rozdiel medzi dvoma formuláciami. No prehĺbený zmysel pre štruktúru literárneho diela v druhej formulácii má za následok, že sa medzi fabulu a „skutočné udalosti" kladie analógia. Sujet je reprezentantom, je jediným výrazom štruktúry novely alebo románu.

Teória prózy sa tak uzavrela v estetike formy. Stelesnením tejto koncepcie je predovšetkým Šklovského dielo.[3] Zaujímavým, no logickým dôsledkom takéhoto postoja je, že práve na svojom zenite Šklovskij výslovne poprel užitočnosť fabuly ako zložky rozboru.

„Boj o nový obsah vedie k boju o nový sujet a nové odhalenie charakterov"... „Slovo fabula tu označuje existenciu protikladov v samom fakte, ktorá ako by určovala možnosť jeho skúmania prostredníctvom umeleckého rozprávania. Fakt tu predstavuje udalosť, pravdivý príbeh, ktorý sa stal základom črty."[4]

Alebo na inom mieste: „Sujet je súčasne... aj predmet, o ktorom sa rozpráva v diele ,i tá postupnosť dejov a udalostí, pomocou ktorých poznávame predmet."[5] Šklovskij nechce „oddeľovať" pojmy fabula a sujet, je proti „akémusi dvojstupňovému formovaniu materiálu skutočnosti".

Pravda, už v lone formalizmu vznikali svojho času tendencie, ktoré možno označiť za zárodok sémantického prehodnotenia sujetu. Vygotského „psychologická kritika" nie je v podstate ničím iným ako pokusom chápať sujet ako významový pohyb deja, teda nie ako púhu formu alebo jej protiklad, obsah.[6] Lev S. V y g o t s k i j pritom výslovne popiera významové kvality fabuly (dispozície diela) a celú sémantickú problematiku

[2] Boris T o m a š e v s k i j, *Teorija literatury,* Moskva-Leningrad 1928, 187.
[3] Porov. T. T o d o r o v, *Les catégories du récit littéraire,* Communications VIII, 1966, 127.
[4] Viktor Š k l o v s k i j, *Poznámky o próze ruských klasikov,* Bratislava 1957, 10.
[5] Tamže, 10—11.
[6] Porov. Lev S. V y g o t s k i j, *Analýza literárnej štruktúry,* Slovenské pohľady, č. 9, 1967.

presúva do oblasti kompozície materiálu, čiže sujetu. V tomto ohľade sa od Šklovského chápania sujetu neodlišuje.

Československý štrukturalizmus v podstate prevzal formalistické chápanie vzťahu dvojice termínov fabula-sujet, sústrediac sa jedine na sujet, ako istú významovú vrstvu epického diela, platnú popri iných. Sústrediac sa dôsledne na významovú platnosť všetkých formálnych zložiek diela, počnúc pomenovaním a končiac sujetom, nekládol si otázky o ďalších možných sémantických hľadiskách, skrytých v logike deja, presnejšie povedané, v napätí medzi logikou fabuly a sujetovou konštrukciou.

Môže sa preto zdať paradoxom, že sa pri riešení tejto otázky, ktorá sa nám zdá pre riešenie vnútorných vzťahov a koniec koncov i pre riešenie vzťahu literárneho diela ku skutočnosti dosť závažnou, vracia teória literatúry k pôvodným formalistickým zdrojom. Priamym východiskom nových úvah o tomto aspekte literárneho diela je *Morfológia ruskej ľudovej rozprávky* — (1928) od P r o p p a a najmä jej súčasné kritické interpretácie.[7] Propp totiž nevychádza presne z toho istého chápania sujetu ako ruskí teoretici umelej poézie. Odmieta generálny pojem sujetu ako ho našiel u Veselovského, sujetu ako voľného preskupovania motívov okolo základného konfliktu (intrigy). Východiskom jeho formálnej analýzy ruských ľudových rozprávok je určitá opakovateľnosť menších zložiek sujetu, to jest funkcií, či motivických celkov. Tým Propp podľa jeho doteraz najprenikavejšieho vykladača a kritika Cl. B r e m o n d a[8] získal nové pole pre zaujímavý pokus, pre formalizáciu epických postupov ľudovej rozprávky (a v širšom zmysle pre epické literárne diela vôbec), ale súčasne čosi stratil, to jest možnosť pochopiť dynamičnosť epickej štruktúry, možnosť jej variácií a zmien.

Z nášho hľadiska ide o veľmi zaujímavú a vlastne aj rozhodujúcu otázku: nakoľko sa v epickom diele uplatňuje logika, ktorá presahuje autorovu ľubovôľu a nakoľko fantázia, ktorá je vlastným poľom umelcovej tvorivosti? Podľa Bremonda má Propp pravdu v tom, že v epickom diele (v ľudovej rozprávke) vládne časová následnosť motívov, ktorá je podmienená logicky. Platí tu zákon: „Krádež nemôže byť spáchaná predtým, než sme zničili zámku." No tento vládnúci logický princíp nemôže zasahovať celé motivické pole, nanajvýš dve alebo tri funkcie. „Zoberme si funkciu F (prijatie magickej pomoci). Hrdina musí prijať nevyhnutnú magickú pomoc. nevyhnutnú pre víťazstvo, pred okamihom, keď ju po-

[7] Claude B r e m o n d, *La logique des possibles narratifs*, Communications VIII, 1966, 60.

[8] Tamže, 60–61.

užije: to situuje F pred H (boj so Zlom). Táto podmienka predpokladá dve alebo tri ďalšie: funkcie nevyhnutne predchádzajúce funkciu F (dajme tomu D a E) budú súčasne predchádzať H. To však nedovoľuje umiestniť iné funkcie do série. Môžeme si predstaviť, že hrdina prijal magickú pomoc práve pred tým, než sa dal do boja, ale takisto aj pri svojom zrode, alebo v epizóde, ktorá predchádza vlastné rozprávanie, alebo konečne v momente, keď opúšťa rodný dom a pod. Pozícia funkcie F je slobodná vo vzťahu k funkciám A, B, C a D."[9] V rozmeroch ľudovej rozprávky to teda znamená, že sa umelec musí riadiť istou logikou, no súčasne zvolený moment, kde umiestni ten alebo onen motív, nie je vopred určený, je voľný.

Ide teda o to, určiť objektívne mieru umelcovej záväznosti a slobody. Najbežnejšia čitateľská skúsenosť nás poúča, že využívanie dichotómie medzi prirodzenou chronológiou udalostí, na základe ktorej aj najzložitejšie epické diela interpretujeme, a vlastným podaním týchto udalostí, je normálny, bezpríznakový postup modernej prózy. Pojem „fabula" však nechceme stotožniť s týmto prirodzeným časovým postupom. Pod fabulou rozumieme nevyhnutnosť v logickom členení dejov, bez ktorej by epické dielo prestalo byť zrozumiteľným a jeho význam, i pri predpokladanej mnohoznačnosti, jasným. Umelec má právo zvoliť si istý druh príčinnosti, ktorému sa deje jeho diela podriaďujú, no „je povinný" zvolený druh príčinnosti zachovávať. Otázka znie, ako vystihnúť vzťah medzi určujúcou logikou „konštrukcie", a tvorivou slobodou umelcovou skomplikovať, brzdiť, zámerne znejasňovať motiváciu.

Vlastným prínosom Bremonda je pravdepodobne fakt, že sa pokúsil stanoviť takúto mieru vzťahu — povedzme — medzi fabulou a sujetom. Za základnú zložku epického rozprávania považuje Bremond spolu s Proppom funkciu, chápanú však ako zložku vyššieho celku, sekvencie. Základné grupovanie funkcií do jednoduchej sekvencie je podľa Bremonda toto: a) funkcia, ktorá otvára nejaký proces a možnosť pokračovať v ňom, resp. predvídať jeho ďalší pohyb, b) funkcia, ktorá túto virtualitu realizuje a mení ju na čin, c) funkcia, ktorá tento proces uzatvára v podobe dosiahnutého výsledku. Pravda, žiadna z týchto funkcií nevyvoláva automaticky tú, ktorá po nej nasleduje. Každý moment relatívne uzavretého procesu dáva možnosť realizácie, alebo popretia predchádzajúceho článku podľa schémy:

[9] Cl. B r e m o n d, *Le message narratif*, Communications IV, 1964, 16.

Virtuálna možnosť (cieľ)	Aktualizácia (činnosť pre dosiahnutie cieľa)	Cieľ dosiahnutý	
		Cieľ nedosiahnutý	
	Neprítomnosť aktualizácie		

Je to model elementárnej „siete", vystihujúci zásadnú nevyhnutnosť pohybu motívov. Bremond našiel tri základné kombinatórne skupiny, v ktorých sa jednoduché sekvencie viažu do väčších a zložitejších celkov. Prvou z nich je skupina dvoch sekvencií, ktoré sa „dotýkajú": miesto relatívneho zakončenia jednej je miestom začiatku druhej:

Počiatok zločinu Priebeh zločinu Zločin vykonaný	=	Impulz k pomste Výkon pomsty Pomsta vykonaná

Miestom dotyku dvoch sekvencií je znamienko rovnosti, ktoré hovorí, že proces zločinu je zo stanoviska pomstiteľa zavŕšený a súčasne sa začína akt pomsty. Prvá časť zloženej sekvencie je z hľadiska pomstiteľa pasívna, druhá aktívna.

Druhou je zložená sekvencia v podobe „enklávy": Zločin vykonaný = Impulz k pomste:

Zámer pomstiť sa		Odškodnenie . . . . .
Výkon pomsty		Proces odškodnenia . . . . .
Pomsta vykonaná	=	Škoda vyrovnaná . . . . .

Tretím typom je sekvencia, ktorá má vystihnúť významové protiklady deja:

Odškodnenie	*vs*	Počiatok zločinu
Proces odškodnenia	*vs*	Priebeh zločinu
Škoda vyrovnaná	*vs*	Zločin vykonaný

Znamienko *vs* označuje vnútornú protikladnosť tých istých činov (funkcií) podľa toho, či sa postavíme na stanovisko *a* (pomstiteľa) alebo na stanovisko *b* (vykonávateľa zločinu).

V podstate sú to vnútorné vzťahy medzi postavami. Fabula má však aj svoj nevyhnutný rámec, svoj rozsah, na ploche ktorého sa tieto vzťahy epicky realizujú. Cl. Bremond v štúdii *Le message narratif*[10] načrtáva takýto rámec epických (prípadne dramatických) dejov:

[10] Tamže, 27.

Vzťahy Petra — Jany (spätých manželskou dohodou:	Vzťahy Petra — Pavla (spätých dohodou priateľstva):	Vzťahy Pavla — Jany (I) (Zvodca — zvedená)	Vzťahy Pavla — Jany (II) spätých dohodou: milostné vzťahy
Skúška dohody	Skúška dohody	Túžba zapáčiť sa	
Vierolomnosť	Vierolomnosť	Úspech vo zvádzaní	
Porušenie (alebo dodržanie) dohody	Porušenie (alebo dodržanie) dohody		Dohoda v spojenectve Atď....

Z toho vyplýva, že fabula, to jest logika vzťahov medzi postavami, „literárna" logika dejov je svojskou sférou epického diela reálne zistiteľná. Je však rozdiel medzi ľudovou rozprávkou, prípadne jednoduchým epickým dielom a umeleckou prózou, ktorá je vždy nejakým spôsobom vnútorne členená. Jej významovosť sa nedá redukovať len na viditeľné, vonkajšie vzťahy postáv. Ako príklad rozboru vybrali sme si V a j a n s k é h o román *Suchá ratolesť* jednak preto, že predstavuje „stredne zložitý" typ epického diela a jednak preto, že tento román bol už dôkladne analyzovaný.[11] Nepôjde nám o zásadne nový rozbor tohto diela, ale o demonštráciu určitej metodiky analýzy.

*

Vajanského román *Suchá ratolesť* (1884) má viac „sujetových línií", presnejšie povedané tri. Prvou je vzťah: Vanovský — Mária, druhou: Tichý — Anna, treťou: Rudopoľský — väčšina postáv. Alexander M a t u š k a v knihe *Vajanský prozaik* povšimol si predovšetkým vývin vzťahov medzi Vanovským a Máriou: „Rudopoľský sa teda znovuzrodil skrze Máriu, Mária skrze neho a Vanovský skrze ňu."[12] Vzťahy medzi postavami sú u Vajanského vskutku takto priehľadné, ich individuálny psychologický obrys príliš všeobecný (Matuška hovorí napr. o mužskom a ženskom *póle* tohto vzťahu). Kontúry Vajanského postáv by sme mohli prirovnať k oným detským kresbám, kde je línia určovaná číslami, jej pohyb pohybom od čísla k číslu. Vzťahy medzi postavami *Suchej ratolesti* je možné výrazne členiť a stanoviť dosť zreteľne ich oporné body.

Napríklad:

A. Mária skočila hupkom z útlej mladosti, temer detinských, nevy-

[11] Ide o štúdie: Oskár Č e p a n, *Štýl Vajanského prózy*, Slovenská literatúra, č. 4, 1958, 385—427 a Ivan K u s ý, *Svetozár Hurban Vajanský*, Dejiny slovenskej literatúry III, Bratislava 1965, 596—647.

[12] Alexander M a t u š k a, *Vajanský prozaik*, Bratislava 1946, 67.

zretých snov a predstáv, do manželstva. Že mala už v pätnástom roku svoje túžby a predstavy o živote — to je isté a prirodzené. No v skutočnosti to dopadlo celkom ináč (16).

B. Karol sa vrátil do izby, Anna sa už vzdialila. Mária ho čakala. Hodila sa mužovi okolo hrdla a dlho mu hľadela do očú. Potom ho bozkala dlhým, vrúcnym bozkom. „Ech, duša, čo to za nevhodné nežnosti!" (59)

Zo všedného života, zanedbávanú manželom, vytrhne ju a duševne prebudí Stanislav Rudopoľský.

C. Mária sa obzrela na Rudopoľského a duša sa v nej mohutne zatriasla (77).

Rudopoľský v umeleckej inšpirácii pobozká Máriino rameno:

D. Mária sa striasla, chcela vyskočiť z divána, ale údy neposlúchli. Na ramene cítila oheň bozku, ako by naň bol uhoľ padol, ostatné telo zamrelo. Z očí jej vyhŕkli slzy. Zahanbenie, hnev, radosť — muka či slasť? Nevedela (132).

E. V polosne, na hranici medzi povedomím a snovým strácaním sa, pocítila na ramene ľahunkú teplotu; teplota sa šírila, vystupovala k hrudi a plnila ju sladkým rozčúlením (137).

Mária cíti výčitky svedomia a zveruje sa so svojou „chorobou" chovanici Anne:

F. A teraz vieš všetko. Mne je ľahko. Teraz vieš, že si mojím anjelom. Mojím ochrancom. Anička, preboha, neodvracaj sa odo mňa, neodsudzuj ma (158).

Anna však pociťuje Máriinu spoveď ako nepríjemnú cudziu nerest: poradí jej, aby sa „vyspovedala" svojmu mužovi. Mária váha, sčasti touto spoveďou pred sebou samou ospravedlnená a očistená. Klebety, ktoré sa začnú šíriť okolo jej vzťahu k Rudopoľskému, urýchlia proces „očistenia". Mária sa zveruje svojmu mužovi:

G. Dnes *videla* svojho muža v náruživom rozochvení, *pocítila* váhu jeho hnevu, *uvážila* jeho vôľu i silu a spolu i čistotu a vrúcnosť jeho lásky. A jej priame slovo, jej vyznanie zvíťazilo (178).

Prejdúc katarziou hriešneho citu k inému, vytvára si nový vzťah k mužovi. Svoj vzťah k Rudopoľskému pociťuje napokon ako skúšku, ktorá upevnila jej manželstvo:

H. Dnes ale uznávam, že nám toto bolo treba. Vo mne bolo čosi uduseného, nerozvitého. Chytala som ťa, chcela som ťa menovať svojím, celou dušou svojím, ale chýbal mi orgán, chýbala mi sila. Láska a život leteli so mnou ako balón — nepozorovala som, či a ako letím (179).

Vzťahy medzi postavami pohybujú sa v čisto ideálnej sfére. Ich bytostnou potrebou je veľká vášeň, ktorá náhle mení krivku ich života. Preto aj dialektika tejto vášne je pomerne jednoduchá. Body A až H tvoria osnovu línie. Treba ich však určitým spôsobom utriediť:

A — Máriino sklamanie
B — Vanovského rezervovanosť
C — Prvé poryvy lásky k Rudopoľskému
D — Vášeň sa zosilňuje
E — Uvedomenie si vášne
F — Pocity previnenia, prvá spoveď
G — Odpoveď Vanovskému, odpustenie
H — Zmierenie a nová harmónia

Vybrali sme a charakterizovali motívy jednej sekvencie. Sekvenciu, ako sme už uviedli, vytvára určitý počet funkcií, ktoré začínajú, rozvíjajú a ukončujú istý proces, pravda, len relatívne, v závislosti od vzťahu sekvencie k iným sekvenciám. Ďalšiu redukciu motívov sekvencie do troch funkcií by bolo možné naznačiť takto:

Motívy A, B ako predpoklad a začiatok procesu.
Motívy C, D, E, F. ako jeho vývin.
Motívy G, H ako jeho zavŕšenie.

Ide tu teda o tri funkcie: 1. (A, B), 2. (C, D, E, F), 3. (G, H). Medzi prvou a treťou funkciou je značný rozdiel v obsahovej náplni: jasný je tu významový pohyb od negatívneho stavu k pozitívnemu. Ak za obsahové východisko sekvencie pokladáme stav negatívny a na konci procesu stretávame sa so stavom pozitívnym, môžeme celú sekvenciu charakterizovať ako proces premeny „zlého stavu na lepší".

Cl. Bremond uvádza dva vzorce, charakterizujúce intencionálny pohyb sekvencie:

Zlepšenie možné
- Proces zlepšovania
  - Zlepšenie uskutočnené
  - Zlepšenie neuskutočnené
- Neprítomnosť procesu zlepšovania

Zhoršenie možné
- Proces zhoršenia
  - Zhoršenie uskutočnené
  - Zhoršenie neuskutočnené
- Neprítomnosť procesu zhoršovania

Náš prípad však nemožno jednoznačne zaradiť ani do jednej z týchto kategórií, pretože ich významová kvalita je buď pozitívna, alebo nega-

tívna. Vhodnejšie bude v tomto prípade použiť 2. typ zloženej sekvencie.

			Motívy:
Zhoršenie možné			. . . . A, B
Proces zhoršovania	=	Zlepšenie možné	. . . . C, D/E
		Proces zlepšovania	. . . . F
Zhoršenie neuskutočnené	=	Zlepšenie uskutočnené	. . . . G, H

Táto zložená sekvencia nie je však od celku motívov románu ohraničená. Naopak, je svojským spôsobom zaradená do rozprávačského cyklu, ktorého jadrom je Mária Vanovská a jej vzťah k Vanovskému, Rudopoľskému, Anne, resp. k iným postavám. Tak napr. priestor medzi F a G, H je vyplnený ďalšou sekvenciou, ktorá zdôvodňuje daný významový pohyb fabuly. Aby sa totiž Mária mohla zbaviť svojho „hriechu", musí sa niekomu vyspovedať. Rozrušená Anninou chorobou, zverí sa svojej chovanici. Mária však nemá pocit, že svoje tajomstvo zverila do dobrých rúk, cíti sa len sčasti očistená. Musí prísť vonkajší zásah, totiž klebety okolo jej vzťahu k Rudopoľskému a rázne zamedzenie týchto klebiet, aby sa pole nedorozumeni medzi Vanovským a Máriou celkom vyčistilo. Stupne tohto procesu označíme ďalšími symbolmi:

CH. Anna moja, — začala šeptom, — i ja som chorá, i ja som biedna, — a prúd sĺz sa vyronil z jej očú (. . .) Anna moja, ty si šťastná vo svojej čistote, vo svojom odriekaní. Ja som rozháraná, cítim pod nohami priepasť a ženiem sa k nej (158).

I. Vanovský sa rozhodne zasiahnuť priamo: keď sa v rozhovore s Rudopoľským naposledy uistí, že ide o čestného človeka, pocíti, že i Rudopoľského vzťah k jeho žene bol len „rozjatrením", „otrasom", „poryvom" (174).

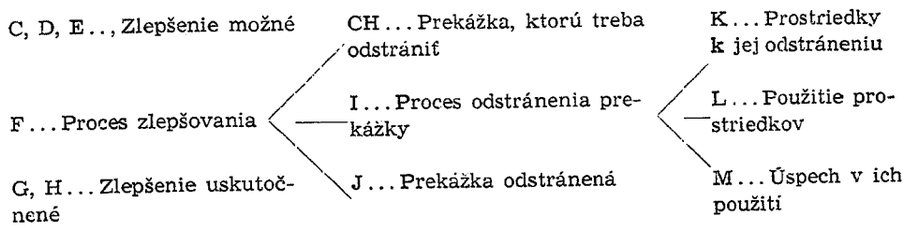
J. — Doma som, celkom doma, — povedal (Vanovský). — Poznal som ťa, Mária, nazrel som hlboko do tvojej duše. Ty si ma vytrhla z hmotárskeho kalu, z duchovnej letargie. Nie samým chlebom žiť má človek (180).

K. Vanovský Rudopoľskému: „Už-už som upadal do letargie, do srdcového chladu. Pristúpil ku mne had a chcel ma uštipnúť do srdca. Bol to Svatnay (174).

L. A čo urobil? (174—175).

M. Preboril kôru, ktorá sa tvorila okolo môjho srdca (175).

Časť zloženej sekvencie, priestor medzi F a G, H rozširuje sa o symboly CH, I, J, K, L, M:



Celý rozprávačský cyklus (motívy A až M) rozložený týmto spôsobom, svedčí o ústrednej tendencii k zlepšovaniu, vyjasňovaniu situácie, premeny zla na dobro. Tento mravný imperatív (alebo „mravné filisterstvo") preniká celou stavbou románu, ako jej formálny princíp. Oskár Čepan zistil, že podobný postup sa prejavuje v podstate vo všetkých Vajanského prozaických dielach.[13] Zaujíma nás však, či ho nemožno identifikovať i na elementárnych formálnych prvkoch fabuly. Máme tu na mysli najjemnejšiu psychologickú situáciu celého románu (možno jedinú skutočnú psychologickú situáciu), keď sa Mária, vyprovokovaná Anninou ťažkou chorobou a vybičovaná vášňou, zverí Anne o svojej láske k Rudopoľskému. Prekvapujúcim momentom (prekvapujúcim z hľadiska celkovej štruktúry Vajanského románu) je to, že sa Mária po svojej spovedi spamätá a zľakne sa novej situácie, ktorá sa tak vytvorila:

Motív *a)*

Mária pocítila ramenom ako silne sa vlnia devine svieže prsia, jej dych bol horúci, na svojom obnaženom hrdle cítila jeho závan. Aká malá, biedna sa cítila pred Annou! Zdalo sa, že nie je hodná dotýkať sa ramenom týchto čistých pŕs. — Musíš očistiť svoju dušu, — skrslo jej — (158).

Anna však nechce byť jej dôverníčkou, pretože Máriinu spoveď chápe ako kvapku blenu do pohára, „do ktorého sa už viac nevmestí".

Motív *b)*

Mária stŕpla. — Čo som to urobila? — blyslo jej hlavou. Už mám nad sebou sudcu, už som pod nadvládou. — V jej vnútri sa zrodil vzdor (159).

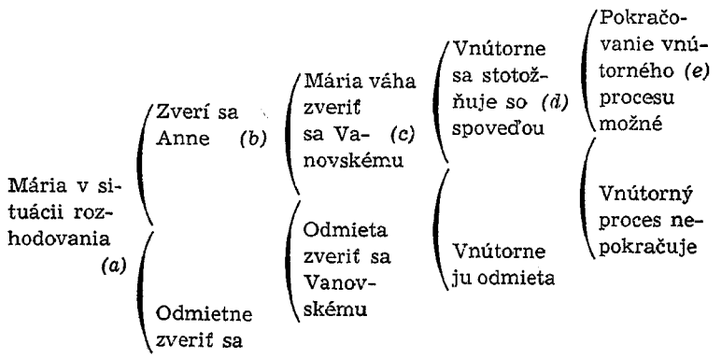
Motív *c)*

— Neplač, Anna, to škodí tvojim očiam, — povedala Mária a od-

[13] O. Čepan, cit. štúdia, 414.

tiahla rameno od deviných pŕs. Dbala na to, aby sa svojím telom nedotýkala devinho tela (159).

Psychologická analýza (Máriino zaváhanie, motív dotyku „nevinných dievčenských pŕs") je však v tomto momente zastavená. Pokračovanie psychologického procesu nahrádza konštatovanie hotového výsledku tohto procesu:[14] Vajanský ďalej neopisuje, čo sa dialo v Máriinom vedomí, prípadne podvedomí, ale stroho konštatuje, že sa Mária tešila ráno zo svojej spovede, „ako sa teší dlžník zo zaplateného dlhu". Medzi motívmi *a, b, c* a opísaným motívom *d* je zreteľný švík. Avšak odsek, z ktorého sme citovali, čiže istá tematická a sémantická jednotka, je zakončený pozoruhodnou vetou rozprávača: „Dlh je zaplatený ... možno robiť nové dlhy" (motív *e*). Táto charakteristika sa však ďalej nevyužíva a celý konflikt je zakončený rezolútnym činom Vanovského (scéna s Rudopoľským). Každý z motívov *a, b, c, d, e* má značné vnútorné napätie a celý proces je členiteľný v rovine binárnych protikladov:



Preryv po motíve *c* a po motíve *e* naznačuje náhle prerušenie psychologického procesu. A tak jediná situácia, ktorá mohla narušiť ústredný formálny plán románu, prelomiť psychologickú uniformnosť diela, adaptuje sa koniec koncov na celok románu a zapadá do generálnej tendencie permanentného „zlepšovania" konfliktných situácií. Majstrovsky načrtnutá scéna sa láme v prospech stanoveného formálneho pohybu motívov.

Jednotná formálna tendencia nemusí sa prejavovať vždy len takto jednoznačne. V *Suchej ratolesti* nachádzame skoro školsky poučný príklad jej kontrastného výrazu. Vzťah medzi postavou učiteľa Tichého a postavou chovanice Vanovskovcov Anny je priam stelesnením pohybu k „zhoršeniu":

[14] Porov. cit. štúdiu O. Čepana, 408—409.

A. Anna mu (Tichému) bola privysoko (...), bola mu hádankou (...) čistým bielym kvetom (52).

B. Anna chce byť Tichému „sestrou" a sľubuje mu večnú lásku: „Viete, čo znamená ženské nikdy? To je toľko, že keby ste ma tu hneď odvrhli, hoci vyzradili, pohanili, predsa zostane v platnosti to nikdy. To je pre nás strašné slovo" (55).

C. Uisťovanie o trvalej láske je vzájomné, láska Annina „oblaží Tichému muky zomierania" (55).

D. Prvý náznak choroby, prvý náznak rozpadnutia zväzku; Anna: Strašné pomyslieť; možno zhubím mladý, utešený život (Tichého)! (60).

E. Náznak tragického konca zo strany Tichého, jeho novela o dievčati s krásnou dušou, „ktorá zahynula pod ťarchou nezavinených okolností" (70).

F. Anna v hysterickom záchvate oznamuje Márii, že chce zrušiť sľub daný Tichému: Nepýtaj sa, tetuška, prečo! Dosť mne vedieť! Povedz Albertovi, že medzi nami je všetko skončené — my sme si cudzí, ďalekí ako nikdy! Povedz mu tetuška, že ho nenávidím, že ho preklínam!" (133).

G. Anna váha, pretože si uvedomuje dôsledky svojho rozhodnutia vo vzťahu k Tichému: Albert je taký útly, šťastný! Hľadí na život veselo, v istej predtuche úzkeho, ale neskaleného životného blaha ... Ja mám poviazať jeho krídla svojou olovenou ťarchou strašného nešťastia! Nie, Anna, to neurobíš nikdy! Ale ako žiť bez neho?" (137).

H. Anna vracia Tichému slovo a berie na seba previnenie: Ja som sa previnila proti vám, neodpustiteľne previnila" (142).

CH. V jeho srdci rástol vzdor. Tvár zahorela studom. — Hej, nenávidím ju! — zvolal hlasno, ako volal pred krátkym časom v tom istom bore: — Áno, milujem ju" (149).

I. Anna je presvedčená, že Albert „vyzdravie": Môj liek bol horký ..., ale či som mohla ináč? ... Potešila som sa (jeho) tvrdej reči. Je slobodný ..., premôže bôľ a svet sa mu zase zaskveje ... Albert je veľký duch" (157).

J. Albert pociťuje svoj údel ako údel heroický: Priveľa som myslel na seba, pozabudol som na našu veľkú, svätú vec ... Ach, boh ma za to ťažko potrestal. Ubolený nerv môjho národa sa ťahá priamo cez moju biednu dušu — bol na chvíľu omámený morfiom lásky" (169).

K. Obidvaja protagonisti abdikujú na svoj „egoizmus" a svoje rozlúčenie chápu ako zásah vyššej sily: — Nie, Albert, som rada, že si prišiel, rada, že ti môžem z tej duše vypovedať všetku svoju tieseň. Naše svety sa rozišli. Tvoj svet je denné jasno — môj tma. Tie sa nezídu. Nás rozdelil sám boh! (186)

L. V určitom zmysle sa napĺňa tak ideál Tichého romantickej lásky. Cez utrpenie sa jeho ľúbosť dialekticky pozdvihuje k novému očisteniu: Čo sa nikdy nenazdal, to sa stalo: našiel Annu v tej istej, ba ešte v zvýšenej duševnej kráse, lenže chorú, biednu, nešťastnú. Tým viac príčin ľúbiť ju a byť jej všetkým! (187).

M. Rudopoľský: A vy, bratku môj, nedarebáčte, nezabíjajte dni sily a tvorenia sentimentálnosťami. Vy ste veľký básnik in ovo — hovorím in ovo, treba ešte dlho kľuvať do škrupiny. Vravím to bez bočných ohľadov, priamo a verne. Poznám vašu stratu! Zostane stratou. Ale svet nie je zabitý doskami prvej ľúbosti... Ďalej, ďalej! (189). Obsahová stránka sekvencie rozložená do niekoľkých skupín motívov:

A, B — Ideálne predpoklady lásky zo strany obidvoch protagonistov
C — Dohoda o ľúbostnom vzťahu
D, E — Náznaky zrušenia dohody z obidvoch strán
F, G, H — Anna postupne dospieva k nevyhnutnému rozhodnutiu
CH — Tichý na Annin krok reaguje „nenávisťou"
I, J — Tichého vnútorná premena
K, L — Milenci sa stretávajú na „vyššej" rovine svojho vzťahu — nová dohoda
M — Náznak Tichého návratu k činorodosti a k poézii.

Ani tieto motívy nemožno zoradiť lineárne, lebo sú to v podstate dva procesy, pohyb k „zlepšeniu", prerušený náhlym pohybom k „zhoršeniu". Pohyb k „zhoršeniu" situácie môžeme chápať ako súčasť, ako funkciu prvej východiskovej platformy. Výsledkom takého ich „štruktúrovania" je záverečná totožnosť obidvoch súčastí procesu.

A, B . . . . . Zlepšenie možné
C/DE . . . . . Proces zlepšovania = Zhoršenie možné
F, G, H, CH . . . . Proces zhoršovania
I, J, K, L . . . . . Zlepšenie neuskutočnené = Zhoršenie uskutočnené.

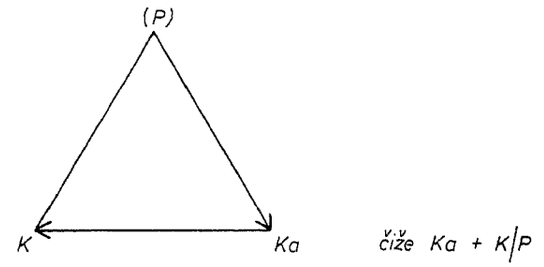
Tichého cesta „Durch Leiden Licht" je premenou od číreho ideálu ku skutočnosti. Vanovského premena je presne opačná, od skutočnosti k ideálu.[15] Ženské postavy, Mária a Anna, sú funkciami tohto protikladného pohybu, samy sú v protiklade. Všeobecná tendencia k zlepšeniu, k vyrovnaniu osobných problémov je zachovaná.

[15] Porov. cit. štúdiu O. Čepana, 424.

Postavy Vajanského prózy prechádzajú napospol „závejami náruživosti" a v tých závejoch často stroskotávajú. Platí to predovšetkým o novelách. Osobná vášeň odvádza tu zvyčajne postavy od nadosobnej úlohy. Teodor Poľan rezumuje svoj strastiplný život takto:

> Teodor Poľan sa zamyslel... Inde je opravdivé hrdinstvo, celkom inde. Niet ho ani u smelých strelcov a duelantov, ani nie u nás klátivých, vyhýbavých a poddajných. Ono je u tichých, pracujúcich do konca, veriacich a nadchnutých svetlými nádejami. Ba či porodia slovenské matky takých synov?[16]

Vo Vajanského novelách je charakteristický rozchod medzi turgenevovskou zádumčivou túžbou a schillerovskou nadšenou činorodosťou. Poľan sa zaľúbi do Eugénie Kavalínovej, tá sa však venuje Kerskému. Všetci protagonisti sú strhnutí do víru vášne. Kavalínová na to doplatí životom, Kerský spoločenským a Poľan mravným úpadkom. Formálnu schému novely by bolo možné vystihnúť symbolicky takto:



čiže Ka + K/P
Poľan (P) vypadáva z hry, z ľúbostného trojuholníka.

V *Suchej ratolesti* mužské, „ideové" postavy premáhajú osobné utrpenie, ba v určitom zmysle dospievajú k syntéze. Len na tomto základe Vajanský pretvoril novelu na román. Tým schematickejšia je potom jeho „dispozícia". Druhým formálnym predpokladom románu je u Vajanského to, že „veľká",[17] to jest románová postava vzniká u neho pomocou akejsi skladačky. Obidva tieto princípy formálnej výstavby sa pokúsime ďalej charakterizovať konkrétnejšie.

[16] *Sobrané diela* Sv. H. Vajanského, XVIII, 306, Závejami náruživosti.
[17] Porov. stať I. Kusého, *Dtjiny slovenskej literatúry* III, Bratislava 1965, 629.

Rudopoľský — Mária. Vzťah Rudopoľského k Márii je vopred funkčne určený a vymedzený. Mária prebúdza v Rudopoľskom umelca. Hranice medzi umeleckým citom a vášňou sa preto musia striktne dodržať — pravda, len zo strany Rudopoľského, ktorý plní v deji románu ďalšie funkcie. Pre Máriu na druhej strane sa tým rozširuje pole aktivity. Mária reaguje ako žena, a to ešte sklamaná žena, Rudopoľský ako sveták s umeleckými záujmami. Medzi Máriou a Rudopoľským je v tomto zmysle protiklad:

A.

Stanislav: ... sám *hľadel na svoju prácu* s potešením, ba razom sa zaradoval mocnou radosťou. Jeho spodná čeľusť sa ľahko potriasla. — Toto už nie je číra kópia, v tomto nákrese je život, umenie (...) Už nevidel pred sebou Máriu Vanovskú, krásnu ženu, milú hostiteľku, videl model, ktorý v ňom zobudil stratenú sebadôveru ...

Mária hľadela veľkými očami na neobyčajne oživenú *Stanislavovu tvár;* jeho temné oko plálo, raz upreté na kresbu, raz na jej tvár (77).

B.

Stanislav: — Snáď *nikdy tak ľahostajne nehľadel na ženskú tvár* ako teraz, no nikdy tak páľčivo s takým mohutne sálajúcim ohňom (77).

Máriu bodlo niečo do srdca. Oprela sa o operadlo divána. Ľahký rumenec jej zafarbil líce i čelo, ba potemnelo i biele hrdlo (77).

C.

Stanislav hľadel na svoju kresbu a temer zabudol na svoju spoločnicu (...) Ďaleká mu bola každá iná myšlienka (77).

Mária sa obzrela na Rudopoľského a duša sa v nej mocne zatriasla (77).

D.

Stanislav: Ani mi na um neprišlo, že by Mária mohla zle chápať jeho podivné chovanie. Preto sa spamätal a *s naivnou prostotou* pristúpil k nej a *chytil ju jemne za ruku* (77).

Mária vytiahla svoju podlhovastú dosť veľkú ruku *z jeho ruky* a bola zmätená (78).

E.

... A tu razom iskra, ktorá ho nadchla k poslednému pokusu, ktorá

Mária sa striasla, chcela vyskočiť z divána, ale údy neposlúchli. *Na*

skoncentrovala, pozdvihla, znovu v ňom roznietila plameň! Cítil, že je silný, že jeho fantázia opäť hrá dúhovými farbami ... (...) *Rudopoľský* sa sklonil k bielemu ramenu Márie, voľne ležiacemu na mramorovom stole, a pozabudnúc sa, rozochvený do základov duše, *pritisol* k nemu *svoje pery* (132).

ramene cítila oheň bozku, ako by naň bol uhoľ padol, ostatné telo zamrelo. Z očí jej vyhŕkli slzy. Zahanbenie, hnev, radosť — muka či slasť? Nevedela (132).

F.

Stano sa triasol rozochvením všetkých svojich citov. Jeho hlavu zase oblietol vzdorovitý démon. — *Ako som len prišiel do týchto ženských zmätkov, — pomyslel si* (134).

Čo je to so mnou? — pýtala sa (Mária) pritiahnuc na šiju hodvábny ručník. — Rozčuľujem sa pre ňu, len pre ňu? Nie, nie. Je mi strašne, clivo. Ach, keby tu bol Karol! — *Na muža však nemohla myslieť opravdivým citom,* a to ju desilo, mučilo. — (136).

Formálne by sa tieto situácie mohli znázorniť takto:

Stanislav *vs* Mária

pričom z hľadiska významove najzávažnejších a najpríznačnejších motívov môžeme túto formulu rozviesť:

Stanislav:		Mária:
A Záujem o kresbu	*vs*	Záujem o Stanislava
B Ľahostajnosť	*vs*	Záujem
C Pohľad na kresbu	*vs*	Pohľad na Rudopoľského
D Nezaujatosť	*vs*	Zaujatosť
E Bozk z vďačnosti	*vs*	Strach z vášne
F Snaha neviazať sa	*vs*	Pocit previnenia

Ten istý objekt (ich vzťah) javí sa dvom subjektom celkom odlišne. Pri detailnejšej analýze by sa pravdepodobne ukázalo, že pocity Rudopoľského a ich prejavy (záverečný bozk, ktorým jeho inšpirácia vyvrcholuje) majú výrazne erotický charakter. Rozhodujúcim momentom je však skutočnosť, že Rudopoľský musí zostať nezainteresovaný, inak by prekročil morálku príbehu a románová fabula by sa zredukovala na fabulu novelistickú (rozpor vášne a charakteru). Ukázali sme, že

podobná psychologická nedokončenosť je charakteristická aj pre postavu Márie Vanovskej. Aj formálna funkcia tejto psychologickej nedotvorenosti je podobná. V jednej svojej tematickej vrstve je však *Suchá ratolesť* románom ľúbostným. Mocné vlnenie vášni musí sa nejako vybiť. Preto Vajanský hľadá náhradné riešenie — aspoň pre Rudopoľského.

Rudopoľský a Adela. Vzťah medzi týmito postavami nie je divergentný ako v prípade Márie, ale doplňujúci sa a konvergentný. Je to vzťah symetrický. Adela vzbĺkne vášňou k Rudopoľskému, Rudopoľský ju pokladá za koketu. Rudopoľský vzbĺkne vášňou k Adele, Adela mu vyčíta jeho (v podstate tiež koketný) vzťah k Márii. Je to vzájomná skúška „charakterov", umiestnená do tej istej romantickej scenérie: Adela skúša Rudopoľského nad priepasťou v zrúcaninách Vodína, Rudopoľský sa cíti „nad priepasťou", pretože Adela ním zdanlivo pohŕda. Aby sa vzťahy medzi Adelou a Rudopoľským vyrovnali, musí Adela podstúpiť podstatnú metamorfózu: z kokety, ktorou je zdanlivo v očiach spoločnosti a v očiach Rudopoľského, mení sa na charakternú, „silnú" ženu a napokon na „milosrdnú samaritánku":

Scény „boja" (skúška milencov):

Celý telom bola za múrom; zaprúc nôžky do škáry vonkajšej steny, oboma rukami držala sa múru... Z predhradia sa ozýval divoký čardáš... Rýchlym prešinutím cez múr odopäl sa Adele dlhý, nádherný vrkoč a kolísal sa v ľahunkom vánku...

Stano stál ako primrazený. Tu sa Adela pustila ľavou rukou a držala sa iba pravou, vznášajúc sa nad priepasťou.

Démon vzdoru odletel od Stanovej hlavy (120).

Adela vykročila svojím pružným krokom. Ratolesti borice zašumeli o jej šaty.

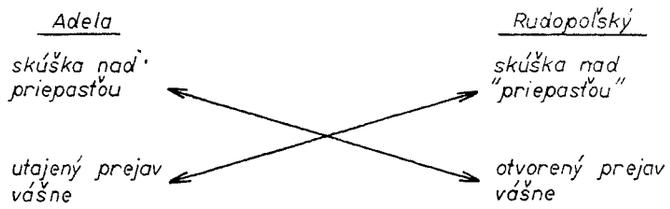
— Adela! Preboha, *vznášam sa nad priepasťou!* Ja som vás zachytil nad bezodnou — ste hrdá, vráťte mi to, vráťte! (163).

Výraz vášne:

Úzkosť, ktorú prevládal oheň náhle vzplanutej náruživosti, keď sa vznášala nad priepasťou, nastala teraz. Nepocítila telesný strach, ale nikdy netušený duševný bôľ. Doterajší život ležal nad ňou ako strašná, búrna noc... (125).

Jej oči sa zablysli, no len na okamih, a tichá istota zavládla jej zjavom. Stano pozrel na ňu, a hnev bol jeho prvým pocitom... Aký hlupák, aký hlupák, pomyslel si; — tri hodiny vzdialený od tejto krásy, mne nebom určenej, a ja sa motám po zráznych chodníkoch. — Razom mu bolo jasné, že ju miluje (161).

Schematicky:



Adeline metamorfózy:

Z Adely viala sila a vysoká ženská dôstojnosť. Nikdy sa mu nejavila taká krásna, ale i taká vzdialená, nedosiahnuteľná. Videl ako sa medzi ním a ňou otvára priepasť... (164).

Stanovi až teraz narástol jeho prechmat na verande v opravdivé previnenie. Z Adely tak viala čistota, prísny mrav a zvrchovaná dôstojnosť (165).

Čo ma odpudilo od žien? Ich slabosť, nesamostatnosť. Čo ma tak odrádza? Ženská sila a samostatnosť (171).

Preto „silná" Adela vystupuje v záverečných scénach ako nežná opatrovateľka: — Tu sedíš, milá, pomyslel si, — preto, že som lazárom... (204).

„Umelecké sny" Rudopoľského sa tak zmenili na záujem o „skutočnú krásu" (121). Mária sa musela sublimovať na umenie, démonická Adela na „mravnú" ženu. Medzi východiskom procesu a jeho zakončením niet podstatného rozdielu, oblúk prešiel do novej špirály.

Rudopoľský a Tichý: Štruktúra vzťahov medzi Rudopoľským a Tichým je iná:

Tichého osobnosť

I	II	III	III	II	I
Predpoklady vzťahu Rudopoľský—Tichý	Premena Tichého	Rudopoľský podáva negatívny rozbor národnej situácie	Rudopoľského pozitívna analýza	Premena Rudopoľského	Nové vzťahy: Rudopoľský—Tichý

I

A. Rudopoľský sa zoznámil s Tichým najprv u Vanovských, kde mu bol nápadný *ideálny svit v mladíkových očiach,* potom na prechádzke

po horách, kde spozoroval, že v šuhajovi horí plápol naivného idealizmu (47).

B. Neminulo mnoho času a Stanislav s prekvapením spozoroval, že *učeník veľmi rýchlo rastie na priateľa* (47).

II

A. Zhoríte, hovorím vám, — usmieval sa Rudopoľský. (...) Boj o národnosť! Ako ich to len môže zaujímať? (63).

B. Pre Tichého bolo strašné pomyslieť, že i medzi posvätencami sú karikatúrne zjavy, že sú i slabosi, i ľudia nie celkom bezúhonní, ba i nečestní a podlí (72).

Tichého osobnosť: Stano síce dlho tajil sám pred sebou, ale konečne uznal, že Tichý má pri svojej skromnosti naňho istý vplyv. Nie svojím umom, ale svojou osobnosťou (106).

Z neho viala pravda. Ak i pokrivkávala *logika* slovenského učenia, logika tejto vypuklej slovenskej osobnosti bola pravá, neomylná (106).

III

a) My zemania sme suchou ratolesťou *vášho* národa. Vďaka vám, že ste ma priivedli k tomuto poznaniu (138).

b) Nie, pane, z nás nebudete mať žiadnej potechy. Naša krv už páchne nákazou. Niet na nás farby. My sme ľudia bezfarební, bez charakteru... (140).

II

a) Albert zanechal priateľa, cítiac v duši akýsi triumf a neveľkú radosť. Uznával pravdu jeho slov, *ale ešte pevnejšie veril,* že Stanova beznádejnosť nie je oprávnená. Keď takí ľudia ako je Stano tak priľnú k našej pravde, nemožno, žeby ona nepritiahla aj iných (141).

b) Tichého články, novely, básne, štúdie zvučali symfonicky a hlavný tón — *to bola pravda* (170).

I.

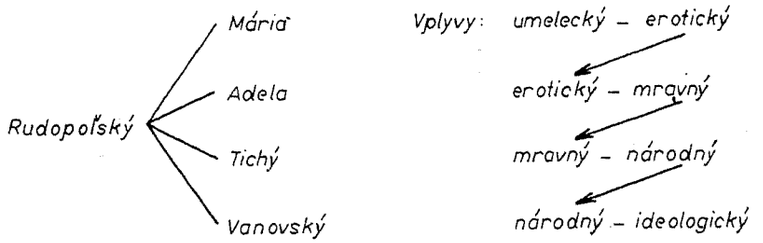
a) Čo by sa stalo, keby som im otvorene hodil rukavicu (Stano myslel nemecky) a celou silou si stal na pôdu Vanovského, Malovníka, Krahulca... (171).

b) — Doma som, — povedal nahlas (Rudopoľský), a tichý mier sa rozhostil celou jeho bytosťou (192).

Vzťah medzi Rudopoľským a Tichým je teda symetrický. Osou tejto symetrie je Tichého mravná osobnosť, či jeho „pravda", ktorá nakoniec

presviedča a premieňa Rudopoľského. Funkcia vzťahu medzi Rudopoľským a Tichým je z hľadiska stavby románu dôležitá. Jednak tým, že *naznačuje* rozdielnosť medzi dvoma tematickými vrstvami románu, medzi *sférou intímnou a spoločenskou,* a jednak tieto dve sféry *preklenuje.* Rudopoľský predstavuje vo vzťahu k Tichému zložku racionálnu, Tichý vo vzťahu k Rudopoľskému ideálnu. Pod vplyvom Rudopoľského díva sa Tichý na „svojich" triezvejšie (II B) a Rudopoľský sám podáva vecný rozbor funkcie a osudov slovenského zemianstva, suchej ratolesti (III a). Z hľadiska týchto epických situácií bolo by možné hodnotiť román ako spoločenský s nábehom k realizmu. No predpoklady takéhoto zacielenia románu sú silne obmedzené rozhodujúcim ideálnym vplyvom Tichého. Po Rudopoľského triezvom odhade o úlohe jeho stavu Tichý predsa triumfuje (II a). Objektívna rozporovosť situácie preklenuje sa v postave Tichého subjektívnym citovým a mravným nadšením. Proti rozumovosti je tu postavená vôľa a cit. V tom je ostatne aj Achillova päta románu. Intímna sféra mohla sa práve v tomto bode premeniť — prelomiť do sféry spoločenskej, do oblasti skutočnej psychologickej a sociálnej analýzy pomerov. Mravný vplyv Tichého je rozhodujúcim formálnym, ale aj významovým a obsahovým bodom zvratu. Vajanský nedokázal preniesť ešte ťažisko deja do oblasti spoločenskej. Sféra spoločenská je adaptovaná na ľúbostnú vrstvu románu.

Postava Vanovského v tomto zmysle završuje proces „premeny" Rudopoľského: je jeho ideologickým vyústením. „Veľká postava" Rudopoľského je tak výslednicou externých vplyvov, ktoré sa navzájom doplňujú. Je ich súhrnom, skoro numerickým:



Vajanský sám nepochybne pociťoval svoj román ako konštrukciu. Azda práve preto chcel a mohol posilniť jeho hlavné výstuže. Každý z uvedených „vplyvov" má svoj doplnok, totiž národný aspekt. Vajanský pokladá za potrebné, pravda, už nie v deji, ale v bežných charakteristikách a náhodných motívoch upozorňovať, že všetky tieto vplyvy (každý osobitne) vyúsťujú u Rudopoľského do premeny jeho národného vedomia.

Napríklad:

„. . . ajhľa, malomestská dáma vylúdila z neho tvorivý prúd, uvrhla ho zase do umeleckých pokusov (. . .) Biedny učiteľ mu zas vštepoval vieru v možnosť žertvy, sebazaprenia, práce za blahobyt iných; *svojou osobnosťou* ho viedol, taktiež nevedome, ako *krásna tvár Márie, úvahám o národe*" (121). Adela hrá Rudopoľskému slovenské ľudové piesne. S koketnosťou ženy, ale i presvedčenej vlastenky sa ho pýta: „To sú naše piesne, — povedala Adela a ruky jej klesli do lona. — Ako sa vám páčia?" (167).

Vanovský dokonca prebúdza v umelcovi Rudopoľskom záujem o politiku, o voľby. To sú nepochybne „skraty" v štruktúre fabuly a ďalší švík v jej štruktúre.

Je otázne, či „skladanie" jednotlivých stránok postavy Rudopoľského možno nazvať syntézou. Jednotlivé stránky vplyvov sa totiž nepopierajú, nie sú vo vzájomnom vnútornom spore, ale sa len doplňujú. Vajanský, ako sme sa snažili ukázať, však chce, aby jeho charaktery vyzerali ako syntéza prvkov. Nazvime ju preto formálnou syntézou, ktorá zachováva vonkajší obrys „dialektického" procesu, no svojou štruktúrou mu nezodpovedá. Preto aj etapy vzťahov Rudopoľského k jednotlivým epickým osobám nerešpektujú individualitu týchto postáv (pretože túto individualitu neintegrujú), ale sú si navzájom podobné. Tak Rudopoľského vzťah k Márii, Adele, Tichému a k Vanovskému vyznačuje sa: a) zblížením, b) krízovým momentom, c) vyrovnaním. Zvlášť tretí člen „syntézy", vyrovnanie, vyznačuje sa formálnosťou, niekedy je len dedukciou z daných premís:

Rudopoľský — Mária:

a) Umelecký záujem Rudopoľského
b) Konflikt medzi umeleckým záujmom (Rudopoľský) a erotickým vzťahom (Mária)
c) Partneri oddelení vonkajším zásahom (Priateľstvo Rudopoľského s Vanovským)

Rudopoľský — Adela:

a) Erotický záujem Rudopoľského
b) Konflikt medzi zdanlivou démoničnosťou a skutočnou mravnosťou Adelinou
c) „Mravná" podstata Adelina odhalená a dokázaná (Rudopoľského odmietnutie)

Rudopoľský — Tichý:

a) Priateľstvo Rudopoľského a Tichého
b) Nezhoda v náhľade na národ
c) Preporodenie Rudopoľského

Rudopoľský — Vanovský:

a) Konvenčné priateľstvo Rudopoľského a Vanovského
b) Roztržka, vyprovokovaná vzájomným vzťahom Rudopoľského a Vanovskej
c) Zblíženie politických záujmov

Táto schéma sa prejavuje v dvoch rovinách, horizontálnej, čiže *syntagmatickej* a vertikálnej, *paradigmatickej:*

Rudopoľský—Mária	Zblíženie záujmov	Kríza vzťahu	Vyrovnanie
Rudopoľský—Adela	Zblíženie záujmov	Kríza vzťahu	Vyrovnanie
Rudopoľský—Tichý	Zblíženie záujmov	Kríza vzťahu	Vyrovnanie
Rudopoľský—Vanovský	Zblíženie záujmov	Kríza vzťahu	Vyrovnanie

Rudopoľský: (X) : Zblíženie : : Kríza : Vyrovnanie

*

Z toho, čo sme doteraz povedali, azda vyplýva, že skúmanie fabuly je totožné so skúmaním logiky vzťahov medzi postavami: nejde však natoľko o zisťovanie motivácie vzťahov, ale ich *systému.* Práve systém, paradigma má odhaľovať celkový smer, celkové významové zacielenie epických motívov. Konštatovali sme, že ústrednou tendenciou vo Vajanského románe je upravovať vzťahy medzi postavami tak, aby možné konflikty nezasahovali stále širší okruh, ale aby boli v rozsahu vzťahov medzi určitými dvojicami postáv eliminované, alebo aspoň stlmené. Konflikt vo Vajanského románe sa dôsledne neprehlbuje, ale sa prenáša z jednej tematickej vrstvy na inú. Dvojice postáv sa navzájom dopĺňajú a zapadajú tak presne do stanoveného systému:

Skúmanie logiky dejov — fabuly — ďalej ukazuje, v akom rozsahu sa uplatňuje systémová spätosť medzi postavami. Pre Vajanského román je napríklad charakteristické, že ľúbostný román prerastá postupne do románu spoločenského, ale bez toho, že by sa týmto spoločenským románom bezo zvyšku stal. Rozbor vzťahov, aspoň do určitej miery formalizovaný, ako sme naznačili ad ilustrandum, poukazuje na vnútorný zlom v motivácii, logický dôsledok celkovej, generálnej tendencie románových situácií, na bod, v ktorom sa Rudopoľský, pod vplyvom „mrav-

ného pôsobenia" Tichého mení pozitívnym smerom. Spoločenský román je založený na konflikte. Vajanský tento konflikt prenáša do celkom okrajových vzťahov a príliš všeobecnej situácie (vzťah medzi Slovákmi a maďarónmi) a necháva ho prejsť mimo postáv.

Inak povedané, skúmanie logiky fabuly môže prispieť k určeniu *žánrového typu diela.*

V zložitejších románoch, napr. v Kukučínovom *Dome v stráni,* sa tematicko-významové vrstvy (nie sujetové línie) vyčleňujú navzájom zreteľnejšie a fungujú v istom zmysle i protismerne: nie sú natoľko koordinované. Napätie medzi tematicko-významovými vrstvami, zistiteľné formálnym rozborom, domyslením logiky dejových vzťahov, stanovením určitého modelu (k akému sme dospeli napr. v závere predchádzajúceho paragrafu štúdie), je dokonca normálnym prípadom v realistickom románe. Vajanský vzťahy medzi postavami ideologicky „stotalizoval". V *Dome v stráni* existuje vedľa seba niekoľko vrstiev, ktoré sú významovo nezhodné, alebo aspoň nie sú zhodné jednoznačne. Formálny rozbor toho typu, aký sme tu načrtli, môže konštatovať istú *hierarchiu* zistiteľných vrstiev románu a priamo tak poukazovať na jeho *významovú stránku.* Inokedy zas môže byť tematicko-významová vrstva len naznačená (ako je to napr. s filozofickým plánom Jégého románu *Adam Šangala),* ba dokonca môže byť len sprievodným významovým odtieňom deja.

V tomto bode sú i hranice načrtnutej metódy, ktorá sa môže uplatniť len v oblasti „formalizovateľných" štruktúrnych vzťahov. To však neznamená, že napr. moderné prozaické diela sú pre túto metódu neprístupné. Možno si napr. predstaviť rozbor diela typu „nového románu". Dokonca práve tu je podobná analýza potrebná, pretože môže pri náležite jemnom postupe zistiť, nakoľko cez zdanlivú nepravdepodobnosť, ba protiracionálnosť dejov prenikajú niektoré základné vzťahy. Ostatne, motivačná zložitosť „nového románu" je spravidla opretá o jednoduchú, často však rafinovane zašifrovanú schému. Určitou prednosťou tejto metódy, ktorú sa pokúšame domyslieť, je to, že skúma *dôslednosť* fungovania systému vzťahov medzi románovými postavami. Tým môže prispieť ku konštatovaniu hodnoty epického diela. Je totiž častý prípad, zvlášť u epigónov, že vedia prvky jeho poetiky adaptovať. Zvyčajne sú však podobné snahy vnútorne *nedôsledné.* Ostatne, náš pokus o formálny rozbor Vajanského *Suchej ratolesti* sčasti ukázal túto eklektičnosť autora (montáž dvoch románových typov).

Kým štrukturalizmus kládol si za úlohu zistiť významovú zhodu formálnych prvkov diela, zviesť ich na jediného spoločného menovateľa, postup, ktorý sme tu načrtli v intenciách francúzskych štrukturalistov,

sústreďuje sa len na jednu stránku epického diela, na jeho dej. Československý štrukturalizmus skúmal epiku metódami vypracovanými na rozboroch lyrickej poézie a vychádzal z rozboru jazyka. Naznačený postup opiera sa o zložku, ktorá je typicky epická, o dej.[18]

*

Ak sme fabulu charakterizovali ako *systém* vzťahov, realizovaných v deji, sujet by sme mohli vo všeobecnosti definovať ako kompozičnú a jazykovo-štylistickú realizáciu fabuly. Pojem „systém" vyžaduje si však ďalšie spresnenie. Je to systém príbuzný systému jazyka, teda langue? Tzvetan T o d o r o v v štúdii *Les catégories du récit littéraire* v tejto súvislosti napísal: „Inak povedané, vnímajúc literárne dielo pociťujeme, že nie je len *parole,* ale aj *langue,* ktorého je realizáciou."[19] V pomere k *langue* je však systém umeleckého diela individuálnejší (jeho platnosť nie je všeobecná, ale viazaná na určitý jazykový prejav — dielo). V pomere k *parole* je literárne dielo všeobecnejšie, pretože vždy určitým spôsobom zodpovedá umeleckej konvencii. Okrem toho vzťah medzi fabulou (systémom) a sujetom (kompozično-štylistickou realizáciou fabuly) je dynamickejší než vzťah langue — parole. Vzťahy fabuly a sujetu možno vo všeobecnosti charakterizovať ako vzťah napätia v rámci jednej štruktúry.

Neexistuje hodnotné literárne dielo, v ktorom by sa zámer, schéma nerealizovali ako systém: inak by toto dielo nebolo inteligibilné. Na druhej strane neexistuje dielo, v ktorom by medzi systémom a jeho realizáciou nedochádzalo k protirečeniu. Len preto možno literárne dielo hodnotiť ako štruktúru. Systém vyvoláva tlak na sujet a v zásade ho určuje, sujet naopak „snaží sa" prekryť, „rozpustiť" schematičnosť systému. Nechceme tým povedať, že by azda rovnováha systému a sujetu bola podkladom hodnoty diela. Záleží totiž na literárnej konvencii, nakoľko sa kostra systému zahalí, zaobalí nervatúrou sujetu. Vzťah fabuly a sujetu možno hodnotiť len ako literárnohistorický fakt.

V prípade Vajanského románu je prevaha fabuly zreteľná. Systém vzťahov medzi jeho postavami náročne a násilne zasahuje do sféry sujetu, a to jednak priamo prenikaním prvkov fabuly do sujetu a jednak v spôsobe, akým sa sujet utvára. Oskár Č e p a n v štúdii o sujete Vajanského prózy[20] stanovil niekoľko základných princípov, ktoré majú všeobecnú povahu, pretože sa nevzťahujú len na jedno dielo spisova-

[18] Výnimku tvorí koncepcia Felixa V o d i č k u v diele *Počátky krásné prózy novočeské,* Praha 1948, 113 a nasl.

[19] Porov. cit. štúdiu, 138.

[20] Porov. cit. štúdiu, najmä 411—421.

teľa. Analyzujúc Vajanského prózu ako celok, dospel medziiným k záveru, že jedným z jej hlavných problémov je organizácia epického času: „Sled vnútorných stavov totiž rozpadáva sa na rad relatívne ukončených situácií, ktoré strácajú vzťah k požadovanej dynamike sujetovej stavby. Vajanský preto hľadá východisko jednak v zmene perspektívy pohľadu, vytvára *časový presun,* jednak umelým spôsobom nadväzuje vzťah medzi „individuálnymi javmi" a niektorými „všeobecnými faktami".[21] Časový presun, ktorý v tomto zmysle možno pokladať za rozhodujúci kompozičný prvok Vajanského prózy, nie je ničím iným ako prispôsobovaním sujetu fabule, adaptáciou sujetu na schému fabuly. Ostatne aj nadväzovanie „umelého vzťahu" medzi individuálnymi javmi (postavami) a všeobecnými faktami (ideológiou príbehu) je v podstate len prejatím prvkov fabuly, resp. jej nesujetovým rozvinutím (ide tu najmä o autorské komentáre, ktoré zhrnujú a ideovo pointujú statické situácie). Čepan detailne ukazuje, ako napr. také osobitnosti Vajanského kompozície, ako je premietanie psychického, teda časového procesu do roviny materiálnej a priestorovej, ako je sujetové nakopenie náhlych „katastrof", vyúsťuje do „maliarskeho rukopisu" Vajanského prózy a vtláča jej osobitný ráz.

K Čepanovým postrehom je vskutku ťažko niečo doložiť. Obmedzíme sa len na konštatovanie niektorých detailov vzťahujúcich sa na *Suchú ratolesť* a náš problém.

Z Čepanových vývodov vyplýva, že epický čas, ktorý určuje pohyb motívov u Vajanského, je predovšetkým časom fabuly, to jest rozprávaných udalostí a menej časom sujetu, to jest časom rozprávania (či rozprávača). Vajanský sa v *Suchej ratolesti* vskutku často vzdáva časového aspektu sujetu a uprednostňuje časový aspekt systému deja. Nerozvádza udalosti v ich imanencii, ale radi ich k sebe, situáciu k situácii. Psychický proces navodzuje u čitateľa nie detailami, ktoré by tvorili uzavretý systém, ale „všobecnosťami", to jest základnými vzťahmi fabuly. Jeho postavy nemajú svoj vlastný, subjektívny čas, ale prijímajú čas určený zvonku. Priamym dôsledkom takéhoto postupu je fakt, že Vajanského rozprávanie, aspoň v *Suchej ratolesti,* nabúda hutnosť a stáva sa sústredenejším tam, kde je čas ako triediace kritérium pohybu detailov určený, vopred daný. Je to predovšetkým v retrospektívach najmä *prvej* a *druhej kapitoly* románu, kde sa rozpráva o Vanovského životných osudoch a kde autor dodatočne vykladá genézu charakteru Rudopoľského. Rovnako napr. aj v *kapitole šiestej,* obsahujúce scény dramatického stretnutia Rudopoľského a Adely i obraz „garden-party"

[21] Tamže.

pod Vodínom je rozprávanie ucelenejšie a vnútorne skĺbenejšie (odhliadnuc od celkom romantickej scenérie a motivácie tematického jadra kapitoly). Možno povedať, že Vajanský-prozaik je predovšetkým prozaikom-novelistom: tam totiž „triediace kritérium času" nie je natoľko vypuklé, ale dané je už samým konfliktom novely a nutnosťou jej pointovania, V *Suchej ratolesti* si Vajanský počína, pokiaľ ide o časový aspekt detailov, dosť bezradne. Presnejšie povedané, čas románu má tu zvyčajne viac aspektov, ktoré nie sú vzájomne koordinované, nie sú plynule do seba späté.

Uvediem dlhší úryvok z *desiatej kapitoly* románu, ktorá má dve tematické jadrá, Rudopoľského súboj so Svantnaym a obraz „volebných potyčiek". V našom úryvku sa rozpráva o jednej z týchto hlavných „udalostí" poslednej kapitoly románu (Rudopoľského súboj) a súčasne o záverečných fázach Anninej choroby (oslepnutie). Motív choroby, vklinený do rušného pohybu dvoch veľkých tematických celkov, sám osebe dokazuje, ako Vajanský dynamizoval dej nakopovaním vzrušených situácií a nie ich dôsledným rozvinutím. V rozpätí daného úryvku pôsobí Annina choroba nie ako bočný, kontrastujúci motív, ale ako motív hlavný. Jedno z tematických jadier kapitoly, Rudopoľského súboj, dostáva sa sem len v podobe repliky, alebo rozprávania Vanovského. Toto prepájanie hlavnej a vedľajšej línie rozprávania je pre Vajanského charakteristické. Nielen totiž vedľajší motív (Annina choroba) preniká do medzery medzi dvoma motívmi hlavnými, ale i motív hlavný vniká do motívu vedľajšieho a štiepi ho:

Mária počula tlkot jej srdca. Búchalo nezdravým tlkotom.

— Anička, boh je svetlo, dôveruj mu; to veľké svetlo žiari vidomým i nevidomým.

Mária vyslovila tie slová, sama nedôverujúc, že by mocne zaúčinkovali na chorú.

— Áno, boh je svetlo! — zvolala Anna, a rozjarila sa. — K nemu, k nemu!

Malovník hľadal Karola a vstúpil na verandu. Starcovi zahrali v očiach slzy, keď pozrel na Annu. Vošli do chyže. Starec objal Annu; sklonila hlavu na jeho plece.

— Pravda, velebný pane, — povedala Anna, — boh je svetlo, i pre mňa je svetlom, večným, živým svetlom!

— Nezúfajte! Dá vám i biedneho, telesného svetla.

Malovníko vhlas znel istotou a potechou. Sám starec bol veľmi rozjatrený. Robil si násilie, aby hlasne nezastenal. Začal rozprávať príjemným, starečkým hlasom o podivných príhodách vyzdravenia. Anna ho počúvala a nádej sa rodila v jej duši. Keď sa starec odobral, nádej

začala miznúť a Anna upadla do tichej rezignácie. Na druhý deň Anna cítila slabosť a zostala ležať.

Karol priniesol chýr: V Oružnom sa pri volebných agitáciách udala scéna medzi Rudopoľským a Svatnayom. Rudopoľský poslal ku Kolomanovi Imrichovi sekundanta Winického a starého majora v penzii!

— Stano je na neuverenie rozčúlený. Hovoril som mu, že je to márne, že u nás sa uspokojí slávna džentry s poriadnym vynadaním, že je škoda vydávať sa takým ľuďom. Všetko darmo. Winicki dostal vec do rúk! Aféra nevystane! — Naučím ja týchto kobylkárov! — volal celý rozľútený Stano. — Nie som bitkár, ale čo tu počať?

Mária vošla rozčúlená k Anne. Tá ležala nehybne v svojej bielej postieľke, majúc ruky zložené na prsiach.

— Už som spokojná, — povedala ticho Márii. — Boh je svetlo. Oddám sa celou dušou tomu svetlu. Zrak slobody sa blíži, Mária! Počuješ ten nezdravý tlkot môjho srdca? Tak biť nemôže dlho (185).

Úryvok je stavaný ako malá dráma: Anna sa zmieta medzi nadšením a beznádejou: raz svoj osud prijíma rezignovane, potom priamo nadšene a nakoniec nasleduje uzmierenie. Vyvrcholenie drámy je však v motíve odchodu farára Malovníka, ktorý vlial Anne dôveru, že sa uzdraví. V momente, keď by mal nasledovať odôvodňovací proces, psychologická charakteristika Anninho zmierenia, vsúva sem Vajanský nový motív:

Na druhý deň Anna cítila slabosť a zostala ležať. Karol priniesol chýr: v Oružnom . . .

Nahradenie jedného motívu iným, prerušenie charakteristiky, to je bežný spôsob u Vajanského, ako na to poukázal O. Čepan. Všimnime si však štruktúru samej vsuvky trochu bližšie. Najprv je tam veta, ktorá je prechodom od reči nepriamej, k priamej reči: namiesto normálneho spojkového spojenia: . . . Karol priniesol chýr, *že* v Oružnom . . . je forma, ktorá sa blíži k uvodzovacej vete. Ďalšia veta je akoby priamou výpoveďou, nasledujúcou po vete uvodzovacej (výkričník na konci vety). Potom nasleduje (v ďalšom odseku) priame rozprávanie Vanovského o súboji. Nepriama reč mení sa na reč priamu, ktorej podmetom je Stano, nie Vanovský. Posledná opytovacia veta úryvku „Nie som bitkár, ale čo tu počať?" vzťahuje sa formálne celkom na podmet. Potom nasleduje premena situácie a výsledný stav Annin, ktorý sa zas prejavuje vonkajším náznakom:

(Anna) ležala nehybne v svojej postieľke, majúc ruky zložené na prsiach.

Vedľajšia udalosť v popise Anninej drámy, súboj, podaný je formálne tak, že svojím významom prekrýva tematické jadro úryvku, ba osoba

Stanova, o ktorom sa rozpráva, stáva sa na chvíľu subjektom rozprávania. Do časového aspektu situácie s Annou vkliňuje sa časový aspekt protismerný. Do normálneho rozprávacieho préterita, ktorý by bol v tomto prípade na mieste, preniká prítomník.

Takto časovo protismerne urobené sú mnohé situácie v románe. Je to možné len preto, že čas rozprávania, čas sujetu, závislý je jednostranne od času udalostí, od času fabuly. Preto je napr. pre *Suchú ratolesť* charakteristické rýchle a neorganické striedanie situácií tam, kde sa udalosti nečlenia samy od seba, podľa zvonku daného časového aspektu. Pravda, fabula sama, ako sme ukázali, je postavená schematicky, to znamená, že ani čas fabuly nie je vhodným podkladom pre sústredené a vnútorne skĺbené rozprávanie.

Tlak fabuly na sujet prejavuje sa u Vajanského aj vo vyšších tematických celkoch, kapitolách. Kapitola, ako sme sa o tom zmienili na inom mieste,[22] sčasti zapadá do kontextu rozprávania, sčasti sa z neho vyčleňuje, rozvádzajúc vlastnú tému. Je teda vskutku statickou i dynamickou jednotkou rozprávania súčasne. Má vlastnú kompozičnú stavbu, charakterizovanú tým, že vyúsťuje do svojskej pointy. Ak je na nižšom významovom pláne pre Vajanského charakteristické vzájomné protismerné prenikanie motívov, na rovine kapitoly ide zas u neho o miešanie rozličných sujetových línií bez dostatočnej hierarchie. Tak napr. v *tretej kapitole*, ktorú by sme mohli označiť za kapitolu zoznamovania sa hlavného hrdinu s ostatnými postavami (Rudopoľský sa u Vanovskovcov zoznamuje s Vanovským, Máriou, Tichým, Kráľom, Svatnaym), vmontúva Vajanský scénu ľúbostného vyznania Anny Tichému, ba kapitolu týmto motívom priamo pointuje (Annine pochybnosti o trvácnosti a možnostiach jej lásky k Tichému). Pritom každá kapitola je z tohto hľadiska stavaná inak, no väčšina kapitol je bez ústredného nervu, bez pointy. Vajanský kladie deje vedľa seba, neusúvzťažňujúc ich inak než len cez vonkajškový kontrast. Podrobná analýza by ukázala, že tým narúša štruktúru kapitoly (sujetu), aby mohol rozviesť všetky premisy, dané vo fabule. Témy kapitol nie sú dané etapami rozvinutia sujetu, ale príčinnou spätosťou s objektívnym časom fabuly.

*

Cl. Levy Strauss v knihe *La pensée sauvage* píše: „Vedecké vysvetlenie nie je založené na prechode od zložitosti k jednoduchosti, ale

[22] Jan Števček, *Štruktúra kapitoly v modernom slovenskom románe*, Litteraria IX — O literárnej avantgarde, Bratislava 1966, 136—164.

záleží na nahradení zložitosti menej preukaznej (intelligible) zložitosťou preukaznejšou."[23] Výklad fabuly, o ktorý sme sa pokúsili, ako určitej *logiky dejov,* ako *systému vzťahov* medzi postavami, sledoval túto intenciu. Vo vzťahu k textu prózy je fabula stupňom abstrakcie, kde sa vzťahy medzi postavami a ich logika stávajú jasnejšími. Tým prirodzene nepopierame možnosť a nevyhnutosť rozboru sujetového plánu epického diela, to jest kompozičného a do istej miery i štylistického aspektu rozprávania. Fabula teda nie je totožná so skutočnosťou, so skutočnou udalosťou, ako to chcel dokázať Šklovskij. Nemožno ju vysunúť mimo vlastnej štruktúry diela, pretože tvorí jeho bázu. Fakticky bola aj doteraz viac-menej uvedomelou súčasťou analýzy epických diel. Mohla a podľa našej mienky by i mala byť prvým predpokladom teoretickej rekonštrukcie literárneho diela.

[23] Claude Levy-Strauss, *La pensée sauvage,* Paris 1962, 328.

JÁN ŠTEVČEK

FABLE ET DISCOURS

Résumé

Les formalistes russes comprenaient les termes „fable" et „sujet" (discours) comme des termes qui sont, dans une certaine mesure, complémentaires, tels deux aspects des mêmes actions, dans l'oeuvre épique. (Tomaševskij: „La fable pourrait ètre exposée d'une manière pragmatique, suivant l'ordre naturel, à savoir l'ordre chronologique et causal des événements, indépendamment de la manière dont ils sont disposés et introduits dans l'oeuvre. La fable s'oppose au sujet qui est bien constitué par les mêmes événements, mais il respecte leur ordre d'apparition dans l'oeuvre et la suite des informations qui nous les désignent".) Toutefois, dans les analyses pratiques ils négligeaient l'aspect de la fable, c'est-à dire l'aspect de l'ordre „naturel" des événements dans l'oeuvre épique, et ils prenaient la fable elle-même pour un arrière-plan sur lequel se reflète la composition voulue (intentionnelle) des actions. De cette façon, le sujet est devenu, dans leur conception, le seul porteur de la valeur esthétique de l'oeuvre. La mesure de la valeur esthétique est donnée par la mesure de l'intention dans la construction des événements, c'est dire dans celle du sujet. C'est sur cette base que les formalistes russes ont construit leur ontologie de la forme artistique et aussi l'ontologie de l'oeuvre littéraire.

Dans la conception des structuralistes tchecoslovaques, l'intention de la forme a été remplacé (à part la transition successive du point de vue des formalistes vers celui des structuralistes qui est explicité, avant tout, dans la psychologie de l'art de Lev S. Vygotskij) par l'intention de la signification, c'est-à dire par la coordination de tous les éléments (composants) formels (de forme) de l'oeuvre littéraire. Les structuralistes tchécoslovaques ont conçu le sujet comme un des éléments de l'oeuvre, comme un élément qui, d'une certain façon, correspond au „geste sémantique" central.

Seulement, si nous estimons que la fable est la couche sémantique principale de l'oeuvre épique, il nous faut revenir, à nouveau, à la conception originaire des formalistes. A la différences de ceux-ci, nous ne prenons pas la fable pour un aspects négligeable, pour un simple arrière-plan de la construction artistique des actions épiques, mais nous l'avons pour une des possibilités à l'aide de laquelle nous décelons (révélons) l'importance de l'oeuvre littéraire.

Bien que peu explcitée en théorie, l'idée de Tomaševskij selon laquelle „la fable,

c'est qui s'est effectivement passé; le sujet, c'est comment le lecteur en a pris connaissance", est remarquable. Autrement dit, le sujet est cet aspect de l'oeuvre épique qui est entremis au lecteur, sur le plan de style (au niveau du style). La fable n'est pas un arrière-plan, mais un plus haut degré d'abstraction, un raffermissement de signification qui pourra être ainsi confronté avec les catégories de causalité et celles de l'ordre chronologique par lesquelles l'expérience courante du lecteur est filtrée. Ce n'est qu'en apparence que la fable représente l'aspect „réel" de l'oeuvre épique.

Donc, la condition préalable d'une conception véritablement complémentaire de la fable et du sujet est l'analyse de la fable, c'est-à dire de la „logique des actions". Claude Bremond et Tzvetan Todorov ont établi les termes fondamentaux pour une telle analyse. En face de la conception trop large du sujet conçue par Veselovskij et les formalistes russes d'une part, par opposition à la conception trop étroite de la fonction épique par Propp d'autre part, Bremond pose la notion de la séquence qui est a) de caractère triadique, cela veut dire qu'elle désigne (détermine, une tranche (une séquence) de l'oeuvre épique relativement achevée (début, évolution (développement) et achèvement d'un processus), b) et qui est de caractère binaire.

a) A la différence du conte populaire, étudié par Propp et Bremond, l'oeuvre épique est artificielle, elle est horizontalement divisée en séquences qui sont de règle plus ou moins clos. L'étude de la fable indique, dans quelle mesure réalise le roman ou le récit de tels „foyers" de motifs, et, elle montre aussi, dans quelle mesure sont ces motifs distincts du point de vue de la sémantique. La séquence épique n'est pas identique avec la „ligne d'actions" au sens traditionnel, c'est-à dire qu'elle ne correspond pas à un événement raconté avec suite (tout d'une tenue). La ligne d'actions est une notion qui se rapporte au sujet. La séquence épique est de caractère de signification (signifiant): souvent, sa réalisation épique n'est qu'indiquée (signalée) voire elle n'est qu'une nuance de signification accompagnant la „ligne d'actions". Ce n'est pas rare que la partie la plus discrète, au sens épique, est la partie la plus importante du point de vue de la sémantique, et, au contraire, un seul et unique aspect sémantique peut bien représenter plusieurs lignes d'actions. L'étude de la „logique d'actions" prouve quelle est la mesure de tématisation de tel ou tel aspect de signification de l'oeuvre épique.

Il s'en suit que dans les oeuvres épiques il existe une certaine hiérarchie de signification. Une des séquences est d'ordinaire dominante et les autres couches lui sont subordonnées. Toute une action riche, par exemple celle du roman du 19. siècle, peut être seulement un élément (composant) d'une séquence latente (dissimulée) d'une séquence qui, au point de vue épique n'est pas développée.

La mise en valeur sémantique de certaine couche de signification de l'oeuvre épique est le facteur sur la base duquel on peut définir la forme (l'aspect) de genre, par exemple celui du roman. Dans le roman, comme on le sait, plusieurs couches de thème et de signification luttent entre elles. Leur hiérarchie est décisive pour ce qui est le classement du roman dans une certaine catégorie de genres (roman d'amour, roman social, roman psychologique). Si l'une des couches de signification est mise en valeur de façon qu'elle englobe et subordonne, au sens épique, toutes les autres couches, alors on peut parler d'un certain type de roman. Dans notre cas [Sv. H. Vajanský, *Suchá ratolesť* (Un rameau sec)], nous avons constaté par exemple une certaine tension entre un roman d'amour et un roman social, et, en même temps, nous nous sommes rendu compte d'une subordination

de l'élément érotique-aventureux à l'élément social ou idéologique. La logique de la fable, étudiée en tant qu'un ensemble de fonctions de caractère triadique, contribue de cette manière à la caractéristique de l'oeuvre épique, sur le plan de genre [au point de vue du genre (type)].

b) Le caractère binaire de l'action épique, relevé par Claude Bremond, peut être „traduit" dans le langage de la théorie de la prose traditionnelle comme motivation. La netteté sémantique des couches prises à part de l' oeuvre épique est donnée par le caractère de motivation, par la tension des possibilités binaires, dans le cadre de la fonction épique (du composant clos de la séquence).

Entre la „logique de la fable" et la motivation intérieure de son développement, il y a un rapport conditionné: autant plus frappantes sont les contradictions binaires à l'intérieur des fonctions différentes, autant plus distinct est le dessin linéaire (contour) de l'„atome épique" (de la séquence). Par exemple, dans notre cas, c'est à dire dans le roman mentionné de Sv. H. Vajanský, la manière de la motivation extérieure, de la motivation idéologique est dominante, celle-ci subordonne les autres motivations présentes (par ex. celles de l'érotisme, de la morale, etc.). Dans le roman nommé, il y a un seul cas où la motivation psychologique l'emporte sur la motivation idéologique: cette exception confirme la règle.

De cette façon, dans l'oeuvre épique, la fable représente un certain réseau de rapports dont il faut dévoiler (révéler) la logique manifeste (apparente) ou latente (dissimulée). Selon notre avis, ce n'est qu'après révélation que l'analyse de l'oeuvre épique deviendra fructueuse. V. Šklovskij, dans plusieurs de ses essais, comme par exemple dans „La construction de la nouvelle et du roman", se pose la question du rapport existant entre les composants pris à part de la construction du roman cumme une question purement formelle, comme une certaine syncrétisation de genres. Toutefois, le sujet est, comme nous l'avons dit plus haut, l'expression de la fable sur le plan de composition et sur celui de style. Par exemple dans le cadre d'un roman le sujet est identique avec la division de la fable en chapitres que nous considérons comme des éléments de composition et de style. Dans ce sens, il y a une certaine tension entre la logique de la fable, exprimée dans les séquences, dépassant celles-ci le cadre des chapitres, et entre la logique du sujet: on peut dire que le rapport existant entre la fable et le sujet est un rapport d'asymétrie sur le plan épique du temps. Dans le cadre du chapitre (éventuellement dans celui d'un paragraphe ou d'une partie d'une nouvelle) certains moments de la fable sont mis en valeur, ou bien au contraire, ils sont sous-entendus. Autrement dit, les limites entre les séquences et même entre les fonctions différentes des séquences sont (intentionnellement) obnubilées ou effacées. La logique, le rythme régulier des séquences est ainsi entrecoupé, toujours avec intention. Néanmoins, dans un sens plus large, c'est justement cette interruption voulue de la logique de la fable qui est fonctionnelle et cela au point de vue de la fable elle-même, c'est-à dire au point de vue de la signification centrale. Le début et la fin du chapitre, la présence de différentes séquences ou de leurs parties dans le cadre de celui-là, l'hiérarchisation de ces éléments (composants), tout ceci peut être considéré comme des composants de la fable sur le plan de composition, et de style. La fonction „freinante" („retardative") des chapitres dans le roman (le sujet) est une fonction des rapports de signification plus élevés qui existent entre les éléments de la fable.

FRANTIŠEK MIKO
(Košice)

SUJET A SLOVESO

Vychádzame z toho, že sujet, ako vôbec všetko, čo sa nachádza v štruktúre literárneho diela, je záležitosťou štylistiky. Poznať istý predmet, t. j. vymedziť ho, znamená v podstate určiť jeho parametre v príslušnej sústave pojmov. Sujet patrí do rodiny pojmov, ako sú *literárne dielo, epika, kompozícia, fabula, téma, postava, konflikt, peripetia, vyprávanie, text, jazyk, štýl* ... Vzťah sujetu k jedným z týchto pojmov je určitejší, k iným zase vágny, s jednými sa vecne prekrýva, je ich časťou alebo naopak celkom pre ne, s inými sa len dotýka. Pojem literárnej štruktúry objíma všetky uvedené pojmy ako svoje viac alebo menej rovnorodé časti. Pritom je na druhej strane bez ďalšieho celkom očividné, že sú to pojmy značne heterogénne, až tak, že sa ich štruktúrna jednota zdá skôr metodologickým želaním ako skutočným stavom.

Nie bez príčiny sme preto na začiatku zdôraznili, že sujet pokladáme za štylistický fakt. K tomu sa žiada malý úvahový exkurz.

Štýl je identifikovateľný len na základe opakovania istých prvkov, znakov. Štýl sa zakladá na homogénnosti znakov, ktoré ho tvoria. To treba vyzdvihnúť tvárou v tvár jedinečnosti konkrétneho štýlu i zoči-voči jeho vnútornej variabilite. Jedinečnosť a vnútorná varieta štýlu totiž často zastierajú to, bez čoho by sa štýl nemohol konštituovať, a to homogénnosť jeho konštituentov.

Ak sa štýl chápe ako štruktúra, platí povedané tým nástojčivejšie. Štruktúru nemôžu tvoriť nehomogénne, nepríbuzné prvky. Cudzorodý prvok je vždy neštruktúrny, „antištruktúrny", neštýlový, „protištýlový". Takýto prvok môže hrať v štýle istú veľmi významnú úlohu, ale to je iná záležitosť. Na tom pojem štruktúry ani pojem štýlu nespočíva.

Túto úvahu sme potrebovali na jedno. Aby sme pojmy spomenuté na začiatku mohli pokladať za zložky štruktúry, musíme ich chápať a vidieť

ako príbuzné pojmy. Lepšie povedané, musíme tú ich príbuznosť z nich vyabstrahovať, t. j. máme ich traktovať na takej abstraktnej rovine, aby sa javili ako homogénne prvky. Keby sa niektoré z nich tejto abstrakcii nepodvolili, museli by sme ich zo štruktúrneho uvažovania vypustiť. Nie je to nijaké násilné vtláčanie svojbytných prvkov na jednu platformu a ich „glajchšaltovanie", ale praobyčajný vedecký postulát, mnohonásobne overený skúsenosťou, s ktorým treba pristupovať ku každému skúmaniu.

Štýl sa nám v slohovej empírii javí ako špecifický účinok istej organizácie prvkov. Tento účinok možno označiť ako *výrazový dojem, výrazové pôsobenie istej organizácie.* Vzhľadom na to možno prvky tejto organizácie označiť ako *výrazové prvky,* ich schopnosť výrazovo pôsobiť ako ich *výrazovú hodnotu* a ich štruktúrnu spätosť ako ich *výrazovú organizáciu.* Štýl vzniká tak, keď sa isté prvky, t. j. istá výrazová hodnota opakuje. Výrazová hodnota je teda jav kategoriálnej povahy. Pretože štýl nevyhnutne implikuje špecifickosť, „inosť" (proti ostatným štýlom), t. j. predpokladá iné štýly, aj *výrazová kategória* použitá v istom jazykovom prejave predpokladá iné výrazové kategórie — ináč by sme ju nevnímali. Danú kategóriu cítime vždy na pozadí iných výrazových kategórií, „proti nim". Výrazové kategórie sa konštituujú vzájomnými protikladmi. Na základe jedinej vlastnosti, že totiž majú výrazový účinok, tvoria potom výrazové kategórie sústavu. V jej rámci si na základe vzájomných rozdielov udržujú tieto kategórie relatívnu svojbytnosť.

Treba poznamenať, že výrazové kategórie sa realizujú tak prostredníctvom jazyka, ako aj prostredníctvom témy, t. j. tak pri štylizácii (pri manipulácii s jazykovými prvkami), ako aj pri kompozícii (pri manipulácii s tematickými prvkami), v jednom prípade viacej tam, v druhom viacej tu.

Pojmy *sujet, vyprávanie, epika, konflikt, peripetia* ... sa nepochybne tak alebo onak zúčastňujú na celkovom pôsobení literárneho diela. Ich pôsobenie má tiež ráz výrazového dojmu, vzhľadom na ktorý im treba pripísať špecifické výrazové hodnoty a pokladať ich za výrazové prostriedky. Pokiaľ sa ukazuje, že niektoré z týchto pojmov sú nešpecificky spoločné pre všetky jazykové prejavy (napr. pojem *témy, kompozície, textu* ...), treba ich vyňať zo štýlovej roviny a pripísať ich komunikátu ako takému, t. j. základnej, lingvistickej výstavbovej rovine (jazyku v širokom zmysle).

Ide teda o to, nájsť príslušné výrazové kategórie, do ktorých sa pojem sujetu zaraďuje a ktoré by ho dovolili štruktúrne identifikovať a analyzovať.

Výrazová kategória je funkčný pojem. Dávame ju do súvisu s jazykovou funkciou. Výrazové kategórie sú vlastne výsledkom difedenciácie

jazykovej funkcie. Základným, najhlbším produktom tejto diferenciácie je protiklad *operatívnosti* a *ikonicity výrazu.* Prvou z nich sa rozumie zvýšené zameranie výrazu na praktické ciele komunikácie (oznam, hodnota, výzva), druhou z nich sa myslí zvýšená reprodukčná, zobrazovacia schopnosť reči. Ikonicita sa podľa druhu pôsobenia štepí na *zážitkový výraz* (v umeleckom štýle) a na *pojmový výraz* (vo vedeckom štýle). Zážitkový výraz môže reprodukovať objektívnu skutočnosť (primárne v epike) alebo vnútorný svet (subjektívny výraz, primárne v lyrike). Pritom epický zážitok je prvobytný a lyrický je akoby len sekundárnym „sklzom" z objektivity do subjektivity, sklzom, ktorý je podmienený negáciou epickosti.[1]

Východiskom pre epický zážitkový výraz je (geneticky i kompozične) *vecnosť výrazu,* ako sa ona realizuje v opise. Vlastnou náplňou epického zážitkového výrazu je *dejovosť výrazu* (tradične sa tu používa názov *dynamika výrazu*).

Sám sujet však ešte nemožno stotožňovať s dejovosťou výrazu, hoci sa to často robí. Sujet je len zvláštnym prípadom dejovosti. Spočíva na skĺbení *rušivého* a *vyrovnávajúceho prvku,* t. j. na tom, čo sme v iných súvislostiach nazvali *kontrastom výrazu.*[2] O tomto kontraste predpokladáme, že tvorí najhlbšie podložie stavby umeleckého diela vôbec.

Pri sujete máme do činenia so skĺbením rušivého a vyrovnávajúceho dejového pásma. Sujet je najmarkantnejším prejavom kontrastne stavaného výrazu. Nie každá epika buduje na sujete. Sú aj nesujetové prózy (opisy, cestopisy, črty, subjektívna próza s potlačeným sujetom ap.).

Aj keď sú jazyk a téma svojbytnými materiálmi pre stavbu umeleckého diela, spája ich funkčný vzťah. Téma sa realizuje prostredníctvom jazyka, „obsah" sa realizuje v texte. Možno predpokladať, že tematické zvláštnosti sa aspoň do istej miery odrážajú v jazyku a práve tam sa dajú exaktne pozorovať.

Je metodologickou požiadavkou dnešnej literárnej vedy, aby svoje pozorovania a výklady opierala o analýzu textu. Pre každý pojem literárnovednej problematiky by sa malo hľadať „uzemnenie" v jazyku. Sú pokusy hľadať dokonca priame paralely medzi literárnou a gramatickou štruktúrou.[3] Domnievame sa, že sa to dá hlavne pri lyrike, ktorá sa opiera

[1] Podrobnejšiu analýzu otázok výrazovej sústavy, ako aj „odvodenia" lyriky z epiky hatením sujetu pozri v mojej monografii *Estetika výrazu* (Teória výrazu a štýl, SAV, Bratislava 1969, 9 n., 162 n. a i.

[2] Porov. príslušnú stať v citovanej monografii *Estetika výrazu.*

[3] Porov. štylistické analýzy R. Jakobsona (napr. *Der grammatische Bau des Gedichts von B. Brecht „Wir sind sie"*, Steinitz Festschrift, Berlin 1965, 175 n.).

bezprostrednejšie ako epika o sám jazyk. Nebude však od veci pozrieť sa na tieto súvislosti aj v epike.

Paralelu ponúka priamo naša predbežná analýza. Sujet je istý spôsob výstavby deja. Mali by tu teda byť súvislosti so slovesným dejom. Cieľom tejto úvahy je upozorniť na niektoré novšie poznatky o povahe slovesného deja v lingvistike[4] a vyťažiť z nich niečo pre osvetlenie pojmu *sujet.*

Sloveso vyjadruje *dynamický príznak substancie,* príznak, ktorý sa myslí v kategóriách *osoby (čísla, menného rodu), času, spôsobu, slovesného rodu, vidu* a v kategórii *intencie.* Všetky tieto kategórie zaraďujú slovesný dej do istých súvislostí. Kategória osoby (čísla a menného rodu) udáva nositeľa deja vzhľadom na jeho účasť v akte reči. Časom sa určuje časové zaradenie deja vzhľadom na okamih komunikácie. Slovesným spôsobom sa vyslovuje reálnosť deja a jeho závislosť od vôle hovoriaceho. Slovesný rod určuje, či nositeľom deja je agens alebo patiens, vidom sa naznačuje komplexnosť či nekomplexnosť v chápaní deja a napokon intenciou sa myslí smerovanie deja od agensa k patiensovi.

Sloveso niektorými z týchto kategórií (kategóriou osoby, slovesného rodu a intencie) implikuje priľahlé substancie. Predstavuje teda takrečeno jadro, kostru vety. Pretože text vzniká rekurziou, opakovaním vetnej štruktúry, možno si ho abstraktne predstaviť ako sériu slovies s priľahlými substanciami a ich príznakmi. „Obsah" jazykového prejavu je „nastoknutý" na ohnivká slovesných dejov.

Pravda, tematickú náplň prejavu nemožno priamočiaro stotožňovať so slovesami a so slovami, ktoré sa na ne viažu. Čiže tu nejde o nejaké paralelné javy v takom zmysle, že by séria viet vyjadrovala bez zvyšku tému, alebo naopak, že by tematická náplň zodpovedala bez zvyšku sémantike viet. Téma nemá čisto lineárny charakter. Treba v nej okrem dynamického, horizontálneho sledu motívov rozlišovať i vertikálne, priečne narastanie situácie. Na začiatku, pri prvej vete, je táto situácia veľmi chudobná. Neobsahuje okrem prvého motívu nič. Pri prechode k ďalšiemu motívu sa prvý motív neanuluje, ale zotrváva tak, že nasledujúce motívy sa k nemu „priečne" akumulujú a vytvárajú nový, vlastný rozmer témy, *situáciu.*[5]

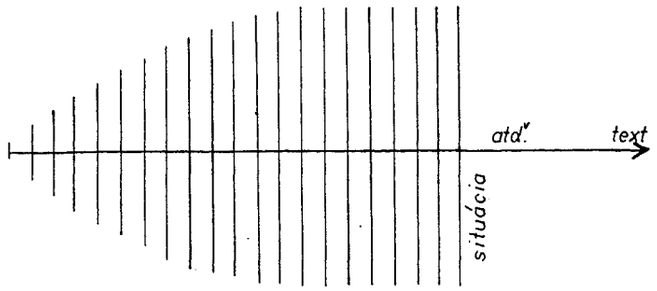
Situácia sa začína kryštalizovať najprv vo svojich rámcových častiach (prostredie, postavy) a od nich prechádza k detailom, k náplni (zápletky,

[4] Porov. *Morfológiu slovenského jazyka* (red. J. Ružička), SAV, Bratislava 1966, 330—408, 428—432, 504—555, 151—193.

[5] Túto dvojrozmernosť témy postihol J. Mukařovský ako protiklad *dynamiky a statiky významu* (*Kapitoly z české poetiky* I, Praha 1948, 108 n.).

motívy, vzťahy). Nimi sa téma čím ďalej tým viac konkretizuje. Poradie kryštalizácie od rámca k náplni témy je štruktúrne, skutočné poradie môže byť aj obrátené.

Pravda, obraz situácie sa neobohacuje len obsahom viet, ale má i svoje implicitné zdroje (podtext, konsituácia, empíria čitateľa, literárna a spoločenská situácia). Proces narastania situácie je znázornený na grafe 1.



Bolo by pritom zaujímavé sledovať, v ktorej fáze textu sa konštituuje situácia najrapídnejšie. Je isté, že v určitom okamihu sa začína pociťovať ako relatívne kompletná, so všetkými rekvizitami, takže v ďalšom už ide len o premenu vzťahov medzi známymi prvkami.

Situácia je vlastne štruktúra, v ktorej sú v danom okamihu jej prvky a vzťahy pevne vymedzené a vzájomne determinované. Každý nový motív — jeden viac, druhý menej — vstupuje do štruktúry ako prvok, ktorý narúša štruktúru a spôsobuje preskupovanie daných prvkov, t. j. zmenu ich vzťahov, čím sa napokon sám zaraďuje a štruktúrne definuje.

Je zrejmé, že štruktúra súdržnosťou svojich prvkov kladie novému motívu odpor. Súhra motívov so situáciou je to, čo sa tradične volá motiváciou. Nemotivované prvky nenarúšajú situáciu, neprispievajú k jej vývinu, sú „zbytočné".

Sloveso i vďaka svojmu významu (dynamický príznak substancie) i vďaka svojim syntaktickým konexiám má v rozvíjaní témy nemalú úlohu. Možno sa o tom presvedčiť celkom triviálnym spôsobom, sériou vyňatých slovies, ako idú v texte za sebou:

Nechápali — stalo sa — užívali — nebolo — plynulo — vyvolávalo — vzrušovali — neboli — nehoreli — vytekala — nebolo — rozhovoril sa — spomínal — zasiahnutý — padol — usmieval sa — rozprával — počúvali . . .

Chmatol — chytil — zatriasol — potočil sa — zavesloval — pocítil — tratia sa . . .

Zaváhal — nevidiac — udrel — rozľahlo sa — nepovedal — stál — skotúľal sa — zaprel sa . . .

Rozmýšľal — má dať biť — pošepol — odviedli — išiel — bol — čakal — bude — potočil sa — neboli — cítil sa byť — krútil sa — chce vstať — povedať — nevedel sa rozpamätať . . .

Mihol — zmizol — videli — skočil — vyškriabal sa — strelili — neboli — behali — pozerali — blúdili — videli . . .

Blyšťal sa — viselo — zdalo sa — striekali — menili sa — vyletela — zaslnila sa — podskočila — uviazla — rozdvojila sa — vybehla . . .

Žil — podrobuje sa — nehľadal — bol — hrnúcich sa — spájal — videli — rodia sa — opadúva — belejú sa — videl — umierajú — rodia sa — nebolo — dialo sa — neprišlo — hľadať — tvorila — mohol sa opierať — oprel sa — nemusel pociťovať — prichodil — panoval — preniknutú . . .

(M. U r b a n, *Živý bič*)

Treba pripomenúť, že povedané, vrátane uvedených citátov, sa týka zatiaľ dejovosti vôbec, hlavne miery jej účasti pri rozvíjaní témy a úlohy, ktorú pritom má sloveso. O sujet nám tu ešte nešlo.

Citované úryvky demonštrujú problematiku v celej šírke. Môžu teda slúžiť i ako východisko ďalšej úvahy.

Jednotlivé slovesá a skupiny slovies nemajú pri rozvíjaní témy rovnakú úlohu. Azda najmarkantnejším rozdielom je tu *miera informácie*, ktorou jednotlivé slovesá a skupiny slovies prispievajú ku kryštalizácii tematickej náplne. Súvisí to s plnosťou významu slovies, s ich rozčlenením v súvislosti s tým na *plnovýznamové* a *neplnovýznamové slovesá*. Najlepšie by sa to ukázalo v porovnaní s odborným textom, ktorý buduje vo zvýšenej miere práve na neplnovýznamových slovesách:

Je — je — vzniklo — sa dotýkajú — dostala sa — museli —reagovať — odreagovať — popísalo sa — podal — bol — nezúčastnil sa — sú — mohlo by sa zdať — označovať . . .

Pokladáme — poznať — vymedziť — znamená — určiť — patrí — je — prekrýva sa — je — dotýka sa — je — objíma — je — zdá sa . . .

Krajným prípadom neplnovýznamovosti je sponové sloveso *byť*, za ktorým väzí menná predikácia. V takomto prípade sa zúčastňuje sloveso na rozvíjaní témy minimálne.

Uvedený rozdiel v miere informatívnosti v jednotlivých častiach textu alebo i v celých textoch súvisí zrejme s elementárnymi slohovými útvarmi a s príslušnými kompozičnými postupmi. Miera informácie, ktorú prináša sloveso do textu, bude samozrejme najväčšia v rozprávaní a oznáme. V opise, úvahe a výklade je iste menšia, až veľmi malá.

Kolísanie informatívnosti slovesa v texte sa do istej miery prekrýva s kolísaním *dynamiky* a *statiky výrazu* v texte.[6] Neplnovýznamové slo-

[6] Slovo *dynamika* v termíne *dynamika výrazu* a adjektívum *dynamický* v defi-

vesá majú minimálny dynamický ráz. Staticky však vyznievajú aj niektoré plnovýznamové slovesá, napríklad niektoré *verba videndia, cogitandi, sermonis* a ďalej *stavové slovesá* vôbec.

Statický ráz textu nezávisí, prirodzene, len od slovesa. Ak veta obsahuje neplnovýznamové sloveso, hlavným nositeľom vetného obsahu sa stáva substantívum s priľahlými prívlastkami, pričom relatívna frekvencia príslušných slovných druhov v porovnaní so slovesom v týchto prípadoch zákonite stúpa. Obidva tieto slovné druhy, substantívum a adjektívum, sú typickým exponentom statickosti výrazu. Sloveso k tomu prispieva skôr svojím ústupom do pozadia. Pozitívne hádam iba pri stavových slovesách.

Pokiaľ hovoríme o statickosti výrazu v súvislosti s opisom, vieme, že práve v umeleckom štýle sa opis spravidla „dynamizuje":

Blyšťal sa — viselo — zdalo sa — blúdili — striekali — menili sa — vyletela — zaslnila sa — podskočila — uviazla — rozdvojila sa — vytrhla . . .

V tomto prípade treba hovoriť o pseudodynamickosti, pretože tematická náplň sa pritom nijako nedynamizuje, ani sa nijako podstatne nekonkretizuje. Celá vec závisí od priľahlých substancií: *Hlavaj prebehol — cesta vybehla.* V druhom prípade máme zrejme do činenia s preneseným významom slovesa. Ale to nie je podstatné. Rozhodujúca je tu iná črta, ktorá súvisí s povahou umenia vôbec. Umelecké dielo sa tak alebo onak vždy dotýka ľudskej sféry, života, má antropologický charakter. „Antropologické" slovesá sú preto v texte významnejšou črtou ako slovesá s dejom, ktorý pripisujeme veciam. Dej osôb je „pravý" dej, ich dynamika je „pravá" dynamika.

Pritom to nijako neznamená, že umelecký text sa musí vždy explicitne opierať o antropologické slovesá (porov. prírodnú lyriku). Ale to je zase iná otázka.

„Antropologickosť" slovesa nie je nejako priamo formálne indikovaná. Dá sa však gramaticky presne vymedziť ako „kontext" slovesa. V generatívnej gramatike to možno explicitne formulovať takto:[7]

$$V_{antr} = \_\_\ [N]_{Sb,\ Ob\ (Bl)},\ \text{ktoré je}\ [+\ \text{hum}].$$

nícii slovesa ako *dynamického príznaku* sa v svojom rozsahu nekryjú. V termíne *dynamika výrazu* ide o pregnantný odtienok významu tohto slova.

To isté platí aj o synonymnom pomenovaní *dejovosť výrazu* vzhľadom na gramatický termín *slovesný dej.* Dejovosť sa myslí v pregnantnom význame, t. j. ako „ozajstná", plná dejovosť. *Slovesný dej,* to je každý, i statický dej.

[7] K symbolike a ku kategóriám generatívnej koncepcie vety pozri moju monografiu *Generative Structure of the Slovak Sentence* (*Adverbials,* Bratislava, v tlači).

Čiže: antropologické je také sloveso, ktorého subjektom, objektom — a do istej miery aj príslovkovým určením — je osobné podstatné meno (a jeho zástupka).

Doteraz to boli tri vlastnosti slovesa, ktoré vzbudili v našej problematike pozornosť: informatívnosť, dynamickosť (dejovosť), „antropologickosť".

Najdôležitejším prvkom, ktorý nás v súvislosti so sujetom bude na slovese zaujímať, je *intencia slovesného deja.* Čiastočne sme už na ňu narazili pri *akčných* a *stavových slovesách.*

Kvôli osvieženiu tohto pojmu treba zopakovať, že pod intenciou sa myslí smerovanie slovesného deja od *agensa* k *patiensovi.* Pritom rozhodujúci je hlavne zreteľ na patiensa. Intencia sa zakladá na fakte, že reálne deje sa odohrávajú ako interakcia medzi predmetmi. Jedny predmety sú z hľadiska tejto interakcie jej subjektmi, druhé jej objektmi.

Jazyk nevyjadruje túto situáciu v jej úplnosti, všestranne, aspoň nie vždy. Často zachycuje len istý jej aspekt. Jazyková sémantika je vždy v istej miere výberovou „štylizáciou" skutočnosti. Jazyk ako prostriedok analýzy „nepokrýva" celú skutočnosť vo všetkých jej zložkách, lež robí výber. Je to preto, že javy sú zložité a poznanie ich môže zvládnuť len postupnou analýzou z rozličných stránok.

Ani slovesný dej nie je dokonalým ekvivalentom reálnych dejov, je iba ich čiastočným sémantickým zvládnutím. Z komplexnej reálnej intencie dejov prichádzajú pritom do úvahy rozličné fázy v realizácii deja. Sú v podstate dve takéto fázy: *akcia* (činnostná fáza) — *stav* (fáza po vykonaní činnosti). Činnosť sa uvažuje vždy hlavne z hľadiska agensa, len sčasti aj z hľadiska patiensa *(chodí, pláva; dvíha, udrel),* stav len z hľadiska patiensa *(mrzne, chorľavie, umiera).* Pri stavových slovesách sa teda od agensa odhliada. Treba si to vysvetliť tak, že dej „prechodom" na patiensa stáva sa jeho „vlastníctvom", takže patiens mu musí byť nositeľom (preto pri pasíve patiens prechádza z pozície objektu do pozície subjektu, t. j. z akuzatívu do nominatívu: *bránu strážili dvaja vojaci — brána bola strážená dvoma vojakmi;* agens sa tu odsúva do pozície okolnosti).

Na skutočnosť, že niektoré slovesá sú v uvedenom ohľade hybridné (*má, cíti, tuší, trpí;* sú to slovesá, ktoré majú svoj objekt, teda patiensa, ale pritom aj sám nositeľ deja je vlastne patiensom), tu nebudeme prizerať, lebo tieto slovesá práve pre svoju hybridnosť nemôžu byť teoreticky smerodajné.

Každý reálny dej je v podstate „akčný". Má svoju „príčinu" a svoj „následok", čiže smeruje od svojho subjektu k svojmu objektu:

agens ——→ patiens

Intencia má dve polovice: akčný rádius („výkon" deja agensom) a zásahový rádius („postih" objektu dejom). To však neznamená, že obidve tieto fázy deja vždy vieme postihnúť, ani to, že ich aj vždy potrebujeme registrovať. Niekedy napríklad potrebujeme manipulovať len s následkom deja, len s tým, ako dej prechádza na objekt, resp. ako objekt „prežíva" následky deja. Niekedy sme k tomu priam nútení jednoducho preto, že nepoznáme príčiny (agensa) deja.

Máme tu teda niekoľko eventualít. Niektoré slovesá pomenúvajú obidve fázy intencie, iné len jednu z nich. Je nesmierne množstvo nuansí v zastúpení obidvoch zložiek v slovesnom deji. Každé sloveso zachycuje intenciu v inej a inej proporcii týchto zložiek. V slovenčine a v niektorých slovanských jazykoch pristupuje k tomu ešte možnosť posúvať slovesný dej pomocou zvratnej morfémy *sa* do stavovej fázy *(chodil do lesa — nachodil sa do lesa; nosil tieto šaty — nanosil sa týchto šiat).*

Kontínuum intenčných proporcií *akčnosť — stavovosť* má svoje póly, na základe ktorých možno rozoznávať intenčné typy a skupiny slovies. Hlavné typy, ako sme ich už spomenuli, sú *akčné* a *stavové slovesá.* K tomu pristupujú druhotné intenčné rozdiely.

Akčné slovesá fixujú intenciu aktuálne, v jej skutočnom priebehu. Najplnšie ju zachycujú z nich tzv. *predmetové slovesá,* a to v jej rozvinutí od agensa k patiensovi. To znamená, že zachycujú aj akčný aj zásahový rádius intencie. Druhá skupina akčných slovies, tzv. *nepredmetové slovesá,* registruje hlavne výkon deja. Pritom sú možné isté obmeny. Zásah sa napríklad môže kryť s výkonom: čiže agens je súčasne aj patiensom, pričom samozrejme akčná zložka prevláda: *chodiť, skákať, utekať* ... Totožnosť výkonu a zásahu možno naznačiť zvratnosťou slovesa: *niesť sa, pýšiť sa; holiť sa, umývať sa* (detailnejšie rozdiely tu nerozvádzame). Zásah môže by ďalej mimo agensa a rozumie sa implicitne z významu slovesa: *zvoniť, šramotiť, veslovať, gajdovať.* Prípadne je tu možný kompromis medzi obidvoma riešeniami, t. j. zásah sa agensa čiastočne dotýka a čiastočne je mimo neho: *gazdovať, cvičiť, učiteľovať.*

Stavové slovesá (a pasívne tvary prechodných slovies) registrujú dej len „obrátene", z hľadiska patiensa, a to alebo v priebehu zásahu (pasívum: *je znepokojovaný;* niektoré zvratné slovesá: *znepokojil sa*), alebo už len po zásahu *(červenie sa, chorľavie).* Pri niektorých zo stavových slovies, najmä pri tých, ktoré sú najviac statické *(byť, trvať, bývať, existovať),* už pôvodnú intenčnú situáciu ani necítime. Tieto slovesá vyjadrujú čiry homogénny stav bez súvislosti s nejakou predchádzajúcou aktivitou, ktorá daný stav spôsobila.[8]

[8] K problematike intencie pozri E. Pauliny, *Štruktúra slovenského slovesa,* Bratislava 1943, a *Morfológia slovenského jazyka,* 389 n., 376 n., 518 n.

Sloveso je teda schopné vyjadriť rozmanité intenčné nuansy v celej nesmiernej zložitosti. Vie napr. vystihnúť veľmi jemné odtienky „aktivity" a „pasivity". Z hľadiska rozvíjania deja, odstupňovania jeho dynamiky, napätia, účasti jednotlivých osôb na ňom v epickom obraze je to zvrchovane významná skutočnosť.

A sú tu ďalšie možnosti a prostriedky aj pokiaľ ide o účasť postáv na uskutočňovaní alebo percipovaní deja. Vyjadrenie nositeľa deja, agensa podlieha rozličným modifikáciám (všeobecný subjekt, neurčitý subjekt, neosobnosť slovesa; subjekt, ktorý je autorom prejavu; subjekt, ktorý je adresátom prejavu; subjekt, ktorý je účastníkom prejavu).

Ešte väčšie možnosti sú vo vyjadrení rozličnej miery účasti na percipovaní postihu dejom a vo vyjadrení rozličného poradia pri tomto postihu. Na to slúži celá sústava pádov a predložiek pri podstatnom mene: *žiadať slobodu — dožadovať sa slobody; brániť násilie — brániť sa násiliu; brániť otca pred susedom — brániť suseda pred otcom; naplniť deťom vrecká cukríkmi — naplniť niekoho radosťou — srdce sa jej naplnilo radosťou* ap. Voľba pádu a predložky je tu všade motivovaná intenciou.

Významný je rozdiel medzi slovesami, ktorých dej je plne intenčne rozvinutý, plne orientovaný na explicitný objekt (sú to *prechodné slovesá*), a medzi slovesami, ktorých dej sa intenčne nerealizuje navonok naplno *(neprechodné slovesá).* Je očividné, že prechodné slovesá predstavujú maximum akčnosti a sú z hľadiska rozvíjania deja veľmi významné.

Svojím spôsobom sú dôležité aj slovesá tzv. *spoločenskej akcie,* ktoré majú datívnu reakciu: *dať niečo niekomu, kúpiť, venovať, sľúbiť, hovoriť, nadávať, pozdraviť sa, lichotiť, veriť, rozumieť* ... Sú to typické antropologické slovesá. Vôbec datív (napr. i voľný) má z hľadiska antropologickosti výnimočné postavenie medzi pádmi v textoch krásnej literatúry. Rovnako zaujímavé sú z hľadiska štýlu aj tzv. stavové pády.[9]

Mieru akčnosti možno rozlišovať ešte aj z iného hľadiska. Sú deje, ktorých pôsobenie je bezprostredne vnímateľné. Sú to deje tzv. externej akcie *(chodiť, nosiť, rúbať, kričať).* Sú viac akčné ako deje tzv. internej akcie *(myslieť, cítiť; spravovať, vychovávať* ...*).* Sú to tiež významné sémantické skupiny slovies.

Všetky gramatické a lexikálne danosti, ktoré súvisia s intenciou slovesa, sú platnými prvkami pri rozvíjaní epického deja. Pre sujet má intencia deja osobitnú dôležitosť. Sujetová próza totiž pracuje s vypätejšou dynamikou a akčnosťou slovesného deja ako nesujetová próza. V sujete sa musí dej viac intenčne koncentrovať, aby mohol kulminovať a viesť k tomu, čo je „esenciou" sujetu, ku konfliktu.

[9] Problematikou pádov som sa z tohto hľadiska zapodieval v štúdii *Distribúcia pádov a jej dosah pre kompozíciu a štýl,* Jazykovedné štúdie V, Bratislava 1960, 7 n.

Sám konflikt nekotví priamo v danostiach intencie, len ju pre svoju realizáciu predpokladá. Konflikt bytostne súvisí s inými, „vyššími" vlastnosťami slovesa. Prvou z nich je spomenutá antropologickosť. Konflikt ako ľudská, spoločenská vec sa rodí z *agresivity*, t. j. z narušenia sociálnych noriem. Moment agresivity musí sloveso vo svojom význame registrovať: *udrel, sekol, urazil, vyhnal, ohrozoval, napadol, osočoval* ... Je to čisto sémantická črta slovesa, ktorá nemá svoje gramatické uzemnenie. Z hľadiska gramatického a lexikálneho triedenia slovies môže byť irelevantná, pre štylistiku je to črta zásadnej dôležitosti. Práve na nej buduje kontrast výrazu. Túto schopnosť lexikálneho významu konštituovať rušivý pól v kontraste výrazu majú aj slová z ostatných slovných druhov, pričom nemusí ísť priamo o agresivitu (ale napr. o záporné hodnotenie, o tzv. „nepriaznivosť" výrazu ap.). Túto schopnosť by bolo treba označiť nejako širšie, napríklad ako črtu životnej a spoločenskej negativity. Pri slovesách však potrebujeme užší termín *agresivita*.

(Môže sa zdať, že rozbor, ktorý tu robíme, sa týka samozrejmých trivialít. V našom výklade však nejde o triviality ako také — hoci triviality z vedeckého hľadiska skrývajú za sebou spravidla podstatné veci —, ale o ich štylistický zmysel a štruktúrne zaradenie.)

Medzi slovesami možno podľa črty agresivity v ich význame rozlišovať tie z nich, ktoré túto črtu majú aj mimo kontextu (uvedené prípady), od tých, ktoré ju majú len v kontexte (napr. *postaviť, povedať, odmietnuť, prijať* ...). Bolo by možné hovoriť aj o slovesách, ktoré sú v skúmanom ohľade neutrálne (*jesť, sedieť, spať, dívať sa* ...). Kontextové súvislosti však môžu každý slovesný dej zatiahnuť do „krážov" agresivity. V texte sa však črta agresivity neuplatňuje permanentne, takže niektoré pasáže môžu byť skutočne neutrálne.

Agresivita je význačná črta pri stavbe epického obrazu. Čitateľ ju prednostne sleduje a registruje každý jej výkyv. Agresivita sa nemanifestuje len v dejoch postáv, ale aj v ich reči. Práve tu sa uplatňuje najčastejšie v hodnotení a potom v „nepriaznivosti" výrazu (ide o prejav nepriazne voči adresátovi prejavu výberom slov, tónom reči ap.).

Na pozadí agresivity treba upozorniť na ďalšie dve vlastnosti, ktoré musí mať aj slovesný dej z hľadiska hodnoty literárneho diela. Je to *singulárnosť* a *konkrétnosť*. Je jednou z daností ľudskej psychiky a z nej vyplývajúcej psychológie umeleckého vnímania, že najplnšie sa vie súcitný človek a „súcitný" čitateľ sympateticky stotožniť s umeleckým obrazom, ak ide o ľudský osud konkrétneho, celkom určitého jednotlivca. Pritom nezáleží zásadne na tom, či sa stotožňuje v sympatii s napadnutým alebo „v hrôze" s „agresorom". Preto k určeniu, ktoré sme uviedli pri antropologickosti slovesného deja, treba ešte pridať, že osoby, ktoré

sú subjektom alebo objektom epických dejov, sú spravidla jednotlivé osoby. V generatívnej symbolike:

$$V_{antr} = \_\_ [N]_{Sb,\ Ob\ (BI)}\ \langle i \rangle,\ \text{pričom N je [+ hum]}.$$

Povšimnime si v tejto súvislosti vety, ktoré nemajú osobný, konkrétny, určitý a singulárny subjekt alebo objekt:

Vojna ich surovou rukou chytila za driek. — Ľudia ho radi počúvali ... — Vojaci vrátili sa do kasárne premočení do nitky ... — Ilčík s Chovancom spali vedľa seba.

(M. Urban, *Živý bič*)

Čitateľská sympatetická účasť,[10] a teda miera zážitkovosti kolíše i s číslom podstatných mien a slovies vo vete. Plná účasť nastupuje vždy pri konkrétnom deji jedinečnej, presne identifikovanej postavy.

Pluralita a neplná identifikovateľnosť postáv a dejov spôsobuje zmenu kompozičného postupu (alebo naopak). Z rozprávania sa stáva opis, úvaha, výklad.

Konkrétnosť sa okrem priľahlých substancií manifestuje tiež i na samom slovese. Najúčinnejším exponentom sujetu, jeho rušivej línie sú slovesá externej akcie *(chytil, udrel, odviedol* ...).

(Ináč k pojmu postavy ako tematickému pojmu v súvislosti s gramatickými pojmami subjekt, objekt, okolnosť atď. treba vysvetlenie. Je tu tá istá dialektika témy s jazykom ako pri dejovej situácii a vetnej sémantike. Obraz postavy sa kryštalizuje z jednotlivých jej prejavov a zo vzťahov k ostatným postavám. Každá veta prináša do tohto obrazu istú zmenu.)

Agresivitou slovesného deja sa realizuje jedna zložka výrazového kontrastu, *rušivý prvok*, rušivá línia deja. Kontrast vzniká až protipostavením *vyrovnávajúceho prvku*, vyrovnávajúcej línie. Aj táto línia má svoju hlavnú expozíciu v slovese. Pravda, vyrovnanie môže mať celý rad podôb: *revanš. reštitúcia, konciliácia* (trest — odplata, obnova pôvodného stavu, zmierenie). Vyrovnanie sa ani nemusí realizovať. Môže ho nahrádzať rekompenzujúci prvok, napríklad *rezignácia, zánik postavy* ap. Alebo môže absolútne chýbať. To je však kompozične príznakové.

[10] *O sympatetickej účasti* hovoríme preto, že ju treba odlišovať od celkovej *čitateľskej účasti*, ktorá sa viaže na umelecký text nerozdielne od toho, ako sa striedajú kompozičné postupy. Sympatetická účasť vyznačuje čitateľa ako človeka a vyplýva z nej ľudské stanovisko k ľudským osudom v epike. Čitateľská účasť charakterizuje čitateľa ako estetického adresáta literárneho diela. Tento rozdiel je z hľadiska konkretizácie literárneho diela dôležitý.

Každá z týchto eventualít má svoju realizáciu v slovese. Spoločného menovateľa však v tomto prípade ťažšie nájsť. Medziiným aj preto, že kontext tu má oveľa väčšiu úlohu ako pri agresivite *(súhlasil, vrátil, ľutoval, objal, odpustil, odišiel).* Celá problematika je tu zložitá aj preto, že na začiatku riešenia je peripetia (obrat, prelom), ktorá nemá ešte výslovne vyrovnávajúci charakter. Vôbec, vyrovnávajúci prvok nie je taký jednoznačný a pregnantný ako rušivý prvok.

Vyrovnávajúci prvok implikuje v sebe princíp *symetrie.* V niekoľkých štúdiách[11] sme mali možnosť ukázať, že epický obraz (a umelecký obraz vôbec, ako sa hypoteticky domnievame) buduje na symetrii či miere rušivého a vyrovnávajúceho prvku. *Miera výrazu* je pre vznik estetického zážitku *conditio sine qua non.* Na tomto fakte nič nemení okolnosť, že jednoduchá, triviálna symetria sa v umení už pradávno vyžila a že umenie odvtedy nerobí nič iné, ako sa zahráva so zakrývaním, utajovaním, negáciou, upieraním, persiflovaním symetrie. Všetko toto „obchádzanie" symetrie, táto potreba ju obchádzať svedčí o tom, že sa s ňou neustále počíta. Tak isto málo mení na veci fakt, že kým rušivý prvok je v umeleckom obraze spravidla explicitný a zaberá väčšinu priestoru pre seba, vyrovnávajúca línia je často skrátená, útržkovitá, náznaková. Pri symetrii nejde o nejakú vonkajšiu rovnomocnosť obidvoch línií, ale o ich vnútornú vyváženosť.

Elementárnym prípadom symetrie rušivého a vyrovnávajúceho prvku na rovine slovesného deja je doslova obrátenie úloh v intencii slovesného deja:

(Kramár) zahnal sa naň (na Kúrňavu).

(Kúrňava) začal znovu útočiť na Kramára.

Reciprocita pritom nemusí byť priama, lebo postavy sa môžu pri nej „zastupovať": napr. Okolický znásilnil Evu, jej muž Adam ohrozuje Okolického, napokon dedina Ráztoky pomstí Evu a Adama (M. Urban, *Živý bič).*

Reciprocita býva prísna a presná. Otázka reciprocity je otázka morálna a spoločenská, jej miera je však estetickým faktorom. Rušivá a vyrovnávajúca línia sú presne doslova tými priamymi stavebnými prvkami, ktoré dávajú dohromady estetický tvar. Komunikát s týmto tvarom stáva sa estetickým objektom, pravda, objektom, ktorý si ponecháva povahu znaku. Je to však iný znak ako lingvistické znaky, znak vyššej roviny.

[11] *Estetika výrazu,* c. m.

Umelecká hodnota diela je na riešenie konfliktu enormne citlivá. Nedostatky sa odrážajú v bezprostrednom oslabení estetického účinku, ba dokonca vedú aj k estetickému odporu. Pritom to nemusí znamenať, že dielo nevyvolá nijaký zážitok alebo že neprinieslo čitateľovi nijaké citové rozochvenie, len to, že sa k nim nepripína estetická iritácia. Estetický „zážitok", estetický „cit", ktorý sa budí tvarovou stránkou diela, tvarovým jeho charakterom, sa totiž často stotožňuje s dejovým a citovým zážitkom, ktorý vyvolávajú tie alebo oné časti diela. Priemerný čitateľ sa uspokojí poväčšine s týmto účinkom umeleckého diela.

Keď používame formuláciu „tvarová stránka", nemáme tým nijako na mysli, že vedľa tejto „stránky" jestvuje v diele ešte nejaká iná stránka (povedzme „obsahová"). Toto označenie je núdzové a môže byť — priznáme sa — zavádzajúce. Vec si predstavujeme tak, že dielo pôsobí esteticky až vtedy, keď sa stáva — celé, so všetkým činom, takže nič neostáva pomimo — estetickým tvarom.

Napokon ešte jedno vysvetlenie na prípadnú námietku. Ak tvrdím, že estetický zážitok vzniká z riešenia konfliktu, a teda z kontrastu rušivého a vyrovnávajúceho prvku, nepopieram tým, že tento zážitok nebýva podporovaný a živený aj parciálnymi kontrastmi, ktoré vyplývajú z iných zložiek, stránok, aspektov témy a v neposlednej miere aj z jazyka. Tvrdím však, že rozhodujúcu úlohu má dejový konflikt (v lyrike jeho hatenie). Práve tu väzí tzv. životná motivácia estetickej štruktúry, ktorú v každom literárnom diele predpokladáme.

Reciprocita má spravidla „jemnejšie", „kultúrnejšie", „morálnejšie" podoby, ako je primitívna zásada „oko za oko". Na tom sa zakladajú rozličné stupne „živelnosti" a „uváženosti" v riešení konfliktu. Napríklad reciprocita v Urbanovom *Živom biči,* z ktorého citujeme ukážky, je aj napriek silnému morálnemu a religióznemu pozadiu postavená „hrubo" živelne, čo ukazuje na krízu príslušných „strážnych" kritérií. Ak Urban pokladá tieto kritériá za neochvejné, je v tomto rozpore vysvetlenie permanentnej krízy v riešení urbanovského konfliktu.

V takom druhu textu, kde prevláda typ priamej, elementárnej reciprocity v intencii deja, sa sloveso vyrovnávajúcej línie vyznačuje rovnakou mierou akčnosti a konkrétnosti ako sloveso rušivej línie. A je vlastne i rovnako agresívne, je takrečeno „kontraagresívne", „reagresívne". V „humanitných" formách reciprocity má sloveso vyrovnávajúcej línie menšiu akčnosť a agresívnosť, zrejme v súhlase so skutočnosťou, že násilie a ľudskosť nemajú rovnaké zbrane, ani — žiaľ — rovnakú iniciatívu a moc.

S tým sa spája celé klbko problémov aktivity, pasivity, iniciatívy postavy, spoločenských podmienok pre riešenie konfliktu, princípov tohto

riešenia atď. Sú to „morálne", „spoločenské", „ideologické", „náboženské", „politické", „filozofické" problémy. Pokiaľ však ich uvažujeme vo vzťahu k symetrii rušivého a vyrovnávajúceho prvku, sú to so všetkým činom prvky estetickej štruktúry a úvaha o nich je estetická úvaha. Pri tejto metodologickej metamorfóze sa im však nič neuberá na ich „morálnosti", „politickosti", „filozofickosti" atď., práve naopak, čím viac sú morálne, spoločenské, ideologické, to jest čím sú viac životné, „autentické", tým viac sú esteticky „spôsobilé". V tom je zakliata otázka angažovanosti literatúry. Pravda, angažovanosti na rovine ikonicity (zobrazenia), a nie na rovine operatívnosti, v ktorej funguje publicistika, politika, relígia atď.

Pokiaľ ide o aktivitu, resp. pasivitu postavy, možno tieto „parametre" určiť medziiným práve pomocou intencie slovesného deja a pomocou gramatických dôsledkov, ktoré z intencie vyplývajú (frekvencia intenčných typov slovies vzhľadom na jednotlivé postavy, distribúcia pádov, ktoré pripadajú na pomenovanie postáv ap.[12]).

Celá problematika, ako sme ju tu načrtli, je podaná očividne schematicky a „škatuľkujúco". Išlo nám o paradigmatický prehľad možností, konkrétne o prehľad jazykových prostriedkov, ktoré sú exponentmi kontrastu výrazu, pokiaľ sa tento kontrast realizuje v deji ako sujet. Je to teda záležitosť systémovej analýzy a príspevok k poznaniu vyrazovej sústavy jazyka a témy. Poznať systémové predpoklady je vždy dôležité, lebo tie určujú hodnotu výrazových prostriedkov. „Syntagmatické" fungovanie týchto prostriedkov v texte, t. j. v štýlovom zaradení, je determinované systémovými hodnotami. Skúmať tieto prostriedky v konkrétnom štýle by bolo iste zaujímavejšie, ale bez tejto predbežnej analýzy by bolo empiricky bezradné a neúčinné.

Schematickosť nášho výpočtu sa prejavuje v niekoľkorakom ohľade. Predovšetkým epický obraz nebuduje len na prvom, bezprostrednom pláne zobrazenia, ktorý sa odráža v jazyku. Narazili sme vo výklade niekoľko ráz na to, že otázky sujetu nemožno uspokojivo vysvetliť na tejto prvej rovine. Sú na to potrebné vyššie tematické kategórie. Komplexný výklad tu musí rátať s takými pojmami, ako iniciatíva a zvrchovanosť postavy, spoločenský záväzok, morálka, spoločenská situácia, osud jednotlivca, osud spoločenských skupín, osud ľudstva, osud vesmíru, „neľudskosť" (či „božskosť") vesmíru atď. atď. Sú to horizonty rozličných stupňov abstrakcie, s prihliadnutím na ktoré sa dá sujet konštruovať. Nech to „vyššie" je však akokoľvek „ďalekosiahle" a „hlboké", nepodvráti sa tým fundamentálny fakt, že estetično sa viaže na jedinečný, konkrétny

[12] Porov. k tomu literatúru v pozn. 8, ako aj moju štúdiu *K syntaxi avantgardnej prózy*, Litteraria IX, Bratislava 1967, 165—195.

osud určitého jednotlivca, ten osud, ktorý je práve „obsahom" prvého plánu.

Je pravda, text neobsahuje ani to konkrétne dianie plne explicitne. Vyjadrenie postupuje voči skutočnosti vždy výberovo. Okrem toho tu dochádza i zámerne k eliminácii, k zatajovaniu častí témy alebo k metonymickému, náznakovému kontaktu medzi výrazom a tematickou rovinou. Nech je však akokoľvek medzerovitý a úryvkovitý, platí tento prvý plán ako základná estetická skutočnosť. Je to preto, že estetično je atribútom fenoménov zmyslovej povahy. V jazyku je, pravda, zmyslové transponované do sémantiky, ktorej kostra je abstraktná — z toho potom vyplýva slabšia zmyslová povaha literárneho estetična (sám jazyk napr. v lyrike aspoň čiastočne svojou zvukovou stránkou posilňuje pozície zmyslového v literárnom diele). Aj to málo má však neoklieštenú platnosť ako primárny estetický objekt. Načrtnuté súvislosti medzi sujetom a slovesom zavážia i v medzerovitom explikovaní témy všetkými svojimi stránkami.

To platí aj pre súčasnú prózu, v ktorej dochádza k odantropologizovaniu (robbe-grilletovská generalizácia opisu v epike), k zabstraktneniu a k strate tradičného sujetu. Je to znovu pokus zastierať, negovať, skrývať, persiflovať niečo práve preto, že je neodmysliteľné, neodbytné, nevyhnutné, podstatné.

Cieľom tejto úvahy bolo medziiným aj to, ukázať, že rozmanité, na prvý pohľad heterogénne pojmy, s ktorými pracuje najmä teória literatúry a poetika, sa dajú na dostatočne abstraktnej úrovni identifikovať ako rovnorodé javy. Len tak sa dá vysvetliť, že sú schopné stretnúť sa ako členy jednej štruktúry. Túto abstraktnú identifikáciu umožňuje pojem *výrazu, výrazovej vlastnosti, výrazovej kategórie* a pojem *výrazovej sústavy*. Po analýze našej problematiky sa znovu ukazuje, že štýl môžu tvoriť len homogénne prostriedky, že v umeleckom diele je všetko štýl a že mimo štýlu tam niet ničoho.

FRANTIŠEK MIKO

SUJET UND ZEITWORT

Zusammenfassung

Es wird die Forderung aufgestellt das Sujet in der Familie der verwandten Begriffe zu identifizieren, d. h. es auf solcher abstrakten Ebene zu behandeln, damit ein Merkmal erworben worden wäre, welches dem Sujet mit anderen Elementen des literarischen Kunstwerkes gemeinsam wäre. Es ist die stilistische Ebene der Ausdruckswerte. Unter einem Ausdruckswerte verstehen wir die Wirkung des literarischen Werkes, bzw. den elementären Bestandteil dieser Wirkung. Da der Stil auf der Wiederholung der bestimmten Ausdruckselemente, d. h. auf der funktionalen Homogenität gebaut wird, muss der Ausdruckswert kategorial beschaffen sein. Eine bestimmte Ausdruckskategorie kann nur in der Opposition gegen übrigen Ausdruckskategorien tätig sein, d. h, sie existiert nur dank dem System. Die Beschaffenheit jedes Bestandteiles des literarischen Kunstwerkes, in unserem Falle des Sujets, zu bestimmen heisst seinem Ausdruckswert zu identifizieren, d. h. seinen Platz im System der Ausdruckskategorien festzustellen.

Den grundlegenden Ausdrucksgegensatz im Ausdruckssystem bildet die Opposition der Operativität und Ikonizität. Im ersten Falle handelt es sich um die Betonung des kommunikativen Parameters der Sprachmittel (Ankündigung, Bewertung, Appel), im zweiten Falle um die Verstärkung der Darstellungspotenz der Sprache. Es ist die fundamentale semiologische Opposition in der Sprache.

Demgemäss, ob man in der Sprachäusserung auf die rein logischen Werte reflektiert, oder ob es sich um die Erlebnisauslösung handelt, spaltet sich die Ausdrucksikonizität auf den Erlebnisausdruck (im Kunststil) und auf den Begriffsausdruck (im Fachstil). Der Erlebnisausdruck ist primär objektiv, er beruht auf der Objektivität der Beschreibung, die dem Fachstil und Kunststil (hier nur primär, in der Epik) gemeinsam ist. Episch wird der Erlebnisausdruck dadurch, dass er sich als Handlungsausdruck spezifiziert. Im Grunde der Epik steht der Handlungsausdruck, der sog. dynamische Ausdruck.

Durch die Leugnung des Handlungscharakter des Ausdrucks in der litterarischen Struktur wird auch Ausdrucksobjektivität geleugnet und das führt zur Ausdruckssubjektivität, wie wir sie in der Lyrik finden. Die Lyrik also wird in der Ausdruckskonzeption „generativ", d. h. als aus der Epik durch bestimmte Ausdrucksschritte abgeleitet behandelt.

Der Handlungscharakter selbst in der Ausdrucksmache der Epik kann noch nicht mit dem Sujet, worum sich in dieser Betrachtung handelt, identifiziert werden. Das Sujet ist nur ein Sonderfall des Handlungsausdrucks. Es ist im Grunde genommen die Zusammenfügung der „störenden" und der „ausgleichenden" Handlungslinie in dem epischen Ganzen. Das Sujet ist ein Sonderfall der breiten Ausdruckskategorie, des sog. Ausdruckskontrasts, von dem angenommen wird, dass er die tiefste Unterlage des Kunstwerksbaues überhaupt bildet und dass er eine der unentbehrlichen Voraussetzungen der ästhetischen Wirkung ist (vergl. meine Monographie Ausdrucksästhetik, Ausdruckstheorie und Stil, SNP, Bratislava 1969). Das Sujet ist die ausgeprägteste Äusserung des kontrasthaftig gebauten Ausdrucks. Nicht jede Epik rechnet mit dem Sujet. Es gibt die Prosa auch ohne Sujet (Beschreibungen, Reisebeschreibungen, Skizzen, subjektive Prosa mit dem verdrängten Sujet usw.).

Die Ausdruckswerte werden in der Sprache, sowie im Thema exponiert. Wenngleich das Thema und die Sprache in der Sprachäusserung primär in der Relation *Denotator — Denotatum* stehen, sind sie auf der Ausdrucksebene als Exponenten der Ausdruckswerte tätig und demgemäss sind sie gleichberechtigt. Freilich, in der Sprache manifestieren sich diese Werte mehr pregnant, vollständiger und durchsichtiger, wir gehen daher bei der Aufstellung des Ausdruckssystems vor allem aus der Sprache aus (es ist in diesem Zusammenhange gut begreiflich, warum der linguistische Aspekt in der heutigen Literaturforschung integral geworden ist).

Das Sujet selbst jedoch, d. h. der kontrasthaftig gebaute Handlungsausdruck, wird vorerst im Thema exponiert. Wenn aber das Sujet eine bestimmte Bauweise der Handlung darstellt, sollten hier gewisse Zusammenhänge mit der Sprachebene sein, und zwar mit der Verbhandlung. Es ist eben das Ziel dieser Studie, diese Zusammenhänge zu betrachten, d. h. auf manche neueren Erkenntnisse über die Beschaffenheit des Zeitwortes (wie sie z. B. Morphologie der slowakischen Sprache, SAV, Bratislava 1966, bringt) aufmerksam zu machen und etwas dabei zur Klarlegung des Sujetsbegriffs herauszuholen.

Das Zeitwort drückt das dynamische Merkmal der Substanz aus, das Merkmal, das in den Kategorien der Person (des Numerus, des Nominalgenus), des Tempus, Modus, Genus verbi, Aspekts und der Kategorie der Intention gemeint wird. Alle diese Kategorien setzen die Verbhandlung in die zugehörigen Umstände ein.

Die Kategorie der Person (des Numerus und Nominalgenus) gibt den Handlungsträger in Bezug auf seine Teilnahme im Sprechakt an. Durch das Tempus wird die Zeiteinschaltung der Handlung in Bezug auf den Sprechzeitpunkt bestimmt. Durch das Verbalmodus wird die Realität der Handlung und ihre Abhängigkeit von dem Willen des Sprechenden geäussert. Das Verbalgenus bestimmt, ob der Agens oder der Patiens Verbalträger ist. Durch den Aspekt wird die Komplexheit in dem Handlungserfassen angedeutet und schliesslich unter der Intention wird das Gerichtetsein der Handlung vom Agens zum Patiens gemeint.

Das Zeitwort impliziert durch einige dieser Kategorien, nämlich durch die Kategorie der Person, des Verbalgenus und der Intention, die anliegenden Substanzen. Es stellt demnach sozusagen den Kern, das Gerüst des Satzes. Da der Text durch die Rekursion, d. h. durch die Satzstrukturwiederholung entsteht, kann man sich ihn wie eine Zeitwörterserie mit den anliegenden Substanzen und deren Merkmalen vorstellen. Der „Gehalt" der Sprachäusserung wird auf die „Kettenglieder" der Verbalhandlungen „aufgeschnürt".

Natürlich, der thematische Gehalt der Sprachäusserung darf keineswegs mit der

Semantik der Verben, weder mit der Semantik der Gesamtheit der dabei benützten Wörter identifiziert werden. Das aber ist eine andere Frage.

Das Zeitwort spielt dank seiner Bedeutung (dynamisches Merkmal des Substanz), sowie auch dank seinen syntaktischen Konnexionen eine bedeutende Rolle in der Handlungsentfaltung. Man kann sich darüber durch eine ganz triviale Weise überzeugen, nämlich durch eine Serie der aus dem Text isolierten Zeitwörter, wie sie nacheinandergehen:

Sie begriffen nicht — er packte — er schüttelte — er wankte — er ruderte — er empfand — sie verlieren sich...

Er schwankte — er sah nicht — er schlug — es erschallte — er sagte nicht — er stand — er rollte hinunter — er spreizte sich...

Er huschte vorbei — er verschwand — sie sahen — er sprang — er kletterte hinauf — sie schossen — sie waren nicht — sie liefen — sie schauten — sie irrten herum — sie sahen...

(M. Urban, Lebende Peische — *Živý bič*)

Einzelne Verben und Verbalgruppen spielen in der Handlungsentfaltung keineswegs dieselbe Rolle. Am meistent markant ist dabei etwa das Mass der Information, die die Verben zur Kristallisation des thematischen Gehalts beitragen. Es hängt das mit der Bedeutungsfülle der Verben und mit ihrer Zerspaltung demnach auf die synsemantischen und autosemantischen Verben zusammen.

Das Schwanken des Informationsbeitrags der Verben im Text deckt sich im gewissen Masse mit dem Schwanken der Ausdrucksstatik und Dynamik im Text über. Die synsemantischen Verben haben den minimalen dynamischen Charakter. Statisch klingen jedoch auch manche autosemantischen Verben aus, z. B. manche Verba dicendi, videndi, cogitandi und weiter die Zustandsverben überhaupt. Selbstverständig, als Hauptexponenten der Ausdrucksstatik treten im Text die Substantiva und Adjektiva auf.

Im Kunststil begegnet man der sog. dynamisierten Beschreibung. Es handelt sich hier in der Tat um die Pseudodynamik, weil der thematische Gehalt dabei keineswegs mehr dynamisch oder konkret wird. Die ganze Frage hängt von den anliegenden Substanzen ab: *Hlavaj lief über — der Weg lief aus.* Im zweiten Falle haben wir offenstchtlich mit einer Metapher zu tun. Aber das ist nicht entscheidend. Wesentlich ist hier ein anderes Merkmal, das mit der Beschaffenheit der Kunst überhaupt zusammenhängt. Das Kunstwerk berührt so wie so die menschliche Sphäre, das menschliche Leben, es hat einen antropologischen Charakter. Die „antropologischen" Verben sind demnach im Text mehr von Belang wie die Verben mit der Handlung. die man den Dingen zuschreibt. Die Personenhandlung ist eine „echte" Handlung, ihre Dynamik ist eine „echte" Dynamik.

Das bedeutsame Element, das uns im Zusammenhange mit dem Sujet interessiert, ist die Intention der Verbalhandlung. Man meint darunter — wie gesagt — das Hinzielen der Verbalhandlung vom Agens zum Patiens. Entscheidend ist dabei die Rücksicht auf den Patiens. Die Intention beruht auf der ontologischen Tatsache, dass sich die realen Handlungen als die Interaktion zwischen den Dingen entspielen. Einige der Dinge sind aus dem Standpunkt dieser Interaktion ihre Subjekte, andere ihre Objekte. Die Verbalhandlungen sind keineswegs volkommene Äquivalente der realen Handlungen, sie stellen ihre Teilbewältigung, ihre sozusagen Stilisation dar. Aus der komplexen Intention der realen Handlungen kommen dabei

die verschiedenen Phasen im Zustandekommen der Handlungen in Betracht. Es gibt im wesentlichen zwei solche Phasen: *Aktion* (Aktionsphase) — *Zustand* (Phase nach dem Vollbringen der Handlung).

Manche Verben bezeichnen beide dieser Intentionsphasen, andere nur eine von ihnen. Es gibt eine ungeheuere Mehrzahl der Nuancen in der Vertretung beider diesen Komponenten in der Verbalhandlung. Jedes Zeitwort hält die Intention in einer anderen Proportion dieser Bestandteile fest. Im Slowakischen und in manchen anderen Sprachen tritt dazu noch die Möglichkeit die Intention des Verbs verschiedentlich zu modifizieren, z. B. die Handlung mit Hilfe der reflexiven Morpheme „sa" („sich") in die Zustandsphase zu verschieben: *chodil do lesa* (er ging oft in den Wald) — *nachodil sa do lesa* (er ging viel in den Wald).

Zu den Haupttypen der Verben nach der Intention gehören die Tatverben und Zustandsverben. Zwischen den Tatverben wird die Intention am völligsten bei den Objektverben festgehalten. In der Zusammenwirkung der Objektverben mit den Kasus und Präpositionen können verschiedene Stufen des Eingreifens der Objekte durch die Handlung und verschiedene Reihenfolge der Objekte dabei ausgedrückt werden.

Ein bedeutsamer Unterschied gilt zwischen den Verben, die intentionell völlig entfaltet werden (transitive Verben), und den Verben, deren Handlung sich nicht voll nach aussen richtet (intransitive Verben). Es ist offensichtlich, dass die transitiven Verben das Maximum der „Aktivität" darstellen und das sie vom Standpunkt der Handlungsentfaltung vom grössten Belang sind.

Auf ihre Weise wichtig sind die Verben der sozusagen „gesellschaftlichen" Aktion, die meist die Dativrektion haben: *geben, kaufen, widmen, versprechen, sagen, schmeicheln, glauben, verzeihen*... Es sind typische antropologischen Verben. Der Dativ überhaupt hat in der antropologischen Hinsicht eine ausserordentliche Lage zwischen den Kasus in den Texten der slowakischen schönen Literatur. Ebenso interessant sind in dieser Hinsicht die sog. Zustandskasus.

Die objektlosen Verben registrieren hauptsächlich die Vollstreckung der Handlung. Diese Volstreckung kann sich dabei mit der Phase des Eingreifen decken (*gehen, springen...*). Diese Identität wird im Slowakischen oft durch das reflexive Pronomen angedeutet (*sich herumwerfen, sich waschen*). Das Eingreifen kann oft nur in der Bedeutung des Verbs gemeint werden (*klingen, rudern...*) usw.

Die Zustandsverben registrieren die Handlung „umgekehrt", aus dem Standpunkt des Patiens, und zwar im Verlauf des Eingreifens, oder nur nach dem Eingreifen.

Das Zeitwort ist demnach fähig die mannigfaltige Intentionsnuancen in der vollen ihren Komplexität auszudrücken. Es mag damit sehr feine Abschattungen der „Aktivität" und „Passivität" zum Vorschein bringen. Aus dem Standpunkte der Handlungsentfaltung, sowie der Abstufung ihrer Dynamik, Spannung und der Teilnahme der einzelnen Personen dabei ist das eine enorm wichtige Tatsache.

Alle grammatischen und lexikalischen Gegebenheiten, die mit der Intention zusammenhängen, sind wirksame Faktoren im Sujet. Die Sujetsprosa nämlich arbeitet mit der höchst steigerten Dynamik und Aktivität der Verbalhandlung. Im Sujet muss sich die Handlung intentionell voll konzentrieren und fein abgestuft werden, damit sie kulminieren und dazu führen konnte, was die Essenz des Sujets bildet, nämlich zum Konflikt.

Das führt uns zu den neuen Eigenschaften der Verbalhandlung. Der Konflikt als eine menschliche, gesellschaftliche Angelegenheit entsteht aus der Aggressivität, d. h. aus der Störung der sozialen Normen. Das Merkmal der Aggressivität steckt

auch in der lexikalen Bedeutung der Verben: *schlagen, beleidigen, bedrohen, verleunden, angreifen, verbannen...*

Dieses Merkmal haben manche Verben ausserhalb dem Kontext, andere aber nur im Kontext *(sagen, stellen, annehmen, weggehen, ablehnen...)*. Man konnte in dieser Hinsicht auch von neutralen Verben sprechen *(essen, sitzen, schlafen...)*. Die kontextuellen Zusammenhänge können doch jede Verbalhandlung in das Netz der Aggressivität umgarnen.

Die Aggressivität ist ein markantes Merkmal beim Bau des epischen Bildes. Der Leser folgt ihr vorzugsweise nach und registriert jeden ihren Ausschlag.

Durch die Aggressivität wird nur eine Komponente des Ausdruckskontrasts exponiert, nämlich das „störende" Element, die störende Linie der Handlung. Der Kontrast entsteht erst durch die Gegensetzung der „ausgleichenden" Linie. Das „Ausgleichen", die Lösung des Konflikts kann eine ganze Reihe verschiedener Formen haben: Revanche, Restitution, Versöhnung.... Es kann auch so sein, dass die Lösung fehlt und durch die Resignation oder durch den Untergang der handelnden Person rekompensiert wird.

Jede dieser Eventualitäten hat ihre Exposition im Zeitwort. Den gemeinsamen Nenner doch kann man in diesem Falle schwerer finden. Neben anderem auch infolgedessen, das der Kontext hier eine grössere Rolle spielt wie bei der Aggressivität. Die ganze Problematik ist hier auch deswegen verwickelt, dass am Anfang der Lösung die Peripetie kommt, die den ausgleichenden Charakter noch nicht hat. Das ausgleichende Element ist überhaupt weniger eindeutig und prägnant als das störende Element.

Das Ausgleichen impliziert in sich das Prinzip der Symetrie. Das epische Bild baut auf der Symmetrie, auf dem sog. ästhetischen Masse der beiden Elemente. Dieses Mass des Kontrastsausdrucks ist für die Entstehung des ästhetischen Erlebnisses *conditio sine qua non.* Die Tatsache, dass die einfache, triviale Symmetrie sich in der Kunst schon längst ausgelebt hat und dass die Kunst seitdem nichts anderes macht, als sie mit der Verhüllung, Verheimlichung, Negierung und Persiflage der Symmetrie spielt, sagt nichts dagegen. Alle diese „Umgehung" der Symmetrie, das Bedürfnis sie umzugehen, ist ein Zeichen dafür, dass man mit ihr immer rechnet. Ebenso hat hier keine Geltung die Tatsache, dass die störende Linie im Kunstbild zumeist explizit ist und dass sie den Raum des epischen Bildes grösstenteils für sich einnimt, während die ausgleichende Linie oft verkürzt, abgerissen oder nur lückenhaft angedeutet ist.

Den elementären Fall der Symmetrie auf der Ebene der Verbalhandlung bildet die wörtliche Umwendung der Aufgaben in der Intention:

Kramár fuhr Kúrňava grob an.

Kúrňava begann wieder Kramár angreifen.

Die Reziprozität muss dabei nicht geradelinig sein, weil sich die Personen dabei vertreten können. Z. B. im Roman *Lebende Peitsche* (M. Urban): Okolický vergewaltigte Eva, ihr Gemahl Adam bedroht Okolický, damit schliesslich das Dorf Eva und Adam rächte.

Die Reziprozität ist gewöhnlich streng und genau. Die Frage der Reziprozität ist eine morale und soziale Frage, ihr Mass ist doch eine ästhetische Angelegenheit. Die störende und ausgleichende Linie sind wortgetreu diejenige Bauelemente, die die ästhetische Gestalt im Kunstwerk zusammengeben. Das Kommunikat mit dieser Gestalt wird ästhetisches Objekt, natürlich Objekt, das sich die semiologische Beschaffenheit auf einer höheren Ebene wieder herstellt.

Der Kunstwert des Werkes ist auf die Lösung des Konflikts enorm empfindlich. Die Mangel dabei wiederspiegeln sich in der Abschwächung der ästhetischen Wirkung, ja sie führen selbst zur ästhetischen Abneigung.

Die Reziprozität hat in der Regel „feinere", mehr „kulturelle" und morale Formen wie die primitive Maxime *Aug' um Aug'*. Darauf gründen sich verschiedene Stufen der „Elementarität" oder der „Bedachtsamkeit" in der Lösung des Konflikts. Z. B. die Reziprozität in der *Lebenden Peische,* aus welcher wir die Beispiele genommen haben, wird trotz dem starken moralen und religiösen Hintergrunde „grob" elementär komponiert, was auf die Krise der zugehörigen „Wachkriterien" hinweist. Wenn der Autor diese Kriterien für sturmfest hält, steckt darin der Keim der permanenten Krise in der Lösung der Urban-schen Konflikts.

Im solchen Typ der Texte, wo die direkte, elementäre Reziprozität herrscht, zeichnet sich das Zeitwort der ausgleichenden Linie durch die gleiche Stufe der Aktivität und Aggressivität wie das Zeitwort der störenden Linie aus. Es ist sozusagen „kontraaggressiv". In den mehr „humanen" Formen der Reziprozität ist das Zeitwort in dieser Hinsicht mehr neutral.

Damit verbindet sich das ganze Knäuel der Fragen der Aktivität, der Passivität und der Iniziative der handelnden Personen. Dazu treten die Fragen der sozialen Bedingungen für die Lösung des Konflikts, die Fragen der Prinzipe dieser Lösung usw. Das sind „morale", „soziale", „ideologische", „religiöse", „politische", „philosophische" usw. Probleme. Soweit sie doch in der Beziehung zur Symmetrie der störenden und ausgleichenden Linie betrachtet werden, gehören sie mit Sack und Pack wie ästhetische Elemente in die Struktur des Werkes und ihre Betrachtung ist eine ästhetische Betrachtung. Bei dieser methodologischen Metamorphose wird ihnen in ihrer „moralischen", „politischen" usw. Seite nichts weggenommen, im Gegenteil, je mehr sie moral, sozial. religiös usw. sind, desto mehr sind sie authentisch, lebensberechtigt, desto mehr sind sie ästhetisch „tauglich". Darin wird die Frage der Angagiertheit der Litteratur verzaubert. Natürlich, der Angagiertheit auf der Ebene der Ikonizität, keineswegs auf der Ebene der Operativität, auf welcher die Publizistik, Politik, Religion usw. wirken.

In dieser Betrachtung handelte es sich mehr um die paradigmatischen Möglichkeiten der erwägten Ausdruckswerte als um ihre syntagmatischen Realisationen in der Textstruktur. Deshalb war diese Betrachtung schematisch. Die Forschung der Systemvoraussetzungen der Ausdruckswerte ist doch von Belang, denn diese Voraussetzungen bestimmen die Konstitution der Ausdruckswerte und ihre „syntagmatische" Wirkung im Text.

OSKÁR ČEPAN
(Bratislava)

JAZYKOVÉ PREDPOKLADY MONTÁŽE V PRÓZE

V pamflete *Wágnerov prípad* (1888) charakterizoval Fridrich Nietzsche dobový myšlienkový proces ako rozklad celkov na osihotené časti. Nezvratné znaky „úpadku" literatúry nachádzal v tom, že celok už nie je preniknutý životom, že „slovo sa stáva suverénnym a vyskakuje z vety, veta sa vydáva na cestu a zatemňuje zmysel stránky, stránka nedostáva život od celku a celok už viac nie je celkom". Predstava takejto reťazovej reakcie doviedla ho k pesimistickej vidine úplného rozkladu celistvých estetických systémov na jednotlivosti, ktoré bez plánu blúdia zemou nikoho.

Citát vyjadruje predovšetkým pochybovačné nálady nadchádzajúcej epochy fin de siècle. Uvedené zmeny však časom zrýchľovali svoje tempo, takže sa zdalo, že „úpadok" je nezastaviteľný. Ale dejiny literatúry a umenia zaznamenávajú aj opačné situácie. Poznajú okolnosti, v ktorých sa osamostatnené a dočasne roztratené jednotlivosti opätovne spájajú do nových celkov, aby sa zasa v príhodnej chvíli rozišli. Ide nesporne o neprerušený proces, v ktorom sa obdobia „rozkladu" striedajú so situáciami, v ktorých prevažujú momenty „skladu". Tento proces sa smerom k súčasnosti ustavične zrýchľuje. Jeho dôsledkom bol začiatkom tohto storočia vznik celkom nových estetických koncepcií. V ich základe sú neobvyklé zoskupenia rôznorodých jednotlivostí a celkov.

Prvé slovo povedali vizuálne umenia, predovšetkým maliarstvo a film. Práve v nich pojem montáže vytlačil z vedúceho miesta pojem tradičnej kompozície. Na nové okolnosti reagovala osobitným spôsobom aj literatúra. V nej sa montážový princíp prejavil predovšetkým v odkrývaní konštruktívnych a deštruktívnych postupov. Časom sa stávali neoddeliteľnou a rovnoprávnou súčasťou montážovej výstavby diela, sujetovej práce, ale aj kompozície v pôvodnom význame slova.

Nietzscheovské „slovo, veta a stránka" nezasiahol však nejaký výlučne vonkajší podnet, ktorý by bol razom narušil ich súdržnosť. Na všetky vplyvy reagovali v zhode so svojím zaradením v jazykovom systéme literárneho diela. Výsledkom preto nebol iba súhrn chaotických jednotlivostí a samostatných plánov, ale nové preskupovania zložiek, nové tvarovo-významové štruktúry.

Nie bezvýznamnú úlohu tu hrali aj osobitosti poetickej alebo prozaickej štylizácie literárneho diela. Obe totiž musia počítať s odlišnými konštitutívnymi jednotkami, ktoré prináležia rozdielnym rovinám jazyka. Preto rozklad i sklad slova, vety a „stránky" v básnickom alebo prozaickom texte nebol a nie je rovnocenný. Slovo v poézii patrí do iného kontextu ako slovo v próze. Podobne aj veta a „stránka" nie sú v oboch totožné.

Predpoklady ich hierarchickej rozdielnosti sú už v samom jazyku. Jazyk literárneho diela, tzv. básnický jazyk, ich iba zvýrazňuje. Kombinačné možnosti, teda aj intenzitu a smer rozkladu a skladu, ako aj výber určujúcich jednotiek v každom prípade ovplyvňujú obmedzenia pri spájaní dištinktívnych prvkov reči. Poukázal na ne napríklad už Vladimír Skalička v stati *Promluva jako lingvistický pojem,*[1] kde konštatoval, že oproti obmedzeniam na morfematickom pláne stúpa voľnosť prejavu smerom k rovine slova a vety a že „promluva je pak na změny nejbohatší". V súčasnosti tieto zistenia systematicky rozvádzajú Roman Jakobson a Morris Halle. V práci *Fundamentals of Language*[2] stanovili stupnicu kombinačnej slobody hovoriaceho, počnúc fonémou, kde je nulová, cez morfému, kde je malá, ďalej cez rovinu slova a vety, na ktorej sa zvyšuje až k výpovedi, kde je najväčšia.[3] Táto stupnica ovplyvňuje výber, tvar i funkciu určujúcich jednotiek v poézii a v próze, ich kombináciu a konečne vplýva aj na samú povahu poézie a prózy ako dvoch rozdielnych systémov literárneho výrazu, dvoch základných literárnych „nad- rodov". Rámec tejto stupnice vytyčuje aj možnosti a hranice montáže.

V stati *Jazykové predpoklady montáže v poézii*[4] pokúsil som sa podať predbežný náčrt montážových postupov v poézii. Tento príspevok chce preniesť daný problém na pole prózy.

---

[1] Vladimír Skalička, *Promluva jako lingvistický pojem,* Slovo a slovesnost 3, 1937, 163—166.

[2] Roman Jakobson — Morris Halle, *Fundamentals of Language*, 'S-Gravenhage 1956.

[3] Porov. Podstawy języka, Wroclaw — Warszawa — Kraków 1964, 112.

[4] Litteraria IX — O literárnej avantgarde, 1966, 43—72.

Vzťah častí a celkov, mechanizmus skladu a rozkladu netýka sa iba konštruktívnych alebo deštruktívnych čŕt v širšom rozmedzí literárneho vývoja. V rovnakej miere sa zúčastňuje aj na utváraní jednotlivého literárneho diela. Svojským spôsobom sa zračí v celom jeho výstavbovom systéme, počnúc vymedzením jednotiek cez ich kombinácie, sujetové záležitosti až po rovinu tzv. kompozície v najširšom zmysle tohto slova.

Kombinačné možnosti a postupy, ktoré sa sústreďujú okolo komplexu konštrukcie „technickej" stavby umeleckého diela, nazývam montážovými postupmi. V protiklade k pojmu kompozícia ťažisko montáže vidím v motivovaní „rovnoprávnosti" významových a výstavbových možností jednotiek — častí a celkov — ktoré sa dostávajú do esteticky zacieleného vzťahu. Spočíva v odôvodnení a v realizácii ich jednotnej „sémantizácie", na ktorej sa zúčastňuje aj sám mechanizmus ich skladu a rozkladu. Z tohto hľadiska možno hovoriť o rozšírení pôsobnosti princípu „sémantického gesta" (Jan Mukařovský) smerom k jeho minimu, ako aj k maximu, pričom sa v rovnakej miere počíta s usúvzťažňovaním nielen rovnorodých, ale aj, alebo najmä rôznorodých prvkov, ktoré pochádzajú z rôznych stupňov. Práve touto črtou sa montáž najnápadnejšie odlišuje od tradičnej kompozície.

Termínom montážový postup sa definuje pojem sémantického gesta predovšetkým z jeho konštrukčno-tektonického hľadiska. Ako najšpecifickejší (minimum) a súčasne aj najvšeobecnejší (maximum) princíp výstavby literárneho diela spája jeho východiskovú jazykovú bázu s konečným tvarom. Je priesečníkom horizontálnych i vertikálnych rovín výstavby. Montážový postup je v zhode s užším pojmom inštrumentácie ako aj sujetovej stavby. V ňom sa na pôdoryse vnútorných obmedzení a možností jazyka koordinuje hľadisko „materiálu" s umeleckými „postupmi".

Takto chápaná technika montáže alebo montážovej inštrumentácie a tektoniky obnažuje aj techniku samej umeleckej tvorby. Ináč povedané montáž je silne „príznakový" typ výstavbovo-kompozičných postupov. V posledných desaťročiach stále viac nahrádza niekdajšie menej príznakové alebo celkom nepríznakové typy, v ktorých sa odstraňuje pomocné lešenie výstavby, zahladzuje a zjemňuje sa „povrch" výsledného celku, zastiera sa protiklad medzi technológiou a morfológiou.

Montážové postupy sa neviažu iba na konkrétny estetický program, na vymedzené literárne smery a obdobia. Skryte pôsobili i v minulosti, pravda, hlavne v pomocnej úlohe, a pôsobia aj v prítomnosti. Ako konštrukčný podtext sa neprejavujú vždy v pôvodnej podobe, ale len sprostredkovane. Mali a neraz mávajú iba minimálne dištinktívne vlastnosti. V hojnejšej miere ich nadobúdajú až vtedy, keď sa tento princíp stáva príznakovým. Signálom tohto bolo už Nietzschem spomínané oslobodenie slova z područia vety a rozklad konvenčne uznávaných celkov. Jeho dôsledkom bolo zasa uvoľňovanie a osamostatňovanie výstavbových postupov a sujetovej organizácie. Postavenie pojmu jednotnej a všeobsiahlej kompozície ako najvyššej inštancie v umeleckej tvorbe sa zmenilo. Sám pojem sa rozpadol. Na jednom póle okolo tradičného termínu kompozícia sa združili rôzne typy nepríznakových postupov, pre ktoré je charakteristické navodzovanie vzťahov medzi rovnorodými členmi a zastieranie rozporu medzi „materiálom" a jeho estetickou štylizáciou. Na druhom póle sa pod pojem montáž sústredili viaceré silne príznakové postupy, ktoré práve zámerným využitím rozporu medzi „materiálom" a umeleckými „postupmi" dokázali motivovať esteticky funkčné vzťahy a konfigurácie rôznorodých členov, a tým umožnili systemizovať rozkladné črty do nového skladu.

Tieto momenty sa v každom z umení zračia osobitným spôsobom. V literatúre, v poézii sa predovšetkým zväčšil protiklad medzi mimosyntaktickými, hlavne rytmickými prostriedkami členenia jednotiek a tzv. logickým prízvukom. V tom je podstata spomínaného „vyskakovania" slova z vety. Jeho dôsledkom bolo zasa uvoľnenie rytmickej organizácie a vznik tzv. voľného verša, v ktorom sa verš — veta tiež vydala „na cestu a zatemnila zmysel stránky". Takto sa oslobodené slovo a rytmus vradili do nových významových súvislostí. V próze zasa tradičnú lineárnu kontinuitu kontextu, ovládanú všemocným autorským subjektom — rozprávačom, rozrušili prvky časovo-priestorovej diskontinuity. Pásmo rozprávača a pásmo postáv, nepravá priama, polopriama a zmiešaná reč, dialóg a vnútorný monológ navodili mnohosmernosť sujetových línií, kríženie výpovedných a formálnych dištinktívnych znakov. Komplikované sujetové tkanivo oslabilo určujúcu úlohu tzv. fabuly. Tieto a podobné konfigurácie rôznofunkčných zložiek literárneho diela aktivizovali pôvodne nepríznakové výstavbové postupy a zabezpečili im prvoradú významotvornú funkciu.

Prítomná stať chce upozorniť, že preskupovanie vzťahov medzi celkami a časťami nie je ľubovoľné, že nové relácie nevyhnutne prihliadajú na medze kombinačných, t. j. aj montážových možností jazyka. Cieľom je charakterizovať inventár konštitutívnych jednotiek montážových postupov v próze, určiť povahu ich štruktúry a spôsob ich skladby. Pokus charakterizovať slovník, morfológiu a syntax montážových prvkov prózy vychádza z jazykového základu. Počíta s predpokladom, že pôsobnosť tohto minima zasahuje svojimi dôsledkami až do najvyšších rovín, ba že ich v maximálnej miere ovplyvňuje.

2

V stati *Jazykové predpoklady montáže v poézii*[5] som vyšiel z názoru, že východiskovým prvkom montáže v poézii je slabika — útvar, ktorý je v základe každého zgrupovania foném. Určujúcou črtou slabičnej štruktúry je kontrast, binárna protikladnosť členov, ktoré tvoria zárodočné jadro významového maxima a minima. Tento kontrast zasa na vyššej rovine prerastá v činiteľa komplexnosti a súhrnnosti, metaforickej podobnosti a metonymickej pomeznosti. Abstrahovaným prototypom takejto jednotky je elementárny model významového maxima a minima, tzv. „nukleárna slabika", ktorá spája konsonant s vokálom.[6]

Z tohto pohľadu som heslovite charakterizoval „nukleárne slabiky" niekoľkých novodobých básnických smerov. Možno ich rozdeliť analogicky podľa odlišnosti medzi systémom slabík zatvorených, v ktorých koncová fonéma nie je nositeľom slabičnosti, a slabík otvorených, ktorých koncové fonémy sú jej nositeľmi. V zásade ide o rozdiel medzi literárnymi smermi, ktoré podčiarkujú stanovisko tzv. jazykového kódu (paradigmatické vzťahy), alebo v protiklade k nemu zasa uprednostňujú tzv. významový kontext (vzťahy syntagmatické). Najvšeobecnejším kritériom tohto protikladu je napätie medzi radom metaforickým a metonymickým.

Výsledky zistení zhrnuli slová: „Pri výbere a spájaní dištinktívnych protikladov v literárnych smeroch, ktoré experimentujú v oblasti fonémy a morfémy, autonómne významové hodnoty hlások sa iba minimálne odtieňujú a obmieňajú. Kontrasty majú síce maximálnu zvukovú, ale minimálnu významovú priebojnosť."[7] Toto sa týka predovšetkým poézie. Nasledujúca časť definície sa zameriava zasa na prózu: „V literárnych smeroch, ktoré sa orientujú na vyššie východiskové prvky, ktorých významotvorný princíp sa odvodzuje z roviny slova, syntagmy, vety a výpovede, je situácia opačná. Kontrasty v nich neveľmi vplývajú na ustálenú fonickú podobu konštrukčných jednotiek. Ale zato rozmanitejšie a intenzívnejšie zaťažujú ich stránku významovú."[8] Najvšeobecnejšia zásada znie: „Pri vyšších jednotkách je väčšia možnosť významovej obmeny. Nižšie zasa ponechávajú väčšiu slobodu nuancovať a aktualizovať zvukovú podobu."[9] Všetko naznačuje, že pokiaľ ide o konštitutívne jednotky, nejestvuje celkom presný hraničný predel medzi poéziou a prózou.

[5] Litteraria IX — O literárnej avantgarde, 1966, 46—72.
[6] Porov. R. Jakobson — M. Halle, c. d., 90.
[7] Tamže, 60.
[8] Tamže, l. c.
[9] Tamže, 61.

Stupnica: fonéma, morféma, slabika, slovo, syntagma, veta a prehovor, zhodná so stupnicou kombinačnej slobody, sa z hľadiska diferencií medzi poéziou a prózou komplikuje pri pojme slovo. Pre rytmicky organizovanú poéziu slovo ako jednotka, schopná samostatnej existencie, predstavuje maximum významovej potencie. Pre prózu je zasa jeho významová hodnota minimálna. Chýba tu výraznejší prvok kontrastu, druhý člen, ktorý by kompletizoval binárny vzťah a tým dodal tomuto stavebnému prvku funkčnú použiteľnosť.

Rozdiely medzi dištinktívnymi jazykovými jednotkami v poézii a v próze však v žiadnom prípade nevylučujú vzájomné prekračovanie kompetencie. Ale iba v celkom ojedinelých prípadoch prichádza k druhovej amorfnosti a hybridným tvarom. Možno uviesť známe prípady tvorivej koexistencie oboch systémov: Rabelaisove neologizmy, Shakespearove siahodlhé kompozitá a Joyceovu alchymistickú etymológiu a asociatívnu syntax. V týchto a podobných prípadoch ide o básnické prvky v širšom prozaickom kontexte. Ich úlohou je dotiahnuť estetickú štylizáciu jazyka ponad konvenčné hranice literárnych rodov, druhov a žánrov a predĺžiť významovú nosnosť slova prózy až k rovine morfológie a fonológie.

Takéto exkurzy do oblasti básnického využitia slova prózy nebývajú však smerodajné. Nie je v ich silách podstatne pozmeniť povahu prozaického textu. Ako mikroštruktúrny celok stávajú sa členom významového protikladu: poézia — próza v širšom rozpätí. Upozorňujú však, že delenie montážových postupov z hľadiska poézie a prózy je do značnej miery pomocné, oprávnené najmä praktickými dôvodmi. Vo všeobecnosti sa stupne montážovej skladby zhodujú s hierarchickou stupnicou jazykových jednotiek od fonémy k vete a prehovoru a ich použiteľnosť podmieňuje konkrétny estetický zámer.

3

Prieskum jazykových predpokladov montáže v próze vychádza z tézy, že jej východiskovým prvkom je elementárny útvar zoskupenia slov — syntagma. Ako skupina „heterofunkčných znakov je vždy (najmenej) binárna a jej dva členy sú vo vzťahu vzájomnej podmienenosti" (Franko Mikuš). Často sa o nej hovorí ako o konštrukcii, ktorá spočíva na „vecnom, čiže významovom vzťahu" (Jozef Ružička), na „určovacom vzťahu medzi členmi morfologického zväzku" (František Miko). Uvádza sa, že je to výraz „ustáleného spôsobu spojenia dvoch slov, ktorými vyjadrujeme vzťahy, jestvujúce medzi dvoma vecami, vlastnosťami, alebo dejmi v skutočnosti" (Eugen Pauliny). Podľa iných definícií syntagma vzniká „usúvzťažnením dvoch alebo viacerých slov, ktoré tu vystupujú

už nie ako sémantémy, ale ako gramaticky kvalifikovaní nositelia i lexického i gramatického významu" (Alexander V. Isačenko). Jedno z prvých určení hovorí, že je to syntaktická jednotka, ktorá „nemôže byť rozdelená na menšie syntaktické jednotky, t. j. slovo vo vzťahu k vete" (TCLP 4, 1931).

Tieto a ďalšie charakteristiky syntagmy nevychádzajú vždy z jednotného pohľadu. Raz si všímajú staticko-opisnú, druhý raz zasa jej dynamickú stránku. Podčiarkujú jej elementárnosť, binaritu členov, ich vzájomný vzťah. Najviac sa spomína vzťah vecný a určovací. Nadradenou reláciou je tu však vzťah slova k vete. Z jeho hľadiska slovo ako nositeľ lexického významu, nositeľ nominatívnej činnosti, ako izolovaná sémantéma dostáva sa do prúdu dynamických syntaktických väzieb.

Syntagma stojí na priesečníku roviny nominácie a syntaxe. Je to minimálny útvar, ktorým sa uskutočňuje syntaktický vzťah. V syntagmatickom spojení slová vystupujú z izolovaných a zovšeobecňujúcich významov a tvoria usúvzťažnené dvojice (najmenej dvojice), ktoré svojou lexicko-gramatickou komplexnosťou a „opracovanosťou" (Jozef Ružička) fungujú ako nositelia konkrétnych a individuálnych, hoci aj nie vždy úplných významov.

Vlastnú sémantickú hodnotu syntagmatickým zväzkom dodáva ich súvis s aktualizačnou rovinou syntaktických vzťahov, s vetou. Preto syntagmatické vzťahy nemajú ťažisko iba v spojení slov, ale v „informačnej hodnote, ktorú nadobúdajú slová vo vetnej konštrukcii". [10] Práve touto schopnosťou sa syntagma stavia na čelo radu: syntagma — veta — súvetie — výpoveď ..., ktorý v protiklade k stupnici: fonéma — morféma — slabika — slovo, charakteristickej pre poéziu, vytyčuje trasu prozaickej štylizácii literárneho výrazu.

Slovo v úlohe konštitutívnej jednotky poézie vchádza do normovaných rytmicko-syntaktických radov — veršov. Normotvorný princíp rytmu a fonického členenia stojí nad členením syntaktickým a silne usmerňuje významové členenie slova. Tento tlak je badateľný aj na nižších rovinách, na stupňoch fonémy a morfémy. Už tu sa organizujú fonicko-rytmické príznaky, ktoré sa naplno prejavia v prevahe zvukovej stránky nad logicko-gramatickým členením veršového radu. V takejto zvukovo normovanej schéme je slabika východiskovým a slovo krajným elementom, schopným samostatnej existencie. Práve v ňom sa prejavujú určujúce rytmické príznaky verša, ako je: 1. jednota veršového radu, 2. jeho zomknutosť, 3. dynamizácia rečového materiálu a konečne, — 4. postup-

[10] František Miko, *Sú vzťahy medzi slovami len syntaktické?* Zborník Otázky slovanské syntaxe, Praha 1962, 46.

nosť tohto materiálu.[11] V poézii je slabika základnou a slovo najvyššou významovou jednotkou členenia veršovej konštrukcie. Jej rezultátom je veršový riadok — verš.

V próze sú odlišné pomery. Slovo sa tu dostáva do celkom iných súvislostí. Jeho špecifická váha sa z fonicko-sémantickej roviny prenáša na syntakticko-sémantickú. Rozhodujúcu komunikatívnu úlohu má významové hľadisko a simultánne, to znamená skôr dodatočné ako lineárno-následné využitie jeho významovej náplne, ktoré v poézii podmieňuje rytmicko-syntaktické členenie. A práve tento moment spolu s dominujúcim vetným a významovým (gramaticko-logickým) členením zbavuje slovo v próze relatívnej samostatnosti a posúva ho k vyšším stupňom organizácie reči. Aktivizuje jeho syntaktické schopnosti, uvádza ho do usúvzťažnených spojení, v ktorých získava prevahu jeho vzťah k vete. Slovo v próze, neovplyvnené fonicko-rytmickými schémami, opúšťa svoju základnú lexicko-nominatívnu (pomenovaciu) funkciu a zaraďuje sa do syntaktických reťazcov. Ako sémantéma — izolovaný segment skutočnosti smeruje ku konfiguráciám, ktoré majú viac výpovednú ako pomenovaciu funkciu. Uviedlo sa už, že elementárnym útvarom, v ktorom sa uskutočňuje takýto syntaktický vzťah, je relácia dvoch pomenovaní, dvoch slov — syntagma.

4

Akým činom sa z niekoľkých heterofunkčných lexikálnych jednotiek stáva syntagma? Aké má znaky ako súčasť paradigmatického plánu? V čom je jej lexicko-gramatická potencia?

Odpoveď na tieto otázky dáva „statický" vid pohľadu na syntagmu. Ide o moment rozhodovania, v ktorom sa zo súboru (slovníka) mnohých alternatív volia jednotlivé prvky (znaky), ktoré majú vytvoriť vyššiu syntaktickú jednotku. Akt tohto výberu sa riadi v zásade dvoma hľadiskami. Medzi inventárom lexikálnych jednotiek a syntagmou je hraničné pásmo, vytvorené jednak gramaticko-morfologickými, jednak logickými kritériami. Práve ich pričinením vzniká z konglomerátu nezáväzných možností a izolovaných sémantém kategória syntagmy ako základnej syntaktickej jednotky. Ona svojím „zhusteným" lexickým významom a gramaticko-morfologickým opracovaním (príznakmi) získava oprávnenie a schopnosť byť stavebným prvkom nových syntakticko-významových celkov.

Voľba zo súboru alternatív, ak sleduje určitý cieľ, sa podriaďuje záujmom vyššieho „významuplného" celku. Je ním veta, táto elementárna, ale komplexná, zavŕšená a izolovateľná semiologická reakcia. Gramaticko-

[11] Jurij Tyňanov, *Problema stichotvornogo jazyka*, Moskva 1924, 47.

-morfologické opracovanie syntagmy sa riadi slovnodruhovými kritériami. Práve vlastnosťou týchto tried je, že ich jednotlivé druhy popri samostatnom vecnom význame každý odlišným spôsobom podmieňuje syntagmatické vzťahy. Podľa zistenia Eugena Paulinyho možno ich deliť podľa dvoch rovnako sémantických ako aj syntaktických rozlišovacích protikladov na dve skupiny: „a) Niečo sa uvedomuje ako samostatne existujúce alebo ako nesamostatne existujúce, b) niečo sa uvedomuje ako existujúce s ohľadom na čas alebo existujúce bez ohľadu na čas."[12] Podľa tohto popri významových jestvujú aj potenciálne syntaktické vlastnosti slovných druhov. Tieto rozlišovacie protiklady, ako sa ďalej ukáže, majú pre nastolený problém značný význam.

Základnou črtou syntagmy z hľadiska jej príslušenstva k paradigmatickému plánu je schopnosť konkretizovať abstraktný „obsah" pomenovania, individualizovať jeho pôvodne príliš všeobecné značenie. V tomto procese, ktorý možno nazvať procesom významovo diferencovaného zoraďovania a členenia, zužovania a konkretizovania širších lexikálnych obsahov, sa súčasne uplatňuje aj prvok ich osamostatňovania a časovo-priestorového vydeľovania z neohraničeného súboru možností. Konštatovalo sa, že v tomto vyčleňovaní je okrem formálno-syntaktických znakov „prítomné aj pociťovanie objemu vydeľovaného".[13] Toto vyčleňovanie vopred nedefinovaného „objemu" (t. j. obsahu) je najvšeobecnejšou črtou syntagmy v súvislosti s jej príslušnosťou k paradigmatickému plánu. Znásobenú a vyčlenením skonkretizovanú významovú potenciu syntagmy súčasne usmerňujú určenia, ktoré majú výraznú logicko-gramatickú povahu. V komunikatívnom jazyku zabraňujú „nelogickému" prevráteniu vydeľovacieho postupu, možnému narušeniu „prirodzeného" a empíriou overeného poradia vzťahov vzájomnej podmienenosti členov syntagmy, ako aj anulovaniu určovacieho princípu, — čo všetko by oslabovalo jej „informačnú hodnotu vzhľadom na vetnú konštrukciu".[14]

Možno zhrnúť, že syntagmu zo statického stanoviska ohraničuje jej logicko-gramatický náboj, ktorý dovoľuje usmerniť a doslova premeniť pomenovaciu funkciu jej členov na funkciu vzťahotvornú. Táto skutočne primárna funkcia syntagmy celkom prirodzene pramení z jej (najmenej) dvojčlennej podoby, z binarity jej členov. Svojím vzťahovým potenciálom sa však objemovo-paradigmatická platnosť syntagmy bezprostredne upína na jej dynamicky, kontinuitný, t. j. syntagmatický vid.

[12] Eugen Pauliny, *Systém v jazyku*, zborník O vědeckém poznání soudobých jazyků, Praha 1958, 22–23.
[13] Boris V. Tomaševskij, *Ritm prozy*, súbor *O stiche*, Leningrad 1929, 309
[14] František Miko, c. d., 46.

Uvedenú charakteristiku syntagmy nemožno prirodzene celkom mechanicky preniesť na pomery v literárnom diele. Rozdiel medzi systémom jazyka a literatúry sa v hlavných črtách kryje s rozdielom medzi langue — parole, medzi normou a jej individuálnou konkretizáciou. Netreba však hneď myslieť na osobitosti, prípadne schválnosti rôznych básnických licencií. Vážnym činiteľom sú aj tradície, ktoré vtlačili literárnym postupom relatívne záväzný a ustálený ráz.

Predsa sa však núkajú zreteľné „modelové" analógie medzi syntagmou a elementárnou jednotkou sémantémovej povahy, ktorá je schopná byť východiskovým prvkom organizácie prózy. V tejto súvislosti je vari najdôležitejšia otázka: v čom sú a aké sú „literárne parolové" možnosti syntagmy?

Grécky názov syntagma znamená, že ide o čosi zostrojené, zhotovené, skonštruované. Už tieto významy upozorňujú, že dotyčný jav sa skladá z viacerých, teda najmenej dvoch prvkov, spojených vzájomným vzťahom. Tento vzťah môže, ale nemusí mať finálnu povahu. To znamená, že môže vytvoriť konštrukčno-významový segment, jednotku rovnako uzavretú ako aj otvorenú. Domnievam sa, že kým v rozmedzí slabika — slovo, ktoré je domovskou oblasťou východiskového a konečného „významuplného" prvku poézie, sú skondenzované všetky možnosti jej rytmického a významového rozvedenia, v próze podobné vlastnosti treba hľadať v činiteľovi, ktorý pochádza z pomedzia slova a vety (výpovede). Tento činiteľ má viacero styčných bodov so syntagmou. Tak ako ona aj on stojí na križovatke nominácie a syntaxe. Aj on na základe vnútorného vzťahu vyčleňuje z amorfného prúdu individualizované „objemy", opracúva ich podľa zásad zvolenej poetiky a konečne dodáva im primeranú významovú hodnotu z hľadiska nadradenej roviny: literárnej výpovede ako celku.

Sporná je však „horná" hranica rozsahu takejto jednotky. Môže to byť slovo, veta — výpoveď, perióda, ale aj ďalšie nadvetné konštrukcie. Niet pochýb, že rôzne literárnoestetické koncepcie, odlišné historicky determinované literárne školy, smery a individuality si volia za východisko rôzne stupne zo systému spájania dištinktívnych prvkov reči. Pretože v próze prichádzame obyčajne do styku s rovinami, na ktorých je možná veľká kombinačná voľnosť, nie je tu zatiaľ jednotné určovacie kritérium.

O každom jednotlivom prípade by mohol rozhodnúť tzv. komutačný test. Podľa Hjelmsleva a Uldalla spočíva v tom, že sa vo vhodne vybranom úseku textu umele navodí substitučná zmena v pláne

tzv. „označujúceho" (pláne výrazu) a zisťuje sa, či má dôsledky vo sfére „označovaného" (obsahu). Ak áno, tak máme do činenia so „syntagmatickou" jednotkou.[15] Pri literárnom texte môže však mať vecný význam len test, realizovaný v zložitom a odvodenom konotačnom systéme, primeranom povahe literárneho znaku.

Všetko toto potvrdzuje, že minimálnou jednotkou prózy je elementárny útvar zoskupenia sémantém — slov podľa modelu syntagmy. Takýto konštrukčný segment so znakovými príznakmi má svoj relatívne úplný význam a relatívne otvorené väzbové, to znamená sujetové možnosti. Je schopný samostatne existovať (porov. Paulinyho kritérium: samostatne — nesamostatne existujúce) a súčasne je povoľný voľnému disponovaniu vo výstavbovo-významových plánoch diela (kritérium: jestvovanie s ohľadom — bez ohľadu na časovo-priestorové kontínuum). Takýto abstrahovaný útvar v rudimentárnej podobe stotožňujem s „motivickým jadrom". Ak prejde morfologickým opracovaním, diktovaným estetickými zásadami nadradeného celistvého tvaru, alebo ak je v danej podobe schopný ich stimulovať, nazývam ho „motivická syntagma — motivický sklad". Takýto segmentárny útvar je archetypom vyšších motívov, nadradených významových polí, ale aj sujetovej organizácie. V krajnom a špeciálnom prípade možno ho chápať ako zárodočný model, ako prototyp diela ako znaku. Nikdy nestráca schopnosť opätovne sa vyčleniť z mnohostranných nadväzností a fungovať vo svojej prvotnej podobe. Práve táto schopnosť dovoľuje, aby sa motivická syntagma spájala s podobnými jednotkami, odvodenými z tohože, alebo aj z iných stupňov výstavby a ak ide o vyslovenú montáž, napríklad aj so zlomkami, „vytrhnutými" z cudzích textov. Motivická syntagma je schopná aktívne reagovať na mnohotvárne sujetovo-kompozičné okolnosti. Túto jej vlastnosť využíva literárna montáž. Ako sa už uviedlo, kombinovanie rovnorodých jednotiek a hierarchicky odstupňovaných rovín výstavby je zasa doménou tradičnej kompozície.

Najnápadnejšie vonkajšie znaky, ktoré spájajú motivickú syntagmu so slovným skladom ako jazykovým faktom, sú binarita, vzťahovosť segmentárnosť. Miesto a úlohu slovnodruhových i vetnočlenských kritérií pri morfologickom opracovaní motivického jadra zastupujú konvencie poetiky alebo individuálne „licentiae poeticae". V umeleckej literatúre možno pri vydeľovaní významovo-sujetového „objemu" motivickej syntagmy prípadne aj „na hlavu" obrátiť gramaticko-logické kritériá a všetko odôvodniť požiadavkami vyššej alebo celistvej estetickej kon-

[15] Porov. Roland Barthes, *Nulový stupeň rukopisu, Základy sémiologie,* Praha 1967, 104—105.

štrukcie. Literárno-parolové možnosti motivickej syntagmy už bezpodmienečne nepodliehajú gramaticko-morfologicko-logickým kritériám komunikatívneho jazyka. Ovláda ich nadradený morfologicko-estetický zámer.

Motivická syntagma ako minimálny útvar esteticky zameraného zoskupenia rovnorodých alebo rôznorodých lexikálno-významových zložiek je v binárnom vzťahu schopná prepodstatniť pomenovaciu a znakovú funkciu motivických jadier na funkciu sujetovo-syntaktickú bez toho, že by tamtú anulovala. Ohraničovanie, konkretizovanie a morfologicko-estetické ozvláštňovanie vopred nevyplneného rámca jej kvalitatívneho „objemu" podlieha konvenciám alebo aktualizácii mnohotvárnymi postupmi poetiky.

Takáto „parolová", tvarovo-sujetová modifikácia motivického jadra (t. j. slov vo vzťahu k výpovednému znaku) na motivickú syntagmu súvisí s vnútorne odôvodneným typologickým delením slovných skladov — syntagiem ako súčastí systému jazyka. Tak ako syntagma aj motivický sklad, motivický segment sa svojským spôsobom podriaďuje vzťahom, ktoré sú medzi vecami, vlastnosťami alebo dejmi v skutočnosti. Podlieha kritériám kvantitatívneho alebo kvalitatívneho členenia reality a zásadám kauzálno-organického rastu alebo „akauzálnemu" dotyku faktov.

6

Základnou črtou syntagmy je okrem iného navodzovanie vzťahu medzi dvoma alebo viacerými pomenovaniami. Je otázka: akú štruktúru, akú povahu má tento vzťah?

Definície napospol uvádzajú, že medzi členmi tohto morfologického zväzku (skladu) je „vzťah vzájomnej podmienenosti" (F. Mikuš), „určovací vzťah" (F. Miko), alebo vzťahy, „reálne existujúce medzi predmetmi" (E. Pauliny). Konštatuje sa, že sú to vzťahy a spojenia jestvujúce medzi „dvoma vecami, vlastnosťami alebo dejmi v skutočnosti" (E. Pauliny), že je to konštrukcia, vybudovaná na „vecnom čiže významovom vzťahu" (J. Ružička).

Ako pri každej relácii podobného typu aj tu dve alebo viaceré jednotky *(a, b)* vystupujú z pôvodného súboru, strácajú svoje domovské značenie a ako nová jednotka sa začleňujú do ďalšieho významového plánu. Pritom prechádzajú úpravou, ktorá sa riadi gramaticko-morfologickými a hlavne logickými požiadavkami. Toto usúvzťažnenie *(R)* sa deje binárnou konfrontáciou jednotiek. Schematicky je to forma tzv. vzťahového súdu: *a R b.* V tomto akte sa potláča pôvodná pomenovacia úloha oboch heterofunkčných znakov a do popredia sa dostáva určenie vzťahu.

Binarita v syntagmatike má inú, — usmernenejšiu a redukovanejšiu — povahu ako napríklad vo fonológii. V prípade odlišnosti členov (hlavne slovnodruhovej a vetnočlenskej) spočíva na vzťahu podradenia, vzťahu podmienenosti medzi prvkom riadiacim a podriadeným. Ak sú členy rovnorodé, realizuje sa vzťah priradenia. Tieto dva vidy binárnych vzťahov vo všeobecnosti vymedzujú kvalitatívny alebo kvantitatívny „obsah" členov vzťahu. V binárnych reláciách tohto typu sa individualizujú pôvodne zväčša všeobecné a neohraničené lexikálne obsahy jednotiek. Modifikovaním ich lexického obsahu sa však neoživujú iba syntaktické možnosti slovného skladu vzhľadom na nadradený celok — vetu. Pri konkretizovaní „objemu vydeľovaného" (B. V. T o m a š e v s k i j) sa rovnako aktivizuje aj možnosť, ba priam potreba voľby medzi kladným alebo záporným príznakom tohto zväzku, medzi jednosmerným momentom skladu alebo komplexným aktom „rozkladu — skladu", ktorý má primárnu úlohu v literárnej montáži.

Na toto rozhodovanie nevplýva len cieľ prejavu, vetnočlenské možnosti prvkov. Obmedzujú ho aj slovnodruhové kategórie. Napríklad v komunikatívnom jazyku nie je možné spojenie „strom je dub, — konštatuje Eugen Pauliny, — lebo nie je možná predikatívna syntagma, v ktorej je subjekt všeobecnejším predmetom než predikát... Prekážky sú významové". Výpoveď tohto typu totiž odporuje cieľu, pre ktorý sa „používa predikatívna syntagma".[16] Je zrejmé, že voľbu členov a navodzovanie vzťahov medzi nimi ovplyvňuje protiklad medzi ich významovou rovnorodosťou alebo nerovnorodosťou a formálne možnosti ich vzájomnej väzby — jednoducho potreba súhry, korelatívnej súvzťažnosti medzi morfologicko-syntakticko-logickými kritériami. V oblasti literatúry zasa selekciu a kombináciu členov motivického skladu organizujú kritériá estetického využitia jazykového materiálu, zásady poetiky, štylistiky, rétoriky a obmedzenia, vyplývajúce z podstaty literárnych rodov, druhov a žánrov. Preto syntagmatické modely v literárnoumeleckých reláciách si podržiavajú zväčša iba svoje „syntaktické" príznaky. Ich pôvodné logické určenie sa obmedzuje len na „rámec" logických „objemov". Vypĺňa ho „obsah" estetickej aktualizácie, ktorá nie je vždy totožná s požiadavkami empírie a „praktickej" logiky.

Rozbory na materiáli slovanských jazykov ukazujú, že vzťahy medzi členmi syntagmy sú v istej zhode so samou povahou tzv. plnovýznamových slovnodruhových kategórií (substantívum, adjektívum a adverbium, sloveso, zámeno: popri nich aj predložky a spojky).[17] Obe Paulinym

[16] Eugen P a u l i n y, *Systém v jazyku*, c. d., 21.
[17] Porov. E. P a u l i n y, c. d., 22–24.

vyslovené hľadiská delenia týchto kategórií (samostatnosť — nesamostatnosť existencie, existencia s ohľadom — bez ohľadu na čas) sú popri inom súčasťou jazykového určovania príznakov časovo-priestorového kontínua, to znamená aj „vecného, čiže významového" konkretizovania vzťahov medzi „vecami, vlastnosťami alebo dejmi" skutočnosti. Ani v tomto prípade sa otázka jestvovania alebo nejestvovania konkrétnych vzťahov v realite nekladie iba v rámci samej syntagmy. Je to požiadavka nadradeného plánu, požiadavka vetnej konštrukcie ako uzavretého vypovedného celku.

Príručky gramatiky obvykle uvádzajú tri typy syntagmatických spojení plnovýznamových slov, t. j. slov, schopných byť vetným členom: 1. predikatívnu syntagmu (prisudzovací sklad), 2. determinatívnu syntagmu (určovací sklad) a 3. koordinatívnu syntagmu (priraďovací sklad). Možno sa opýtať: čomu, akým faktom, akým kritériám zodpovedá toto delenie?

Predovšetkým nemožno zabúdať, že sa významová a formálna stránka spojení jazykových jednotiek v každom prípade celkom nekryje. Nezhoda medzi syntakticko-gramatickým a obsahovým, čiže vecne významovým vzťahom je dôsledkom značnej kolízie medzi historicky vzniknutými jazykovými kategóriami a myšlienkovými obsahmi, ktoré majú bezprostredný vzťah ku skutočnosti. Logické kategórie a schémy týchto obsahov sa v skladbe prejavujú iba sekundárne, prostredníctvom jazykovej formy, t. j. gramatických a syntaktických kategórií, Je to rovnaká podmienečná analógia, akú vidíme medzi systémom komunikatívnej reči a básnickým jazykom, ktorý ovplyvňujú zasa historicky vzniknuté kategórie poetiky, štylistiky a rétoriky.

Tri typy syntagmatických spojení slov sú produktom osobitných foriem podmienenosti medzi členmi, obvykle medzi členom riadiacim a závislým. Sú odvodené zo vzťahov medzi javmi a faktami reality a prispôsobujú sa štruktúre konkrétneho jazyka. Pretože syntagmy sú parciálnou súčasťou vetnej konštrukcie, fakty a javy skutočnosti môžu vyjadrovať iba vo vymedzenom okruhu vzťahov, v rámci slovných druhov a vetných členov. Ich binárna protikladnosť sa realizuje v línii, ktorá sa začína schémou logickej výpovede (téma — réma, t. j. výrok), pokračuje cez vetnočlenské vzťahy (subjekt — predikát — objekt) až k slovno-druhovej rovine (obvykle: nomen — verbum).

7

Predikácia (prisudzovanie) sa definuje ako jeden z troch elementárnych syntaktických vzťahov, ktorý je súčasne aj jediným stálym veto-

tvorným činiteľom. Dvojaká funkcia tohto vzťahu vyplýva z toho, že predikatívna syntagma ako spojenie základných vetných členov, podmetu a prísudku, je jadrom gramatickej konštrukcie dvojčlennej vety a v zásade sa zhoduje s dvojdielnou „logickou" schémou výpovede: téma — réma (o čom sa hovorí — čo sa hovorí). Predikáciou sa nazýva vzťah medzi „činitelem děje a dějem nebo mezi nositelem děje nebo stavu a dějem nebo stavem".[18] Podľa iného podania predikácia je „nehotové, ale v okamihu mluvení prováděné spojování podmětu s jeho znakem, je sdělné určování jednoho člena druhým, t. j. sdělení udávající, že platí vztah mezi členy, nebo výzva, aby platil, otázka, zda platí, skrátka udání modality (a času), jak platí".[19] Definícia Jozefa R u ž i č k u hovorí, že predikáciou je vzťah „medzi osobou alebo vecou a jej činnosťou, stavom alebo vlastnosťou, ktoré sa vyjadrujú v čase".[20]

V predikatívnej syntagme stoja vedľa seba dva javy: aktualizácia — vetotvorný vzťah a vzťah členský, ktorý sa dotýka najzákladnejších kategórií jazykovej reprodukcie vzťahov v skutočnosti. Tento typ skladu vystihuje aktívne zasahovanie činiteľa akcie do vlastného deja, je výrazom jeho výnimočného postavenia vzhľadom na bezprostredne jazykovo interpretovaný výsek reality. Pokiaľ ide o logické hodnotenie situácie, určuje sa tu základný existenčný vzťah subjektu k faktom a javom extenzívneho, časovo-priestorového plánu skutočnosti z hľadiska možnej alebo skutočnej akcie, stavu alebo modality. Predikatívna syntagma je jazykovým vyjadrením segmentu z kontinuitného procesu časovo-priestorového plynutia reality. Ako vyčleňovací a prisudzovací akt má kvalitatívnu povahu. Sprevádza ho príznak dejovosti. To znamená, že obsahuje silný prvok časového určenia. Vnútorná skladba predikatívnej syntagmy je bez ohľadu na segmentárnosť svojou relatívnou zavŕšenosťou príbuzná schéme logického kategorického súdu: *S* — je/nie je — *P*. Zhoduje sa aj so vzťahom platným v nadradenom celku, so štruktúrou základných vetných členov: podmetom a prísudkom. Preto sa kryje s najjednoduchším typom výpovede, s dvojčlennou vetou.

Kým predikácia stanovuje vzťah dvoch členov predovšetkým z hľadiska dejovo-časových rozmerov, determinácia — determinatívna syntagma (určovací sklad) je ďalším určením už „určeného". Množí, prehlbuje a zintenzívňuje kvalitatívny obsah členov vzťahu za cenu ich rozsahu, Na rozdiel od predikácie pri determinácii nemá kvalitatívne určenie

[18] J. V. B e č k a, *Úvod do české stylistiky*, Praha 1948, 150.
[19] František K o p e č n ý, *Základy české skladby*, Praha 1958, 150.
[20] E. P a u l i n y — J. R u ž i č k a — J. Š t o l c, *Slovenská gramatika*, Bratislava 1968[5], 338.

akcie, stavu alebo spôsobu vyslovene extenzívno-časové črty. Zameriava sa skôr na dotvorenie, vnútornú intenzitu a úplnosť určovaného vzťahu. Podľa definície Jozefa R u ž i č k u determinácia je „vzťah medzi vecou a jej príznakom. Na základe určovania sa význam jedného slova vo vete bližšie určuje významom druhého slova" (Slovenská gramatika, 339). Vzťah medzi určujúcim a určovaným stráca tu bezprostredný súvis s neohraničeným časovo-priestorovým rozmerom. Smeruje k podčiarknutiu individuálnej kvality určitých faktov a javov. Uzatvára sa do ustálených medzí pôsobnosti vzájomne určujúceho a určovaného.

Popri mnohých funkčných rozdieloch, ktoré sa v skladbe detailne klasifikujú podľa slovnodruhovej povahy nadradeného slova v určovacej pozícii (sloveso, podstatné meno, prídavné meno, príslovka, citoslovce a iné), predikáciu a determináciu dovedna spája črta subordinácie členov. Neraz sa uvádza, že predikatívna syntagma je len variant syntagmy determinatívnej a že rozdiel medzi nimi vystihuje Ballyho rozlíšenie tzv. aktualizácie, pre ktorú je typická náhle prerušená „dejovosť" a charakterizácie s jej finálnou „stavovosťou" (napr.: der Flieger ist abgestürzt — der abgestürzte Flieger).[21]

Oproti syntagmatickým vzťahom so subordinovanými členmi stojí koordinácia, kordinatívna syntagma (priraďovací sklad). Označuje reláciu medzi dvoma alebo viacerými jazykovými jednotkami, „ktoré sú vo vete gramaticky aj významom rovnocenné".[22] Pri koordinácii sa spájajú, správnejšie povedané priraďujú k sebe rovnocenné členy, pričom sa „samostatnosť jednotlivých pomenovaní zachováva, lebo celá syntagma vstupuje do ďalších vzťahov ako celok . . ." Členy koordinatívneho skladu patria obyčajne do tohto istého slovného druhu a majú potom vždy rovnaký tvar. „Tvar všetkých členov je daný tou istou príčinou, keďže koordinatívna syntagma vystupuje navonok ako jeden celok, priam ako jedno pomenovanie."[23]

Koordináciou sa kvantitatívne zmnožuje niečo už pomenované alebo kvalitatívne určené. Presnejšie, — mechanicky sa rozširuje „objem vyčleneného", či už ide o javy a fakty časovej alebo priestorovej povahy. Deje sa to rovnako na línii horizontálnej (syntagmatickej) ako aj vertikálnej (paradigmatickej). Problematický je vari sám pojem vzťahu, pretože sa dovedna spájajú členy, ktoré si aj jednotlive aj ako celok zachovávajú v silnej miere pôvodnú lexikálnu povahu. Keďže tu neprichádza ku kolízii a zrážke slovnodruhových kategórií, toto lineárne spojenie ne-

[21] Cituje J. R u ž i č k a, Jazykovedné štúdie IV, Bratislava 1959, 13.
[22] J. R u ž i č k a. *Slovenská gramatika*, 241.
[23] Jozef R u ž i č k a, *Základné sporné otázky slovenskej syntaxe*, Jazykovedné štúdie IV, 1959, 18—19.

možno nazývať reláciou v prísnom zmysle tohto slova. „Objem" pomenovania sa síce externe zmnožuje, ale len málo alebo vôbec sa nemení kvalitatívna hodnota informácie, ktorú nesie. Výsledný celok má kvantitatívno-statický, „koľkostný" ráz.

Tri štandardné typy syntagmatických spojení plnovýznamových slov zodpovedajú povahe kvalitatívne a kvantitatívne členeným úsekom reality. Ich vnútorná skladba a členenie, ktoré podlieha mnohosmerným slovnodruhovým vzťahom, im dovoľuje vyjadriť syntakticko-významové segmenty, analogické základným vzťahom v skutočnosti.

Zložitejšie pomery sú vo vzťahoch medzi členmi motivickej syntagmy. Treba zistiť, v čom sú zhody a rozdiely v porovnaní s typológiou slovných skladov.

Binaritu vo vzťahoch motivických jednotiek literárneho diela možno redukovať na dva základné typy: na vzťahy totožnosti alebo kontrastu. Oba sa však ďalej členia podľa rôznych znakov. Ale tak ako v syntagmatike, aj tu prichádzajú do úvahy len vzťahy „plnovýznamových" motivických jadier. Môžu to byť len také, na ktorých spočíva ťažisko sujetových línií, také, ktoré ovládajú a organizujú významové polia. Sú to tzv. kľúčové slová, v širšom zmysle tzv. kľúčové motívy (obrazy), teda nižšie a vyššie tematické zložky významového gesta, ktoré zjednocuje kontext diela. Ak vchádzajú do vzťahu elementy rovnorodé a totožné, platí medzi nimi paralelizmus, vzťah priradenia — parataxa. Ak ide o členy rôznorodé, ale schopné vzájomne sa spájať, tak sa okolo kontrastného ohniska voľne grupujú konfliktové vzťahy podradenia — hypotaxe.

Týmito dvoma, pravda, len schematicky vymedzenými smermi narastá aj kvantitatívny alebo kvalitatívny rámec „objemovosti", presnejšie povedané vopred nevyplnená významová matrica motivickej syntagmy. Súčasne nadobúda kladný alebo záporný príznak, ktorý ju kvalifikuje byť jednotkou skladu (v prípade, že ide o tradičnú formu kompozície), alebo rozkladu — skladu (ak vchádza do konfliktového montážového procesu). Tieto príznaky vyplývajú z totožnosti alebo rozdielnosti členov plnovýznamových motivických jadier, čo je zasa dôsledkom ich zhody s kritériami časovo-priestorového kontínua. Určujúcou črtou tejto „plnovýznamovosti" je miera samostatnosti — či nesamostatnosti existencie, alebo jestvovania s ohľadom — či bez ohľadu na čas.

Binarita vzťahov motivických zárodkov — jadier a ich potenciálna „spojiteľnosť" sa prakticky realizovala a teoreticky uvedomelo odôvodnila predovšetkým vo filme. Binárnu protikladnosť montážovej stavby vo filme odvodzuje Sergej Ejzenštejn v stati *Americká tragédie* (1932) z priebežného prerastania explozívneho konfliktu — rozporu do

sváru „dvou vedle sebe položených kousků —: konflikt uvnitř záběru — toť potenciální montáž, se vzrůstem intenzity trhající svou čtyrúhelnou buňku a rozmetávající svůj konflikt v podobě nárazů mezi montážními kousky".[24] Takýmto spôsobom sa montážová jednotka — bunka rozpadává v „řetěz rozdvojených dílců, které se znovu skládají v novou jednotu — montážní větu, obsahující koncepci obrazu a jevu". Béla Balázs hovorí zasa o „kockách časovej mozaiky, časove za sebou poskladaných".[25] Montované prvky sú pre Ejzenštejna čiastkovými vyobrazeniami jednej spoločnej témy: „Kousek A, vzatý z prvků rozvíjeného tématu, a kousek B, vzatý z těchže prvků, přiložený k sobě dají obraz, v němž je nejvýrazněji vyjádřen obsah tématu."[26] Na rozdiel od tohto hovorí aj o „ľavičiarskom" extréme, v ktorom sa „dva jakékoli kousky, položené vedle sebe, nevyhnutně sjednocují v novou představu, jež povstala z tohoto srovnání jako nová kvalita".[27] Pre film je binarita vzťahov montážových prvkov celkom evidentná. Ejzenštejnova formulácia vymedzuje aj jej dva najzákladnejšie typy.

Literárna teória, ktorá sa necháva ovplyvňovať jedným typom formálno-významovej výstavby diela, klasickou kompozíciou, prehliada existenciu konfliktových typov skladby, zahrnutých pod pojem montáže. A práve v nej sa bez zábran exponuje binarita ako jeden z najvšeobecnejších princípov logickej skladby reality a jazyka.

Binarita vzťahov je dôsledok konfliktovej konfrontácie jednotiek na všetkých stupňoch kombinovania dištinktívnych prvkov reči. Kým na nižších rovinách, napríklad vo fonológii a morfematike je párovosť extrémna a vyhrotená, — čím sa zrejme nahrádza nedostatok príznakov výraznejšej sémantickej povahy, — na vyšších plánoch, v oblasti slova, syntagmy a výpovede sa jej absolútna platnosť a rozsah značne redukuje. Stretli sme sa s tým už v predchádzajúcich kapitolách. Syntagma ako súčasť jazykového vyjadrenia mnohotvárnych vzťahov reality sa orientuje na dve základné hľadiská mimojazykovej skutočnosti: na kvantitatívnu a kvalitatívnu stránku javov. Vzhľadom na jazykový systém sa ďalej detailnejšie člení na tri typy: predikáciu, determináciu a koordináciu. V každom z nich sa redukovaná binarita prejavuje v inom smere a s inou naliehavosťou. Vzájomnou súhrou a s prihliadaním na iné možnosti jazyka môžu syntagmy vyjadrovať aj najzložitejšie vzťahy.

Vzťahy, platné v skutočnosti, sa v literatúre prispôsobujú požiadav-

[24] Sergej Ejzenštejn, *Kamerou, tužkou i perem,* Praha 1961², 433.
[25] Béla Balázs, *Film. Vývoj a podstata nového umenia,* Bratislava 1958, 24.
[26] Tamže, 241.
[27] Tamže, 238.

kám poetík a básnického jazyka prostredníctvom modelov, odvodených z jazyka komunikatívneho. Preto aj „nukleárny" model významovosujetového minima — motivický sklad — sa formuje v zhode s členením syntagiem na tri typy. Sú to vzorce, abstrahované z nadväzného kvalitatívno-kvantitatívneho vydeľovania beztvarých objemových „vzťahových komplexov" na individualizované fázy, logicky zoradené podľa zákonitostí zvolenej poetiky. Odvodzujú sa z prisudzovaco-určovacieho vzťahu, ktorý má kvalitatívnu povahu, a zo vzťahu zlučovacieho, ktorý spája členy na kvantitatívnom princípe. Toto funkčné uspôsobenie obmedzuje a usmerňuje aj rozmedzie binárnych vzťahov.

Modely slovných skladov sa na pôde literatúry prispôsobujú štruktúre historicky ustálených postupov poetiky, štylistiky a rétoriky. Básnické trópy a figúry napríklad preberajú na seba funkciu „zmeravených" syntagiem. Typickou črtou básnických trópov je porovnanie dvoch javov pomocou ich druhotných znakov, prenesením významu na novú sémantickú rovinu. Pritom sa mení, prehlbuje ich kvalitatívna stránka. Básnické figúry ako syntaktické postupy zasa rozširujú a zvýrazňujú kvantitatívny objem významových úsekov. V tomto zmysle pomenúva Sergej Ejzenštejn paralelnú griffithovskú montáž montážovou „figúrou" a svoju konfliktovú zasa montážovým „trópom" (c. d., 437). Jestvujú teda čiastočné zhody v lexikálnom „objeme" oboch blízkych porovnávaných radov. Nepochybné rozdiely sú zasa v ich syntaktických schopnostiach. Pri trópoch a hlavne figúrach sú značne obmedzené a stereotypné. Táto ustrnutosť sa však prekonáva estetickou aktualizáciou, narúšaním konvencií, vhodným kombinovaním syntagmatických typov.

Motivická syntagma predikatívnej povahy zjednocuje členy binárneho vzťahu z hľadiska dejovo-časových dimenzií činiteľa akcie. Charakterizuje ju ukončená dejovosť, finálny vzťah medzi činiteľom deja a samým dejom, medzi literárnym „subjektom" a jeho sujetovou viazanosťou. Tento vzťah, ako sa už uviedlo, má jednoznačne prisudzovací ráz. Navodzuje sa v ňom jednosmerne zacielený vzťah podmienenosti medzi členom riadiacim, ktorý máva povahu „jednotlivého" a členom podriadeným, ktorého objem je širší; obyčajne patrí do triedy „zvláštneho" alebo až „všeobecného". Bez toho, že by som opakoval charakteristiku predikatívneho skladu z predchádzajúcej kapitoly, možno konštatovať, že významové ustrojenie a mechanizmus fungovania motivickej syntagmy tohto typu nie je v rozpore s básnickým trópom metonýmiou a čiastočne aj so synekdochou. Oba rady spájajú zhodné časovo-priestorovo-príčinné relácie, priamy vzťah pomenovania k vecnej oblasti, povedomie pomedznosti medzi členmi vzťahu, prvok asociácie a predovšetkým fakt, že časť stojí proti časti alebo proti celku.

Motivický sklad predikatívneho typu potenciálne prevažuje v literárnych epochách, školách, smeroch a autorských individualitách, ktoré si zakladajú na hierarchicky odstupňovaných rovinách výstavby, finálnych vzťahoch, na priehľadných sujetových líniách a na jednoznačných a zomknutých kompozičných postupoch. Je preto obvyklým sujetovo-stavebným segmentom v klasicizme, realizme, konštruktivizme, v tzv. novej vecnosti a v ďalších metonymicko-synekdochicky orientovaných literárnych programoch.

Naproti tomu determinatívna motivická syntagma kompletizuje a bližšie určuje nejaký už predtým vyčlenený významový objem. Kvalitatívne prehlbuje jeho obsah na účet pôvodného rozsahu. Determinuje zväzok medzi vecou a jej príznakom. Dynamické hľadiská časovo-priestorového kontínua v nej ustupujú intenzite trvalej „stavovosti". Tento motivický sklad spočíva na recipročnom binárnom vzťahu svojich členov. To znamená, že zintenzívňovanie kvalitatívneho objemu motivických jadier pri ich vzájomnej, t. j. obojsmernej konfrontácii sleduje skôr líniu vertikálnej (v paradigmatickom zmysle) komplexnosti ako horizontálne chápanej kompletnosti (v zmysle syntagmatickom). V tomto type sa formálne význam jedného slova bližšie určuje významom slova druhého. Práve táto okolnosť vari najzreteľnejšie poukazuje na príbuznosť motivického skladu determinatívneho typu s metaforou. Zhodujú sa v týchto bodoch: v určovacom vzťahu podľa asociácie podobnosti, v realizácii dvojčlennosti, vo vydeľovaní objemov pomenovacieho typu, vo vzájomnom prenikaní významových polí členov na základe podobnosti alebo kontrastu, v stotožňovaní alebo v dištancovaní sa členov podľa miery závislosti. Ale aj v hromadení kvalitatívnych príznakov, v povedomí totožnosti medzi členmi vzťahu a hlavne vo formule „celok za celok", ktorá vyjadruje kvalitatívnu rovnoprávnosť významových jednotiek determinatívneho vzťahu.

Motivická syntagma determinatívneho typu má vedúce postavenie v tých etapách literárneho procesu, ktoré vychádzajú z princípu významových kontrastov, otvorených konfliktových situácií, komplikovaných sujetových línií a mnohosmerne sa krížiacich rovín kompozičnej výstavby. To znamená, že je najfrekventovanejším, hoci nie jediným konštrukčným segmentom v romantizme, symbolizme, surrealizme a podobných „metaforicky" zameraných literárnych smeroch.

Motivická syntagma koordinatívneho typu má vyslovene kvantitatívno-statické značenie. Zmnožuje rozsah niečoho už pomenovaného alebo vyčlenením určeného. Kým motivické syntagmy trópovej povahy majú silný individualizujúci a subjektívne hodnotiaci aspekt, koordinatívny motivický sklad svojou formálno-syntaktickou neosobnosťou stojí blízko

tzv. básnických a rétorických figúr. Ich spoločnou úlohou je vyvolať zmenu intenzity motivicko-syntaktických prvkov, rozšíriť alebo zúžiť, zosilniť alebo zoslabiť rozsah ich „objemovosti". Ak v nich vôbec nejaký dynamický aspekt je, tak sa týka iba vonkajších obrysov tohto objemu. Pre tieto vlastnosti je koordinatívny motivický sklad predovšetkým doménou literatúry rétorického typu, rôznych archaických a folklórnych foriem.

Uvedené typologické členenie motivických syntagiem nie je nijako absolútne. V literárnej praxi je ich kríženie skôr pravidlom ako výnimkou. Ich vlastná pôsobnosť sa prejavuje vo vzájomnom tvorivom kombinovaní na presahovom a kalambúrnom pohraničí troch plánov: metaforického, metonymického a plánu syntaktických figúr. Je to zrejmé najmä z hľadiska ďalšej stránky nastoleného problému, zo syntaktických vzťahov medzi slovnými a motivickými skladmi.

9

Úlohu dotvoriť fragmentárne syntaktické vzťahy tak, aby zodpovedali čo najširšej rozlohe a komplexnému členeniu reality, preberajú vetnočlenské a vetotvorné vzťahy, ktoré sprostredkúvajú prenos informačnej hodnoty a syntaktických schopností slovnodruhových prvkov na vyššiu rovinu. Otázka, ako sa tento posun uskutočňuje, súvisí s problémom: ako sa správa syntagma v rámci medzisyntagmatických vzťahov?

Odpoveď môže prísť len z druhej strany jej postavenia v jazykovom systéme, z hľadiska vety. V abstraktnej rovine skladby je plynulý prechod medzi slovnodruhovými a vetnočlenskými vzťahmi, ako aj konštrukciou súvetí. Syntagmatické spojenia sú nadväznými stupňami vetnej stavby. Zodpovedá im: základný vetný člen, rozvitý, t. j. dva vetné členy spojené určovacím skladom, a viacnásobný vetný člen, ktorý vzniká rozšírením viacerých rovnocenných vetných členov. Ako vidno, opakujú sa tu tri typy syntagmatických vzťahov z hľadiska významovej konštrukcie vety.

Pretože naším cieľom je zistiť, či sú schémy syntaktických vzťahov použiteľné aj pri rozbore sujetových a kompozično-montážových postupov, je na tomto mieste vhodné urobiť exkurz na pole štruktúry jednoduchej vety. V nej totiž stoji syntagma ako východiskový prvok najbližšie ku konečnej konštrukcii syntaktického plánu, — k vete.

Jednočlenná jednoslovná veta je špeciálny prípad, v ktorom sa podľa vonkajších príznakov východisková lexikálna jednotka (pomenovanie) stotožňuje s jednotkou najvyššou, s vetou (výpoveďou). V niektorých jazykoch, napríklad aj v slovenčine, sú to pravidelne vety, v ktorých

vetný základ (*F*) je slovesný alebo menný a môže obsahovať formálny podmet. Schematicky (podľa Jozefa R u ž i č k u):

$$F \text{ alebo } X - F \text{ (resp. } F - O,\ F - X)$$

Existenciu takýchto viet umožňuje fakt, že chýbajúce vnútrosyntagmatické napätie vyrovnáva zreteľná zacielenosť na mimojazykovú alebo predchádzajúcu kontextovú skutočnosť. Druhým nositeľom binárneho vzťahu je ten úsek objektívnej skutočnosti, ku ktorej sa pomenovanie upína. Vlastný syntagmatický vzťah sa tu nahrádza súvisom medzi jazykovo stvárnenou skutočnosťou a skutočnosťou bezprostrednou. Pomenovanie ako výraz obsahu vedomia a stanovisko k nemu, ktoré je črtou vetotvorného aktu, viažu dovedna iba gramaticko-morfologické kategórie. „Objem" určovaného — vyčleňovaného je pravidelne ohraničený iba všeobecne.

Odhliadnuc od jednočlennej vety ako špeciálneho variantu, najjednoduchší typ obsahovo relatívne uzavretej výpovede je dvojčlenná veta. Je zhodná so schémou predikatívnej syntagmy. Ide o prípad zhody medzi formálno-syntaktickou, logickou a obsahovou stránkou výpovede o skutočnosti. Identita syntagmatického a vetotvorného vzťahu spočíva na súhre pomenovacieho aktu a syntaktického skladu jeho členov. Vyplýva z totožnosti aktualizácie, čiže spätosti pomenovania s oznamovaným obsahom vedomia a predikácie, ktorou sa viaže logický alebo psychologický subjekt (podmet) s predikátom (prísudkom) zväčša v obvyklom poriadku: podstatné meno (alebo zámeno) — slovesný (alebo menný) tvar. Podmet, ktorý je vo vete nezávislým členom, sa ako stály určujúci činiteľ dostáva do súvzťažnosti s prísudkom, ktorý je zasa od podmetu závislý svojím premenlivým príznakom vlastnosti alebo stavu.

Obvyklým typom dvojčlennej vety je spojenie subjekt — predikát s určitým a jednotlivým gramatickým podmetom. Schematicky:

$$S - P$$

Podľa Jozefa R u ž i č k u[28] môže ísť aj o modifikovanú a redukovanú konštrukciu so všeobecným, respektívne neurčitým podmetom:

$$X - P$$

ale aj o varianty s členom objektu mimo jadra vety:

$$S - P - - O \text{ (resp. } S - P - - X)$$

[28] J. R u ž i č k a, *Veta a sloveso*, zborník Otázky slovanské syntaxe, Praha 1962, 143—144 a 152.

Vzťah predikácie je v základnom type dvojčlennej vety (menný podmet — slovesný prísudok) najkratšou spojnicou medzi jazykovo komunikovaným obsahom vedomia a premenlivými impulzmi fragmentov mimojazykovej skutočnosti. V dvojčlenných vetách s jedným výrazným vnútrosyntagmatickým napätím dostáva náš poznávací proces, týkajúci sa „určitého úseku skutečnosti podobu syntakticky rozčleněnou" — konštatuje Roman Mrázek.[29] Táto dvojčlennosť je jednak výrazom samého interného aktu aktualizácie (o čom a čo sa hovorí), jednak je prostriedkom spojenia novej výpovede s predchádzajúcim kontextom (východisková situácia — nová výpoveď). Smer týchto väzieb je z najširšej perspektívy zhodný s binárnymi vzťahmi v syntaxi, ktoré, — ako sa uviedlo, — spočívajú na rámcovom vzťahu podradenosti (určujúce — určované) a priradenosti.

Podľa niektorých náznakov dvojčlenná veta s jednou predikatívnou syntagmou nie je univerzálnym typom vety, ktorý by vystihoval mnohostrannú členitosť skutočnosti. Vzťah medzi určujúcim a určovaným členom je jednosmerný a „objem" vydeľovaného sa v nej ohraničuje predovšetkým iba z dejovo-časovej stránky. Ľudovít Novák pokladá za základný a štatisticky najobvyklejší typ vety trojčlennú schému:

S — P — O

subjekt — predikát — objekt

Podľa jeho názoru tento typ zodpovedá aj „bytostnodejovému" charakteru skutočnosti, aj samej hierarchii vzťahov vo výpovedi. V tomto type predikatívna syntagma *(S — P)* funguje ako základná syntaktická osnova, ktorú ďalej dopĺňa syntagma determinatívna *(P — O)*, pričom „predikát figuruje v obidvoch syntagmách ako stred".[30] Novákovu koncepciu, ktorú niektorí pokladajú len za variant, možno prijať ako výrazne syntagmatickú definíciu najvšeobecnejšieho vetného typu, pretože vyčleňovaco-prisudzovací proces s dejovo-časovým príznakom sa v nej organicky spája s prehlbovaním a zintenzívňovaním kvalitatívneho „objemu" členov. Schéma zachytáva aj členitosť reality od javov a faktov kategórie jednotlivého, cez zvláštne až ku kategórii všeobecného. Definícia počíta s úlohou viacsmerných vnútrosyntagmatických napätí a vystihuje funkčnú nadväznosť medzi vetnými členmi a syntagmami, čo je vlastne hlavný problém skladby vo všeobecnosti.

[29] Roman Mrázek, *Predikace, predikát, přisudek*, Jazykovedné štúdie IV, Bratislava 1959, 82.

[30] Ľudovít Novák, *Vzťah jazyka k mimojazykovej skutočnosti*, zborník O vědeckém poznání soudobých jazyků, Praha 1958, 30.

Pre doplnenie treba ešte aspoň heslovite naznačiť súvis medzi vetnočlenskými a syntagmatickými vzťahmi.

Vetné členy sú čiastkovými dávkami informácie, ktorú nadobúdajú slová „vo vetnej konštrukcii v službách komunikačného zámeru".[31] Z hľadiska formálno-syntaktického plánu popredné miesto zaberajú štyri vetné členy: subjekt, predikát, objekt (ako nutné doplnenie) a determinujúci člen (ako možné doplnenie). Tieto, ako uvádza Petr Sgall,[32] zodpovedajú v slovanských jazykoch štyrom jednotkám významového členenia výpovede: činiteľovi, deju, zasiahnutému predmetu a voľnejšiemu určeniu. Na tejto rovine možno hovoriť o súvislosti medzi formálno-syntaktickou a významovou výstavbou výpovede. Ťažšie však určiť univerzálnu a záväznú schému poradia vetných členov, pretože v indoeurópskej vete je slovosled v zásade irelevantný.

Namiesto márnych pokusov čo len o náznaky systematického prehľadu uvádzam iba niekoľko definícií vety, ktoré prihliadajú na poradie vetných členov:

„Nejnormálnější věta pro jazyky evropské je taková, jejíž základ tvoří spojení nominálního nebo pronominálního subjektu a verbálního predikátu"[33] 1935, 214).

„Věta je spojení slov s určitým slovesem jako predikátem."[34]

„Za konstruktivní znak české věty pokládáme verbum finitum."[35]

Podľa týchto neúplných definícií, ktoré by bolo možné rozhojniť, pri spojení slov v indoeurópskej vete má rozhodujúcu úlohu určité sloveso ako základný činiteľ dejovo-časového určenia.

O univerzálnejšiu schému sa v práci *Morfologi og syntax* (1932) pokúsil Vigg Bröndal. „Veta sa rozvinuje týmto spôsobom: subjektívna alebo neopísaná vec (pojem kvality alebo nevyplnený rámec — cadre vide) dáva sa do opisného vzťahu (pojem vzťahu) k veci zvláštnej. Preto poradie hlavných vetných členov je toto: Na prvom mieste je uvádzajúci člen (určený pojmami nevyplneného rámca alebo vzťahu), potom nasleduje podmet (nevyplnený rámec alebo opis); potom príde ústredný vetný člen (definovaný pojmom vzťahu a opisu), na ďalšom mieste je doplnenie okolnosti (čo je určené nevyplneným rámcom alebo vecou), za tým nasleduje predmet (vyjadrený pojmom vzťahu a veci) a nakoniec atribút (vyjadrený pojmom opisu a veci)."

[31] František Miko, *Sú vzťahy medzi slovami len syntaktické?* C. d., 45.

[32] Petr Sgall, *Otázky slovanské syntaxe*, Praha 1962, 296.

[33] Vladimír Skalička, *K problému věty*, Slovo a slovesnost I, 1935, 214.

[34] E. Brate, *Svensk spraklaera*, Slovo a slovesnost I, 1935, 214.

[35] M. Dokulil — F. Daneš, *O vědeckém poznání soudobých jazyků*, Praha 1958, 235.

Toto je podľa Bröndala[36] typ nepríznakového slovosledu, údajne záväzného pre všetky jazyky. Pri možných pochybnostiach o bezpodmienečnej platnosti tohto poradia treba uznať, že v hlavných črtách vytyčuje líniu, ktorá zodpovedá organickému narastaniu informačných hodnôt v komunikatívnom procese a rešpektuje ich parciálne stupne, vymedzené slovnodruhovými a vetnočlenskými triedami.

Problémom ostáva, akú úlohu majú v uvedenom reťazci vetných členov syntagmy? Predovšetkým: ako sa prejavuje ich syntaktická schopnosť v kontexte vzájomných vzťahov medzi syntagmami?

Medzisyntagmatické napätie, resp. vzťahy dvoch syntagmatických jednotiek vymedzil Louis Hjelmslev ako: 1. vzťah solidárnosti (t. j. vzájomnej implikácie), ak jedna nutne implikuje druhú, 2. vzťah jednoduchej (jednosmernej) implikácie, ak jedna vedie nutne k druhej a 3. vzťah kombinácie, ak žiadna z nich nevyvoláva nutnosť druhej.[37] Ako vidno, aj tieto súvzťažnosti vlastne len v inej súvislosti a z iného hľadiska reprodukujú schémy troch základných syntaktických vzťahov: determináciu (prípad 1), predikáciu (pripad 2) a koordináciu (prípad 3). Týmto sa len potvrdzuje vedúca úloha princípu podradenosti (hypotaxe) a priradenosti (parataxe) pri nadväzovaní súvisu medzi jednotlivými stupňami komplexnej stavby výpovede, ale aj pri výstavbe útvarov nadvetného typu, súvetí, ktorými sa tu však nemienime podrobnejšie zaoberať. Potvrdzuje sa oprávnenosť trojčlennej schémy ako univerzálneho typu vety (*S — P — O*), pretože je vhodnou základňou súvisu medzi formálno-syntaktickou a významovou stavbou výpovede (činiteľ, dej, zasiahnutý predmet a prípadne aj voľnejšie určenie) a je v zhode aj s trasou narastania informácií v komunikatívnom procese, ako ho z hľadiska vzťahu vetných členov prezieravo načrtol Bröndal.

Vzťahy medzi syntagmatickými jednotkami, vyznačené Hjelmslevom, zasa naznačujú možné súvislosti medzi slovnodruhovými, vetnočlenskými vzťahmi a konštrukciou súvetí. Sú to tri východiskové syntaktické možnosti už vyčlenených jednotiek. Okrem toho, že vychádzajú z „paradigmatických" vlastností syntagiem, rozširujú, premieňajú a prenášajú ich „vzťahotvornú" potenciu až na rovinu vetnej konštrukcie, ba i ďalej za ňu, na vzťahy viacerých viet. Tento presun sprevádza strata významovej a formálno-syntaktickej autonómnosti syntagiem v tom zmysle, ako pri jej východiskovej konštrukcii ustupoval do pozadia pôvodný lexikálno-gramatický náboj slov, z ktorých vznikla.

[36] *Essais de linguistique générale,* Copenhague 1943, resumé na str. 144—145. Por. aj *Slovo a tvar* II, Bratislava 1948, 19.

[37] Roland Barthes, c. d., 107—108.

Z hľadiska rozvíjania syntagmatických vzťahov v akte reči (významového kontextu), to znamená z aspektu dynamického vetný sklad charakterizuje schopnosť aktívne sa podieľať, ba priamo určovať, podmieňovať nadväznosť vzťahov vo vetnej konštrukcii. V tomto procese sa informačná hodnota slova a slovných skladov zmnožuje pod tlakom finálneho celku, vety. Slovo ako názov, ako znak, ako „obraz určitého segmentu skutočnosti" sa prostredníctvom syntagmy, tohto kvalitatívno-kvantitatívne vyčleneného fragmentárneho „objemu" lexicko-morfologicko-syntaktických čŕt reality zúčastňuje na vytvorení vety. Jej významovú náplň možno do istej miery stotožňovať s kompletnou výpoveďou, s komplexným znakovým systémom, ktorý je už „obrazom určitého kontaktu so skutočnosťou."[38]

10

Naznačená jazyková problematika otvára v nastolenom literárnom aspekte novú kapitolu. Od problému tzv. motivického jadra, ktoré zodpovedá rovine slova a segmentárneho motivického skladu, prisiúchajúceho k plánu syntagmy, sa dostávame k pojmu tzv. motivického poľa. Súvisí s rovinou výpovede ako jednoduchej, ale uzavretej semiologickej reakcie na skutočnosť.

V štruktúre literárneho diela tomuto stupňu zodpovedá cieľavedomá realizácia sujetovo-kompozičných postupov. Ich postavenie v literárnom diele možno pripodobniť pozícii syntagiem vzhľadom na lexikálno-morfologickú povahu slovnodruhových a významovo-syntaktickú stránku vetnočlenských a vetotvorných vzťahov. Nadradeným činiteľom sú spojenia vetotvorné. V literatúre k nim per analogiam možno priradiť abstrahované a celkom elementárne schémy literárnych druhov a žánrov. V ich vopred nevyplnenom rámci sa segmentárne motivické syntagmy grupujú pomocou siete sujetových vzťahov do uzavretých motivických polí. Pritom tzv. „slovnodruhová" povaha motivických jadier vplýva na typológiu sujetovej štruktúry tým, že implikuje výber a tým aj použiteľnosť istého motivického skladu, kým tzv. „vetnočlenská" príslušnosť a najmä „vetotvorný"-obsahovotvorný princíp udáva smer ich kombináciám, stanovuje spôsob, ako sa tieto sklady spájajú do motivických polí.

Tri typy syntagmatických spojení neprenikajú len celý syntaktický systém jazyka, ale aj sujetové tkanivo literárneho diela a sprostredkovane sa dotýkajú aj formálnych šablón druhovo-žánrových foriem. Celý tento proces dostáva pevnejšie obrysy práve pri konštituovaní motivického poľa.

Tak ako pri skladbe jednoduchej vety, aj pri konštituovaní motivického

[38] Vladimír Skalička, *The Need for a Linguistics of parole,* Recueil linguistique de Bratislava I, 1948, 21—38.

poľa možno vyabstrahovať tri východiskové syntakticko-významové a literárne príznakové možnosti:

1. Konštrukcia s jednou motivickou syntagmou zodpovedá predpokladom situačného prehovoru, pretože neprítomnosť druhého člena medzisyntagmatického vzťahu nahrádza vzťah k predchádzajúcemu kontextu alebo k mimojazykovej skutočnosti. Možno tu myslieť na jedno z východísk dramatickej literárnej fikcie.

2. Konštrukcia s dvoma motivickými skladmi, ak má formu predikatívnej syntagmy, stáva sa možným „zárodočným" východiskom epickej štylizácie literárneho výrazu. Jej epicko-dejový ráz vyplýva z konfrontácie samostatne existujúceho subjektu s predikátom, ktorý obsahuje výrazný časový príznak. Ak ide o konštrukciu dvoch skladov, spojených vzťahom determinatívnym, stojíme pred potenciálnou východiskovou situáciou lyrickej štylizácie. Jej existenciálna „stavovosť" je v priamom vzťahu k dotyku samostatne jestvujúceho subjektu s časovo bližšie neurčeným predikátom. Variácií a obmien v tomto type môže byť viac. Historický vývin však stabilizoval práve tieto. Iné kombinácie iba odtieňujú a esteticky ozvláštňujú základné typy literárnych fikcií. Tak v prvom prípade môže epický príznak zosilniť ešte parataktické spojenie a lyrický „podtext" v prípade druhom môže podporiť hypotaxa. Parataxa obyčajne prevažuje pri rovnorodých (paralelných) kontextoch, hypotaxa zasa pri rôznorodých (kontrastných).

3. Konštrukcia s troma motivickými syntagmami, ak prvú a druhú spája predikatívny, druhú a tretiu determinatívny vzťah, je zasa najvšeobecnejšou minimálnou a druhovo „nepríznakovou" sujetovou schémou akejkoľvek literárnej štylizácie skutočnosti. Pomocou zložitejších vzťahov môžu sa v nej zopakovať a náročnejšie rozvádzať oba uvedené predpoklady lyrického a epického výrazu.

Osnovu sujetovej konštrukcie vhodne dopĺňa už citovaný Brönda-lov univerzálny model slovosledu vo výpovedi. Z nášho stanoviska ho môžeme pokladať za prototyp formovania „objemovej" úplnosti literárnej výpovede — znaku nadväznosťou a tým aj ďalším významovým nasycovaním motivických polí. Na tomto mieste rekapitulujem následnosť členov, vyjadrenú v logických pojmoch a paralelne uvádzam im zodpovedajúce vetnočlenské určenie:

nevyplnený rámec alebo vzťah	uvádzajúci člen
nevyplnený rámec alebo opis	podmet
(definícia) pojmom vzťahu a opisu	ústredný vetný člen
(určenie) nevyplneným rámcom alebo vecou	doplnenie okolnosti
pojem vzťahu a veci	predmet
pojem opisu a veci	atribút

Na vysvetlenie: podľa Bröndala čiastky reči možno definovať jedným alebo spojením dvoch zo štyroch základných logických pojmov: 1. vzťah, 2. predmet vzťahu, 3. opis, 4. predmet opisu *(Morfologi og syntax)*. Pojem vzťahu sa pritom spája predovšetkým s kvalitatívnym a pojem opisu s kvantitatívnym značením.

Z uvedenej schémy vidno, že dopĺňanie „objemu" (cadre vide) motivického komplexu, to znamená plne nasýteného súboru segmentov významových polí, sa deje kombinovaním syntakticko-významových sprostredkovateľov, ktoré účinkujú raz ako kvalitatívno-vzťahové, druhý raz ako kvalitatívno-opisné funktory. Ich pôsobením sa v kontexte mnohonásobných vzťahov, determinovaných druhovo-žánrovým formálnym (vopred nevyplneným) rámcom, prerušovaná konfrontácia motivických jadier a motivických syntagiem mení na súvislú sujetovú líniu (línie). Táto línia nie je však priamočiara. Ohýba, lomí, zdvojuje, zmnohonásobuje a zjednodušuje sa podľa potrieb „predmetov opisu a vzťahu", t. j. podľa potrieb kľúčových motívov a stálych, relatívne „nesklonných" členov kompozičnej „vety", vymedzených kritériom samostatnej existencie v časovom alebo priestorovom kontínuu.

Táto komplikovaná krivka má vo svojej abstraktno-jazykovej podobe svoje východisko, zreteľný vrchol a ukončenie. Zodpovedajú členeniu: subjekt — predikát — objekt a forme tzv. logického súdu. Tieto jazykové konvencie prebral a kanonizoval už v dávnoveku „klasický" typ drámy a epické básnictvo. Dodnes ich v rôznych obmenách zachováva tradičná kompozícia a systematicky narúša literárna montáž. Rozdiel medzi nimi vyjadruje vzťah: organická a kauzálna kontinuita kontextu — akauzálna a diskontinuitná segmentárnosť kontextu.

V tradičnom kompozičnom útvare vládne nadväznosť medzi členmi, ktorá sa vyvíja akoby sama zo seba podľa pravidiel neprerušenej dejovosti: vznik, vzrast, vrchol, rozklad a zánik. Napodobňuje formu existencie javov v živej prírode. Na pôde literárnej štylizácie skutočnosti, literárnej fikcie sa všetky prechody starostlivosti motivujú a zahladzujú gramatickými, štylistickými, kompozičnými alebo rôznymi mimotextovými spojitosťami, ako aj hierarchickým odstupňovaním spájaných častí. Ideálom je čo najväčšia zhoda v „osobe, čísle, páde a rode". Je prvým predpokladom stavebnej zomknutosti. S takýmto cieľom motivácie sa zhoduje aj sujetový postup. Vo všeobecnosti ho diriguje jednosmerná implikácia predikatívneho typu, ktorá dominuje nad vzťahmi vzájomnej implikácie a nepodmienenej kombinácie, ako ich pri vymedzovaní medzisyntagmatických vzťahov určil Louis Hjelmslev.

V skladbe montážovej povahy, najmä v jej krajných formách, sa zámerne ruší ilúzia jednoty. Ovláda ju diskuntinuita, akauzalita a konflik-

tovosť. Nad logickým členením: vznik — vrchol — zánik získavajú prevahu momenty „prechodnej" stavovosti: vzrast (sklad) a úpadok (rozklad). Ustavične sa obnovujú prispením vonkajších i skrytých vnútorných impulzov. Ak by sme hľadali paralelu s realitou, montáž je štylizáciou katastrofickej formy existencie prírodných javov. Tejto koncepcii zodpovedajú aj sujetové postupy. Častý je enjambement medzi motivickými skladmi a poľami i kalambúrna zrážka celých komplexov motivických výpovedí — znakov. Ideálom je simultánna súhra nezhôd „gramaticko-morfologických" príznakov montážovej skladby. Zoznam prostriedkov, vhodných na deštrukciu „passésitického" kontextu a obvyklej sujetovej stavby podáva Jean Paul Sartre: 1. prezentácia, 2. simultánna dejová technika, 3. proustovská temporalité, 4. filmový „flash-back" — montáž spätného návratu, 5. vysvetlenie jednej udalosti priečne cez druhú (*Situation* I, 1947).[39] Sujetové postupy sa podriaďujú tlaku obojstrannej implikácie determinatívnej povahy a nezáväznej kombinácii rovnorodých i nerovnorodých prvkov.

Z hľadiska sujetu a kompozično-montážovej stavby literárneho diela majú ústredné miesto nielen primárne lexicko-morfologické, ale aj im rovnocenné, hoci odvodené syntaktické vlastnosti motivických skladov. V ich hraniciach, ktoré zodpovedajú jazykovému vymedzeniu plánu výpovede, berú na seba typy motivických syntagiem úlohu „určitého slovesa" — člena, ktorý vyjadruje „vzťah a kvalitu" (Brøndal) javov. Týmto sa stávajú nielen médiom a katalyzátorom, ale aj rozhodujúcim činiteľom sujetovej stavby. A jej prostredníctvom sa v nemalej miere zúčastňujú na voľbe alternatív medzi kontinuitnou a diskontinuitnou skladbou, medzi kompozíciou alebo montážou.

11

Na základe doterajšieho opisu štruktúry syntagmatických vzťahov v systéme komunikatívneho a básnického jazyka uvádzam tabuľku, ktorá chce vymedziť statický rámec rôznych protikladných relácií „skladu a rozkladu" jednotiek, prichádzajúcich do úvahy v súvislosti s nastolenými otázkami:

heterogénnosť členov	homogénnosť členov
kontrastnosť členov	paralelnosť členov
vnútorný vzťah členov	vonkajší vzťah členov
ireverzibilnosť členov	reverzibilnosť členov
významová nestálosť členov	významová stálosť členov

[39] Uvádza Nora Krausová, *Príspevky k literárnej teórii*, Bratislava 1967, 60.

syntaktická rôznorodosť	syntaktická rovnorodosť
objemovosť stavby	lineárnosť stavby
subordinácia	koordinácia
hypotaxa	parataxa
kvalitatívna zmena	kvantitatívna zmena
stavovosť a dejovosť	početnosť
predikatívnosť a determinatívnosť	koordinotívnosť
dynamický moment	statický moment
viacdimenzionálnosť vzťahov	jednodimenzionálnosť vzťahov
významový kontext	jazykový kód
metafora	metonýmia

Schéma zachytáva iba krajné obrysy „objemu" rôznostupňových vzťahov, ktoré sa vyskytujú pri skladbe jednotiek do vyšších útvarov a — ako sa ukáže, aj pri rozklade celkov. Zreteľne sa v nej vyčleňujú dva rady: v prvom prevažuje rôznorodosť prvkov a subordinácia vzťahov, v druhom zasa rovnorodosť až totožnosť členov a koordinácia. Z dvoch východiskových polôh sa v prvom prípade prichádza k významovému kontextu, syntagmatickým vzťahom s dominujúcim metaforickým princípom. V druhom prípade zasa k plánu paradigmatických vzťahov, k určujúcej úlohe jazykového kódu a k metonymickosti. Týmito dvoma smermi sa špecifický problém skladbových prvkov prózy upína k najvšeobecnejším princípom fungovania jazyka.

Základným typom syntaktických spojení sú dva konvenčné okruhy syntagiem: predikatívno-determinatívna, ktorá sa viaže k prvému radu, a syntagma koordinatívna, ktorá prislúcha väčšmi k radu druhému. Podradenosť a priradenosť členov v syntaktickej jednotke i v relácii viacerých jednotiek vyjadruje dva primárne vzťahy, ktoré prekračujú rámec lingvistiky a ako jazykovo sprostredkovaný výraz vzťahov v samej realite účinne pôsobia aj v kompozično-montážovom ustrojení literárneho diela.

Pretože napospol ide o jazykové fakty, nemožno zabúdať na základný poznatok rozvíjania jazykového znaku. Jeho lineárny charakter je podľa Ľudovíta Nováka „na zvukovom pláne jednosmerný a zhodný s tokom času od začiatku výpovede až do jej konca". Naproti tomu „znakový charakter je smeru práve opačného (každé druhé slovo je znakom pre prvé, tretie pre prvé skrze druhé atď.; podobne je to pri vetoslede s celovetnými znakmi pre vyjadrenie relatívne samostatných bytostnodejstvujúcich úsekov dynamickej skutočnosti". Tento spätne fungujúci postup významového formovania jazykového znaku sa komplikuje ešte ďalej. „Napätie, ktoré takto vzniká na internejazykovej znakovosti — a to medzislovne vo vete, resp. medzivetne vo vetoslednom kontexte — sa stupňuje krížením s externejazykovou znakovosťou."[40]

Takýto proces má svojskú analógiu aj pri skladbe konštruktívnych prvkov literárneho diela. Kým však princípy skladu jednotiek (t. j. elementov jazykového kódu) do celku v zásade sledujú smer lineárneho alebo stupňovitého narastania informačných hodnôt (významového kontextu) v zmysle zákonitostí prvého alebo druhého radu, rozklad celkov sa uberá cestou, ktorá pripomína „spätné" formovanie jazykového znaku: významový komplex sa rozpadá na členy, ktoré — už osamostatnené — fungujú ako prvky jazykového kódu. V takomto „obrátenom" postupe si prvky a jednotlivé etapy vzťahov vzájomne vymieňajú miesto v uvedenej schéme protikladných relácií. A práve prostredníctvom tejto zámeny, týmto ústupom, či zostupom prichádza k rozkladu súvislých kontextov, prichádza k situáciám, v ktorých „slovo vyskakuje z vety ... veta zatemňuje zmysel stránky ... a celok už viac nie je celkom" (F. N i e t z s c h e).

12

Výsledky predchádzajúcich úvah treba ďalej konfrontovať s nadradeným stupňom významovej výstavby a tým čo najširšie doplniť prieskum jazykových predpokladov kompozično-montážových postupov v stavbe literárneho diela. Overovacím kritériom sa stáva otázka: akú povahu má vzťah medzi skladom a rozkladom častí a celkov, ako funguje mechanizmus tohto protikladného procesu?

Naznačilo sa už, že rozklad nie je jednoduchým negatívom skladu, že nie je jeho obrátenou verziou so záporným znamienkom. V dorozumievacom jazyku, v akte reči nemá recipročný postup obdobu, — iba ak pri afázii a iných poruchách reči. Ale to, čo nie je možné v komunikatívnom jazyku, je možné v jazyku básnickom. Pritom systém dorozumievacieho jazyka tvorí známe pozadie, na ktorom sa odráža všetko nové a esteticky aktualizované. Je podmienkou vnímania všemožných zmien a esteticky motivovaných „deformácií". Pokiaľ ide o jazykové predpoklady montáže v próze, môžu byť týmto pozadím iba najvšeobecnejšie jazykové kategórie, zbavené všetkého historicky podmieneného, všetkého, čo je typické pre konkrétne jazyky. A práve tieto jazykové „univerzálie" sú modelom vzorcov pre poetiku, ktorá je aj súhrnom tradíciou ustálených, ale aj vždy ad hoc obnovovaných jazykových prostriedkov výstavby literárneho diela. Tieto prostriedky svojou pôsobnosťou zasahujú však až do najšpecifickejších a súčasne najvšeobecnejších oblastí kompozično-významových

[40] Ľudovít N o v á k, *Vzťah jazyka k mimojazykovej skutočnosti*, zborník O vědeckém poznání soudobých jazyků, Praha 1958, 30.

postupov, pretože ako uvádza Vigg B r ö n d a l, jazyk je „čiastková kryštalizácia inherentných možností univerzálnej logiky".[41]

Východiskom k zisťovaniu možných analógií medzi modelom (modelmi) syntagmy (ako elementárneho zoskupenia heterofunkčných znakov na rozhraní slova a vety) a tzv. motivického skladu, minimálneho motívu (ako nateraz ešte exaktne nevyčleniteľnou jednotkou esteticky odôvodneného zoskupenia jazykových znakov na pomedzí básnického pomenovania a významovo-znakového komplexu vetného typu), sú niektoré formálno-skladbové obdoby v ich štruktúre. V popredí je jednak relácia: určujúce — určované (ale aj prisudzujúce — prisudzované a s istou toleranciou aj priraďujúce a priraďované), charakteristická pre syntagmu a jednak vzťah: označujúce — označované, dve zložky, na ktorých spočíva pojem znaku.

S vedomím rizika, že ide o dva, nie celkom rovnorodé systémy, pokúsim sa možnú formálnu zhodu medzi nimi overiť na jednoduchom príklade. Všimnime si povahu syntagmatického členenia vo výpovedi, ktorá má trojčlennú (Ľ. N o v á k) vetnú schému, napríklad: Michal a Elena počúvajú rozhlas (tabuľka 1 a 2).

S	*P*	*O*
Michal a Elena	počúvajú	rozhlas
Michal	*(O)*	*(O)*
Michal a Elena ($\underbrace{\text{Michal a Elena}}_{k}$)		
(deti) počúvajú ($\underbrace{\text{deti počúvajú}}_{p}$)		
(oni) počúvajú rozhlas ($\underbrace{\text{počúvajú rozhlas}}_{d}$)		
(O) počúvajú ($\underbrace{\text{počúvajú}}_{o}$) *(O)*		
(O) *(O)* rozhlas		

Tab. 1

a	— —	—
$\frac{aRá}{k}$		
$\frac{(aRá)}{k}$	$\frac{R}{p}b$	
$\left[\frac{(aRá)}{k}\right.$	$\left.\frac{R}{p}b\right]$	$\frac{R}{d}c$
$[(O)R]$	b	$[R(O)]$
— —	—	C

Tab. 2

[41] Vigg B r ö n d a l, *Essais de linguistique générale.* Copenhague 1943, 61 .

Tabuľka 1 rekapituluje hlavné črty syntagmatickej štruktúry výpovede. Tri typy syntagiem — koordinatívna *(k)* „Michal a Elena", predikatívna *(p)* „Michal a Elena (deti) počúvajú" a determinatívna *(d)* „(oni počúvajú rozhlas" — v lineárno-stupňovitej následnosti vydeľujú gramaticky opracované lexikálne jednotky (slová) do skladov (syntagiem) v zmysle ich slovnodruhových možností a súčasne v zhode so zákonitosťami vetnočlenskej príslušnosti. Každá z nich vyčleňuje, to znamená že aj zužuje a konkretizuje z amorfného paradigmatického poľa (lexika) podľa svojej povahy kvantitatívne *(k)* a kvalitatívne (*p* — dejovo-časové; *d* — ďalšie kvalitatívne príznaky dejovo-časovej akcie) významové segmenty. Súčasne ich priraďovaním *(k)* a podraďovaním *(p, d)* zaraďuje do súvislostí, ktorých konečným dôsledkom je veta — výpoveď ako znak uceleného kontaktu so skutočnosťou.

Tabuľky 1 a 2 umožňujú určiť aj postavenie osihoteného slova (Michal, rozhlas) v systéme syntagmatických vzťahov, ako aj osobitné postavenie slova v úlohe jednočlennej vety; takého slova, ktoré nemá priamy, ale len nepriamy (gramatická osoba, čas) syntagmatický príznak (počúvajú). V prvom prípade, keďže ide o substantíva so zvyčajne prvotnou podmetovou funkciou, t. j. slovný druh, ktorý vyjadruje samostatnosť existencie bez ohľadu na čas, môže ísť iba o potenciálne východisko k vzniku syntagmatického radu (Michal), alebo, ak stojí v polohe objektu, o jeho možné ukončenie (rozhlas). Pretože v druhom prípade ide o verbum (počúvajú), ktoré v úlohe predikátu pomenúva nesamostatné javy a stavy s trvaním v čase, silne sa pociťuje jeho latentná kontextová príslušnosť, jeho väzby k predchádzajúcej alebo nasledujúcej situácii.

Tabuľka 2 nás privádza bližšie k predpokladanej zhode medzi formálnou štruktúrou syntagmy a označovania (znaku). V symbolických značkách utrieďuje jednotlivé stupne syntagmatických vzťahov a reprodukuje ich nadväznosť. Schéma znázorňuje akt vyčleňovania stupňov a okruhov významových segmentov na základe binárnych vzťahov (*R*, *s* indexom *p*, *d*, *k*) medzi určujúcim a určovaným (prisudzujúcim — prisudzovaným a teoreticky aj priraďujúcim a priraďovaným) členom. Hoci je tento akt charakteristický predovšetkým pre determináciu, možno prijať jeho rámcovú platnosť aj pre ďalšie typy syntagiem, lebo v podstate vždy ide o výraznejšiu alebo potlačenejšiu implikačnú formu určovania a vydeľovania, konkrétne o dvojstrannú, jednostrannú alebo „nulovú" implikáciu. Pritom sa nezabúda, že v syntagmatike sa termínom „určujúci" nazýva podradené slovo, ktoré svojím významom dotvára, určuje význam druhého člena zväzku. Tieto určujúce členy sa delia podľa svojej slovnodruhovej príslušnosti a hierarchie. Treba zdôrazniť, že vzťah medzi určujúcim — prisudzujúcim a určovaným — prisudzovaným členom sa v jednotlivých

syntagmách prispôsobuje slovnodruhovej a vetnočlenskej platnosti slov.

Ak nejde o izolované syntagmy, ale o ich súvislú reťaz, vchádzajú do relácie aj všetky predchádzajúce jednotky syntaktického radu, včítane ich nerealizovaných, „nulových" prvkov. Celý predchádzajúci rad syntagmaticky vyčlenených významových segmentov sa dostáva do vzťahového kontaktu s členom nasledujúcim. Tabuľka 2 zaznamenáva práve lineárno-stupňovitú plynulosť tohto procesu. Od východiskového „nulového" vzťahového príznaku člena *a*, cez koordinatívnu reláciu $a\frac{R}{k}á$ sa prichádza k predikatívnemu vzťahu $\left(a\frac{R}{k}á\right)\frac{R}{p}b$, až sa celý cyklus ukončí v determinatívnom usúvzťažnení, ktoré eviduje a zhŕňa všetky predchádzajúce operácie $\left[(a\frac{R}{k}á)\frac{R}{p}b\right]\frac{R}{d}c$". Na doplnenie schéma uvádza ešte dvojstranne otvorenú, ale nerealizovanú binárnu reláciu člena bez zreteľného syntagmatického príznaku *[(O)R] b [R(O)]* a koncový „nulový" vzťahový príznak člena *C*.

Tabuľka 2 potvrdzuje jednosmerný ráz zvukovo-významovej realizácie výpovede, ako sa zračí v syntagmách, — jednotkách vyčleňovania a skladby pomenovaco-syntaktických úsekov skutočnosti. Vzťah medzi určujúcim a určovaným členom podlieha tlaku neustále sa opakujúceho princípu podradenosti alebo priradenosti. A práve tieto dve najvšeobecnejšie syntaktické formy binarity zabraňujú splývaniu syntagmatických úsekov, pretože ich najvlastnejšou úlohou je vyčleňovať a sčleňovať, sceľovať a spájať syntakticko-významové segmenty, a nie vytvárať komplexné celky.

Formálno-skladbová štruktúra vzťahov v syntagmách a schéma ich reťazenia má niektoré styčné body s modelovými vzorcami znakotvorného aktu, označovania.

Podľa zistení semiológie označovací akt zlučuje v jednotu označujúce a označované, dve podstatné zložky znaku. Označujúce je pritom materiálnym sprostredkovateľom označovaného a bázou tzv. plánu výrazu (*V*, alebo *E* — expression). V tomto označujúcom možno rozlíšiť tzv. matériu a substanciu, ktorá nemusí mať materiálnu povahu.[42] Naproti tomu označované je obsahovou zložkou znaku, je základňou plánu obsahu — významu (*O* alebo aj *C* — contenu). Pretože obe zložky sa vzájomne podmieňujú „ako dve strany listu papiera" (Ferdinand de Saussure),

[42] Porov. Roland Barthes, c. d., 90, a Nora Krausová, c. d., 213–214.

označované nejestvuje bez sprostredkujúceho označovaného. Každé z nich je zároveň aj členom, aj vzťahom a tak „znak neexistuje, znak funguje". Toto fungovanie sa prejavuje vždy v „schéme materiálnej relácie. Materiálne relácie sú nositeľmi funkcií".[43]

Akt označovania (pomenovania) ako proces konštituovania znaku možno znázorniť schémou vzťahu dvoch základných plánov *V* a *O* ako:

V R O

Je to vzťah na rovine prvotného znakového systému, tzv. denotácia. Zodpovedá forme vzťahového súdu, známeho z logiky, ktorým sa v medziach, určených indexovými príznakmi *(p — d, k)* vytvára aj vzťah medzi určujúcim — prisudzujúcim a určovaným — prisudzovaným v syntagmách.

Ešte bližšie, pravda, zasa len formálne zhody vyvstanú pri porovnaní vzorcov medzisyntagmatických vzťahov (tabuľka 2) a odvodených, tzv. konotačných znakových systémov. V nich sa primárny denotačný vzťah ako celok stáva jednou zo zložiek ďalšieho, širšie zameraného konotačného systému. Stretávame sa tu s dvoma systémami označovania „zasunutými jeden do druhého, ale rovnako nezávislými jeden od druhého".[44] Podľa spôsobu ich spojenia rozoznávajú sa dva prípady:

$$\frac{V}{VRO}\ R\ O \qquad\qquad V\ R\ \frac{O}{VRO}$$

V prvom variante sa primárny denotačný systém *(VRO)* stáva plánom výrazu *(V)* druhotného systému: *(VRO) R O*. Prvý člen reprezentuje plán denotácie, druhý konotácie. Oba typy významových operácií, konotácia a denotácia, majú nepriamy súvis s kvantitatívno-kvalitatívnym členením javov skutočnosti. Kým denotácia ako súbor faktov, označovaných znakom, vyjadruje kvantitu (rozsah) pojmov, konotácia zasa predstavuje súbor kvalít, to znamená obsah pojmu. Preto sú o niečo bližšie zhody medzi „denotačným" modelom syntagmy a označovacím aktom ako medzi „konotačnou" schémou medzisyntagmatických vzťahov a konotačných znakových systémov.

Definícia hovorí, že konotovaný systém je ten, ktorého plán výrazu je totožný so systémom označovania.[45] Takúto povahu má napríklad umelecká literatúra. V nej zložku označujúceho bezo zvyškov vypĺňa sám akt realizácie jazykového znaku, ktorý sa súčasne dostáva do vzťahu s plánom obsahu (významu), s relátom označovaného. Funkciu znaku preberá na seba celé významové pole.

[43] Max Bense, *Teorie textů*, Praha 1967, 28.
[44] Roland Barthes, c. d., 123.
[45] Tamže.

V druhom z uvedených variantov sa zasa denotačný systém ako celok vsúva do pozície označovaného, do poľa obsahu: *V R (VRO)*. Toto je štruktúrny model rôznych metajazykov a do značnej miery aj mýtov.

Našou úlohou je teraz stanoviť styčné a rozdielne momenty, ktoré vyplývajú z konfrontácie štruktúrnych modelov syntagmy a znakových systémov.

Predovšetkým je celkom nesporné, že spoločné znaky sa týkajú vonkajškových a čisto formálnych čŕt, kým rozdiely súvisia s kvalitou prvkov a vzťahov. Obrazne možno povedať, že zhody sú v oboch prípadoch na pláne „výrazu" a nezhody na pláne „obsahu". Je to len prirodzené, lebo oba systémy vedú k odlišným dôsledkom, hoci ich východiská a cesty nie sú diametrálne vzdialené.

Zhody a rozdiely v štruktúre syntagmy a znaku výpovedného typu sú evidentné z tabuľky ich protikladných tendencií (nie konštánt) na rovine jednotiek, ich vzťahov a výsledných celkov. (Nie je bezvýznamné, že oba rady zreteľne súvisia s pomermi v tabuľke, uvedenej na začiatku jedenástej kapitoly, ktorá vymedzuje protikladné črty vo vzťahoch členov syntagmy spod zorného uhla kritéria sklad — rozklad):

Syntagma	Celovetný znak
viazanosť členov	zviazanosť členov
diferenciácia	integrácia
podradenosť a priradenosť	súhrnnosť
„progresívna" implikácia	„regresívna" implikácia
členenie (vydeľovaného)	vydeľovanie (členeného)
kombinácia	selekcia
jednosmernosť vzťahov	komplexnosť vzťahov
jednodimenzionálnosť	viacdimenzionálnosť
nadväznosť	absorbovanie
tranzitívnosť	finálnosť
syntagmatickosť	paradigmatickosť
metonymickosť	metaforickosť
synsémantickosť celkov	autosémantickosť celkov
linearita	objemovosť
nezavŕšenosť	zavŕšenosť
syntakticko-významové minimum	syntakticko-významové maximum
semiologický segment	semiologický celok

Je zrejmé, že zhodné formálne črty, ktoré sa spájajú s „výrazovou" (gramatickou) rovinou, sa zreteľne diferencujú ako dva rôzne spôsoby vyčleňovania skladbovo-významových jednotiek. Možno ich odvodiť z podstaty samého aktu reči, zo syntagmatického a paradigmatického plánu.

Bratislava

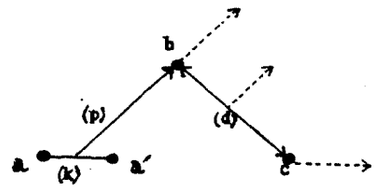
Sú to jeho dva odlišné vidy. Ich cieľom je raz členiť, druhý raz zasa vydeľovať jednotky, uvádzať ich do vzťahu a tým navodiť ich novú celostnú kvalitu. Obe operácie majú znaky ukončenosti, ale nie sú totožné. Rozdiel oboch východiskových rovín a cieľov ostáva neprekročiteľný.

Napriek viacerým formálnym zhodám je tu výrečný rozdiel nielen v kvalite členov, ale aj v obsahu vzťahov. Pojem označujúceho a označovaného vyjadruje všeobecnejšiu triedu javov ako pojem určujúceho a určovaného. Medzi označujúcim a označovaným je kategoriálny rozdiel. Medzi určujúcim a určovaným nie je, sú to dva členy toho istého radu. Preto blízka zhoda je len v najzákladnejšej veci: člen syntagmy je sám osebe produktom denotačného aktu. Jednotky *a, b, c* — uvedené v tabuľke 1 a 2 — sú ako lexikálne fakty súčasťou elementárneho jazykového znaku *VRO*. Sú to slová, t. j. pôvodne izolované a všeobecné pomenovacie prvky skutočnosti. V syntagmatickom akte sa z nich tvoria pomenovaco-skladbové úseky skutočnosti. V označovacom (znakovom) akte by tomuto druhému kroku zodpovedala už konotácia *(VRO) R O*. Prvá odchýlka je v tom, že — usudzujúc čisto formálne — významový „objem" člena *O* a výrazové (gramaticko-lexikálne) „funkcie" člena *V* sú v porovnaní so základným pomenovaco-denotačným aktom *VRO* už značne zúžené a detailnejšie skonkretizované, t. j. vyčlenené.

Druhá podstatná nezhoda je v kvalite vzťahového procesu. V syntagmatických, ale aj v medzisyntagmatických reláciách vzťahové operácie prednostne podliehajú pravidlám, stanoveným L. Hjelmslevom: sú to indexy *p, d, k* pri *R*. Tieto stotožňujú predikatívnu syntagmu so vzťahom jednosmernej implikácie, determinatívnu so vzájomnou implikáciou a koordinatívnu so vzťahom kombinácie. A práve toto opakujúce sa trojčlenné usmernenie, ktoré vyplýva zo samej podstaty daného typu syntagmy, drží reťaz nadväznosti na lineárno-stupňovitej rovine. V syntagmách sa selekcia a kombinácia jednotiek deje neustálym členením. Naproti tomu pri konštrukcii primárnych a hlavne sekundárnych znakových systémov sa vytvárajú napospol komplexné vzťahy. Komplexné v tom zmysle, že každý ďalší stupeň operácie absorbuje a tým aj anuluje svoj predstupeň. Namiesto diferenciácie nastupuje integrácia, podradenosť a priradenosť nahrádza súhrnnosť, tranzitívnosť ustupuje finálnosti, lineárnosť objemovosti a metonymické rázdelia pohlcuje metaforická komplexnosť.

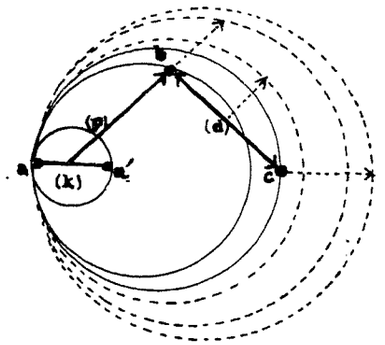
Berúc do úvahy príklad, analyzovaný v tabuľke 1 a 2, dajú sa oba postupy a obe štruktúry graficky zobraziť (obr. 1 a 2) takto:

Syntagma



Obr. 1

Celovetný znak



Obr. 2

Obe schémy názorne hovoria o diferenciáciách medzi syntagmatickým „členením vydeľovaného" a znakotvorným „vydeľovaním členeného". Zodpovedá to rozdielu medzi systemizovaním čiastkového a celistvého. V súčinnosti oboch princípov sa slovo ako „minimálny" znak selekciou vydelený z lexickej masy vďaka kombináciám syntagmatického vyčleňovania stáva organickou súčasťou vyššieho, ak treba až „maximálneho" znakového systému — výpovedného znaku. V rámci jeho pôsobnosti sa zasa ďalším vydeľovaním už predtým rozčlenených jednotiek spätne po etapách tvorí komplexná obsahová jednota — významové pole (na obr. 2 ako kruh) všetkých elementov, ktoré sa dostávajú do označovacieho aktu.

Slovo tu predstavuje základný, izolovaný a všeobecný pomenovací prvok skutočnosti. Syntagma je zasa otvorená, nezavŕšená semiologická reakcia, ktorá predikatívno-determinatívno-koordinatívnym vyčleňovaním a gramaticko-morfologickým (výrazovým) opracovaním dodáva týmto prvkom určitejšie kvantitatívno-kvalitatívne príznaky a tým z nich robí minimálne syntakticko-významové segmenty skutočnosti. Vetný alebo výpovedný znak svojou komplexno-integračnou a „objemovou" potenciou v denotačnom (rozsahovom) a konotačnom (obsahovom) procese ďalej dotvára syntagmatické segmenty a spätnou implikáciou ich kompletizuje ako zavŕšené a maximálne semiologické reakcie do autosémantických celkov.

Takýto je v skratke mnohotvárny proces konštituovania jednotiek a ich skladu v reči i v texte, ktorý prednostne nevyužíva mimosyntaktické (ne-gramatické a ne-logické) prostriedky členenia konštruktívnych elementov, ako je to napríklad v poézii. Preto ho možno využiť predovšetkým pri rozbore prózy.

Uviedlo sa už, že tento proces obsahuje tak pozitívne, ako aj negatívne črty, že sklad častí a celkov niekde tesnejšie, niekde voľnejšie súvisí s prvkami ich rozkladu. Mechanizmus tohto rozporného deja možno vyčítať už z uvedených schém a tabuliek. Jeho hybnou silou je energia, ktorá pramení v dualizme aktu reči, vyplýva zo vzájomného ovplyvňovania paradigmatickej a syntagmatickej osi systému jazyka.

Odhliadnuc od patologických prípadov, akt reči a označovania nemá osobitnú „zápornú" formu. Ale rozklad nie je len negatívnou kópiou skladu. Jakobsonove rozbory dvoch typov afázie ukázali, že aj poruchy reči postupujú v dvoch smeroch — rozkladom paradigmatických a syntagmatických väzieb.[46] Montážové postupy v literatúre, ktoré sú osobitným, silne príznakovým typom kompozície, počítajú s rovnoprávnosťou prvkov integrácie i dezintegrácie. Z hľadiska estetických cieľov majú rovnakú závažnosť. Preto treba venovať primeranú pozornosť aj okolnostiam jazykovej dezintegrácie. Domnievam sa, že ani v tomto prípade nejde o bezcieľnu deštrukciu, že aj toto negatívne gesto, ak je esteticky odôvodnené, rámcovo podlieha obmedzeniam, stanoveným stupnicou kombinačnej slobody hovoriaceho. Táto stupnica nestráca svoj význam ani vtedy, keď ju autor vedome ignoruje a prvky kombinuje ponad jej medze v duchu svojskej „parolovej" lingvistiky.

Už z predchádzajúcich kapitol je zrejmé, že rozklad celkov na časti sa odohráva v okruhu pôsobnosti spomenutej stupnice kombinačnej slobody, označovacieho aktu a syntagmatickej štruktúry a že jeho smer vyznačujú línie paradigmatickej a syntagmatickej osi systému jazyka. Aj tu prenesene platí Jakobsonov výrok, že protikladom „gramatickosti" môže byť „antigramatickosť", ale nikdy nie „agramatickosť".

Kým slovný i motivický sklad ide lineárno-stupňovitým (syntagmaticko-segmentárnym) a súčasne aj komplexným (paradigmaticko-znakovým) usúvzťažňovaním častí do vyšších celkov, rozklad postupuje etapovou diferenciáciou súvislých celkov na samostatné jednotky. V tomto spätnom pohybe prichádza k podstatnej zámene funkcií jednotiek i vzťahov. A práve táto výmena úloh má takú významotvornú schopnosť, že z častí, ktoré sú dôsledkom dezintegračného, ale esteticky motivovaného aktu, sa nestáva amorfný „materiál", ktorý by si nezasluhoval nijakú pozornosť. V montážových postupoch ponechávajú si takto osamostatnené časti naďalej značný „objem" svojich predchádzajúcich kvalít. Umožňuje to práve špecifický mechanizmus zámeny oboch základných funkcií výstavbových jednotiek a vzťahov medzi nimi.

Najvšeobecnejšia zásada tejto zámeny spočíva v alternovaní princípu jednosmerne lineárneho rozvíjania jazykového znaku na zvukovovýrazovom, signifikantnom pláne a spätne — komplexného, objemového uvedomovania si jeho významu na pláne obsahovom, na rovine signifié. Smer rozkladu celkov na časti udáva práve tento druhý princíp, ktorý vyplýva z konštituovania obsahovej stránky znakového aktu. Kým sklad sleduje obvykle progresívnu líniu tzv. označujúceho, to znamená súčinnosť zvukovo-gramaticko-syntaktických momentov, rozklad spätne a po etapách uvoľňuje súdržnosť tzv. označovaného, člení už niečo raz vydelené, t. j. komplexný znak. Významové celky zväčša vyššieho, nadvetného typu sa rozkladajú na lexikálno-syntaktické segmenty, ktoré si však v tejto fáze podržujú relatívne celistvú významovú úplnosť. Ako redukovaný celok žijú na rozhraní nominácie a syntaxe a fungujú v úlohe lexikálnych jednotiek, pomenovacích segmentov. Výpovedný znak sa „degraduje" na syntagmu, syntagma alternuje v úlohe výpovedného alebo slovného znaku. Na ďalšom stupni rozkladu môžu sa však segmenty členiť na stále nižšie prvky. Na spodnej hranici — ak máme na mysli text prózy — ostáva slovo ako izolovaná pomenovacia jednotka.

Dezintegrácia jazykového znaku má viacero variantov. Ich voľba závisí od estetických zámerov. Všeobecne možno povedať, že pri dezintegrácii sa z vyšších jazykových jednotiek (znakov) paradigmatickej povahy stávajú jednotky rázu syntagmatického a tieto sa zasa môžu členiť až na základné lexické prvky, elementárne jazykové znaky.

Z iného pohľadu, ktorý však len potvrdzuje základný predpoklad, sa rozklad jazykového znaku javí ako „regresívny" rozpad zložitého konotovaného znakového systému. Z plánu výrazu výsledného významového „objemu" sa členením vydeľujú a funkčne osamostatňujú jednotlivé zložky pomenovacieho aktu. Medzištádiom sú otvorené segmenty konotačnej štruktúry. Postupne sa redukujú na základný denotačný systém, ktorý sa v konečných dôsledkoch môže rozpadnúť až na základné prvky.

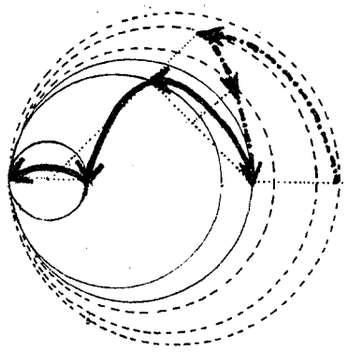
Schéma demontáže ako „záporného" variantu konotačného a denotačného procesu je takáto:

$$(VRO)\ R\ O - V\ R\ (VRO) \rightarrow (VRO)\ R\ (VRO) - VRO \rightarrow V, O$$

Vidno, že sprostredkujúcim článkom rozkladu je aj štruktúrny model metajazykov. Práve týmto možno logicky vysvetliť osobitný charakter viacvýznamovosti montážovej skladby, ktorá je už na pohľad iná ako najzložitejšia viacvýznamovosť tradičnej kompozície. V tomto procese denotačný systém v pozícii označovaného rozleptáva komplexnosť poľa

[46] Porov. *Podstawy języka,* 107—133.

obsahu (významu). Na istom stupni vedie k tautológii medzi „obsahovosťou výrazu" a „výrazovosťou obsahu" [(*VRO*) *R* (*VRO*)]. Jej dôsledkom je osamostatnenie a rozpad znakového vzťahu na pôvodné zložky. Treba poznamenať, že montážový sklad si nevyberá jednotky výlučne z posledného stupňa deštrukcie jazykového znaku. Podľa potreby využíva aj segmenty syntagmatickej povahy, alebo aj torzá vyšších znakov, ktorých kompletnosť môže byť narušená iba čiastočne.



Obr. 3

Smer tohto dezintegračného procesu „regresívnou implikáciou", ktorá je v zhode s pravidlom, že „druhé slovo je znakom pre prvé, tretie pre prvé skrze druhé atď." (Ľ N o v á k) názorne vidno z obr. 3. Je „priestorovou" obmenou grafickej schémy znaku celovetného typu (porov. obr. 2).

Na obr. 3 možno „plasticky" demonštrovať etapový rozklad významových celkov na časti kombináciou syntagmaticko-lineárnej a znakovo-objemovej stavby výpovede. Syntaktické pravidlá tomuto regresívnemu pohybu vnucuje zásada dodatočného rozvíjania obsahovej stránky jazykového znaku. Obsahová náplň takto vzniknutých významových segmentov sa zasa prispôsobuje povahe syntagmy. Niekdajšie významové komplexy sa dostávajú do úlohy syntagiem alebo aj osamotených slov so všetkými ich atribútmi: syntakticko-významovou segmentárnosťou, prechodnosťou, nezavŕšenosťou, lexikálnou všeobecnosťou, izolovanosťou, atď. Syntagmy zasa suplujú komplexné znaky. K zlomom prichádza na syntagmatických „švíkoch", ktoré — obrazne povedané — vymedzujú polomery sfér (v tab. 4 a 5 kružníc) významových „objemov". Na týchto miestach sa rozhoduje, či sa demontáž znaku zastaví, či sa zostávajúci komplex ako celok stane samostatným členom, alebo či sa pôjde do dôsledkov, či treba ďalej „členiť vydelené". V opačnom prípade prichádza k slovu zasa skladbový zámer.

Aj na tomto mieste treba upozorniť, že akýkoľvek segment niekdajšieho celku, či už má vlastnosti neúplného nadvetného, vetného znaku, syntagmy alebo slova, sa môže stať samostatnou jednotkou montážovej stavby. Rozhodujúci je autorov estetický cieľ a vzťahy, ktoré ovládajú najvyšší významový plán — dielo ako znak a význam.

*

Tvorivá sloboda montážových postupov vyplýva zo zámerného využívania jednotiek rôznych stupňov a odlišnej povahy. Niečo také je v tradičnej kompozícii vylúčené. V nej stojí na prvom mieste postulát organického rastu. O tomto type sujetovo-kompozičnej stavby prózy písal Lev N. T o l s t o j : „Pri všetkom, takmer pri všetkom, čo som napísal, viedla ma potreba zobrať myšlienky, ktoré sa zoskupili v reťazce, aby dostali výraz, lebo každá myšlienka, vyjadrená slovami osebe stráca svoj zmysel, strácajúc nesmierne, keď sa berie sama osebe a bez onoho zreťazenia, do ktorého bola zasadená."[47]

V porovnaní s takýmto sujetovo-kompozičným zámerom, ktorý rešpektuje významovo-skladbovú totožnosť jednotiek, spoločného menovateľa a jednotný uhol pohľadu, montáž uprednostňuje kontrastné hľadiská. Motivuje neočakávané stretnutia rôznorodých prvkov a vzťahov, simultánne kríženie viacerých významových rovín, segmentov a komplexov, ktoré majú niekedy až diametrálne kvantitatívne a kvalitatívne črty. Názorne o tom hovorí Claude S i m o n : „Každé slovo totiž treba brať dvojako — ako určitý znak i ako symbol, rezonanciu, farbu, takže v tomto zmysle možno povedať, že „montujem" slová — prefabrikáty. Čitateľ potom nikdy nečíta ten text, čo napísal autor; slovo nie je znak, ale zväzok, uzol významov, text je niečím, čo sa čitateľovi predkladá, kniha je ako starinárstvo, do ktorého sa všetko pomestí, do ktorého každý prinesie niečo svoje alebo si to svoje vyberie."[48]

Práve z týchto dôvodov má integrácia a dezintegrácia jazykových prostriedkov v montáži rovnako významnú úlohu. Predchádzajúce kapitoly chcú upozorniť, že táto na pohľad protirečivá a značne autonómna činnosť má svoje predpoklady, pravidlá a medze v zákonitostiach jazyka. Členenie — rozklad a sklad — to je zmysel literárneho vývoja, kompozície, sujetu a predovšetkým montáže.

A ostatné? „Zvyšok je literatúra" (Paul V e r l a i n e).

[47] Porov. Viktor Š k l o v s k i j, *Theorie prózy*, Praha 1948², 63.
[48] Kultúrny život XXIII, č. 22, 31. mája 1968.

ОСКАР ЧЕПАН

ЯЗЫКОВЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ МОНТАЖА В ПРОЗЕ

Резюме

Комбинационные возможности и приемы, которые сосредоточиваются вокруг комплекса конструкции, ,,технического" строения художественного произведения, называются приемами монтажа. В противоположность традиционному понятию ,,композиция" вижу центр тяжести монтажа в мотивировке равноправия не только однородных, но и неоднородных элементов, которые попадают в эстетически целеустремленное отношение. Монтаж является в сравнении с композицией ярко ,,признаковым" типом строения произведения. В нем одинаково важную роль играет не только момент ,,сложения" частей в целое, но и момент ,,разложения" целых в части, которые, в свою очередь, группируются в комплексы нового порядка.

Статья хочет обратить внимание на то, что это разложение и сложение не произвольно, что перегруппировка отношений непременно учитывает пределы комбинационных возможностей языка, т. е. возможностей монтажа. Ее целью является характеристика инвентаря конституционных единиц монтажо-композиционных приемов в прозе, определение природы их структуры и способ их сложения.

Предыдущая статья о Языковых предпосылках монтажа в поэзии (Литтерария IX, 1966) исходила из взгляда, что исходным, т. е. минимальным элементом монтажа в поэзии является слог — формация, которая имеет место в основе всякой группировки фонем и что слово в этом контексте является ,,максимальным" деятелем. Изучение языковых предпосылок монтажа в прозе исходит опять из тезиса, что его исходным элементом является элементарная формация группировки слов — синтагма. Эта минимальная формация, в которой осуществляется синтактическое отношение, находится в пересечении плоскости номинации и синтаксиса. Синтагма находится в начале ряда: синтагма—предложение—сложное предложение — высказывание ..., который в противоположность к шкале: фонема — морфема — слог — слово, характерной для поэзии, намечает дорогу прозаической стилизации литературного выражения.

С этой точки зрения характеризуются в статье три типа синтагматических соединений полнозначимых слов: синтагма предикативная, детерминативная и координативная и исследуются возможные аналогии с обстановками в прозаическом литературном произведении. ,,Модельная" аналогия сказывается между синтагмой и элементарной единицей семантемового порядка, которая, будучи так наз. мотивическим ядром, способна быть исходным элементом языково-значимой организации прозы. Эти мотивические ядра, соответствующие плоскости слова, группируются в так наз. мотивические синтагмы, формации, которые уже подверглись ,,морфологической" обработке в смысле принципов избранной поэтики. Их признак, бинарность, относимость, сегментарность. В них номинативно-знаковая функция мотивических ядер превращается в функцию синтактическо-сюжетную. Так как три типа словесного сложения (синтагмы), и аналогические три типа мотивических синтагм соответствуют природе качественно и количественно расчлененных участков реальности. Это формулы, предварительно назаполненные ,,матрицы" значения, рамки незаполненных ,,объемов" значения, соответствующие в принципе приписывающе-определяющему и соединяющему отношению. Они сообразовываются со структурой исторически установленных приемов поэтики, стилистики и риторики.

Мотивическая синтагма предикативного порядка предствляет собой обыкновенный, хотя и не единственный сюжето-строительный сегмент в классицизме, реализме и в дальнейших метонимическо-синтегдохически ориентированных литературных направлениях. Мотивическая синтагма детерминативного типа является преобладающим конструкционным сегментом в романтизме, символизме и прочих ,,метафорически" ориентированных литературных школах. Так наз. координативная мотивическая синтагма, отличаясь сильным количественным признаком, представляет собой домен литературы риторического типа, различных архаических и фольклорных форм.

Характеристика отношений с точки зрения частей речи и частей предложения переносит выдвинутую проблему к понятию так наз. мотивического поля, которое аналогично с плоскостью предложения — высказывания. С этой точки зрения отмечается, что конструкция с одной мотивической синтагмой соответствует предпосылкам ситуационного высказывания. Поэтому она близка исходным точкам драматической фикции. Конструкция с двумя мотивическими синтагмами, если у нее предикативная форма, представляет собой ,,зародышевую" форму эпической стилизации. Если ее форма детерминативного порядка, то дело идет о потенциональной исходной обстановке лирической стилизации. Конструкция с тремя мотивическими синтагмами, если первую и вторую соединяет предикативное, вторую и третью детерминативное соединение, близка универсальному типу трехсоставного предложения (субъект — предикат — объект). Поэтому можно ее характеризовать в качестве ,,минимального", по роду и жанру ,,беспризнакового" типа сюжето-композиционной схемы литературной стилизации действительности.

Литературный монтаж стоит между альтернативой континуального и дисконтинуального сложения между обстоятельствами интеграции и дезинтеграции. Поэтому в нем одинаково важную роль играет не только момент сложения, но и разложения. Будучи эстетически целеустремленным, это ,,разложение" также осуществляется в пределах закономерностей языка. В то время как момент сложения следит за линейным направлением развития языкового знака на звуковом плане, момент разложения связывается с ,,обратным" движением развития характера значения языкового знака. Этот обратно действующий прием обладает значительной смыслообразующей способностью. Соединительное звено с предыдущей проблематикой представляют собой некоторые точки соприкосновения между формально-синтактической структурой отношений в синтагмах и схемами их сцепления — и модельными формулами знакообразующего акта.

Пока словесное и мотивическое ,,сложение" шагает по дороге линейно-ступенчатого и одновременно и комплексного соотношения частей высших целых, ,,разложение" поступает этаповой дифференциацией сплошных целых в самостоятельные единицы. Дело здесь идет об альтернации принципа линейного развивания языкового знака в звуковыразительном плане, и обратно комплексно- ,,объемного" осознания его

значения в плане содержания. Направление разложения целых в части дает именно этот второй принцип. Пока сложение следит за прогрессивной линией так наз. значащего, разложение регрессивно освобождает компактность так наз. значимого.

Целые значения высшего типа распадаются в лексическо-синтактические сегменты, которые, однако, на этом этапе могут сохранить относительно целостную замкнутость значения. Они живут в качестве редуцированного целого на рубеже номинации и синтаксиса и действуют в роли лексических единиц, наименующих сегментов. Таким образом знак высказывания ,,деградируется'' в синтагму, синтагма альтернирует в роли знака высказывания или словесного знака. На следующей ступени разложения могут сегменты расчлениться во все более низкие элементы. На нижнем пределе остается слово в качестве изолированной единицы наименования. Всякий сегмент прежнего целого может стать единицей монтажной конструкции. Решающей является эстетическая цель автора и отношения, которые владеют высшим планом, — произведение как знак и значение.

Интеграция и дезинтеграция языковых средств в монтаже играют одинаково важную роль. Статья хочет обратить внимание на то, что эта, будто противоречивая и значительно автономная деятельность имеет свои предпосылки, правила и пределы в закономерностях языка. Расчленение — разложение и сложение это смысл литературного развития, композиции, сюжетного строения и прежде всего — монтажа.

А прочее? ,,Остаток — литература'' (Поль Верлен).

MOJMÍR GRYGAR

(Praha)

SUJETOVÁ VÝSTAVBA BÁSNICKÉ PRÓZY

(K poetice Vančurova Pekaře Jana Marhoula)

1

Rozborem sujetové výstavby románu Vladislava Vančury *Pekař Jan Marhoul* (1924) nesměřuji pouze k vystižení individuálních kvalit jmenovaného díla, ale také k vymezení některých obecných tendencí uplatňujících se v tzv. moderní básnické epice.

Smysl Vančurova tvůrčího hledání bývá shledáván v úsilí o vytvoření nové *epiky;* na druhé straně se však o něm rovnou měrou hovoří jako o básnickém vypravěči, který dovedl svým příběhům propůjčit zvláštní *lyrický* ráz. Specifičnost sujetové výstavby Pekaře Jana Marhoula — podobně jako většiny Vančurových románů — je tedy ve zvláštním napětí mezi epickým (dějovým) sdělením a subjektivním výrazem, mezi vyprávěním příběhu a jeho neustálým transponováním do poloh lyrické evokace a reflexe. Druhý, neméně důležitý rys Vančurovy narativní výpovědi je v tom, že v ní nelze dost dobře od sebe oddělit významový kontext dějový (epický) od významového kontextu, který je nositelem lyrického výrazu (ať už se uplatňuje v charakteristikách postav, v popisu prostředí nebo v přímých expresívních promluvách vypravěče).

Protože terminologie v oblasti poetiky prózy je dosud značně rozkolísaná, považuji za nutné předeslat vlastnímu rozboru několik obecných metodologických poznámek. Nepůjde mi v nich samozřejmě o výklad celého složitého komplexu teoretických otázek, ale pouze o určení významu základních termínů, jichž tu budu používat.

Rozložíme-li kteroukoli narativní výpověď na nejmenší významové jednotky, dospějeme k tzv. *motivům,* jež se dělí — podle Tomaševského — na *vázané* (svjazannyje), tj. nezbytné při výkladu fabule (souboru událostí v jejich vzájemné vnitřní souvislosti) a na *volné* (svobodnyje), to znamená z hlediska vlastního děje sekundární.[1] K podobnému dělení dochází také Roland Barthes, který rozlišuje tzv. *funkce* a *indicie.* Funkce jsou dvojí: *základní* (fonctions cardinales), vytvářející kostru celého příběhu, a *katalyzační* (catalyses), jež jsou závislé na základních nebo uzlových funkcích a pouze zaplňují „mezery" mezi nimi. Zatímco funkce se řadí v souvislý dějový kontext podle pravidel následnosti a příčinnosti, indicie jsou sémantickými jednotkami, jejichž význam se nám ozřejmí teprve tehdy, přejdeme-li k vyšší významové rovině než je rovina dějového schematu. Indicie se vztahují k *signifié,* jež lze identifikovat — a často pouze virtuálně — jen na úrovni promluvy, nikoli na úrovni příběhu. Patří sem motivy vztahující se k charakteru postav, k citové sféře, k prostředí, k dobovému určení, celkové atmosfeře, filosofii vyprávění ap.[2]

Pod pojmem *sujet* rozumím — ve shodě s pojetím ruské formální metody a českého strukturalismu — souhrn všech motivů narativní promluvy v téže posloupnosti a spojení, v jakém se podílejí na výstavbě textu. Z dosavadního výkladu je tedy zřejmé, že pro samu *fabuli* (souhrn událostí v jejich vzájemném vnitřním spojení) jsou rozhodující pouze motivy vázané nebo funkce. Motivy volné neboli indicie jsou z hlediska příběhu druhořadé, ale z hlediska významové výstavby daného díla mohou hrát dominantní úlohu. A právě kontext volných motivů je doménou uplatnění lyrického principu při sujetové výstavbě.

Sledujeme-li vývoj narativní prózy v delším historickém rozmezí, postřehneme zřetelnou tendenci k postupnému obohacování a rozšiřování sféry volných motivů a k vytváření stále složitějších vztahů mezi jednotlivými motivickými kontexty. V renesanční próze, kde hledáme jeden ze základních zdrojů novodobé románové epiky, býval příběh sdělován vypravěčem, který respektoval jeho chronologii a kauzální zřetězení a který téměř nepoužíval volných motivů, jako jsou popisy, úvahové

[1] B. Tomaševskij, *Teorija literatury — poetika,* Moskva — Leningrad 1931, 136–138.

[2] R. Barthes, *Introduction àl'analyse des récits,* Communications VIII, 1966. Autor vychází z výsledků ruské formální metody, dovolává se např. Tomaševského a Proppa, jehož termín *funkce* přejímá, i když v mnohém užším významu.

pasáže, charakteristiky ap. Také sujetová výstavba byla celkem jednoduchá a nelišila se od bezprostředního sdělení fabule. Příkladem takového homogenního a ryze vyprávěcího uspořádání narativní výpovědi je třeba italská novela *Mariotto a Gianozza* od Masuccia Salerniatana, která — jak známo — poskytla Shakespearovi námět při psaní tragédie *Romeo a Julie.*

„Není tomu tak dávno, co žil v Sieně způsobný a hezký jinoch z dobré rodiny jménem Mariotto Mignanelli. Miloval horoucně spanilou dívku z rodiny Saracinů, která jeho lásku stejně vášnivě opětovala. Dlouho byly potěchou jejich očí půvabné květy lásky, až zatoužili ochutnat též její sladké plody, ale nepodařilo se jim najít schůdnou cestu, která by je přivedla k cíli. Dívka, stejně moudrá jako krásná, se nakonec rozhodla, že se za mladého muže tajně provdá, tak aby měli alespoň omluvu k ospravedlnění svého poklesku, nebudou-li okolnosti přát jejich lásce. Své rozhodnutí brzy uvedli v skutek. Podplatili mnicha a s jeho pomocí uzavřeli manželství. Pod touto spravedlivou záminkou dosáhli konečně splnění své touhy."[3]

Tato promluva vytváří jediný významový kontext, který je cele zaměřen ke sdělení příběhu. Neexistuje tu žádný popis prostředí a také charakteristika postav je plně podřízena dějovému vyprávění. Epiteta, jež vypravěč přisuzuje postavám, jsou natolik obecná, že nevytvářejí žádný individualizovaný portrét jednajících osob. Ty jsou cele podřízeny příběhu: jejich jedinečnost spočívá ve zvláštnosti a výjimečnosti jejich osudů. Lyrické prvky se tu téměř nevyskytují; v každém případě mají jen podružný význam. Do narativní prózy začínají pronikat jako výrazný proud teprve v okamžiku, kdy se v ní konstituují zvláštní kontexty, ať už je to popis prostředí, emocionální charakteristika postav, zejména jejich vnitřního života, nebo vypravěčovy reflexe, které se stávají spíše líčením osobních citových stavů a nálad než evokací popisovaného světa.

V románových prózách převažuje zpočátku buď ten nebo onen kontext; podle toho také rozlišujeme jednotlivé druhové formy románu. W. Dibelius například dělí anglický román 18. století na dva základní typy: na román dobrodružný, v němž převládá napínavé jednání (Defoeův *Robinson Crusoe*), a na román osobnostní, kde dějová funkce spočívá především v tom, aby umožňovala postavám projevovat svou povahu (Richardsonova *Clarissa*).[4] Anglický historický román představovaný především W. Scottem je v jistém smyslu syntézou obou zmíněných typů: objevuje se tu nejen

[3] *Italské renesanční novely,* Praha 1967, 112. Přeložil Adolf Felix.

[4] W. Dibelius, *Englische Romankunst,* Berlin 1910.

napínavý děj, ale také smyslově názorná evokace prostředí a psychologická charakteristika postav.

Romantická epická próza již představuje složitě organizovanou promluvu. Děj není pouze vyprávěn, ale je *evokován* v řadě scén, vypravěč se snaží učinit čtenáře jakoby přímým účastníkem událostí: proto tolik pozornosti věnuje popisu prostředí, zevnějšku postav i jejich jednotlivých gest a citových reakcí. Dominantním rysem je tu sdělení určité nálady, emocionálního napětí, konfliktu ap. — děj nemá platnost sám o sobě, ale je integrován do vyšší významové roviny, která je vytvářena souhrou několika podřízených kontextů.

Přestože evropský román 19. století disponoval bohatým repertoárem výrazových prostředků a postupů, které umožňovaly složitou textovou výstavbu — vzpomeňme například Dostojevského objevu polyfonické organizace narativní výpovědi, která ruší předpoklad jednoho nadřazeného pohledu, jednoho vypovídajícího subjektu, jenž si podřizuje všechny ostatní, dílčí „hlasy" —, vývoj tzv. moderní prózy ještě více zkomplikoval narativní strukturu a značně ji odlišil od tradičních pořádajících principů. Moderní próza, reprezentovaná mnoha protikladnými osobnostmi — například Proustem, Kafkou, Joycem, ale i Dos Passosem, Thomasem Mannem, Vančurou atd. — vzdaluje se od převládajícího modelu románové promluvy 19. století různými způsoby, především však tím, že jednotlivé významové kontexty, které vytvářeji celek narativní výpovědi, jsou mnohem labilnější, fragmentárnější, pohyblivější, neustále se vzájemně prostupují, zrcadlí a srážejí, aniž by se předem seskupovaly do relativně ustálených řad. Symptomem tohoto procesu je například oslabování hranic mezi promluvou vypravěče a promluvami postav[5] a s tím související relativizace protikladu mezi subjektivním a objektivním, vnitřním a vnějším. Na první pohled stejné nebo podobné postupy, kterých užívala klasická realistická próza, nabývají v moderní próze jiného smyslu. Když například v románě 19. století čteme popis interiéru, jde zpravidla o evokaci prostředí, o rámcování scény, o fiktivní prostor, v němž se odehrává děj. I když samo prostředi zdaleka nebývá lhostejné k postavám ani k ději, nedochází tu přece k tak výraznému významovému posunu jako v moderni próze, kde například popis jakéhokoli předmětu může exponovat zcela svébytné řetězce představ, které už nijak nesouvisejí s prostředím, jehož je daný předmět součástí. Nemám na mysli jen pověstné asociace Proustovy, ale například i některé popisy Kafkovy, které sice vycházejí z konkrétních věcí a z daného prostorového určení, ale které se nepozorovaně mění v svébytné motivy, významové jednotky schopné na malé ploše odrážet celý vesmír díla. Vzpomeňme třeba, jak Kafka v Americe popisuje zvláštní stůl o „stu přihrádkách";

tento předmět se před čtenářovýma očima proměňuje ve fantasmagorický stroj podivuhodně připomínající hrdinovi příběhu — vánoční jesličky z dob jeho dětství.

Další významný posun, jímž se moderní epika odlišuje od klasického realistického typu, spočívá v požadavku, „aby i při objektivním podání byla rozeznána *zpráva* od události samé. Projevuje se tendence, aby *děj*, jakožto složitý významový celek vznikající vypravováním, byl osvobozen od přílišné závislosti na pouhém časovém sledu faktů bez jednotného smyslu, který mu odpovídá ve ‚skutečnosti', i aby bylo upozorněno na *způsob podání*, tj. na jazykový výraz a vše, co se k němu pojí".[6]

I tato tendence zdůrazňující způsob podání je v souladu s relativizací hranic jednotlivých kontextových plánů; tím, že je pozornost přesouvána z děje, z příběhu na samu promluvu, jednotlivé motivy, které tvoří její osnovu, se snáze vymaňují z běžných významových souvislostí a lépe se poddávají svébytné logice vyprávění. Významová intenzifikace promluvy, způsobu podání je zpravidla vázána na zdůraznění úlohy vypravěče. Přitom se tu uplatňují zvláštní zákonitosti.[7] Vystupuje-li vypravěč jako výrazná osobnost, zdůrazňuje-li neustále svou přítomnost a svůj osobitý pohled na věci, pak zřetězení událostí, jejich souvislost a napětí ustupuje do pozadí, stává se něčím druhotným. A naopak: v novelách nebo románech, které jsou založeny na složité a napínavé fabuli — jak je tomu například v detektivkách nebo v dobrodružných příbězích — úloha vypravěče není dominantní, přílišná pozornost ke způsobu vyprávění by otupovala napětí a spád děje.

3

V próze Vladislava Vančury vypravěč již od počátku zaujímá rozhodující místo, zatímco děj je záměrně oslabován. Neprojevuje se to jen v krátkých prozaických útvarech, které mají povýtce lyrický charakter — patří k nim většina próz *Amazonského proudu* —, ale také v povídkách, jež obsahují epické jádro, jež jsou vybudovány na dramatické situaci nebo události. Například v próze *Nenadálá smrt*, v drobném vyprávění o tom, jak se za plavby „pravšední a pokojné" utopil mladý vorař, Vančura nevyužil ničeho, čo by mu pomohlo vystupňovat tragickou a neče-

[5] Srovnej L. Doležel, *O stylu moderní české prózy*, Praha 1960.

[6] J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky* II, Praha 1948, 329.

[7] Upozorňuje na ni B. Ejchenbaum ve stati *Kak sdelana šinel Gogola;* Skvoz literaturu, Leningrad 1924, 171. Srovnej i *Teória literatury. Výbor z „formálnej metódy"*, Trnava 1941, 338—355.

kanou dějovou pointu; naopak: prozrazuje ji na samém začátku osudné scény. Destrukci klasické dějovosti provádí autor jinde tím, že epický čas zkoncentruje na minimum *(Čižba)*,[8] nebo tím, že si s dějovými prvky parodicky pohrává *(Dlouhý, Široký, Bystrozraký)*. Z Vančurovy rané prozaické tvorby nejvíc se blíží klasické epice povidka *Do světa*, ale i ta je dějově poměrně jednoduchá a končí pointou, která je přímo parodickým a sarkastickým popřením tradiční dějové gradace.

Na rozdíl od klasických příběhů, které si uchovávají značnou část svého významu a své výmluvnosti i tehdy, když je omezíme jen na prostou reprodukci fabule a když je zbavíme všech dějově retardujících částí, Vančurova epická tvorba nemůže být redukována na „čistý" děj, aniž by tím zásadně utrpěla její podstata a smysl. Autor sám pokládal děj za „rozvedený básnický obraz": „Na rozdíl od části kritiky, která klade důraz jen na zprostředkování zpráv, je možno tvrditi, že epika je umění, které slovesnými prostředky vytváří situace a jejich proměny. Děj nemá závažnějšího poslání než kterýkoli básnický obraz a v podstatě není ničím jiným než rozvedeným básnickým obrazem (Nezval)."[9] Ve shodě s koncepcí epické prózy jako tvorby povýtce básnické — toto pojetí bylo spřízněno s programovou estetikou soudobé avantgardy, jež učinila z lyrismu základní kategorii umělecké tvorby — Vančura se kriticky vyslovoval o požadavku, aby románové příběhy potvrzovaly nebo vyvracely danou morální tezi, životní pravdu: „Příručky krásného písemnictví s naivní učeností mluví o románě jako o sledu dějů, jimiž je otloukána jeho ústřední osobnost. Někde se hrdinové dějem prodírají, někde jím plynou pleskajíce, ale nakonec (jde-li o román zdárný) učiní všichni zadost odstrašující či příkladné pravdě."[10]

Jaké důsledky plynou z této koncepce pro vnitřní uspořádání narativní výpovědi? Především ten, že dynamika významového kontextu děje není oddělitelná od ostatních motivů, které jsou z hlediska fabule podružné. Události a jejich pohyb jsou podřízeny vyšší významové rovině, do níž vstupují další soubory prvků, ať už je spojujeme s kontextem postav, prostředí, s přímou vypravěčovou reflexí ap.

Kdybychom se například pokusili stručně zaznamenat fabuli *Pekaře Jana Marhoula,* dostali bychom příběh téměř banální. Ve srovnání se zajímavými zápletkami a složitými intrikami románů Balzacova nebo Dickensova typu připadal nejen staticky a nudně, ale také bez pointy.

[8] Srovnej rozbor této povídky v doslovu Jana Mukařovského k *Amazonskému proudu,* 1959, 174.

[9] *O společenské funkci umění,* Tvar 1931, 23.

[10] *Poznámka o románu,* Plán 1929 — 30, 40.

Tento optický klam vzniká však jen za předpokladu, že nerespektujeme jednotu Vančurova díla, které patří k jinému typu epických struktur, než jaké representují dějové romány 18. a 19. století. Také novelistické útvary, které pracují s anekdotou a dějovou zápletkou, nemohou být kritériem epické nosnosti Marhoulova životního příběhu.

O této věci se zmiňuji zejména proto, že konfrontace obou zmíněných epických typů byla již v naší literatuře o Vančurovi provedena. Mám na mysli knihu Milana Kundery *Umění románu,*[11] v níž autor postavil proti sobě chudičkou fabuli *Pekaře Jana Marhoula*[12] a napínavou dějovou osnovu Balzacova románu *Lesk a bída kurtizán* s cílem dokázat, že sama společenská situace pozdní kapitalistické společnosti, omezující aktivitu individua, již nebyla s to poskytnout spisovateli tak elementární epický materiál, který měl ještě k dispozici Balzac. Kundera, opíraje se o Hegela nebo ještě spíše o Lukácsovu interpretaci Hegela, konstatoval — nikoli neprávem —, že hrdinové Balzacových románů jsou nesrovnatelně aktivnější a méně determinovaní než postavy Vančurova díla. Individuální iniciativa protagonistů Balzacových románů, jejich akceschopnost a složité a napínavé příběhy nemohou však být samy o sobě měřítkem epické vyspělosti látky, která se stává předmětem vypravování. Vančura krajním zjednodušením děje a jeho oslabením nepopřel celkovou dramatičnost, napětí a sukcesívnost vyprávění — realizoval ji pouze jinými postupy a složkami. Kdybychom byli ctiteli paradoxů, mohli bychom dokonce prohlásit, že Balzacova epika představuje ve srovnání s epikou Vančurovou nižší stupeň, protože v ní jde sice o činy a události na první

[11] Vyšla v roce 1960.

[12] V dobovém nakladatelském letáčku čteme tuto charakteristiku románu vycházející z dějové osnovy Marhoulova příběhu: „Román je životní historií svérázného muže, jehož jedinou tragédií bylo příliš dobré a šlechetné srdce. Pekař Marhoul se lehkověrně zadluží a je vyhnán z dosavadního šťastného života i se svou ženu. Po slavné pitce na rozloučenou odchází z hnijícího maloměsta, najme si na dluh sešlý mlýn, ale i zde přílišná dobrota odvrací od Marhoula štěstí. Nevymáhá svých peněz od těch, jimž kdysi půjčil, a nemoha zaplatili nájemného, stane se ve mlýně pomocníkem, utlačovaným surovým majetníkem mlýna. Posléze je přijat v pekařském krámě, jehož dříve sám býval majetníkem, avšak ani zde se mu nedaří. Je stíhán nemocí, ústrky, hrubostmi a nespravedlností. Tato trudná životní historie zabírá nezvykle do hloubky a vzrůstá do apokalyptických rozměrů děsivé vidiny lidských běd a utrpení..." Je zřejmé, že intenzita uměleckého působení románu není přímo závislá na fabuli, ale na způsobu, jakým je příběh vypracován. Marhoulův osud by se mohl stát tématem povídky zdůrazňující dobový kolorit prostředí, postav a figurek a vyznívající ve filosofii sentimentálního soucitu a odevzdání se osudu nebo by mohl být pojat i jakkoli jinak: jako naturalistická studie lidského utrpení, jako dokumentární výpověď atd.

pohled velmi pestré a barvité, ale zato mnohdy také lidsky méně závažné. Vždyť postavy Balzacových dějově nejsložitějších románů jsou zpravidla lidé bojující všemi prostředky o „místo na slunci", o moc a slávu, zatímco zoufalý zápas Marhoulův je tragédií člověka, kterému jde o všechno — o životní minimum, o právo na existenci, práci a elementární lidskou důstojnost.

Hledáme-li v minulosti epickou strukturu, které se Vančurův román blíží a která by nám objasnila jeho pořádající (konstruktivní) princip, musíme přihlédnout k takovým narativním útvarům, v nichž děj nemá platnost sám o sobě, ale kde všechny prvky epické struktury vytvářejí jediný celek, v němž každá vrstva nebo každá část je potenciálně dominantním nositelem významu, takže je nelze od sebe oddělovat a posuzovat nezávisle na konkrétních vztazích a situacích, v nichž existují.

Vančura si již ve svých prvních prózách vytvořil podivuhodně osobitý a svérázný sloh využívající archaických slov i zastaralých syntaktických a větných konstrukcí. Kritika nalezla důležitý inspirační zdroj jeho slovesného umění v *Písmu* a ve středověkém písemnictví. Tento vliv se projevoval nejen v přítomnosti bliblismů a ve stylistickém zabarvení a konstrukcích výrazů a vět, ale také v koncepci vypravěče, v autorově hledisku a vztahu k událostem, postavám, situacím. Místo analytického přístupu, který se snaží rozebrat skutečnost do nejmenších smyslových a psychických vlásečnic, Vančura volil způsob syntetický a hodnotící: pojmenovával věci s výše své suverenity a propůjčoval jim obecnou platnost. Jeho věta byla budována tak, aby zahrnovala v sobě ukončené konstatování a soud co možná definitivní:

„A čtvrtá strašná noc přišla. Bouře strhla hráz, jež byla slabá, zalila práci a rozbila ji. Dělníci viděli nebesa ohnivá a zmar slétal šíře jako paprsek denní. Dva tisíce soudruhů leží v zátopě. Váš výpočet vpustil moře jako draka. To byl úklad a vražda".[13]

Shody, které již na první pohled vyvstávají mezi prózou Vančurovou a biblickými texty, vedou nás k otázce, jaké jsou charakteristické rysy epické výstavby biblických příběhů a do jaké míry lze jimi objasnit vypravěčské umění Vančurovo. (Při této příležitosti poznamenávám, že tu nejde o příbuznost světonázorovou a filosofickou; Vančura byl atheistou, hlásil se k marxistické filosofii i politické teorii).

Odpověď na zmíněnou otázku o struktuře biblických legend nám objasní krátké srovnání *Písma* jako nejstaršího křesťanského eposu s Ho-

[13] Citát je z povídky *Býti dělníkem* (sb. *Amazonský proud*, 1923), v níž je rozveden motiv katastrofy při stavbě Panamského průplavu.

mérovými zpěvy ztělesňujícími mytologii antického Řecka. Tuto srovnávací analýzu provedl Erich Auerbach v první kapitole knihy *Mimesis;*[14] v dalším výkladu vycházím z jeho závěrů. Zatímco smysl přehledně členěných příběhů Achillových nebo Odysseových, v nichž každá událost je vypravována se stejnou intenzitou a konkrétností i ve stejném osvětlení, tkví v nich samých a nepotřebují proto žádného zvláštního vysvětlení, které by se složitě dohadovalo smyslu různých epizod, výroků nebo dokonce slov, biblické příběhy neusilují o evokaci a popis předmětného světa, nýbrž o demonstraci etického, náboženského principu na životním materiále, který ovšem nemá platnost „skutečnosti", ale „pravdy". Přitom nerovnoměrnost částí a prvků epické látky, její zlomkovitost, sugestivnost, nedopovědělost, mnohoznačnost nutí čtenáře, aby si neustále dešifroval skrytý smysl textu.

V dobrodružných příbězích je děj komponován tak, že jednotlivé motivy a epizody si navzájem předávají významové impulsy, které probíhají textem jako zvláštní kinetická energie vytvářející dějové napětí. Tento pohyb si můžeme představit jako předávání štafety nebo pád kuželek, z nichž zásah první je postupně přenášen na celou řadu, na celé seskupení. Předpokladem takového zřetězení je to, aby jednotlivé epizody byly *otevřené*, tj. aby jedna připravovala druhou, následující.[15] Důležitým prvkem výstavby dobrodružného děje je retardace, brzdění, digrese ap. Tyto postupy napětí nesnižují, ale stupňují, neboť se tu uplatňuje důležitá zákonitost, kterou lze vyjádřit touto úměrou: čím je počáteční epizoda otevřenější, nedopovězenější a čím méně ji následující dějová částice uzavírá a zbavuje dynamické energie, tím je napětí řady větší a intenzívnější. Epizody, které dějový spád brzdí, můžeme přirovnat k zúženému profilu energetického vedení. (Podle Ohmova zákona napětí elektrického proudu je přímo závislé na odporu vodiče.)

Analýzou typických dobrodružných fabulí dospějeme k závěru, že jednotlivé epizody a události jsou v podstatě obměnou několika základních situací. Půvab dobrodružných příběhů — například Apuleiova *Zlatého osla* nebo Homérovy *Odyssey* — je v tom, jakými různými překvapujícími variacemi se daná situace (proměna člověka v osla, bludný návrat vojáka z války) vyjevuje a řeší, jakých různých atributů nabývají různé epizody této situace v lineárním časovém průběhu.

Zcela jiného typu je dynamika *vnitřního* děje, která je charakteris-

[14] První vydání v Bernu 1946.

[15] Srovnej Viktor Šklovskij, *Teorie prózy*, Praha 1948. — M. Kundera při rozboru Vančurových *Polí orných a válečných* postřehl, že autor sice vytváří otevřené (dynamické) epizody, ale jejich dějové energie nevyužívá (c. d., 35).

tická pro biblická vyprávění.[16] I příběhy Abrahámovy, Jákobovy nebo Josefovy mají své napětí, i v nich se vrací řada podobných situací. Jenže jejich zřetězení je podřízeno jiným zákonitostem, než jaké jsme pozorovali u dobrodružných příběhů. Napětí avanturních románů je dáno způsobem navazování jednotlivých epizod, jejich neustálým „otevíráním" a „přivíráním", zatímco vnitřní děj můžeme přirovnat spíše k pohybu vertikálnímu, kdy se jedna epizoda vrství na druhou, aniž ji kdykoli plně absorbuje. V dobrodružném románě můžeme zapomenout celou řadu epizod, které jsou již uzavřeny, — čtenářské napětí se tím nemusí oslabit. Epika intenzívního typu nikdy zcela nepohltí, neodsune do pozadí motivy, které zůstaly „vzadu": neustále se vynořují v nových a nových podobách. Je to spíše pohyb v kruzích nebo sled ozvěn než přenášení lineárně působící síly. Opakováním podobných situací, výroků, slov dochází ke gradaci napětí. To, co jsme si zpočátku uvědomovali jen nejasně anebo co jsme interpretovali jednostranně, tj. pouze v relacích užšího dějového kontextu, nabývá postupně na významové síle a naléhavosti. Přitom často v počáteční situaci nebo v některých klíčových motivech je už předem ztajen jakoby celý budoucí pohyb. Když se například v biblickém vypravování Josef ocitá na dně studny a opět z ní zachráněn vychází, je to situace, ve které jsou zpodobeny již všechny další podobné události josefské legendy, jež bychom mohli svést k jedinému jmenovateli (pád člověka na životní cestě a jeho renouveau). Jinou takovou základní situací, která se mnohokrát vrací, je motiv mystifikace (Lában zaměňuje Ráchel Líou; bratři předstírají před Jákobem Josefovu smrt; Josef vystupuje před bratry nepoznán a zkouší je řadou nástrah) nebo motiv snu (Josef vykládá nejdřív vlastní sny, pak sny vězňů a nakonec sen Faraonův). Zatímco mystifikace ztělesňují nesoulad lidského vědomí a jednání se skutečností, prorocké vize jsou obraznou anticipací budoucnosti, řadou metafor, v nichž je v nerozvinuté, elementární podobě ztajeno „řešení" budoucích osudů a dějů.

4

Vančurova epická tvorba se blíží dějové struktuře biblických legend především koncentrací a gradací *základních motivů*. Základním motivem nebo situací rozumím soubor dílčích motivů, který je spjat jedním souhrnným významem; tyto sjednocující významy se mohou integrovat

[16] Texty biblických příběhů nejsou koncipovány jednotně, jsou mezi nimi značné rozdíly; proto se tyto poznámky týkají pouze základních rysů jejich sujetové výstavby.

na různých rovinách zobecnění (např. setkání, slib a nedodržení slibu můžeme resumovat v jediný celek, který označíme pojmem zrada). Barthes vyšší významové celky nazývá *sekvencemi*.

Román začíná patetickou apostrofou hrdinovy *smrti*: je to prolog prozrazující tragickou pointu celého pekařova životního příběhu.

Umírání a smrt je vůbec jedním ze základních motivů nejen zmíněného díla, ale také dalších Vančurových románů. Autor soustřeďoval svou pozornost ke klíčovým životním situacím, nešlo o žánrový popis každodennosti, ale o postižení lidského údělu v jeho nejdůležitějších konturách a uzlových bodech.

Motiv smrti se v románě o Marhoulovi objevuje — kromě úvodního prologu — celkem třikrát. Poprvé v úvodní části první kapitoly, kdy je ještě život pekaře Jana líčen jako idyla plná štěstí, radosti a požehnané práce. Někde v sousedství zemřelo osiřelé dítě. Na pohřeb přichází jen několik příbuzných. Marhoul zahlédne oknem skrovný smuteční průvod, shodí zástěru, oblékne sváteční kabát a vyzve svého synka a malého učedníka, aby s ním vyprovodili rakev s dítětem na hřbitov.

„Chodíval za rakvemi ubožáků a zoufalců, někdy nepřipraven a skrývaje zástěru v pase složenou, ne aby plakal, ale protože byl podoben všem lidem a všichni lidé byli trochu jím samým.

Nad hroby odhaluje se cíp jakéhosi tajemství, avšak Marhoul se neděsil. Nicota zdála se mu andělskou."[17]

Smrt cizího dítěte se Marhoula nedotýkala přímo, měl k ní vztah jako k smrti kteréhokoli člověka, kteréhokoli lidského tvora, jímž se cítil být a také byl on sám. Marhoula přivedla do pohřebního zástupu lidská solidarita, sdílnost a soucit, tedy vlastnosti, které tvořily základ jeho povahy.

Ale touto epizodou končí Marhoulova idyla a začíná řetěz událostí vedoucích k jeho pádu, ke ztrátě jmění a veřejného uznání a posléze k odchodu z Benešova.

Podruhé se s motivem smrti setkáváme ve třetí kapitole Marhoulových příběhů. V nadelhotském mlýně umírá stárek Durdil, Marhoulův druh v otrocké práci a bídě. Souchotinářovo umírání je zdlouhavé a bolestné; čtyřicetiletý osamělý muž ubitý dřinou, chudý dělník, který nezanechává po sobě nic vyjma výsledků své bezejmenné a nezaplacené práce, dostává v nejtěžších chvílích svého života pomoc od Marhoula a jeho ženy Josefiny, od lidí stejně chudých a bezbranných, jako je on sám. Tato smrt se již dotýká Marhoula přímo:

[17] Cituji podle prvního vydání v Družstevní práci roku 1924, 10.

„Lůžko umírajícího, úděsný kočár, bez pohnutí ujížděl k branám smrti. Viděli stékati roztavený pohled Františkův, jenž neměl dosti sil, aby se vznesl. Jan usedl na pelest postele a vzal ruku umírajícího do své dlaně. Avšak nenapadla ho pražádná veliká slova, když k němu mluvil" (78—79).

Durdilovo umírání, které bylo již přímým předobrazem Marhoulovy smrti, podobně jako jím bylo i pekařovo těžké zranění, jež jej nadlouho vyřadilo z práce, mění směr jeho dalších osudů. Jan, dosud trpělivý a pokorný, vzplane hněvem proti nadelhotskému mlynáři, který ho uráží a nutí k ještě potupnější pracovní smlouvě. Je to první Janův skutečný protest a hněv. Po něm následuje poslední období jeho života: návrat do Benešova, zápas s bídou stále tíživější a nakonec bolestné umírání a smrt.

Motiv smrti a bolesti, zpočátku vzdálený a obestřený září jakéhosi pokojného tajemství, se postupně zesiluje až k závěrečnému furiosu:

„Janova horečka byla poslední bitvou. Ložisko v míše měklo, proměňujíc se co do barvy, a vlny otrávené krve rozběsňovaly ho zbytkem sil.

Josefina, stojíc mezi oknem a lůžkem nemocného, přijala poslední pozdravení. Tato slova, jakkoli nepadala s třeskem, byla děsná a přece byla překonána novou hrůzou. Obličej Janův stal se dokonale tichým, v rudosti horečky leskly se oči a rty, již mlčící, usmívaly se v ústrety smrti. A tu mu lítá křeč drásala tvář jako kopyto ďáblovo a tygří spár. Tato bláznova maska nejektá hrůzou, ale úděsně se chechtá. Pět hodin plenila bouře ubohé tělo, přecházejíc od beder vzhůru a vždy se vracejíc. Když táhla šestá, na vrcholu záchvatu Jan, uštván a usmýkán, dokonal" (117—118).

Jiným motivem, který se v románu několikerým opakováním stupňuje, je motiv *cesty*. Poprvé je to odjezd z Benešova, pouť jakkoli nedobrovolná, přece však téměř radostná, protože na jejím konci kynula Janovi jakás takás naděje: nadelhotský mlýn.

V druhé kapitole se motiv cesty vynoří ve zvláštní konkretizaci: Marhoul se vydává do kraje za prodejem chleba. Toto putování, na jehož zdaru závisí celá Janova existence, má úspěch jen dočasný. Nakonec, když udeřily mrazy a v domě nebylo peněz, Marhoul se odhodlává k dlouhé a klopotné cestě do Benešova. Ale neprodal tam ani bochníček.

Druhá a poslední cesta do Benešova byla stejně zlá a bezútěšná. Marhoul byl vyhnán majitelem mlýna a nezbývalo mu nic jiného než se s pokorou vrátit do městečka a hledat tam námezdnou práci.

Vzájemná souvislost všech těchto Marhoulových „cest" je nabíledni.

Nejsou to pouze dějové motivy, které mají za úkol posouvat události v lineárním časovém sledu, nýbrž klíčové životní situace, které se vrství jedna na druhou, jsouce spolu spjaty osudovou vazbou. Každá z těchto cest, jedna více druhá méně, je malým podobenstvím o Marhoulově životní pouti, o Janových bláhových iluzích i o kruté realitě, z níž není úniku.

Všimněme si, jakým způsobem Vančura podtrhuje souvislost zmíněných motivů. Nejlépe je to patrné, srovnáme-li líčení odjezdu a návratu do Benešova. Autor v obou případech vychází ze stejné představy, ze stejného přirovnání. Jen hodnotící aspekt je zcela jiný, opačný, kontrastní. Zatímco pouť do Nadelhot je vylíčena jako radostná, povznesená jízda (slovo „povznesená" tu má přímý i přenesený význam), cesta zpátky připomíná žalostné klopýtání:

„Teď jeli pod stromy. Zelená oblaka nad hlavou, na voze a přece doma, neboť slamník a skříně a obrácený stůl jsou věci ze světnice, jež jde s námi. Šestileté dítě zakoušelo radost a vytržení. Jeho hrad byl vznesen až k vrcholkům stromů, jabloně mu metají zelené pruty na cestu, a haluze, jež prohýbá plodek doposud maličký, dotýkají se rukou pacholátka. Brali se povětřím a vrcholky zahrad" (42).

„Josefina šla mlčky. Na okrajích silnice houstla již noc, brali se stromořadím jako hmyz, jenž leze mezi stébly trávy, a Janův hněv se maličko blýskal jako světélkování mušky... To nebyla vysoká cesta mezi stromovím, ale klopýtavý výstup na městský pahorek a pád s jeho temene až do uličky zvané Bláto v dům o čtyřech oknech" (91).

V románě o pekaři Marhoulovi najdeme ještě řadu dalších opakujících se situací. Jednu zvlášť přiznačnou tvoří Janovy *rozhovory s nájemci a věřiteli*. Nejsou to prosté žánrové scénky, ale události, které mají obecnou platnost. Jimi se vyjevuje odvěký rozpor mezi člověkem „dole" a „nahoře", mezi dělníkem a pánem, mezi tím, kdo vytváří hodnoty, a tím, kdo třímaje v rukou moc, si je přisvojuje.

Přípravným, „negativním" obrazem tohoto motivu je scénka na začátku románu, kdy za Marhoulem, který ještě setrvává v iluzi, že může nazdařbůh půjčovat lidem peníze, přichází šejdíř a láká z něho vysokou půjčku. Pekař mu dává devětset zlatých, aniž se domnívá, že se mu peníze vrátí. V této scéně, kterou končí expozice příběhu, je již předznamenána Marhoulova katastrofa.

Za nějaký čas je sám Marhoul nucen jít prosit o pomoc. Navštíví ře-

ditele panství a žádá ho o nájem mlýna. Podobná scéna, jenže tentokrát zlá a neúspěšná, se opakuje po půl roce, kdy Marhoul jde oznámit, že není s to zaplatit nájemné. A pak už je Marhoul nucen přijmout vydřidušskou pracovní smlouvu, kterou mu v tísni nabídl nový nájemce mlýna, bohatý bousovský mlynář. Po smrti Františka Durdila, svého pomocníka, s nímž se dřel v mlýnici a u pece, Marhoulovi došla trpělivost: vzepřel se hrozbám hrabivého mlynáře, který mu chtěl vnutit ještě horší pracovní podmínky, málem jej ztloukl, a musel pak neprodleně opustit nadelhotský mlýn, který před jeho příchodem ležel v troskách a který jej stál tolik potu a krve.

Všechny tyto scény, v nichž Marhoul vyjednává s vrchností a s majitelem mlýna, tvoří souvislou řadu. Není to ovšem pouhá variace jedné pokořující životní chvíle, nýbrž prudce se stupňující fáze Janova poznání a prohlédnutí. Zpočátku Marhoul hovoří s ředitelem panství téměř bezstarostně, a když odchází s kladnou odpovědí, neuvědomuje si ani, že mu přálo štěstí: „Jan neděkoval příliš prozřetelnosti: zdálo se mu, že se naplnila holá nutnost, aby měl starý mlýn. Vracel se loudavým krokem a okouněl pod hnízdy ptáků, zatímco Josefina, všecka jsouc netrpělivá, jej očekávala" (41). Podruhé už je Marhoulova žádost zamítnuta a Jan odchází ze zámku sklíčen: „Vracel se sněhem a jeho střevíce zanechávaly dvé ubohých stop. Bylo mu jíti: šel, maje všecku pozornost obrácenu k otiskům spravovaných bot" (66).

Zcela jiná byla Janova rozmluva s mlynářem Němcem. Pekař již nebyl bezradným dobrákem, který trpělivě snáší rány. Lomcovala jím zběsilost a nájemce musel odtáhnout, jinak by ho Marhoul udeřil lopatou: „Zatím mlýn stál na starých místech a Jan zaryt v pekárnu Němcovu a dýmaje plamenem peci, hrozil zaťatou pěstí. Teď se nepodobal bílému pekaři, jenž se smává a volí obezřetně slova, aby ti řekl, co bys rád slyšel... Jako posupný kovář stojí u své výhně a ohořelou násadou bije do hromady polen" (82—83). Ohlas této zoufalé a vzpurné nálady se v románě vrací ještě jednou: v hádce s pekařem Pánkem, který ho přijal do práce jen z milosti a který ho při první neshodě propustil. Ale to již propukla Janova nemoc a nadešly jeho poslední dny.

Tak bychom mohli ve Vančurově románu sledovat zřetězení a gradaci i dalších příznačných situací, ať už jsou to opakující se scény v hospodě Hlíňance, „kde se zpívá", epizody s Janovými přáteli Deylem a Ruddou nebo motivy rodinné, pracovní a jiné. Počet základních dějových prvků a situací, z nichž Vančura komponuje své vyprávění, není — jak se ukazuje — veliký, ale jejich stupňování, obměňování a střetávání jim propůjčuje neobyčejnou výrazovou a významovou intenzitu a hloubku.

Napětí Vančurova vyprávění zdaleka není podmíněno pouze kontextem dějovým; důležitou roli tu hraje dynamika vyšších „pater" významové výstavby. Dějové motivy samy o sobě jsou pouze prostředkem neustálých proměn hodnotícího plánu, který je ve struktuře Vančurovy prózy dominující a který si podřizuje jak organizaci motivických řad, tak také výběr slovesných prostředků.

5

Analýza Vančurova románu o Janu Marhoulovi z hlediska výstavby tematických plánů nás přivádí k závěru, že v něm vystupuje do popředí kontext *postav;* plány *děje* a *prostředí* jsou však s touto motivickou vrstvou nerozlučně spojeny a propleteny. Médiem, které zprostředkuje a vytváří jednotu všech kontextových řad, je *vypravěč*. Zmiňoval jsem se již o tom, že Vančura neustále klade důraz na způsob vyprávění, že mu jde o to, aby čtenář vnímal kompozici díla, jeho skladbu i jednotlivé výrazové postupy. Proto je zeslabeno nejen dějové napětí, které by příliš soustřeďovalo pozornost na události, ale také samostatnost postav a iluzívní věrohodnost prostředí.

Zdroj vypravěčovy „nadřazenosti", která určuje uspořádání motivických řad, charakteristiku a rozestavení postav, dějový spád i výběr výrazových prostředků a jednotlivých slov, hledejme v autorově *hodnotícím* vztahu ke skutečnosti. Vančurova výpověď o světě a lidech nemá nikdy charakter nezúčastněného sdělení, objektivní výpovědi. Je vždy hluboce osobní a subjektivní; podstatou této subjektivity není dojmovost a individuální senzibilita, ale neustálá vůle k posuzování a hierarchizování věcí. Subjektivní expresivitu výrazu přitom neoslabuje básníkovo úsilí dobrat se nadosobního hodnotícího principu a řádu.

Především je třeba zdůraznit, že Vančurovo vyprávění má charakter mluvené — i když přitom značně stylizované — řeči. Jednotlivé výrazy, věty a pasáže jsou formulované jako vzrušené promluvy, které se obracejí k posluchačům (čtenářům), k postavám i k vnějšímu světu. Přitom promluvy postav a jejich repliky jsou pevně vklíněny do výpovědi vypravěčovy, realizují se v jediném významovém kontextu. Autor nevyužívá přímých řečí k jazykové charakteristice postav: Marhoul mluví stejně strojenou a archaickou řečí jako Josefina, sodovkář Rudda nebo správce Čížek. Je to vlastně řeč vypravěčova; jak ona tak také dialogy postav vycházejí z jednoho významového jádra.

V klasické epické struktuře je zachován rozdíl mezi řečí vypravěčovou a dialogy postav. Tento rozdíl se projevuje nejen v tom, že vypravěčova promluva má monologický charakter a jednotné stylistické

zabarvení, od něhož se odrážejí rozrůzněné promluvy postav, ale také v tom, že vypravěč zachovává epický odstup od postav a příběhů. Vančura sice nikde nepředává slovo svým postavám, jak jsme toho často svědky v dílech Čapkových nebo Olbrachtových, avšak epickou distanci rovněž nezachovává. V příbězích Marhoulových dochází k neustálému vychylování a kolísání stylistické rovnováhy vypravěčových promluv. Tato významová oscilace, která se v jazykovém plánu textové výstavby projevuje střídáním různých stylistických vrstev a postupů, je způsobena rytmem tematických kontextů: poloha a expresivita vypravěčových promluv se mění podle toho, o čem se právě hovoří. Stylistická variabilita a dynamika textu není tedy dána střídáním replik a promluv různých účastníků děje, přičemž by se autorův hlas zařazoval do celkové polyfonie vyprávění, nýbrž dialogizací vypravěčovy promluvy, která integruje repliky postav a citlivě reaguje na všechny změny v tematických kontextech.

Tón vypravěčovy promluvy v Pekaři Janu Marhoulovi kolísá mezi dvěma krajními polohami: mezi klidným a idylickým *pohádkovým vypravováním* a mezi vzrušenou, patetickou *deklamací,* která v jedněch případech vyjadřuje pocity vznešené, v jiných zase stav krajního odporu a hněvu. V obojím případě jde o postupy charakteristické pro mluvní projev, přičemž jak pohádkové vyprávění tak také patetická řeč vylučuje přílišnou osobní individualizaci vypravěčovy mluvy.

Pohádkové obraty jsou běžné zejména v tematickém kontextu Marhoulovy postavy; vynořují se tehdy, kdy vypravěč sděluje příběhy a situace kladné, pokojné, naplněné jasem, pohodou, bezstarostností. Tam, kde vypravěč hovoří o zlu a jeho představitelích, o vrchnosti a panstvu, o Benešově a jeho měšťanech, o předsedovi záložny, o profesoru Brunclíkovi, o bousovském mlynáři Němcovi, o správci panství apod., jeho řeč se výrazně mění, nabývá na důrazu a expresivitě, zaplavují ji drsné výrazy a nadávky. Pohádkové vyprávění se rázem mění v patetický křik, ve spílání a proklínání ne nepodobné vášnivému hlasu starozákonních proroků a kazatelů. Městečko Benešov se stává přímo ztělesněním nečistoty, zla, podlosti.

Zcela jiné polohy významové i stylistické nabývá Vančurovo vyprávění tam, kde sděluje závažné životní pravdy, kde se koncentruje k hlavním otázkám morálním a filosofickým. Jsou to zejména motivy smrti, doprovázené úvahami o údělu člověka, o smyslu dělnické práce a o budoucnosti, která přijde, která rozmetá svět křivd, bídy a zla. Tyto myšlenkově nejzávažnější pasáže mají charakter vzrušených a patetických apostrof a vizí.

Pokusíme-li se na základě těchto zjištění identifikovat Vančurova vypravěče, dospějeme k tomuto závěru: Fiktivní osoba, která reprodukuje Marhoulův příběh, není individualizována ve smyslu určitého psychologického a společenského typu, jak je tomu například v narativní próze Karla Čapka; podobá se nejspíše kazateli. Vyprávění je stylizováno, má charakter hlasité deklamační promluvy, která se obrací s naléhavým sdělením ke kolektivu posluchačů. Při četbě jako bychom slyšeli tón i témbr vypravěčova hlasu, jako bychom viděli jeho gesta, jako bychom byli svědky úsilí, s nímž vyslovuje jednotlivá slova a věty a s nímž udržuje v rovnováze své citové zaujetí. Rychlé významové zvraty jeho promluv, veliký rozkmit emocionálních a hodnotících poloh, gradace výrazu, kontrast různých stylistických vrstev a postupů, mísení prvků pohádkového vyprávění s groteskní hyperbolou, drastickou nadávkou a patetickou apostrofou — to vše propůjčuje Vančurovu vyprávění neobyčejné napětí, které vyžaduje obzvláštní čtenářovy pozornosti, aktivity a vnímavosti.

Dominující postavení vypravěče, které zrušilo epickou objektivitu díla, propůjčuje vyprávění charakter *lyrické* výpovědi.[18] Nikoli náhodou můžeme Vančurova vypravěče srovnávat s typem básnické autostylizace běžným v poezii symbolistické a postsymbolistické. V některých básních Neumannových, Bezručových nebo Sovových zaslechneme podobný hlas vzrušených prokletí lidské bídy a křivd i volání vznešených apostrof lidskosti a spravedlnosti, která přijde.

6

Pronikání prvků lyrické struktury do vyprávění, podmíněné subjektivizací výpovědi, můžeme sledovat v různých směrech a aspektech. Lyrické téma se vyvíjí jinou cestou než téma epické; zatímco struktura epického díla se opírá o *otevřené* (dynamické) motivy, vytvářející dějovou řadu podmíněnou souvislostmi časovými a příčinnými, lyrické téma se skládá ze *statických* motivů, jež se rozvíjejí v řady spojené *dynamikou emocionálního prožitku.* Lyrické motívy jsou samostatnější, méně závislé na nejbližších kontextových vazbách, jejich pohyb je dán tím, že se vynořují v nových souvislostech a variacích, že postupně nabývají různého a proměnlivého emocionálního zabarvení. Na základní

[18] Zdůrazňování vypravěče samo o sobě není odklonem od epického principu výpovědi. Podle názoru Käte Friedmannové *(Die Rolle des Erzählers in der Epik,* Lipsko 1910) pokusy eliminovat vypravěče z epiky a nahradit ho objektivní reprodukcí scén a jednání svědčí o převaze dramatických postupů nad postupy povýtce epickými. V tomto smyslu Vančurovo akcentování vypravěčovy úlohy ve struktuře prozaického díla není v rozporu s epickým základem vyprávění.

motivy, jejichž počet je zredukován, nabalují se pobočné motivy a celé trsy asociativních významů, které se neustále konfrontují se základní tematickou dominantou.

„Pro lyrickou báseň je typická tematická nehybnost", napsal B. Tomaševskij, „— téma se prezentuje v různých variacích, jež přinášejí stále nové a nové asociace. Vývoj tématu se neuskutečňuje směnou základních motivů, ale tím, že se na ně vrství pobočné motivy, jež jsou vybírány vzhledem k jednomu a témuž základnímu tématu".[19]

Ve výstavbě Vančurova románu se uplatňují silné lyrické tendence: jednotlivé základní motivy, jako například motiv smrti, cesty, města apod., ale také celé kontextové řady, ať už jsou dány charakteristikou postav, pásmem sentencí a patetických apostrof nebo drobnými „obrázky", vyvíjejí se způsobem, který je blízký logice výstavby lyrického tématu. Kauzální spojení motivů je často porušeno a motivy, projevující tendenci k vyčlenění z epické osnovy, jsou neustále uváděny ve vztah k základnímu tématu, které vystupuje vůči každému motivu jako určující statické pozadí, jako význam, jenž je dán předem jako matematická konstanta vytčená před závorkou. Odtud statický ráz konfliktu a pocit jeho apriornosti. „Řešení" Marhoulova osudu je obsaženo již v prologu knihy a celou kalvárii jeho pádu chápeme jako naplňování logiky, která vyplývá z drastického nesouladu pekařových vlastností a poměrů, v nichž je nucen žít.[20] Víme, že Marhoul nebyl z Benešova vyhnán proto, že z nedorozumění a vlastně z dobré vůle poštval proti sobě správce Čížka, a chápeme také, že jeho neúspěchy v nadelhotském mlýně nebyly způsobeny snad jen tím, že v kritickou dobu utrpěl těžký úraz, nebo proto, že ve mlýně musel pracovat i za těžce nemocného stárka. To, co propůjčuje Marhoulovu příběhu dynamické impulsy, nenajdeme v dějové intrice nebo ve způsobu navazování a střetávání po sobě následujících motivů, ale v konstantě základního konfliktu dobra a zla, práce a peněz, bídy a zištnosti. Marhoulova postava prochází průběhem let a životních zkoušek jistými proměnami, dobírá se jistého poznání, avšak tento pohyb se koneckonců nedotýká jeho základního a určujícího vztahu ke světu. Marhoul například po letech pochopí křivdu vykořisťování, jíž je vystaven, a najde sílu aspoň morálně se této ne-

[19] B. Tomaševskij, c. d., 181.

[20] Logika rozvíjení základních motivů Marhoulova příběhu není nepodobná tzv. *figurální metodě*, která je charakteristická pro biblická vyprávění, jejichž významová dynamika nevyplývá z pouhého časového a příčinného zřetězení epizod, ale z jejího skrytého smyslu, který se ozřejmuje konfrontací různých situací (např. v podobenství o obětování Izáka je již napovězena oběť Kristova). *Figuram implere* znamená doplnit význam určité figury významem jiného motivu, obrazu, epizody. (Srovnej E. Auerbach, c. d., 77.)

spravedlnosti vzepřít, ale podstata jeho iluzí není zasažena; je přesvědčen, že jeho syn vystuduje latinské školy a zachrání se před bědným proletářským údělem.

Práce a motivy, jejich „nehybnost" i variabilita, jejich střetávání a obměňování připomíná lyrický způsob rozvíjení tématu, i když u Vančury nevystupuje do popředí emocionalita osobního prožitku, ale subjektivní zaujetí směřující k obecně platnému hodnocení a soudu.

Příběh pekaře Marhoula je zrelativizován a zlyrizován v neposlední řadě také pojetím *času*. Subjektivní zabarvení vypravěčových promluv se projevuje jejich dialogizací: tím je oslabováno vypravovací préteritum a do popředí vystupuje přítomný čas blízký lyrickému prézentu.

Úvaha o lyrickém principu, který prostupuje epickou strukturu Marhoulova příběhu, nás přivádí k rozboru jeho *kompoziční* stránky. Neboť právě zde, tj. ve způsobu řazení motivů a v jejich vzájemných souvislostech, se projevuje výrazně lyrický charakter podání a rozvíjení tématu, které je ve své podstatě epické, dějové. Otázka je složitější o to, že motivy nejsou lhostejné ke kompozičnímu schématu, do něhož vstupují, že se mu buď přizpůsobují, nebo se s ním dostávají do konfliktu. Motiv už sám o sobě může být bližší epickému nebo lyrickému pojetí skutečnosti, i když rozhodující slovo tu náleží kontextu, který motivům umožní nebo znesnadní rozvinout jejich povahu a zaměření.

Epické motivy jsou především motivy dějové a situační; jejich základem je scéna, akce, pohyb, jednání. *Lyrické* motivy naproti tomu tíhnou k popisnosti, zachycují vnější nebo vnitřní stavy a jejich citový kolorit, líčí prostředí, atmosféru, reflexi apod. Podstata epické kompozice spočívá v časové a kauzální sukcesívnosti, lyrická kompozice se zakládá na paralelismu a jeho nejrůznějších obměnách. Striktní dělení motivů a kompozičních postupů ovšem není možné, protože každé dějové vyprávění tají v sobě momenty statičnosti, popisu a tím i lyrismu a naopak zase každé lyrické líčení je potenciálně dějové, může vyústit ve vyprávění.

Pro epickou strukturu narativní prózy 19. století bylo příznačné zřetelné dělení a rozhraničování motivů statických a dynamických, popisných a vyprávěcích, lyrických a epických. Například v příbězích Balzacových může čtenář, chce-li sledovat pouze fabuli, snadno přeskakovat popisné a úvahové pasáže; na tomto jevu jsou také založena různá zkrácená vydání klasiků (digest). U moderní prózy nic takového není možné: v epice Joycově, Čechovově, Kafkově, v díle Thomase Manna nebo Karla Čapka vytváří text jediný celek, v němž se hranice mezi popisem a vyprávěním silně relativizují; popis je dynamický, zatímco scény a jednání se rozkládají do celých řetězců statických plošek a bodů.

Podobně je konstruována také Vančurova epická próza. Vančura sám charakterizoval děj jako rozvinutý obraz, přičemž obrazy pojímal nikoli jako statická přirovnání, ale jako metafory, které dynamizují významy věcí a které pomáhají uvádět představy a jejich vztahy do pohybu. Vaučura vůbec nezná statický popis založený na objektivním a proporcionálním výčtu částí a detailů daného objektu.

Evokace prostředí, objektů předmětného světa nebo lidské podoby je u Vančury vždy co nejtěsněji spojena s hodnotící výpovědí o skutečnosti, se subjektivním stanoviskem vypravěče a postav. Právě tak jako moderní divadelní scéna nevytváří iluzi reálného prostředí, které je dáno jako předem dané statické pozadí pro jednání postav, nýbrž vytváří dynamický prostor, který se aktivně podílí na dramatické akci a citlivě na ni reaguje, tak také ve struktuře Vančurovy prózy nemůžeme přesně ohraničit kontextový plán prostředí od kontextu postav, popis od hodnocení, statický motiv od motivu dynamického.

Všimněme si například, jakým způsobem Vančura líčí předměty v Pánkově pekařské dílně; tato pasáž bezprostredně navazuje na scénu, kdy se Marhoul pohádal s mistrem:

„Jan již nepromluvil. Pekařský pořádek zdál se mu pojednou hrozným a dílna podobala se peklu. Hnětací stroj o dvou lopatkovitých ramenech, rozkročený uprostřed světnice, s kolem mezi nohama, jež znamená hlavu, a s hřídílkem v zadnici, i necky z kovaného železa na svinských nožkách lezly proti Janovi a za nimi se postrkoval stojan s prkny pro kynutí pečiva o šesti patrech, s dvěma kolečky o větším poloměru po stranách a s dvěma menšími kolečky v rovině podélné osy. ‚Novoty a tyto stroje jsou nepřátelské mému řemeslu', myslil si Marhoul a kulhaje domů o holi, doložil: ‚Udeř hrom do Pánkova hospodářství a do systému Werner-Pfeiderer eingetragene W Schutzmarke! Kdybych mohl, praštil bych se vším'" (104).

Citovaný úryvek není v pravém slova smyslu popisem prostředí, nýbrž charakteristikou Marhoulova duševního stavu, subjektivně deformovaným viděním skutečnosti. A právě v tomto odklonu od objektivní deskripce spočívá latentní lyrismus podobných pasáží, s nimiž se ve Vančurově textu setkáváme na každém kroku.

Současně tyto popisy-charakteristiky mají také dynamický ráz; není to dáno pouze personifikací věcí předmětného světa, nýbrž celkovým dojmem dramatického kontrastu, který vytváří z prostředí aktivního protihráče hlavní postavy.

Aktivity mohou nabýt i mnohem menší jednotky popisu či charakteristiky. Ve scéně, kdy Marhoul přichází k řediteli panství s prosbou o pronájem zchátralého nadelhotského mlýna, objevuje se v trojí obměně detail očí starého vrchnostenského úředníka. Poprvé v této podobě: „Ředitelova tvář pod chuchvalci vousů, vymáchaná v jakési důstojnosti, byla hluboko *probodena dvěma očima*". Podruhé se tento detail opakuje, když Marhoul vyslovil svou prosbu a úředník se začal poněkud probouzet ze své netečnosti: „Vévodův správce *zevnitř hlavy se podíval* na Marhoula". A konečně potřetí se s ním setkáváme v závěru scénky, kdy ředitel proti všemu očekávání vyhověl Marhoulově žádosti: „Bera účastenství na Janově bláznovství, starý plesnivec *popustil aspoň trošičku oči z hlavy,* zasmál se a za smíchu povznesl svůj hlas jako Marhoul" (40—41).

Již v kapitole o epické výstavbě Vančurova románu jsme konstatovali časté opakování základních dějových motivů. Smyslem tohoto postupu, který připomíná techniku lyrické kompozice založené na paralelismech a variabilitě konstantních prvků, je dynamické proměňování a gradace dílčích významů, které — seskupujíce se kolem základního významu daného tématem — složitým způsobem se na sebe vrství a ve vzájemných srážkách vytvářejí konečný hodnotící soud.

Totéž co platí o základních dějových a situačních motivech, platí také o menších úsecích motivické výstavby díla. Vančura nezná plynulé vyprávění. Všechny děje, události a scény se mu rozpadávají v řadu statických záběrů a detailů, které se k sobě řadí trhaným, fázovaným pohybem ne nepodobným technice filmové montáže. Ve výstavbě jednotlivých promluv se to projevuje opakováním a obměňováním stejných nebo podobných sousloví a slov. Rozhraní motivů i vnitřní členění odstavců a promluv je obnaženo; periody jsou sestaveny z vět, jejichž souřadnost je podtržena gramatickým, intonačním i slovním paralelismem i důrazným uplatňováním interpunkčních znamének a spojek.

Fázování dějů umožňuje Vančurovi na malé ploše zachytit dlouhý časový průběh:

„Čtrnáct let přešlo městem jako stádo po úzké lávce. Ve středu náměstí vzrostly lípy, domy se zvedly i schýlily a čas zavalil závějí ten den, kdy otec Marhoul byl mlád" (6).

Životní běh sodovkáře Ruddy je charakterizován jedinou větou: „Kdo tedy byl? Děťátko věčně naříkající, chlapec pokrytý boláky, kynický muž, čtenář a neznaboh, jenž věří na jakési světlo, jako člověk slepý od narození" (34).

Tendence k členění časového i prostorového pohybu se projevuje také vypravěčovou zálibou ve zdůrazňování sukcesívnosti dějů, jednání a gest:

„Plynou dni a po nich následují noci, první, druhá a třetí" (115).

„Půjčil mu třikráte po třech stech zlatých" (8).

„Tehdy se celý dům proměnil v tržiště, hluk kročejů se ozýval na schodech a na padesát chrapounů dralo se ke stáji. Hola! plamen volání šlehal nad střechu a zvířata bila a vzpínala se. Pěst jako kladivo bušila do Marhoulova stolu a svrabovitá ruka kramařila věci paniny, zatímco vyvolavač řval: ‚Deset zlatých po prvé!'" (29).

Podobný způsob kompozičního členění je patrný také ve stavbě odstavců a promluvových úseků. Abychom mohli skladbu Vančurova textu sledovat na větší ploše, bude nezbytné ocitovat obsáhlou pasáž, která tvoří vnitřně členěný motivický a kompoziční celek. Jde o úryvek z první kapitoly, v němž vypravěč poprvé charakterizuje město:

„Městečko Benešov opírá se západním koncem o řeku, je malé, opelichané a starobylé. Veselí kluci řvou zde na nárožích, a baby, žmoulající atrofickou čelistí jakýsi den dávno minulý, vlekou se čtyřmi ulicemi, jež se protínají na náměstí. Někdy tu břinkne řeznická bryčka o vylezlý kámen, tu se ulice ohlédne a vzdychá národním zaklením. Jindy jede pivovarský vůz a sedlák, setnina vojáků jako bystrá loď plyne se svahu a před ní se potlouká mátoha důstojníka. Žaludské eso nad Pejšánkovým krámem hlásá, že tam lze koupiti karty; tento pekelník přemáhá ulici hráčským pohledem a přece bledne, neboť vášně města jsou neveliké. Tu a tam o dobytčích trzích některý sedlák prohraje koně i vůz a starý Rejček shrábne slušný peníz. Tu a tam zpoličkují falešného hráče a opilec se skácí se skřípající židle mezi chrchle. Snad jenom ‚Na Čápku' a ve ‚Švárovně' bývají rvačky, tu jen matně v kouři sotva hnévivém se třpytí vojákova čepel, když ostatní, majíce opasky omotány kolem paží, bez důrazu se rvou, jako by mlátili slámu.

Město se podobá chlévu, v němž chovají svině, některý kus střečkuje a jiný se válí ve svém prasečinci, chvále vládu a svaté náboženství. Zdá se, že celé stádo má smyčku na noze a že je uvázáno ke kůlu, na němž slouha, bolestně smrkaje, vyřezal sprostým písmem jméno Benešov. Kdyby byl býval měl některý starý soudruh Honzův obušek, jenž se snáší jako bystrý hrom! Kdyby žebrák Kašpar mohl vraceti posměch a rány! Avšak nikdo se neozval a Kašpar byl obecní chudý a blbec. Od těch dob pak, kdy jej jakýsi prostopášný a zcípavý sviňák (jehož jméno není slovo, ale díra v lidské řeči) hnal o sázku třiatřicet kilometrů za svým kočárem, tento nevyrovnatelný běžec byl i mrzákem. Zdálo se, že v městě jakási strašná sudba zbavuje ubožáky rozumu, aby je potom vydala na pospas všem bídám.

Večer co večer oživuje posliněný chodníček před kupeckými krámy. Židovské slečny a důstojnická vyžlata vlekou svoje odulá pohlaví, kráčí tudy kněz a nese zlatou žílu jako slepice nosí vejce. Jest sedm hodin; na druhé straně náměstí sedm chlapů sedmerým drbáním vyklepává

svůj hmyz a na straně severní sodovkář, filosof města, kynik, litující, že mu nelze bydliti v prázdné láhvi, dívá se přes náměstí k Marhoulovu domu. Pekař ho zdraví po vojensku, tu sodovkář Rudda udělá si rukou hlásnou troubu a zařve na něho večerní pozdravení. Až mine osmá, sodovkář zabední stánek a dopraví svoje zřídlo do vrat Geissova domu vedle Pejšánka; domnívá se, že to tam je v bezpečí. I tento chlap je chudák; na rozdíl od ostatních je chudák židovský, chodívá v trepkách, ale na jeho hlavě, buď jak buď, klene se tvrdý klobouk" (18).

Citovaný úsek textu je odstavci zřetelně rozdělen na tři části. Mezi nimi není plynulý přechod; autor nepostupuje přímočaře od obecné charakteristiky k evokaci konkrétní scenérie, nýbrž řadí za sebe úseky, které vzájemně kontrastují a které podávají fakta v různém stupni zobecnění i v různé významové a citové atmosféře. První odstavec představuje město řadou konkrétních záběrů, z nichž jako z jednotlivých filmových obrazů — panoramatických, celkových i detailních — se skládá úhrnný pohled na hemžení v benešovských ulicích, náměstích a krčmách. Nelze říci, že by tato úvodní charakteristika byla městu zvlášť příznivá, ale nelze z ní také vyvozovat ono hrozné prokletí, které následuje hned — a nečekaně — v druhém odstavci. Srovnáme-li třeba jen první věty obou částí, ihned nás zarazí nápadná změna hodnotícího tónu:

„Městečko Benešov opírá se západním koncem o řeku, je malé, opelichané a starobylé."	„Město se podobá chlévu, v němž chovají svině, některý kus střečkuje a jiný se válí ve svém prasečinci . . ."

Třetí odstavec nepokračuje v obecné poloze apokalyptického odsouzení města, nýbrž vytváří jakoby syntézu obou částí. Charakteristika se postupně soustřeďuje k evokaci konkrétní městské scénky, kterou bychom téměř mohli nazvat žánrovou, kdyby v ní nedoznívalo vypravěčův hněv a kdyby jednotlivá fakta směřovala spíše k drobnokresbě než k celkovému obrazu města. Teprve poslední věty odstavce, v nichž se objevuje Marhoul a jeho přítel sodovkář Rudda, nabývají opět malebnosti a klidu vyprávění téměř pohádkového.

Každý z citovaných odstavců vytváří kompaktní motivický a významový celek, jehož jednota je zdůrazněna nejen určitou mírou zobecnění a konkrétnosti, ale také zvláštním významovým odstínem a výraznými gramatickými i slovními paralelismy. V prvním odstavci se například neustále vynořují stejná zájmena a příslovce (*tu, tam, zde, někdy, jindy* apod.), která zdůrazňují konkrétnost i neurčitost opakovaných, obyčejných, průměrných dějů a faktů. V druhém odstavci, jenž vlastně roz-

vádí obraz města-chléva, města-prokletí, vracejí se expresívní výrazy odporu a hnusu (*svině, prasečinec, slouha, bolestně smrkat, sprosté písmo, prostopášný i zcipavý sviňák* apod.); také se tu objevují slova vyjadřující subjektivní vztah, odstup, neurčitost, přání (*zdá se, kdyby, jakýsi),* která korespondují s generalizující hyperbolou vypravěčovy výpovědi. Konečně v třetím odstavci jde do popředí časové označení: zatímco první věta začíná obecným určením „večer co večer", druhá část promluvy již míří k přesnému časovému bodu: „Jest sedm hodin". Slovo sedm se vzápětí dvakrát opakuje a jeho ohlas vnímáme i ve větě: „Až mine osmá, sodovkář zabední stánek..." Také určení místa je přesnější a konkrétnější (*chodníček před kupeckými krámy, na druhé straně náměstí, na straně severní, do vrat Geissova domu vedle Pejšánka* apod.); v závěru odstavce vypravěč přechází od popisu města k charakteristice postavy sodovkáře Ruddy.

V kompoziční výstavbě jednotlivých odstavců se také setkáváme s technikou opakování a „ozvěn" dílčích motivických prvků. Seřadíme-li například v prvním odstavci slova, která významově korespondují, dostaneme schéma postupného rozvíjení tří náznakových motivických linií:

1. řeznická bryčka — pivovarský vůz — sedlák — dobytčí trhy — sedlák prohraje koně i vůz
2. setnina vojáků — mátoha důstojníka — v kouři se třpytí vojákova čepel
3. žaludské eso — karty — hráčský pohled — sedlák prohraje koně i vůz — zpolíčkují falešného hráče

Kompoziční způsob výstavby díla, který jsme sledovali ve větších i docela malých úsecích textu, je blízký lyrickému rozvíjení tematické osnovy.

Lyrizace Vančurovy epiky se projevuje v neposlední řadě také těsným sepětím tematické a jazykové stránky všech významových jednotek textu. Je téměř nemožné sledovat posloupnost tematických motivů Pekaře Jana Marhoula bez zřetele k jejich slovnímu znění. Vančura pracuje často s ustálenými slovními obraty, které se vynoří vždy, kdykoli jde do popředí příslušný motiv nebo jev.

Například Marhoulův syn Jan Josef je v románě poprvé charakterizován takto:

„Šestiletý chlapeček u velikého válu podobal se andělu, jenž přelévá moře" (6).

V dalších kapitolách se pak o chlapci a jinochovi hovoří tak, že jednou uplatněné přirovnání se neztrácí, pouze se obměňuje v závislosti na daném kontextu:

„Stal se mládencem z těch, již jako andělé z toulců štěstí metají šípy po všem, co vidí" (72).

„Čert dávno vzal anděla, jenž přelévá moře u velikého válu" (73).

„Jan Josef, obraceje se po všech směrech, létal v jarním větru" (99).

Některá slova nabývají ve Vančurově textu platnosti tematických motivů, nejsou pouhým označením věci nebo jevu, nýbrž se stávají základními prvky *významové výstavby* díla. Mezi taková *slova-motivy* patří především slovo *chléb,* které, ač se vynořuje v textu v různém významovém osvětlení a souvislostech, neustále míří k základnímu tématu a smyslu knihy. V úvodu knihy se s ním setkáváme v této podobě:

„Jeho (Marhoulův) dům stál na jižní straně náměstí a štít, obrácený k lidem, zněl s jeho zdi jako zvon s věže kostelní:

Chléb, chléb, chléb" (6).

V tomto kontextu je přímý význam slova oslaben, vnímáme je nikoli jako pouhý nápis na krámě, ale jako označení hojnosti, jako předznamenání Marhoulovy dobroty a štědrosti, s níž prodával, nebo spíše rozdával, svůj chléb. O několik stránek dál čteme větu:

„Jeho zručnost stávala se zázračnou v práci, jež byla více hrou než robotováním; tím lépe, že takto dobýval chleba" (13).

Ani zde nevystupuje do popředí věcný význam slova, nýbrž jeho obecnější smysl. Marhoul pracoval v pekárně, pekl chléb.

Ve chvíli, kdy se nad Marhoulovou idylou začínaji stahovat hrozivá mračna bídy, slovo chléb nabývá jiného významu, vzbuzuje asociace téměř zlověstné. V řeči starého výměnkáře, který Marhoula kárá za jeho lehkověrnost a marnotratnost, zní takto:

„Chtěl bych krásti a vzít si z toho, co jsem im dal, tolik, kolik by bylo dosti, abych mohl žíti o svých bramborech a o svém chlebu" (23).

Sledujme další proměny tohoto slova, které postupně ztrácí odstín radosti a štěstí, jenž na něm zpočátku ulpíval, a obklopuje se atmosférou nejistoty, tíhy i zoufalství:

„ ‚Chléb, čerstvý chléb', opakoval Jan, pozvedaje svého hlasu, avšak bylo mu projeti celou ulicí, aniž prodal více než jediný" (57).

„ ‚Což jsem tak bídný, abych nemohl říci svého mínění, což jsem se prodal za pět chlebů . . .' " (83).

„ ‚Kde jsi', opakovala Josefina a náhle jako by uprostřed smutku z nejhlubších třeskla polnice:

Peníze! Chléb!" (114).

Rozbor kompoziční výstavby Vančurova textu blíže objasnil významové proměny tematických motivů, větších úseků textu i dílčích sémantických jednotek. Potvrdila se tím přítomnost lyrického principu,

který vyprávění o osudech pekaře Marhoula posouvá do oblasti básnické prózy.

7

Kritérium, ktoré umožňuje prozaický text charakterizovat jako *básnický*,[21] není dáno převahou lyrických motivů nad prvky epickými ani vlastnostmi slohu a jazyka posuzovanými kvantitativně (například počtem metafor, poetismů, perifrází nebo mírou emocionality) ani pouze způsobem rytmické a eufonické výstavby.

Rozhodující je celkové významové ovzduší díla, které každou sémantickou jednotku specifickým způsobem deformuje, propůjčuje jí zvláštní zabarvení.

Slovo ve verši se nachází ve zvláštních podmínkách, které ovlivňují jeho sémantickou stránku. Jurij Tynjanov definoval tyto podmínky jako jednotu a těsnost řady (verše), která způsobuje tzv. dynamizaci a sukcesívnost řečového materiálu.[22] Jde tu — stručně řečeno — o to, že ve verši je slovo a představa, kterou slovo vyvolává, ovlivněna rytmickým uspořádáním; slovo jako rytmická jednotka vstupuje do pevnějších a těsnějších svazků s jinými členy příslušné řady. Mezi slovy vznikají vztahy na základě jejich postavení ve verši; slovní významy jsou tedy závislé na těchto vztazích a na tomto postavení; pokud není řada ukončena, pokud není znám kontext příslušného rytmického úseku (může jím být ovšem někdy i jediné slovo), není slovní představa dotvořena. Naproti tomu, ať již by byla próza jakkoli výrazně rytmicky organizována, rytmus se nestane jejím konstruktivním principem. Slovo v próze není proto dynamizováno, řečové skupiny v ní jsou simultánní.

V básnické próze dochází k těsnější závislosti slova na kontextu; projevuje se to „ztíženým vnímáním" slova, které nepoukazuje přímo ke skutečnosti, jsouc vázáno situací, v níž se ocitá. Existuje mnoho různých typů básnické prózy; nelze proto jednoznačně definovat postupy, jimiž je slovo „donucováno", aby vydalo maximum své sémantické energie. V každém případě však dochází k tomu, že tzv. věcný vztah, to jest

[21] Ve slovenské literární vědě se ustálil termín *lyrizovaná próza*, který má konkrétní literárně historickou genezi — označuje se jím výrazný proud ve slovenské próze 30. a 40. let. Studium tohoto jevu přivedlo badatele k obecné teoretické otázce: jaké jsou rysy lyrizované prózy jako zvláštního typu naratívní výpovědi (srovnej zejména studii Anny Šebestové, *K poetike lyrizovanej prózy*, Litteraria VII — Z historickej poetiky I, Bratislava 1964). Termín básnická próza se kryje s obecným významem pojmu lyrizovaná próza.

[22] J. Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka*, Leningrad 1924.

svazek, který je pojí s pojmenovávanou skutečností, je oslaben a zproblematizován; významové jádro slova je zastiňováno jeho druhotnými, akcesorními významy. Tím vzniká napětí mezi přímým a obrazným pojmenováním; abychom porozuměli významu slova, musíme mít neustále na zřeteli významové ovzduší díla a kontext, do něhož je slovo zasazeno. Na druhé straně však také jednotlivé slovo má schopnost ovlivnit a rozkolísat významovou hladinu kontextu: neustálé proměny a variace smyslu jsou příznačné jak pro nejmenší sémantické jednotky, tak také pro vyšší kontextové a motivické celky.

Ve Vančurově textu je potenciálně *obrazné* každé slovo a každé sousloví. Je to dáno základním významovým ovzduším, které propůjčuje i pasážím, jež obsahují prosté sdělení, zvláštní metaforickou dimenzi. Totéž platí i o delších úsecích textu, o jednotlivých motivech, kontextových plánech apod. Vzpomeňme v této souvislosti například některých drobných epizod, v nichž vystupují Marhoulovi přátelé cestář Deyl a sodovkář Rudda. Kdybychom tyto motivy vyjmuli z celku, mohli bychom je snadno interpretovat jako žánrové scénky, jejichž funkce spočívá v drobnokresebné charakteristice ovzduší a prostředí. Když je však vnímáme na pozadí patetického a expresívního vyprávění, jež nikterak nesměřuje k evokaci jedinečného lidského osudu, odehrávajícího se v přísně vymezeném místě a čase, obohacují se obecnějšími významy, vypovídají o závažných skutečnostech, jež se skrývají za povrchem drobných příběhů a scén. Když se například Vančura zmiňuje o Deylových hodinkách, o starých cylindrovkách, kterých si celá cestářova rodina velmi vážila, ne snad proto, že by byly nepostradatelné, ale proto, že představovaly — právě pro svou neúčelnost a vlastně zbytečnost — jediný drahocenný a přepychový předmět v domě, nejde mu o popisný detail, ale o motiv, který je s to vyjádřit celý komplex významů — od charakteristiky prostředí a životního způsobu dělnické rodiny, pro kterou je čas měřen prací od slunka do slunka, až po morální závažnost Deylova rozhodování a uvažování nad tím, zda má hodinky prodat, aby mohl Marhoulovi půjčit něco peněz.

U Vančury je na první pohled patrné, že jeho pojmenování, uvolňující věcný vztah mezi slovem a realitou, nesměřuje k významové neurčitosti a rozkolísanosti, která je charakteristická například pro básnickou prózu Máchovu nebo pro metaforiku symbolistického typu. Vančurovy obrazy nemají charakter symbolu, nesměřují ke skrytým významům slov nebo k realitám, „jež jsou leckdy dosti vzdáleny věci přímo míněné a někdy i nedostupny pojmenování bezprostřednímu".[23] Jejich funkce spo-

[23] J. Mukařovský, c. d. III, 246.

čívá ve zdůraznění, gradaci *hodnotícího* aspektu slova. Prosté sdělení směřuje ke konstatování a popisu věcí, je zbaveno bezprostředního hodnotícího prvku, který musí být k pojmenování teprve dodatečně přiřazen. Napětí mezi popisem a hodnocením je zvlášť výrazné v próze realistického nebo naturalistického typu, kde evokace reality usiluje o oslabení a eliminování subjektivního vidění, které vstupuje mezi čtenáře a zobrazovanou realitu jako element narušující iluzi její věrohodnosti, objektivní platnosti. Hodnocení v dílech tohoto typu má být obsaženo implicite ve skutečnosti samé, respektive v umělecké fikci, která zastupuje a představuje objektivní, intersubjektivní životní zkušenost. Známý Puškinův výrok, že jej zklamalo a překvapilo jednání Taťány Larinové, svědčí o tom, že realistický umělec se nechce „plést" do skutečnosti, že jí nechává v díle „volný průběh". Gustav Flaubert, protagonista důsledné objektivní vyprávěčské techniky, usiloval do té míry o nezaujaté pozorování reality, že v jeho podání se všechny objekty — ať to byli lidé se svými gesty a činy nebo neživé předměty, interiéry a přírodní jevy — dostávaly jakoby na jednu úroveň. V této linii „neangažovaného" popisu pokračují v současné době zejména protagonisté francouzského „nového románu".

Vančura je přímým antipodem podobných tendencí. Důsledné prosazování hodnotícího aspektu a soudu ovlivňuje nejen výběr adjektiv, hyperbol, metafor a dalších stylistických postupů, ale je také příčinou časté významové nekongruence, jež porušuje ustálená syntaktická a asociativní spojení.[24] Když ve Vančurově textu čteme výrazy jako: „před setninou vojáků se potlouká mátoha důstojníka", „ulice vzdychá národním zaklením", „řemeslo honilo jeho koženky z místa na místo", „ulice Bláto je děravá na dvou stranách", „snění Jana Josefa nabývalo tvaru a chlapec vstával ze svojí hanby" apod., pak všechna obrazná a nezvyklá pojmenování směřují k tomu, aby byla s to nésti co největší významové zatížení. Hodnotící aspekt někdy do té míry překryje sdělení, které je jeho nositelem, že čtenář musí vyvinout jisté úsilí, aby mu pojmenování odkrylo všechen svůj věcný, hodnotící a emocionální smysl.

Vančurovo hodnocení nemá charakter mihotavé a proměnlivé změny nálad nebo impresí, vyvěrá z vědomí obecně platné stupnice lidských hodnot, z respektování pevného řádu morálních, citových a intelektuálních kvalit.

[24] „Vančurova věta není cizelovaný klíček, je to spíše palice či hrom, cítíte, kolik námahy a síly tu bylo soustředěno, její účin vždy to potvrzuje. Dalek pochybné lehkosti lopotí se se svou řečí, neboť v ní je těžiště jeho tvůrčího činu. Roste jako kosodřevina, tvrdá a zkroucená, s onou přísnou poezií zápasu... F. Halas, *Vladislav Vančura, Magická moc poezie*, Praha 1958, 87.

Jan Mukařovský ve studii o Vančurovi formuloval autorův postoj ke skutečnosti a k výrazovým prostředkům, jichž užíval, jako úsilí „najít slova, která by buď svou povahou, nebo svým sestavením v text vnucovala čtenáři právě hodnotící vztah k věcem jimi označeným. Básník se takovými slovy prodírá ke skutečnosti ne na základě smyslových senzací a rozkošnictví, ale proto, aby přikazoval hodnoty a soudil. Jeho soud se ovšem v podstatě netýká skutečnosti, neboť básnikovi-lékaři bylo nad jiné jasné, že skutečnost svou povahou nepoměrně přečnívá člověka a jeho tvorbu, nýbrž vztahuje se k člověku, jenž se uprostřed skutečnosti nachází, jenž jí využívá nebo také velmi často zneužívá".[25]

A právě v tomto neustálém napětí mezi skutečností a řádem hodnot, mezi přírodní realitou, která člověka přesahuje, a lidským vědomím, které se ji snaží spoutat a připodobnit „k obrazu svému", právě v tomto nikdy neukončeném zápase o řád lidských hodnot spočívá vlastní smysl Vančurovy umělecké tvorby a celé jeho životní aktivity.

Výrazem tohoto zápasu v umělecké struktuře díla je rozpor mezi principem epickým a lyrickým, mezi příběhem, který má svou objektivní platnost, a mezi lyrickou expresí, vyjadřující subjektivní postoj vypravěčův, jeho citové, volní i intelektuální zaujetí.

[25] J. Mukařovský, c. d. II, 412—413.

MOJMÍR GRYGAR

L'ARCHITECTURE DES SUJETS DANS LA PROSE POÉTIQUE

(Poétique de Pekař Jan Marhoul, le roman de Vladislav Vančura)

Résumé

Le présent article veut contribuer à l'étude des problèmes de l'architecture des sujets (discours) dans la prose poétique. Celle-ci est comprise comme le type de l'énoncé narratif caracterisé par une tension entre la communication épique de l'action et une expression subjective, entre le caractère objectif de l'histoire et une transposition continuelle de celle-ci dans les situations d'évocation lyrique et de réflexion. Le roman de Vančura Pekař Jan Marhoul peut être consideré comme oeuvre de ce genre par excelence. L'analyse de l'architecture des sujets de l'oeuvre en question permet à l'auteur de cet article parvenir à des conclusions théoriques possédantes une valeur plus générale.

2

Quelques remarques méthodologiques et terminologiques doivent précéder à l'analyse concrète. L'auteur présentant une definition et classification des motifs, c'est à dire des plus petits éléments sémantiques de l'oeuvre desquels l'enoncé narratif se compose, sort de la conception de B. Tomaševský et de R. Barthes. C'est pour cela qu'il faut distinguer des motifs attachés (indispensables pour l'explication de l'histoire) et les motifs libres (au point de vue de l'action secondaires). Les motifs se groupent en systèmes d'une importance supérieure, dont les plus importants sont les motifs principaux, fondamentaux. La notion des sujets est comprise tout en s'accordant avec la conception de la méthode formaliste russe et du structuralisme tchéque — il s'agît d'un système de tous les motifs d'un enoncé narratif qui forment l'architecture d'un texte. Tandis que pour. l'histoire (système de faits dans leur liaison réciproque et intérieure) les motifs attachés sont seulement décissifs, dans l'architecture des sujets les motifs libres peuvent jouer un rôle très important; c'est dans la prose poétique qu'ils retiennent la place dominante.

L'évolution de la prose narrative dans une étape historique est caractérisée par une tendence à un enrichissement succesif, à un élargissement de la sphère des motifs libres et à une mise en forme des rapports toujours plus compliqués parmi les contextes des motifs. On distingue trois contextes principaux; le context d'histoire, de personages et de milieu. Dans la prose du 18. et du 19. siècles les contextes étaient régulièrement sensiblement différenciés; leur organisation hiérarchique indiquait également les principaux types du roman contemporain (roman d'aventure, psychologique et de meurs). La prose moderne du 20. siècle quitte le modèle d'énonce romanesque du 19. siècle. Surtout parce que les contextes sémantiques qui forment l'ensemble de l'enoncée narratif, sont plus labils, fragmentaires et remuants, et se pénètrent toujours réciproquement, se reflètent et se coagulent sans qu'ils se groupent dans les séries rélativement fixées. Ce qui est symptomatique pour ce processus c'est aussi un affaiblissement des limites entre le discours du narrateur et les discours des figures à ce qui se joint une relativisation des antithèses entre l'aspect subjectif et objectif de l'énoncé. Deuxièmment ce qui caractérise la prose moderne c'est une accentuation de la forme de la présentation des expressions, des signifiants en général; on distingue même dans une narration objective le rapport des événements qui sont communiqués.

3

Ce qui caractérise la prose de Vančura c'est l'accentuation du rôle du narrateur; la tension de l'action — et surtout dans les premières proses de Vančura, — est intentionnement affaiblie. Par contre les histoires dites „classiques" qui gardent assez grande partie de leur importance, même quand nous les réduison en une simple reproduction de l'histoire, l'oeuvre épique de Vančura ne peut pas être réduite en action „pure" sans que le principe et le sens n'en souffre pas. Vančura considérant l'action comme une image poétique dévéloppée, ne trouve pas le sens des histoires dans le fait si elles certifiaient ou renversient une thèhe morale ou une vérité vecue". Le caractère dynamique du contexte sémantique de l'action est inséparable des motifs libres; les événements et leur mouvement sont soumis à une union sémantique plus haut dans laquelle les ensembles ultérieurs d'éléments entrent, même quand nous les attachons au contexte des figures, du milieu, avec la réfléxion directe du narrateur etc.

L'histoire de Marhoul s'arrange au type de structures épiques qui diffèrent de celles qui représentent les romans de meurs du 18. et du 19. siècles, dont architecture de l'action extérieure (c'est à dire dans la richesse d'intrigues, dans la variété de situations, de digréssions, d'épisodes, de pointes et de renversements) joue un rôle très important. La portée épique de la simple histoire de vie de Marhoul ne peut pas être soumise aux mesures adéquates aux histoires compliquées du roman du typ balzacien. Si nous cherchions dans le passé une structure épique à laquelle le roman de Vančura se rapproche et qui serait capable expliquer leurs principes organisants (constructifs), il faudrait nous rendre compte de telles formes narratives dont le côte extérieur d'histoire se retirerait au fond devant le caractère intérieur dynamique. On trouve un tel exemple très expressif d'histoire épique qui s'appuie sur une tension d'action intérieure: ce sont les légendes bibliques et les évangiles. Vančura tout en sortant de la philosophie marxiste et athéiste — s'inspirait de l'art narratif des histoires bibliques et des paraboles et des croniques et des annales médiévaux. C'est influence n'est sensible que dans la langue et dans le style des histoire de Vančura, mais également dans la façon de l'architecture de leur sujet.

Comment trouver l'opposition entre une histoire d'aventure et une épisode fondée sur une action intérieure? Pendant qu'on trouve dans les histoires d'aventure la composition de l'action telle que les motifs particuliers, les épisodes s'échangent réciproquement les impulsions de signification qui vont continuer

dans le texte comme une énérgie mobile formant la tension d'action, le caractère dynamique de l'action intérieure est donné par une confrontation et une gradation des situation d'action. La tension des romans d'aventure est donnée par la façon dont les épisodes particulières sont liées ensemble, par le fait qu'elles „s'ouvrent" et „se ferment" (l'épisode ouverte envisage la solution, celle-ci reste de nouveau partiale: ainsi qu'elle ouvre une perspective du côté d'un avenir inconnu); l'action intérieure peut être comparée plutôt au mouvement vertical, où les épisodes se groupent l'une sous l'autre sans s'absorber. Dans roman d'aventure il est possible d'oublier toute une série d'épisodes qui sont déjà fermées, et l'intérêt du l'acteur n'en est pas affaibli. L'épique du type intensif n'en agloutit jamais, ne récule pas au fond les motifs qui sont restés „en arrière": ils reaparaissent toujours dans les nouvelles et nouvelles formes. La répétition de telles situations, de propos et de mots peut amener à une gradation de la tension. Tout cela dont on se rendait compte au commencement d'une façon unique, c'est à dire dans les rapports d'un contexte plus étroit, obtient successivement une force sémantique plus importante et plus instante. Cépendant dans la situation initiale ou dans quelques motifs clef le mouvement future et sa solution restent cachés.

4

L'histoire du boulanger Jan Marhoul est bien prochaîne à la structure des légendes bibliques surtout par la concentration et la gradation des motifs principaux qui reflètent avant tout les situations clef des la destinée humaine. Le motif de la mort tout en se répétant maintefois crée la dominante de l'architecture des motifs et des sujets. Le sens de ces situations, au commencement caché et vague, s'enrichit successivement de nouvelles significations et devoile son caractère de conflict tragique. Il y a encore une autre scène qui revient plusieurs-fois, accentuant la gradation de l'action, s'est l'entretien de Marhoul avec les créanciers et les locataires. Dans cette rencontre on s'ouvre l'antagonisme entre l'homme „d'en bas" et celui „d'en haut", entre les proléraires et les seigneurs. Les principaux motifs forment la ligne dominante de la narration; leur jonction réciproque et leur contradiction soulignent en plus les parallèlismes intentionnés de style et de composition.

5

Dans la structure de l'histoire de Vančura, le narrateur joue un rôle important. C'est la „superiorité" du narrateur qui indique l'organisation des séries de motifs, la caractéristique et le placement des figures, le rythme de l'action, le choix des moyens d'expresion, des mots en particulier. Cette superiorité est motivée par le rapport critique de l'auteur la réalité. L'énonce de Vančura concernant le monde et les hommes est toujours profondément individuel et subjectif, cette subjectivité n'est pas basée sur une impréssionnabilité et sur une sensibilité individuelle, mais elle provient d'une volonté constante de juger et d'hiérarchiser les choses. L'expressionnabilité subjective de l'expresion ne s'oppose pas à l'effort du poète de constituer un ordre impersonnel critique.

La narration de Vančura possède le caractère d'un discours parlé — mais sensiblement stylisé. Le ton du discours du narrateur, s'adressant aux auditeurs (aux lecteurs), aux figures et au monde extérieure se place entre deux situations

extrèmes: entre une narration calme et idylique de conte populaire et entre une declamation animée et pathétique qui quelquefois exprime des sentiments supérieurs, quelquefois un état de résistence et de colère. Les discours des personages et les repliques sont fermement intercalés dans la communication du narrateur, ils se realisent dans un seul contexte sémantique: l'auteur n'employe pas les discours à une caractéristique linguistique des personnages. La variabilité et la dynamique du texte ne sont pas données par le changement de répliques et d'allocutions des participants de l'action; la voix de l'auteur s'arrange dans la polyfonie totale de la narration mais par la dialogisation du discours du narrateur qui intègre les répliques des personages et réagit à tous les changements dans les contextes thématiques.

6

La subjectivité et l'expréssivité de la narration attribue à l'oeuvre de Vančura le caractère d'un énoncé lyrique. Les éléments de la structure lyrique pénètrent la narration épique. On peut suivre ce phénomène de plusieurs manières. Le thème lyrique s'évolue d'une façon différente que le thème épique. Tandis que la structure de l'oeuvre épique s'appuie sur les motifs ouverts, dynamiques, mettant en forme un système d'action conditionné par des rapports de temps et de causalité, le thème lyrique se compose de motifs statiques, organisés par le caractère dynamique d'un fait véçu émotif. Les motifs lyriques sont plus libres, leur mouvement est donné par ce qu'ils apparaissent dans les nouveaux rapports et dans les nouvelles variations. C'est qu'ils s'emparent succéssivement de la couleur émotive différente. Cette façon d'évoluer les systèmes motiviques est très caractéristique pour la narration de Vančura. Le rapport causal des motifs est souvent annéanti et des motifs qui font connaître la tendance de sortir du plan épique sont toujours mis en relation avec le thème principal qui se montre envers chaque motif comme une base statique, comme une signification donnée au préalable.

Le fait que le principe lyrique pénètre la structure épique de Marhoul se voit surtout sensible, quand on analyse la composition du texte. Les principes de la composition épique consistent en succéssions temporelles et causales, la composition lyrique repose sur le parallélisme et sur ses renouvellement les plus différents. Les motifs épiques doivent être considérés avant tout comme motifs d'action, ils ressortent essenciellement d'une action, d'un fait, d'un mouvement. Les motifs lyriques tendent à obtenir un caractère descriptif, ils émergent des dispositions intérieures de l'homme. Ils décrivent le milieu, l'atmosphère, le coloris sentimental des situations de vie. Une classification stricte des motifs et des méthodes de composition n'est pas possible, car chaque histoire renferme en elle des élements statiques, tandis que les descriptions lyriques peuvent être potentionnellement épiques, ainsi qu'elles peuvent se développer en narration. Et c'est surtout la prose moderne qui a sensiblement relativisé les limites entre les motifs statiques et dynamiques, entre la description et la narration, entre le lyrique et l'épique.

La description dans le texte analysé possède un caractère dynamique et subjectif; ce fait renforce le lyrisme latent de la narration. Vančura ne joint pas les épisodes particulières ainsi que les motifs et les details d'une façon continue, on y distingue des phases. Il emploie une technique de composition lyrique fondée sur les parallélismes et sur la variabilité des éléments constants, sur l'alternation dyna-

mique et sur une gradation des significations partielles qui en se groupant autour du sens principal donné par le thème — s'agglomèrent d'une façon différente en se surposant et mettant en forme un jugement critique final dans les conflicts différents réciproques. L'auteur du présent article documente ses conclusions-ci par une analyse détaillée des morceaux remarquables du texte de Vančura et par des exemples de l'architecture motivique et stylistique.

Le critère nécéssaire pour qu'on puisse caractériser un texte comme la prose poétique n'est pas donné par le fait que les motifs lyriques remportent sur les éléments épiques, pas même par une analyse quantitative des qualité du style et de la langue, pas mème par le caractère de l'architecture rythmique et eufonique. Ce qui est décissif, c'est l'atmosphère totale qui attribue à chaque élément sémantique un coloris spécial. Dans la prose poétique (lyrisée) se manifeste une dépendance plus serrée du mot au contexte ce qui se fait sentir par une compréhension plus difficile du mot, qui ne se rattache pas tout à fait à la réalité, tout en dépendant de la situation, dans laquelle il se trouve. La soi-disant rapport du mot réel qui l'attache à la réalité denominée, se trouve affaibli par des significations secondaires, accesoires. Voilà d'où sort la tension entre la dénomination droite, immédiate et imaginative.

Dans le texte de Vančura chaque mot, chaque groupe syntactique est potentionellement imaginatif. Ce qui est valable à propos des morceaux plus importants du texte, à propos des motifs, des plans du contextes. La dénomination de Vančura, même que son côté réel est affaibli, n'adopte pas le caractère sémantique vague et désorganisé, elle ne devient pas symbole devoilant la réalité, qu'on ne peut pas dénominer d'une façon droite. La fonction des images de Vančura repose surtout sur une accentuation de l'aspect critique et expréssif du mot. Cette tendance influence pas seulement le choix des adjectifs, des hyperboles, des métaphores et d'autres procédés stylistiques, mais il en provient une incongruence sémantique fréquente qui annéantit les groupes normaux syntactiques et associatifs.

La tension entre la réalité et l'ordre de valeurs, entre la réalité naturelle qui surpasse l'homme, et entre la conscience humaine qui s'éfforce à la comprendre et à l'encadrer, se fait constater dans la structure artistique de l'oeuvre de Vančura comme un antagonisme permanant entre l'histoire, qui possède une valeur objective et entre une expréssion lyrique qui exprime l'intérêt sentimental, moral et intelectuel du narrateur.

JÁN FINDRA
(Banská Bystrica)

ROZPRÁVAČ A SUJET

Rozprávač patrí k ústredným bodom epiky. Postavenie rozprávača v štruktúre epického textu, jeho charakter, stupeň konkretizácie, jeho vzťah k autorovi, hrdinom, udalostiam a sujetovej stavbe, to sú základné otázky, ktoré oddávna zaujímajú teoretikov i autorov prozaických diel.[1] U nás sa v ostatnom čase problémom rozprávača podrobne zaoberala Nora K r a u s o v á.[2]

V tomto príspevku si chceme bližšie všimnúť postavenie rozprávača v J a š í k o v o m románe *Námestie svätej Alžbety* a jeho vzťah k sujetovej stavbe. Pozadím pre analógiu bude román *Mŕtvi nespievajú.*[3] Vychádzame pritom z názoru, že takáto analýza má význam jednak pre výskum individuálneho štýlu daného autora a jednak aj pre výskum otázky — postavenie rozprávača v románe.

Ešte predtým, ako by sme prešli k vlastnej problematike, treba uviesť údaje o vzťahu medzi pásmom rozprávača a pásmom postáv[4] v jednotlivých Jašíkových prozaických prácach, pričom použijeme základné štatistické charakteristiky. Získame tak potrebné pozadie, na ktorom sa výraznejšie ukáže osobitné postavenie rozprávača v románe *Námestie*

[1] Prehľad názorov na funkciu rozprávača v epickej štruktúre pozri v štúdii M. Z m i g r o d s k a, *Problem narratora w teorii powiesci,* Pamietnik literacki LIV, zeszyt 2, Warszawa—Wroclaw 1963, 417—447.

[2] Nora K r a u s o v á, *Rozprávač v románe,* Slovenská literatúra XII, 1965, 125—153. Tejto problematiky sa dotýka aj štúdia Karola T o m i š a, *Priame rozprávanie v súčasnej slovenskej próze,* Slovenská literatúra XII, 1965, 154—174.

[3] Rudolf J a š í k, *Námestie svätej Alžbety,* Bratislava 1962; *Mŕtvi nespievajú,* Bratislava 1961.

[4] Terminológiu používame podľa Lubomíra D o l e ž e l a, *O stylu moderní české prózy,* Praha 1960, 30 n.

svätej Alžbety vzhľadom na ostatnú Jašíkovu tvorbu a súčasne sa nestratia styčné body.

Pre celú Jašíkovu tvorbu je príznačná subjektívnosť.[5] Súvisí predovšetkým s osobitným prístupom autora k zobrazovanej skutočnosti a k literárnym postavám. Z tohto hľadiska má základný význam fakt, že Jašík vo všetkých svojich dielach vychádzal zo svojej osobnej skúsenosti. Píše len o tom, „čo precítil a prežil ako dieťa a chlapec, ako mladý človek a vojak".[6] Preto nikdy nie je nezaujatým pozorovateľom, ktorý skrytý za rozprávačskou objektivitou iba zaznamenáva príbehy a udalosti, ale naopak je na príbehoch, v ktorých sú zobrazené osudy jeho hrdinov, ľudsky zainteresovaný. Pritom sa dostáva od expresívneho a lyrizovaného zobrazovania skutočnosti videnej veľmi subjektívne *(Námestie svätej Alžbety)* k objektívnemu, presnejšie, k objektívnejšiemu a epickejšiemu pohľadu na zobrazovanú skutočnosť *(Mŕtvi nespievajú).*

Tento pohyb od citového pohľadu na svet k pohľadu hlbšiemu, „vecnejšiemu" má dosah aj pre postavenie rozprávača v štruktúre jednotlivých próz. Navonok to možno sledovať na zastúpení pásma rozprávača a pásma postáv v jednotlivých dielach:

	Pásmo rozprávača	Pásmo postáv
Na brehu priezračnej rieky	62 %	38 %
Námestie svätej Alžbety	69 %	31 %
Čierne a biele kruhy	66 %	34 %
Mŕtvi nespievajú — I. diel	39 %	61 %
Mŕtvi nespievajú — II. diel	46 %	54 %
(Mŕtvi nespievajú — oba diely	41 %	59 %)

Tabuľka ukazuje, že vzťah medzi pásmom rozprávača a pásmom postáv prekonal podstatný vývin: kým v románe *Na brehu priezračnej rieky* pripadá na pásmo rozprávača 3/5 textu (v románe *Námestie svätej Alžbety* dokonca 7/10), v prvom diele románu *Mŕtvi nespievajú* je to naopak, 3/5 textu pripadajú na pásmo postáv. Na prvý pohľad je zrejmé, že v súvislosti s tým, že rozprávač má v románe *Námestie svätej Alžbety* viac priestoru, bude aj jeho funkcia odlišná ako v románe *Mŕtvi nespievajú.* A skutočne: v románe *Mŕtvi nespievajú* mnohé z týchto úloh, ktoré v románe *Námestie svätej Alžbety* spĺňa rozprávač, preberá postava.

[5] O sústave druhov výrazu pozri František Miko, *Akutálnosť výrazu v próze literárneho realizmu,* Litteraria VII (Z historickej poetiky I), Bratislava 1964, 81—115; Fr. Miko, *Expresívnosť výrazu v umeleckej próze.* Jazykovedné štúdie VIII, Bratislava 1965, 5—41.

[6] Alexander Matuška, *Rudolf Jašík,* Bratislava 1964, 18.

V podstatnej miere to súvisí s narastaním významu vnútornej reči postáv (vnútorný monológ) v kompozičnej štruktúre Jašíkových diel.

	Podiel vnútornej reči v texte
Na brehu priezračnej rieky	5 %
Námestie svätej Alžbety	7 %
Čierne a biele kruhy	13 %
Mŕtvi nespievajú — I. diel	24 %
Mŕtvi nespievajú — II. diel	19 %
(Mŕtvi nespievajú — oba diely	23 %)

Porovnávaním obidvoch tabuliek zistíme, že podiel pásma postáv rapídne vzrástol na úkor pásma rozprávača. Pritom podiel vonkajšej reči postáv (realizovanej priamou rečou) sa v podstate nezmenil (*Na brehu priezračnej rieky* — 33 %, *Námestie svätej Alžbety* — 24 %, *Mŕtvi nespievajú* — 36 %). Na druhej strane sú nápadné rozdiely vo frekvencii vnútorného monológu. Rozšírenie priestoru pre postavy súvisí práve s jeho používaním. Preto možno povedať, že v prvom pláne v kompozičnej štruktúre románu *Mŕtvi nespievajú* je reč postáv, a najmä vnútorný monológ, ktorý predstavuje viac ako 1/5 textu (v *Námestí svätej Alžbety* je to 1/14). V tomto románe ho Jašík využíva ako polyvalenčný prostriedok.

Hojnejšie začleňovanie vnútorného monológu do rozprávania v románe *Mŕtvi nespievajú* je späté s aktivizáciou postavy, pričom ide o hlbší ponor do vnútra človeka, o sondy do jeho vedomia. Najmä tu sa Jašík ukazuje ako výborný psychológ, ktorý vo vnútornej reči postavy dokáže vystihnúť jej zmýšľanie, cítenie, citové reakcie a hnutia, svetonázorové založenie i reakcie na vonkajšiu skutočnosť. Tam, kde sa rozprávanie dostane k vnútornému svetu postáv, autor sa odmlčí ako rozprávač a prenechá celý priestor postave. Autor so svojou rozprávačskou objektivitou ustupuje ako režisér z hry a prenecháva miesto subjektívnemu pohľadu postavy. Myšlienkové a citové reakcie postáv sú v tomto románe v kompozičnej štruktúre v prvom pláne — Jašík neopisuje a nekomentuje, necháva hovoriť postavy. Takto má čitateľ možnosť sledovať v celej zložitosti všetky jemné tkanivá v spleti vzťahov človeka k sebe a ľudí navzájom. A Jašík ich vie všetky nahmatať, vie ich ukázať komplexne a zamieriť objektív na detail. A takto, cez človeka, cez jeho skúsenosti, citové a myšlienkové reakcie zobrazuje aj dobu. Darí sa mu to najmä preto, že je to jeho vlastná, Jašíkova skúsenosť.[7]

Aj tam, kde ide o čisté objektivizované rozprávanie, je rozprávačská

[7] Tamže, 19.

objektivita podchvíľou prekrývaná aspektom postáv. Postupne tento aspekt prevláda, no niekedy ťažko rozhodnúť, či a na ktorom mieste sa prechádza z pásma rozprávača do pásma postavy, najmä do vnútorného monológu vyjadreného polopriamou rečou.

Niekedy uhol pohľadu postavy prečnie iba na chvíľu ponad objektivizovanú autorskú reč, cez lexikálny prostriedok, poukazujúci jednoznačne na postavu. V tomto prostriedku je uplatnené hodnotenie z jej hľadiska:

> Leží, je ticho, *zloduch* je za mnohými stenami, ďaleko je, ale večer sa vráti. A tie ruky sa mu dvíhajú. Ustrnuli v povetrí, neklesajú a nič ich nedrží.
>
> (*Mŕtvi nespievajú,* 438)

Postava sa v objektivizovanej autorskej reči veľmi často dá „cítiť". Rozprávač preberá pri hodnotení postáv subjektívne hodnotenie inej postavy, pričom sa rozprávanie jemne humorne alebo ironicky podfarbí, pretože sa toto hodnotenie často obracia proti pôvodcovi. Tak v kapitole *Zlodeji* schudobnelý obchodník Zembal, roztrpčený, že mu nejde obchod a že ani zo svojho členstva v HSĽS na rozdiel od iných nič nevyťažil, vidí v každom, komu sa darí lepšie ako jemu, zlodeja (hoci sám snuje plány, ako pripraviť cestára Lukana o jeho „výnosné" zamestnanie). Potom keď autor napíše: V kamennom dome žil Patucha, mlynár a *zlodej* (podč. J. F.), vieme, že tu hovorí za postavu (Zembala), ktorá si to o Patuchovi myslí. Pravda, v takýchto prípadoch zdanlivého stotožnenia hľadísk postavy a rozprávača sa nezriedka skrýva jemná, ale adresná irónia:

> Syseľ stúpa krivolakou uličkou a prostriedkom, aby ho neprekvapili. A je to žalostné, smutné je to pre chlapa ísť hluchou uličkou a nemať do čoho ani kopnúť.
>
> (*Mŕtvi nespievajú,* 79)

O stotožňovaní hľadiska postavy s hľadiskom rozprávača možno hovoriť aj tam, kde autor nepomenúva postavy ich pravým menom, ale tak, ako ich postavy volajú medzi sebou (Kristek — Ježiš, Ježiško, mladý Lukan — Syseľ, Remeš — Veľký, Čilina — konský kráľ, Münich — inžinier architekt a pod.). Je zaujímavé, že keď sa starý Münich prvýkrát zjaví na scéne, autor ho predstaví takto: „V krčme boli štyria hostia. Syseľ piaty. Pri peci sedel bezzubý inžinier architekt Münich. Päsťou si podopieral škutinavú hlavu" (73). Až neskôr sa čitateľ dozvie, že Münich je „murár, tesár a železoohýbač v jednej osobe" (74). Na pozadí neutrálnej autorskej reči pôsobia takéto pomenovania maximálne expresívne:

> — Počuli ste? — Ježiško sa nedal odbiť.
> — O dvadsať minút odchádzame! — zopakoval Ježiš.
>
> (*Mŕtvi nespievajú,* 67)

V týchto prípadoch možno hovoriť o intenzifikácii a uplatňovaní aspektu postavy v rozprávaní, ktorá potom prechádza postupne do aktivizácie postavy, až kým celkom neprevezme iniciatívu a rozprávanie sa nezačne rozvíjať v jej monológu.

Vnútorný monológ v románe *Mŕtvi nespievajú* sa z hľadiska rozvíjania sujetu využíva ako polyfunkčný prostriedok. Mnohotvárnosť vonkajšieho a hlavne vnútorného života postáv sa odrazila aj vo výstavbe sujetu vo viacerých spôsoboch jeho rozvíjania. Postavy v románe *Mŕtvi nespievajú* sú hybnou silou sujetového pohybu. Sú schopné činu, resp. ich vývin smeruje k činu (Kľako, Lukan). Preto na rozdiel od románu *Námestie svätej Alžbety* sa tu sujetová funkcia rozprávača oslabuje. Postavy sa nedajú pasívne unášať prúdom dejinného pohybu, ale stávajú sa jeho spolutvorcami i jeho nositeľmi a pripravujú sa určovať jeho smer. Takýto pohyb vo vývine charakteru, pravda, zložitý a nie bez peripetií a kríz možno sledovať na postave Kľaka (i Lukana). Z týchto príčin sa jedným z najdôležitejších prvkov sujetovokompozičnej výstavby stal vnútorný monológ.

Z neho sa dozvedáme, aké zmeny sa odohrávajú vo vedomí postavy. Aj odhaľovanie a vývin charakteru sa presne odzrkadľuje vo vnútornom monológu. Cezeň môžeme napríklad sledovať, ako sa na prejemnelého Kristeka lepí bahno frontového života (a to nielen jazykove, ale aj vo vzťahu ku skutočnosti a k morálnym hodnotám, ktorými sa riadil) a ako v ňom narastá rezignácia. Prostredníctvom vnútorného monológu môžeme sledovať ako si Kľako uvedomuje, že i „jeho vec ktosi hlúpo skomplikoval", ako sa v ňom postupne hromadí vzdor, najprv bezmocný, anarchistický, bezvýchodiskový (chce spáchať samovraždu: na str. 124—126, opäť vo vnútornom monológu, v ktorom Kľako účtuje so svojou minulosťou, uvedomujúc si „nemal som to dovoliť, nemal som pripustiť, aby som sa dostal až sem", ale „teraz mi už na ničom nezáleží, lebo však toho mám po krk, a uvidíte, že pôjdem kade ľahšie", je tento jeho počin výborne psychologicky navodený a motivovaný) a potom ako si postupne uvedomuje, že nebojuje na správnej strane. Cez vnútorný monológ hlbšie pochopíme, že Kľako (aj Lukan) logicky a nevyhnutne, čo aj kľukatou a zložitou cestou musel prejsť na stranu protifašistických síl, na stranu Slovenského národného povstania. Uvedené príklady dokazujú, že tak v sujetovo-kompozičnej štruktúre, ako aj v ideovo-estetickom pláne má

vnútorný monológ dôležitý zástoj. Umožnil Jašíkovi dostať sa od expresívneho a lyrizovaného zobrazenia skutočnosti videnej veľmi subjektívne *(Námestie svätej Alžbety)* k epickejšiemu a objektívnejšiemu pohľadu na zobrazovanú skutočnosť.

Možno povedať, že vnútorný monológ sa vyskytuje zhruba v dvoch prípadoch:

a) Keď je postava sama (sama, to znamená osamotená, sám môže byť človek aj v spoločnosti iných) so svojimi myšlienkami a vo svojom vedomí začne rozvíjať rozhovor sama so sebou. V takýchto prípadoch ide veľmi často o monológ úvahový a spomienkový, keď postava rozmýšľa o zmysle svojho života, hodnotí seba, iných i udalosti. V týchto pasážach spoznávame skutočný citový, myšlienkový a svetonázorový svet postáv. Tu sa premietajú aj útržky z ich minulosti i torzá ich zážitkov, ktoré sú dôležité z hľadiska rozvíjania sujetu. Vonkajší príbeh je stlmený alebo celkom potlačený. V úvahách vo vnútornom monológu tohto typu teda spoznávame podstatu postáv, ich skutočný nefalšovaný svet. Tu postava odhaľuje sama seba, svoje najskrytejšie a najvnútornejšie ja. A práve cez vnútorný monológ môže byť čitateľ svedkom tejto sebaanalýzy. Neraz sa tu však vyskytuje aj monológ dejový, vtedy postava obyčajne preberá funkciu rozprávača. Na tomto princípe sa buduje mnohovrstevnosť sujetovej línie a súčasne sa zachováva časová jednota deja. Tieto monológy, najčastejšie vyjadrené vo forme nevlastnej priamej reči vyznačenej graficky, sú spravidla veľmi „dlhé". Jašík ich využíva najmä pri mlčanlivých (ktorých reprezentuje Viktor Šamaj), ale aj pri iných postavách, ktoré málo hovoria. Ba aj pri Kľakovi sa takýto monológ vyskytuje dosť často, najmä v krízových situáciách, keď zvažuje svoje poslanie, skúma svoje konanie a hodnotí svoje postavenie v mužstve, na fronte, v živote, teda keď analyzuje svoje vnútro.

b) Druhú skupinu tvoria vnútorné monológy — je ich menej, ani nie čo do výskytu, ale čo do rozsahu, plochy, ktorú zaberajú v texte —, ktoré sa rozvíjajú paralelne s vonkajším dejom. Kým v prvom prípade vonkajší dej je veľmi často potlačený do úzadia a môžeme ho sledovať ako stlmený len cez občasné reakcie naň vo vnútornom monológu postavy, resp. v uvádzacej autorskej vete (také sú najmä monológy postáv, ktoré málo hovoria), zatiaľ v tomto druhom prípade vonkajší dej prebieha nestlmene a vnútorné monológy sú bezprostrednými reakciami postavy na meniacu sa a vyvíjajúcu sa situáciu:

> Popíjal rum a lenivo pozeral na kopajúcich chlapov. Fajčili a zlostne hĺbili jamy. Ktorýsi priniesol vedro vody. O minútu bolo prázdne. Potom sa jeden s prázdnym vedrom vzdialil, zmizol v húštine, kde boli

> popriväzované kone. Musela tam byť studňa. Aj rieka tam mohla tiecť. Hajniča chvíľu hnietla zvedavosť. Ale nechcel vyťahovať mapu. Ani nevedel, kde ju má. „Tá voda môže byť otrávená!" ale aj toto vzrušenie pominulo. „Napijeme sa. Na zdravie veliteľom všetkých batérií. Každý je na tom lepšie ako ja." Priložil fľašu k ústam a nechal ju tam tak dlho, kým nedopil.
>
> (*Mŕtvi nespievajú*, 110)

Obidva typy vnútorných monológov využíva Jašík funkčne. Pomerne často sa v sujetovo-kompozičnom pláne využíva vnútorný monológ na začlenenie retrospektív do rozprávania. Neraz sa v ňom retrospektívne vráti istý príbeh, udalosť, situácia, rozhovor a reprodukuje sa ako hlavné dejové pásmo (rozprávanie), pričom jazyková a sujetovo-kompozičná výstavba je organizovaná tak, ako by šlo o udalosť, ktorá sa odohráva bezprostredne. Toto začleňovanie, spájanie epickej „minulosti" s hlavným dejovým pásmom má dôležitú sujetovo-kompozičnú funkciu: spravidla v stručnej skratke odhaľuje motívy konania postáv. Dozvedáme sa cezeň mnohé podrobnosti dôležité z hľadiska rozvíjania sujetu, lebo je v nich neraz obsiahnutá hlavná motivácia zápletky, konfliktu. Takáto retrospektíva sa často rozvinie do samostatného príbehu s „vlastnou" autorskou rečou a replikami postáv, pričom sa nepociťuje ako statická vložka. Je to normálne, možno povedať samostatné dialogizované rozprávanie, no repliky spravidla nie sú vyčleňované do samostatných odsekov a nie sú vyznačené pomlčkami, ale úvodzovkami. Je zaujímavé, že takémuto dejovému monológu spravidla predchádza monológ úvahový. Cez úvahu a spomienku sa prirodzene prejde k udalostiam, ktoré sa odohrali predtým. Postava takto vo svojom vnútornom monológu preberá funkciu rozprávača. Najčastejšie sa takto zobrazujú (minulé) udalosti, ktoré sa týkajú uvažujúcej postavy, jej psychického stavu, charakterizujú ju alebo iných a pod. Tento postup umožňuje autorovi prirodzene, bez statickosti a bez retardácie začleniť do hlavného prúdu rozprávania vedľajšie (minulé) deje, pričom sa to nepociťuje ako digresia.

V jednom prípade (str. 283—292) postava (V. Šamaj) úplne preberie funkciu rozprávača a v priamom rozprávaní, ktoré má všetky znaky Ich — Erzählung, vyrozpráva uzavretý príbeh o tom, ako spolu s kamarátmi vypili trojlitrový demižónik, pričom riskovali, že vypili miesto pálenky drevný špiritus. Dialogizovanému monológu predchádza dlhší kompaktný vnútorný monológ (str. 284—286), z ktorého sa dozvedáme, na čom sa dohodli chlapi na schôdzke, na ktorej Šamaj nebol, lebo „ležal ožratý a musel sa podobať mŕtvemu". Osobná spomienka, otrasný zážitok, keď Šamaj s priateľmi vedome pil pálenku, o ktorej nevedel, či je to nie jed,

a teda dobrovoľne volil smrť, sa tu prepletá s nadosobným, s plánmi mužstva, ktoré si uvedomilo, že „sa to tu nedá vydržať", a dohodlo sa „prejsť na druhú stranu", alebo „horami a nocami sa ponáhľať domov". Na istom mieste sa postava — rozprávač priamo obracia na imaginárneho poslucháča (ako v skazovom rozprávaní). Začína sa rozvíjať samostatný dialogizovaný príbeh rozprávaný v prvej osobe, s vlastnou autorskou rečou (miestne a časové reálie, uvádzacie vety) a replikami dialógov. Rozprávač je jedna z vystupujúcich postáv:

„(...) Žijem! Žijem, a to dokazuje, že som sa nebál smrti. Ako to bolo? Pil som práve preto, že som sa bál, a najmenej som si pritom myslel na smrť. Neviem, už neviem. Konský kráľ ma poslal do mesta. Ďaleko leží to mesto, išli sme dvadsať hodín. Na šiestich vozoch sme boli, a vrátili sme sa dnes po polnoci, asi o tretej. Vypriahol som kone a potom som šiel do bunkra zobudiť Jana: „Jano, vstávaj! Vstávaj, nepýtaj sa na nič a priveď našich. Čakám pri voze." A Jano vstal a vedel, kam má ísť. Je z našej dediny a tí dvaja sú zo susednej dediny. Vrátil som sa do voza, vyšiel som naň a zaodel som sa konskou dekou. „Čo chceš?" pýtali sa ma, keď prišli. Ja som vedel, že prídu. „Uvidíte. Prineste si deky, je tu zima," a oni odišli a na nič sa ma už nepýtali...

(Mŕtvi nespievajú, 286)

Od strany 288 je horizontálne členenie textu ako v tých úsekoch, kde rozprávačom je autor. Repliky dialógu spolu s uvádzacou vetou sú vyčleňované do samostatného odseku, „autorská" reč sa tiež člení do samostatných odsekov.

Dialogizované retrospektívy vo vnútornom monológu slúžia autorovi na to, aby dynamicky, cez subjektívny zážitok a spomienku, teda nie cez opis a komentár priblížil predchádzajúce udalosti, ktoré sa nejako viažu na zobrazovanú skutočnosť. Toto mu umožňuje nenásilne a v dynamickej skratke organicky začleniť do rozprávania retrospektívy, pričom tento exkurz do minulosti sa nepociťuje ako retardačný prvok, najmä preto, že je dialogizovaný. Vnútorný monológ je spojovacím článkom, cez ktorý sa do rozprávania zapája epická minulosť. Takýto sujetovo-kompozičný postup umožňuje autorovi konfrontovať epickú prítomnosť a minulosť. Na týchto miestach je subjektivizácia a dynamizácia textu výrazná, úseky sú zážitkovo expresívne.

Pre Jašíkovu umeleckú metódu v oblasti sujetovo-kompozičnej výstavby je ďalej typické aj vracanie sa istých príbehov, motívov, situácií. Tento postup sa tiež spája s využívaním vnútorného monológu. Nejde

pritom o spájanie retrospektív, udalostí a situácií, ktoré sa stali predtým a s ktorými sa čitateľ stretáva prvýkrát, ale o príbehy a situácie, ktoré sa „odohrali" a boli zobrazené tesne predtým, ako sa v rozprávaní „vrátia". Pre sujetovo-kompozičnú výstavbu v románe *Mŕtvi nespievajú* je totiž typické, že udalosti, deje aj opisy sa podávajú veľmi často cez prizmu niektorej postavy, ktorá je ich pozorovateľom alebo je na nich nejako priamo zúčastnená.

V kapitole *Zlodeji* sa takto cez dva zábery podáva Zembalovo stretnutie s Lukanom. Prvý záber sa podáva prostredníctvom autorskej reči miestami výrazne prestúpenej aspektom postavy (Lukana), ktorá si nevie vysvetliť Zembalovo čudné správanie (str. 11). Druhýkrát sa táto situácia vráti v súvislosti so Zembalovým vnútorným monológom, ktorý sa rozvíja od 13. strany. V druhom zábere sa neopakuje celá situácia, ale iba tri repliky, ktoré dostatočne naznačujú, v akej situácii sa rozvíja vnútorný monológ postavy. Pravda, všetko sa teraz dôsledne podáva zo Zembalovho hľadiska. Čitateľ spoznáva príčinu jeho čudného správania sa: v Zembalovi sa rodí plán, ako cestára Lukana zbaviť jeho zamestnania, aby tam mohol zamestnať svojho syna. Súčasne si tento plán „morálne" odôvodňuje (str. 12—14).

Aj uvádzaný príklad dokazuje, že v románe *Mŕtvi nespievajú* ide Jašíkovi o psychologickú motiváciu. Súčasne dokazuje, že hľadisko postáv, ich myšlienkové a citové reakcie sú v tomto románe v sujetovo-kompozičnej štruktúre v prvom pláne. Jašík neopisuje, nekomentuje, necháva hovoriť postavy: v tom je aj sujetovo-kompozičné opodstatnenie veľkej frekvencie vnútorného monológu.

S využívaním vnútorného monológu súvisí aj kompozičný princíp, ktorý by sme pomocne mohli nazvať „kompozíciou v kruhu". K jednému východiskovému bodu, odkiaľ sa bude rozprávanie rozvíjať ďalej, sa autor dostáva z dvoch strán — cez pohľady dvoch hlavných konajúcich postáv. Východiskový bod, to, čo mu predchádza i atmosféra práve sa rozvíjajúceho príbehu, vidí potom čitateľ plastickejšie, „objektívnejšie" (vie viac ako ktorákoľvek z postáv, lebo tá vidí „subjektívne"), pretože z konfrontácie dvoch subjektívnych pohľadov (dvoch vnútorných monológov) mu logicky a prirodzene vystúpi pohľad tretí, objektívny. Takto má potom čitateľ možnosť sledovať v celej zložitosti všetky jemné tkanivá v spleti vzťahov človeka k sebe a ľudí navzájom. Snáď by sa v tejto súvislosti dalo hovoriť o metóde psychologických záberov, ktoré vcelku vytvárajú objektívny obraz. Práve v tom, že tento obraz sa vytvára ako mozaika subjektívnych zážitkov postáv, je dynamickosť, subjektívnosť, expresívnosť a zážitkovosť Jašíkovho individuálneho štýlu, príznačná pre celú jeho tvorbu.

V ukážke (*Mŕtvi nespievajú*, str. 169—174), ktorú sme vybrali pre analýzu, sa to, ako Machoň pozval Šváru na návštevu a sama návšteva, podáva najprv cez Šváru (prostredníctvom jeho vnútorného monológu) a potom cez Machoňa (opäť najmä prostredníctvom jeho vnútorného monológu). Je zaujímavé, že isté okolnosti sa opakujú, lebo sú impulzom pre oba vnútorné monológy. Tak napr. Machoňovo pozvanie Šváru na kávu sa najprv podá vo forme dialogizovanej retrospektívy vo Švárovom vnútornom monológu (str. 169—170), potom vo forme čiastočne subjektivizovanej autorskej reči, v ktorej sa uplatňuje Machoňovo hľadisko (str. 172). Medzitým sa rozvíja vnútorný monológ Švárov (str. 170—171) a Machoňov (str. 172—174). Pritom sa obidva vnútorné monológy prerušujú tými istými replikami: (Machoň:) — Ešte sa nevarí, (Švára:) — To potrvá, ktoré jednak signalizujú, že monológy, ktoré nasledujú po sebe, sa rozvíjajú paralelne, a jednak sú impulzom pre vnútorné monológy (najmä pre Machoňov, ktorému sa zdá, že Švára povedal svoje — To potrvá „akosi žalostne"). Potom sa rozprávanie dostane k východiskovému bodu, ktorý sa opakuje (str. 174), a pokračuje ďalej v jednej línii. Vo východiskovom bode v prvom prípade (str. 169) sa v slovese v prísudku používa préteritum, v druhom prípade (str. 174) historický prézent. Tento kompozičný princíp možno zachytiť graficky:

VÝCHODISKOVÝ BOD

Traja muži sedeli pri stole a nemali si čo povedať. Nad nimi visel oblak belaskavého dymu, trochu štipľavého, trochu voňavého (169).

[1. retrospektíva (cez Šváru), str. 169—170
Švárov vnútorný monológ, str. 170—171]

(Machoň) ... a keď sa vrátil, zakaždým povedal: — Ešte sa nevarí.
— To potrvá (170).

— Ešte sa nevarí.
— To potrvá. — Kadidelnica pána Šváru vypustila oblak voňavého dymu (171).

Machoň sa vrátil z kuchyne a povedal:
— Ešte sa nevarí.
— To potrvá, — povedal pán Švára akosi zlostne (173).

[2. retrospektíva (cez Machoňa), str. 172.
Machoňov vnútorný monológ, str. 172—174]

VÝCHODISKOVÝ BOD

Traja muži sedia pri stole a nemajú si čo povedať. Nad nimi visí oblak belaskavého a štipľavého dymu.
Pán Machoň odišiel do kuchyne, dlho tam pobudol, a keď sa vrátil, povedal:
— Ešte sa nevarí (174).

Treba dodať, že takýto sujetovo-kompozičný postup umožňuje autorovi dynamicky a bez odbočení zachytiť prostredníctvom vnútorného monológu veľmi dôležité okolnosti o postavách, o ich minulosti a prítomnosti, i o udalostiach a dobe. Keby to zachytával autorskou rečou, takéto exkurzy (komentáre a opisy) by sa pociťovali ako statický a retardačný prvok. A práve vnútorný monológ mu umožňuje organicky cez subjekt postavy vysloviť okolnosti dôležité z hľadiska rozvíjania sujetu. A čo je dôležité, Jašík vie vnútorný monológ psychologicky náležite navodiť, takže sa celkom prirodzene začlení do prúdu rozprávania a nepociťuje sa ako retardačný prvok. Aj tu sa ukazuje, že nosným stĺpom sujetovej osnovy v románe *Mŕtvi nespievajú* sa stal vnútorný monológ.

Analyzovaný kompozičný princíp čiastočne pripomína ďalší postup, keď tá istá náhodne počutá replika tretej osoby je impulzom pre vnútorné monológy dvoch postáv. Monológy nasledujú bezprostredne po sebe, opakovaním repliky, ktorá bola pre ne stimulom, sa signalizuje, že sa rozvíjajú časovo paralelne. Autor takto konfrontuje názory dvoch postáv v krízovej situácii, keď fašisti vyvesili na námestí mapu o postupe nemeckých vojsk na východnom fronte. Komunista Driňa nepodľahne panike, lebo prehliadol demagogickú propagandu, ale komunista Farník pri pohľade na mapu stráca nádej, lebo „v tejto vojne sa stala bohovská chyba". Preto aj skeptická poznáma — Koniec. S Ruskom je koniec — vyvolá v nich odlišné myšlienky (pozri str. 248—252).

Zaujímavý je ten postup, keď sa vo vnútornom monológu vráti postava k replikám dialógu, ktorý sa odohral krátko predtým. Vo svojom vedomí rozvinie postava pomyslený dialóg so svojím spolubesedníkom, „pokračuje" v dialógu alebo rozvádza to, čo by bola najradšej odpovedala na repliku svojho partnera v rozhovore. Uvedieme najprv vonkajší dialóg vo vnútornom monológu. V tejto paralele sa ukazuje, že skutočný citový, svetonázorový, myšlienkový svet postáv najopravdovejšie, plasticky postihuje Jašík práve vďaka vnútornému monológu:

— Kam veziete taký náklad. Človeče, vy ste ťažkopádny, — Hajnić sa zasmial.
— Tých troch? Nó! Veziem. Pán rotmajster mi povedali, aby som viezol, tak veziem. Keď ja, tak ja.

— Nebojíte sa?
— Čo mi pomôže?

(*Mŕtvi nespievajú*, 95)

Do Šamajových myšlienok skočil Hajnič a mlčanlivý mal chuť s niekym takým od srdca si pohovoriť.

„Strelník Šamaj, nebojíte sa?" „Čo mi to pomôže, pán nadporučík? Tu sa treba báť všetkého, tu sa netreba báť ničoho. Jedno ani druhé nepomáha. Tí traja, čo ich veziem, hádam sa aj báli, hádam sa nebáli, a pomohlo im to? Sú mŕtvi, ja ich veziem a oni o tom nevedia. Prečo sa báť? Takej smrti je to hnusne jedno. Ale šľak ma ide trafiť z čohosi inšieho, pán nadporučík. Vy možno poviete, že tu niekto musí byť, a to ja schvaľujem. Ale už raz neviem, prečo to musím byť práve ja, práve ja, pri tomto svetelnom páse. Rozumiete mi?" „Nerozumiem, strelník Šamaj. Sám si to povedal, že tu niekto musí byť." „Áno, musí! Ale prečo práve ja?" „Nerozumiem ti, strelník Šamaj." „Veď ani ja tomu nerozumiem, pán nadporučík. Keby som tomu rozumel, nesedel by som tu, bol by som kdesi inde a nie vo vašej posranej batérii. Bol by som doma pri žene, ale tomu vy nerozumiete, ste slobodný." „Ja ženám rozumiem, strelník Šamaj!" „Ste obyčajné hovädo, pán nadporučík. Tak som to nemyslel. Ja som vám tým chcel povedať čosi inšieho. Počujte! Keď si vy myslíte, že mňa zaujíma akési palebné postavenie a tie vaše hnusné kanóny, tak sa ale bohovsky mýlite. Srsť z chvosta môjho koňa je mi vzácnejšia ako celá vaša batéria. Srsť z môjho koňa, takého, čo orie, zváža seno a snopy a v zime drevo z hôr. (. . .)"

(*Mŕtvi nespievajú*, 97—8)

Frekvencia, rozsah a využívanie vnútorného monológu je príčinne späté s autorovým *prístupom* k zobrazovanému materiálu, a najmä k literárnym postavám. V jeho popredí je snaha o psychologickú analýzu, v ktorej možno človeka ukázať v celej jeho rozpornej zložitosti.

Na druhej strane treba povedať, že Jašík si bol vedomý, že dlhé kompaktné monológy *môžu* pôsobiť staticky, „zdĺhavo". Lebo — ako konštatuje A. Matuška — v románe *Mŕtvi nespievajú* „dej sa nemá veľmi kam ponáhľať".[8] A tak si Jašík nachádza vždy čas pristaviť sa pri človeku a cez neho pri dobe. No pravdu má Matuška aj v ďalšom, keď tvrdí, že u Jašíka „gradácia je skôr skrytá ako zjavná".[9] Takáto skrytá

[8] Tamže, 85.
[9] Tamže, 85.

gradácia, dynamika je aj v „zdĺhavých" vnútorných monológoch. Jašík ju v nich *zámerne* buduje. Zámerne ich stavia tak, aby dojem statickosti, monotónnosti nevyvolávali. Predovšetkým ich zaťažuje rozmanite funkčne. V predchádzajúcej analýze sme mohli sledovať, že v sujetovo-kompozičnej štruktúre románu *Mŕtvi nespievajú* je vnútorný monológ prostriedkom funkčne mnohostranne využitým. Vo funkčnej zaťaženosti je ich opodstatnenie v sujetovo-kompozičnej štruktúre, vo variabilite funkcií je aj dynamický hybný potenciál tohto prostriedku. Súčasne sme mohli sledovať, že v istých funkciách bolo sa možné vyhnúť nebezpečenstvu statickosti, „zdĺhavosti" vnútorných monológov rozbitím ich kompaktnosti, dialogizáciou. A Jašík túto možnosť často a účinne využíva, a to tak pri spájaní retrospektív, ako aj pri tzv. kompozícii v kruhu i pri rôznych kombináciách vzťahu medzi vonkajšou a vnútornou rečou. Jašík teda spätne vyťažil aj z toho, že vnútorný monológ poveril v sujetovo-kompozičnej štruktúre funkciou švíku na hranici, kde sa stretáva a prerastá prítomné s minulým, vonkajšie, povrchové s vnútorným, objektívne so subjektívnym.

Iná je situácia v románe *Námestie svätej Alžbety*. Ako sme videli, na reč postáv nepripadá v tomto románe ani jedna tretina textu a na vnútorný monológ sotva 1/14. A tak kým v románe *Mŕtvi nespievajú* sa vnútorný svet postáv i mnohé vonkajšie okolnosti zaznamenávajú ako autentický zážitok cez ich vnútorný monológ, teda bezprostredne, zatiaľ v románe *Námestie svätej Alžbety* sa aj psychické, citové a myšlienkové reakcie postáv často podávajú sprostredkovane, cez rozprávača, ktorý sa rozmanitým spôsobom angažuje: potláčajúc rozprávačskú objektivitu, vstupuje priamo do rozprávania, nadväzuje kontakt s postavami, otvorene sa priznáva so svojimi sympatiami, láskou a nenávisťou; uplatňuje teda svoj *subjektívny* postoj ako ktorákoľvek postava diela. Preto takéto pasáže v pásme rozprávača v románe *Námestie svätej Alžbety* nazývame úsekmi *rozprávačskej subjektivity*.

Jednosmerné „vychýlenie" rozprávača, ktorého základnou a príznačnou črtou je subjektívnosť absorbujúca aj hľadisko postáv, je usúvzťažená s jednostrannosťou (jednoznačnosťou) sujetovej perspektívy. Príbeh („dej") a postavy sú koncipované tak, aby sa zdôraznila priamočiarosť sujetovej línie: ukázať obludnosť fašizmu, ktorý bezohľadne rozrušuje a ničí všetko ľudsky čisté, založené na princípoch humanizmu. Preto základnou črtou sujetovej línie je dôraz na citovom príznaku. Z týchto príčin je aj príbeh konštruovaný tak, aby sa cezeň pôsobilo na cit a presvedčenie čitateľa, pretože ide o romantický príbeh lásky smerujúcej k tragickému naplneniu. Ale nad postavami a príbehom stojí autor — rozprávač, zaangažovaný a komentujúci. Cezeň, cez jeho aspekt a hodnotenie sa vzťahy premietajú

z roviny súkromného vzťahu Igora a Evy do roviny všeľudskej. Rozprávač je transformátorom, cez ktorý prechádzajú všetky nitky sujetovej siete, a súčasne regulátorom napätia. Z hľadiska sujetu sa takto stáva hlavnou postavou románu (ukazuje sa to aj navonok — úseky rozprávačskej subjektivity predstavujú 6 % textu). Je to postava, ktorej črty možno veľmi ľahko identifikovať a ktorá je totožná (nemenná) sama so sebou od začiatku až do konca. Zrejme v súlade s tým sú aj ústredné postavy príbehu hotové (statické) a pasívne typy, a preto v románe *Námestie svätej Alžbety* nemožno v pravom slova zmysle hovoriť o rozvíjaní charakterov. Skôr treba hovoriť o ich citových reakciách na vyvíjajúcu sa situáciu. Aj z týchto príčin sa i na sujetovom pláne zdôrazňuje jediná, citová línia. Najvyšším možným stupňom revolty hlavnej postavy (Igora) je pasívna vzbura — samovražda, ktorej zabráni obuvník Maguš. Ale ani v pasážach rozprávačskej subjektivity sa nevytvára druhý, racionálny pól sujetového pohybu. V nich si autor vytvára iba plochu pre korektúry a hodnotenie. Takto sa rozprávač stáva režisérom, ktorý reguluje tempo útoku na čitateľovu predstavivosť a cit a rozum. Pritom v značnej miere počíta s vlastnými silami (možnosťami). To si vyžadovalo, aby mal „voľné ruky", aby si mohol určovať priestor pre vlastný sebavýraz. V tomto zmysle sa stretáva príbeh a úseky rozprávačskej subjektivity, v ktorých sa realizuje rozprávač, na osi dynamickosť — statickosť. Na báze tejto symbiózy dochádza k zjednoteniu sujetovo-kompozičnej výstavby v románe *Námestie svätej Alžbety* a k vytvoreniu rozprávača osobne zaangažovaného. Tým si autor súčasne vytvoril predpoklad, aby cez rozprávača reguloval pohyb na osi dynamickosť — statickosť, a teda tempo a stupeň dynamiky v pohybe sujetu.

Pasáže rozprávačskej subjektivity sú podvojnej rozpornej povahy. Istými znakmi, ako sú oslovenie, všetky modálne typy viet, dve slovesné osoby, hovorové syntaktické konštrukcie, expresívne lexikálne prostriedky, a tým, že sa cez ne — i keď sprostredkovane — postihuje vnútro postavy, sa tieto úseky formálne zbližujú s pásmom postáv. V tom spočíva ich relatívna dynamickosť. Keďže však ich pôvodcom nie je postava, ale rozprávač, zbližujú sa tieto úseky s pásmom rozprávača. Z tejto ich rozpornej povahy vyplýva aj nesúlad medzi ich dynamickosťou a statickosťou (retardačnosťou).

Ak by sme úseky rozprávačskej subjektivity zaradili pre ich formálnu príbuznosť s priamou rečou v niektorých zložkách k pásmu postáv a preto, že nepriamo poukazujú na vnútro postavy, k vnútornému monológu, potom by vzťah medzi pásmami a medzi vonkajšou a vnútornou rečou vyzeral takto (v II. variante úseky rozprávačskej subjektivity zaraďujeme k pásmu postáv):

	I. variant	II. variant
Pásmo rozprávača	69 %	63 %
Pásmo postáv	31 %	37 %
Vonkajšia reč postáv	78 %	65 %
Vnútorná reč postáv	22 %	35 %

Táto štatistika slúži na to, aby sme videli, že na vyjadrenie, vystihnutie vnútorných stavov postavy využíva Jašík v románe *Námestie svätej Alžbety* namiesto autentického záznamu prostredníctvom vnútorného monológu veľmi často sprostredkovaný autorský záznam, opis a úvahu (úseky rozprávačskej subjektivity predstavujú 6 % textu, na vnútorný monológ pripadá 7 % textu). V tomto postupe hrozilo nebezpečenstvo statickosti, pretože otvorená rozprávačská angažovanosť pôsobí v texte ako cudzorodý prvok. Autor čelil tomuto nebezpečenstvu jednak tým, že vertikálnu výstavbu dômyselne kombinuje s výstavbou horizontálnou,[10] ale aj tým, že na týchto miestach používa nákladné lyrické vyjadrovanie.[11] Preto najmä na týchto miestach môžeme hľadať styčné body Jašíkovej prózy s lyrizovanou prózou tridsiatych rokov.[12]

Spomínali sme, že rozprávač v románe *Námestie svätej Alžbety* je regulátorom napätia a dynamiky v pohybe sujetu. Tento zdroj napätia pochádza z toho, že opis a úvaha nekorešponduje so statickosťou priamočiaro, ale stáva sa katalyzátorom tempa rozvíjania sujetu. Tu má pôvod Jašíkovo zameranie na výraz i prevaha štylizácie nad kompozíciou. Rozprávač sa exponuje a „presadzuje" za pomoci nákladného výrazového aparátu. Súvisí to s tým, že Jašík chce presvedčivo a sugestívne pôsobiť na čitateľa a tomuto cieľu obetoval aj rozprávačskú objektivitu.

Formálne ide aj v románe *Námestie svätej Alžbety* o rozprávanie v tretej osobe, o objektivizované rozprávanie. Autor vystupuje ako nezainteresovaný rozprávač, ktorý objektívne rozpráva udalosti a príbehy. V skutočnosti však rozprávač v románe *Námestie svätej Alžbety* túto objektivitu podchvíľou narúša. V tom vidíme prvé kroky k tzv. rozprávačskej subjektivite: rozprávač ako *ktorákoľvek* iná z postáv zaujíma stanovisko, vyjadruje svoje vlastné, subjektívne hodnotenie. Na mnohých miestach

[10] Ján Findra. *Poznámky k stavbe odseku;* V. zborník štúdií PF v Banskej Bystrici, Bratislava 1965, 59—74.

[11] Ján Findra, *Opakovanie výrazu u Jašíka,* Slovenská reč 31, 1966, 284—291.

[12] Jašíkova tvorba, najmä román *Námestie svätej Alžbety,* potvrdzuje Mikovu domnienku, že „o lyrizáciu ide spravidla vtedy, keď subjektom, ktorý sa v epike uplatňuje, je skôr autor ako postava diela", František Miko, *Expresívnosť výrazu v umeleckej próze,* Jazykovedné štúdie VIII, Bratislava 1965, 31.

porušuje svoju objektivitu akoby mimochodom, ale výrazne. Spravidla sa signalizuje prvou osobou singuláru alebo aj inak:

Či sa tak márnotratný syn vracal do otcovského domu, *neviem*.

(*Námestie svätej Alžbety*, 69)

Však ten otáznik — to bola jeho prvá práca za celých šesť dní. P a r d o n, druhá. Dnes ráno oholil brata Hasu.

(*Námestie svätej Alžbety*, 104)

Inokedy sa rozprávač ospravedlňuje za použitý výraz ako v skazovom rozprávaní:

Chlapom vzbĺkli hlavy od zvedavosti a nahrnuli sa k dverám, bože ma netrestaj, ani svine ku korytu.

(*Námestie svätej Alžbety*, 54)

Uvedené ukážky sú len náznakom, prvým krokom za hranice „kompetencie" objektívneho rozprávača. V románe však nachádzame celé dlhšie pasáže, v ktorých autor — rozprávač prekračuje svoju kompetenciu. Dôverne sa prihovára k postave, oslovuje ju, radí jej, poúča ju. Vo svojej podstate sú tieto úseky odbočeniami, ktoré brzdia spád deja. V tom spočíva ich statický ráz. Autor ho však rozmanitým spôsobom rozbíja.

Aké je miesto a funkcia týchto pasáží v sujetovo-kompozičnom pláne románu? Uvádzali sme, že postavy v románe *Námestie svätej Alžbety* sú v podstate pasívne typy, ktoré nanajvýš citovo reagujú na vyvíjajúcu sa situáciu. Ale ani tieto reakcie neprezrádzajú ich aktivizáciu. O pohybe vo vnútri postavy sa totiž spravidla nedozvedáme prostredníctvom autentického záznamu (vnútorný monológ), lež prostredníctvom rozprávača. Vzniká tak zdanlivo paradoxná situácia: autor sa vzdáva dynamického prvku dôležitého z hľadiska rozvíjania sujetu. Táto strata sa však kompenzuje aktivizáciou rozprávača. Mohlo by sa zdať, že sa tým paradoxná situácia nerieši, lebo namiesto sebavyjadrenia postáv, ktorého hlavným znakom je bezprostrednosť a premenlivosť (dynamickosť), nastupuje komentár a opis (statickosť). Ak si však uvedomíme, že v sujetovom pláne sa rozvíja jediná línia, citová, ukáže sa, že toto riešenie bolo vzhľadom na celkovú orientáciu pohybu sujetu opodstatnené aspoň z dvoch strán.

Predovšetkým neslobodno zabúdať, že opisné a úvahové pasáže majú len relatívne statický ráz. Túto ich vlastnosť možno rozbíjať, uvoľňovať, pričom stupeň ich relatívnej dynamickosti sa dá regulovať. Táto možnosť sa naskytá preto, že na jednom póle osi dynamickosť — statickosť dochádza vlastne k rozdvojeniu: statickosť — relatívna dynamickosť. Tým si

Jašík vytvoril možnosť využívať aj úseky rozprávačskej subjektivity (opis, úvahu) jednak na usmerňovanie tempa v pohybe sujetu a tým aj deja, a jednak na druhotné, spätné zdôrazňovanie napätia.

Začleňovanie autorského opisu a úvahy na úkor vnútorného monológu je vzhľadom na citovo podfarbenú líniu sujetovej organizácie opodstatnené aj inak. Na inom mieste sme uviedli, že Jašík najmä prostredníctvom rozprávača reguluje tempo pôsobenia na čitateľovu predstavu a cit. A práve v úsekoch rozprávačskej subjektivity hromadí také prostriedky, ktorými možno vyvolávať istú náladu, atmosféru, dojem, citový prízvuk.

Statickosť analyzovaných pasáží rozbíja autor predovšetkým dômyselným horizontálnym členením textu. Ako výraznejší dynamický prvok sa uplatňuje aj kategória druhej osoby singuláru (autor sa prihovára k postave), ktorá sugeruje predstavu dialógu. V tomto smere pôsobí aj vetná stavba, a to tak konštrukcie inherentne expresívne, ako aj tie, ktoré sú expresívne v kontexte.[13] Aj menenie rytmu striedaním kontrastných konštrukcií pôsobí týmto smerom (napr. dlhé vety oproti krátkym, expresívny výraz oproti nocionálnemu a pod.). Obrazné pomenovania (metafory, prirovnania) síce neslúžia vždy tomuto cieľu, ale svojou expresívnosťou emocionálne podfarbujú text, poetizujú ho a zvyšujú jeho estetickú pôsobivosť. A tak hoci takéto úseky rozprávačskej subjektivity nepodporujú rozvíjanie sujetovej línie a tým aj „deja", nezriedka ho skôr pristavujú vnášaním lyrického prvku do epického príbehu. Ich digresívnosť sa oslabuje, lebo autor kumuluje prvky potláčajúce statickosť, a aj preto, že v nich vždy znova a znova rezonuje lyrický „leitmotív" — krehký príbeh dvoch milencov „zo štíhlej múdrej veže", narážajúci na „mŕtvolný pach doby" až do svojho tragického konca. Takto sa do nich prenáša ťažisko dramatickej dynamiky,[14] pretože druhotne zdôrazňuje napätie deja.

Na ilustráciu uvediem iba začiatok a koniec dlhšej pasáže. Všimnime si, že po takomto lyrickom odbočení sa bezprostredne rozvíja príbeh v objektivizovanom rozprávaní. Na citovanom mieste sa predznamenáva cez prizmu Igorových skúseností a zážitkov sprostredkovane reprodukovaných rozprávačom, že na Igora, ktorého už beztak ťaží ťarcha otrasného poznania, čaká ešte mnoho tragických skúseností:

Čo to prežívaš, Igor?

Aká nezmyselná je každá chvíľa! Aké nezmyselné čakanie.

Igor, nie to ti chcel povedať Maxi. On má radosť, keď ľudí okolo

[13] Jozef M i s t r í k, *Expresívnosť syntaktických konštrukcií*, Jazykovedné štúdie VIII, Bratislava 1965, 85—109.

[14] Oskár Č e p a n, *Doktríny a dielo, Jégé v kritike a spomienkach*, Bratislava 1959, 240.

neho zožiera beznádej, ale pod príkrovom ľadu, ktorý obopína jeho srdce, je ešte kus Maxiho — človeka. (. . .)

Ale už choď, vydaj sa na cestu a kráčaj. Človeku je súdené len ísť a ísť. To len kameň prečkáva na jednom mieste!

Choď, už choď! . . .

Igor prišiel domov pred večerom . . . (81—82).

Lyrické digresie, rozprávačove apostrofy osôb a vecí sa vyskytujú tam, kde postava prežíva krízové stavy a kde dej smeruje do osudovo tragických vyvrcholení. Tam alebo sumujú, lyricky podčiarkujú istý otrasný citový zážitok alebo skúsenosť, alebo predznamenávajú tragický vývin deja. Častejšie sú najmä v posledných dvoch tretinách knihy. Ich hojnejší výskyt zaznamenávame v kapitolách *Nesvätý Ján Krstiteľ* (Igor spoznáva, že od fašizmu hrozí ich láske nebezpečenstvo, od Maguša sa dozvedá, ako by mohol zachrániť Evu), *Černokňažník* (Igor márne prosí od Erny desať tisíc korún, aby mohol dať Evu pokrstiť, nepochodí ani u Evinho otca Samka, ktorý nedokáže prekonať v sebe lakomosť; odvádza si Evu domov ako manželku), *Námestie svätej Alžbety* (Igor zohnal peniaze od Maxiho, farár ho však neprijal; Maguš mu poradil, aby čím skôr odišiel aj s Evou za jeho bratom horárom; na druhý deň nič netušiaci Igor vozí uhlie so Samkom a teší sa na zajtrajší deň, keď konečne s Evou odídu. Medzitým Evu spolu s inými Židmi odvedú), *Deň* (po strašnej noci nahnali Židov na lúku za mesto, nemecký major dá zastreliť židovského chlapca, tu nachádza smrť aj Eva — tragédia milencov zo štíhlej veže vrcholí. Dochádza aj k „triedeniu duchov" v radoch fašistov: Haso spácha samovraždu, holič Flórik zastrelí celú rodinu kožušníka Heldera, aby si mohol privlastniť jeho majetok), *Milenec s tvárou satana* (Igor je sám so svojím smútkom a otrasnými skúsenosťami, mučený vizionálnymi predstavami: minulosť a prítomnosť sa mu zlieva v jedno, narastá v ňom túžba po pomste; zavraždí predpokladanú príčinu zla — holiča Flórika. V agónii dochádza na most rieky; samovražde zabráni obuvník Maguš, vracia Igora do života, hoci je ešte noc . . .).

Sujetovo-kompozičná funkcia mnohých úsekov rozprávačskej subjektivity spočíva v tom, že pristavujúc rýchly spád deja, sú jednak akýmsi rezonátorom, v ktorom v celej otrasnosti znie tragika chvíle a doby, a jednak druhotne, spätne zdôrazňujú dramatické napätie deja, súc akýmci jeho pošmúrnym kontrapunktom. Ukážka, ktorú vzápätí uvedieme, nasleduje krátko potom, ako Igor zohnal peniaze, vozí uhlie a teší sa na zajtrajší deň vyslobodenia. Zatiaľ sa schádzajú gardisti, aby sa vydali na pohon na Židov. Po citovanom úseku nasleduje rozprávanie o tom, ako gardisti a Nemci odvádzajú svoje obete. Apostrofa mesta pripraví kontrastné pozadie, na ktorom sa výraznejšie bude črtať neľudská obludnosť fašistov:

Mesto pod viničným vrchom! Čo sa to rozlieva po tvojich uliciach?

Hmyz?

Má špinavozelené a čierne krídla. Nie sú to náhodou ľudia? Však majú uši, oči, ústa majú. Počuj, Mesto! A tam na ľavom boku, tam pod rebrami by im malo tĺcť srdce. Že nie? Verím ti, mesto. Si staré, múdrejšie ako ja.

(. . .)

Bojím sa . . .

Prečo mlčíš?

Ech, ty mesto . . .

Flórik tiahne s najväčšou skupinou na námestie svätej Alžbety. (. . .) (169).

Ako vidieť, jazyková a sujetovo-kompozičná výstavba (horizontálne členenie predovšetkým) je opäť zložitá. K tomu pristupuje rozprávačova vášnivá ľudská zainteresovanosť, orientovaná proti fašizmu a ľudáctvu, proti „špinavozelenému a čiernemu hmyzu". V tom je relatívna dynamickosť i expresívnosť aj básnická sila úseku. Preto takéto miesto nemožno hodnotiť ako redundantný — čo aj retardačný — prvok, hoci i tu autor miestami manifestuje seba,[15] podávajúc obraz o realite, ktorá je predmetom zobrazenia, cez prizmu svojho vzťahu k nej. V dôsledku toho — platí to najmä o záverečnej kapitole románu — sa oslabuje jeho objektívnosť. Silný lyrizmus tam prekrýva epiku vecí.

Treba ešte zaznamenať, že Jašík apostrofuje veci a prostredie, s ktorými sú nejako späté osudy hrdinov príbehu. Pritom je zrejmé, že za touto apostrofou vidí postavu, lebo sa k veci a prostrediu, či javu prihovára z toho hľadiska, aký vzťah má k nemu postava. Apostrofy sa v reči rozprávača vyskytujú spravidla vtedy, keď je na scéne Igor, Eva alebo obaja. Sú nielen výrazom rozprávačovho vzťahu k postavám, predmetom a prostrediu (pritom platí i to, že v apostrofách sa sprostredkovane signalizuje i vzťah postavy k vonkajšej realite), ale aj dôkazom rozprávačovho (autorovho) „tútorstva" nad postavami: cez rozprávača sa tu zvláštnym spôsobom sprostredkovane premieta ich vnútorný psychický a myšlienkový svet:

Bije len pre teba, Igor. Cítiš? — zašepkala rozosmiata, keď burácali

[15] Už v tomto prípade možno hovoriť o totožnosti pohľadu a svetonázorového zamerania zjavného rozprávača a autora. Pozri M. Zmigrodska, c. d., 443.

v nej čisté vody neznámych žiadostí. Ony zmývali hanblivosť, ktorou príroda obdarovala ľudí, všetkých, aj osemnásťročných. Ach, ty voda čistá, najčistejšia voda, ty láska! Aké mrzké sú na milencoch šaty a hryzú ani vši. A čo bolo tajnejšie než pohyby armád, chystajúcich sa do útoku, zažiari odhalením, čo bolo čisté, posvätí sa poškvrnením. Ty, láska, koľko skrývaš v sebe protirečení! Sladkých a zároveň ťažkých, pochopiteľných a predsa nepochopiteľných. A preto vari deti lásky z tvojho domu dvoma dvermi vychádzajú; svetlými, a tí sú šťastní; a čiernymi, od ktorých vedie zavše chodník k cintorínu. Ale takéto úvahy nemátali dve hlavy pod gaštanom. Jeho mesiac lásky už uplynul a s porozumením hľadel na tamtých dolu a diskrétne ich halil hustou korunou. Bravó, gaštan! Bravó, múdry košatý gaštan, čo vyrastáš pri múdrej štíhlej veži! Máš viac citu ako mnohí z ľudí a oveľa viac ako tí, čo prikázali nosiť žlté hviezdy a nad plnením tohto príkazu bdejú ako vlci (87).

V dôsledku aktívneho vzťahu rozprávača k predmetu zobrazenia je epické rozprávanie často prerušované a poprestupované podobnými lyrickými úvahami, za ktorými cítiť vzrušenú myseľ postavy. Úvaha je v podstate útvar statický. Autor rozbíja statickosť tohto postupu dvojako: po prvé tým, že impulzom pre úvahu mu je miesto, jav, vec, ktorá je nejakým spôsobom spätá s vnútorným životom postavy. Autor pritom uvažuje tak, akoby uvažoval za postavu, akoby ju zastupoval, akoby chcel za ňu vypovedať to, čo si ona myslí a cíti a čo sama nedokáže vypovedať *(Igor, Evu)*. To je vlastne východisko sujetovo-významového plánu v románe *Námestie svätej Alžbety*, ktorý je založený na citovom akcente prerastajúcom skúsenostný rámec postavy. Po druhé tým, že vyberá — ako sme už zdôraznili — výrazne expresívne jazykové prostriedky a rozmanite ich kombinujúc zvyšuje ich emocionálno-expresívnu silu. Úvaha je vždy subjektívna, a týmto sa táto jej stránka ešte podčiarkuje. Ide, pravda, o subjektívnosť pochádzajúcu od rozprávača, i keď rozprávač cez úvahu chce poukazovať na postavu. Čo týmto úsekom chýba na dynamike autentického záznamu, to sa vyvažuje silou básnického slova. Práca s vetou a odsekom túto silu expresívne podčiarkuje. Takéto vykreslenie predstáv sa niekedy rozvinie do alegórie, v ktorej vyrastá obraz predtuchy blízkych nebezpečenstiev. Jašík často predznamenáva to, čo sa neskôr bude rozvíjať v epickom rozprávaní, akoby naznačoval jeho osudovú nevyhnutnosť:

Z hrnca vystupuje para.

Maxi! Maxi je najstrašnejší. Ten jeho zverinec z mačiat, myší a potkanov. Ako to tam piští . . .

Igor si zapcháva uši.

V ohrade je Eva. Premenila sa na malú myšku. Nad ohradou týči sa dôstojne štíhla múdra veža. Tri staré dobré zvony sa rozzvučali. Vtom neviditeľná ruka otvorila jedinú bránu a ňou vstupuje nespočetné množstvo vyleštených čižiem s tvrdými holenami.

Už dostali povel. Vo veži kostola svätej Alžbety sa rozkolísali tri staré dobré zvony, a to je povel. Hurá! Nech žije smrť! — vreští starý vyplznutý potkan s nejasným fliačkom na chrbte a ponáhľa sa v ústrety čižmám, aby sa dal prvý zadláviť.

— Nie, — vykríkne Igor, strhávajúc si vlasy na čelo.

— Čo ti je, Igor? Čo ti je? (83)

Ilúziu, že ide o bezprostredný (autentický) záznam konkrétnych predstáv postavy, autor podporuje tým, že takýto lyrizovaný prúd prerušuje realistickým opisom vonkajších reakcií postavy a opisom prostredia. Tieto pasáže sa takto kontrastne expresivizujú. Kontrast sa ešte zvýrazňuje tým, že opis vonkajších reálií sa vyčleňuje do osobitných odsekov. Ilúziu o tom, že ide o bezprostredný záznam postáv, neváha Jašík podporiť ešte aj tým, že dá postave nahlas prehovoriť (priama reč), pričom vonkajší prehovor je akoby vyvrcholením intenzity jej predstáv. Takouto sujetovo-kompozičnou výstavbou, striedaním lyrizovaných úvah s opismi, miestami naturalisticky ladenými a so stručnými „realistickými" záznamami vonkajších reálií i priamou rečou, sa tieto pasáže dynamizujú a aktualizujú.

Aj tento príklad ukazuje, ako Jašík využíva možnosti, ktoré si vytvoril rozdvojením na jednom z pólov osi dynamickosť — statickosť. Na tomto póle (ide o pól statickosť) vzniká relatívne samostatný protiklad dynamickosti a statickosti, pričom sa markantne exponujú prvky dynamickosti. Takto sa triešti uzavretosť opisu, vzniká napätie na základe oscilácie bezprostredný záznam — sprostredkovaný opis stavov a procesov vedomia alebo inak povedané, dochádza k zdanlivému prehodnocovaniu rozprávačskej subjektivity na subjektivitu postáv. Autor si môže dovoliť tento „trik", pretože koncepcia zaangažovaného rozprávača mu umožnila usmerňovať tempo dynamiky v pohybe sujetu, a to tým, že cezeň reguluje pohyb na osi dynamickosť — statickosť. V dôsledku toho aj tieto výstavbové postupy, keď sa na báze nedejového útvaru (opis, úvaha) uplatňuje epický živel (priama reč, vonkajšia reč postavy), zapadajú do sujetovo-kompozičnej organizácie románu.

Silný lyrický prúd sa vytvára na tých miestach textu, kde sa s autorskou rečou a priamou rečou postáv kombinujú úseky, ktoré sú výrazne prestúpené subjektívnym aspektom rozprávača. (Pozri najmä kapitolu

Deň, str. 189—213). V reči rozprávača sa stručne zachytávajú vonkajšie reálie (veľmi často sa refrénovite vracajú[16]). Priamou rečou sa vnáša do textu dynamický prvok. Rozprávačove lyrické pristavenia, apostrofy vecí a postáv sú lyrickým doznievaním, v ktorom v celej otrasnosti rezonuje tragika chvíle. Výberom a kombináciou výrazových prostriedkov a sujetovo-kompozičných postupov i rytmizáciou textu sa tieto miesta úplne zbližujú s poéziou. Túto prózu by bolo možné rozpísať do veršov, sú to vlastne malé básne v próze:

> Láska je nesmrteľná. Neumiera. Ide do hrobu. Len ide do hrobu. Len ide do hrobu. Neumiera. To iba myšlienky tlejú a ostáva z nich popol.
> A spomienky.
> (. . .)
> Láska je nesmrteľná, ide za hrob. Netleje, len horí večne, horí ako život.
> Evine ústa žalujú. Sú krvavé.
> A smejú sa.
> Preklínam ruky, ktoré krvavia ruky milencov (209—210).
> (Pozri aj ďalšie odseky na str. 210—211.)

Na niektorých miestach je zámerná snaha rytmizovať text, čoho dôkazom sú najmä inverzie:

> Ty, láska, koľko skrývaš v sebe protirečení! Sladkých a ťažkých zároveň, pochopiteľných, a predsa nepochopiteľných. A preto vari deti lásky z tvojho domu dvoma dvermi odchádzajú; svetlými, a tí sú šťastní; a čiernymi, od ktorých vedie zavše chodník k cintorínu (87).

Podobné úseky sa objavujú na viacerých miestach románu, no najväčšiu frekvenciu majú v poslednej tretine, ktorá je vlastne lyrickou apoteózou Evy a Igora a ich tragickej lásky, ktorú rozbil a pošliapal „špinavozelený a čierny hmyz". Autorovo sústredenie na výraz nemožno v týchto prípadoch vykladať ako samoúčelnú hru s vyjadrovacími prostriedkami a kompozičnými postupmi. Volí nápadný výraz preto, aby umelecky čo najúčinnejšie, presvedčivo a sugestívne pôsobil na čitateľa. Práve tomuto cieľu obetuje aj rozprávačskú objektivitu a vstupuje do príbehu ako zainteresovaný subjekt. Robí tak — najmä ku koncu románu (pozri kapitolu *Milenec s tvárou satana*) — aj za cenu toho, že obraz objektívnej skutočnosti bude do istej miery prekrytý subjektívnou interpretáciou, cez ktorú sa bude sprostredkúvať čitateľovi. Najmä na týchto miestach je autor sústredený na výraz, najmä tu je jeho próza príbuzná so slovenskou lyrizovanou prózou tridsiatych rokov. Jašíkova sila v románe *Námestie svätej Alžbety* je v tom, že *čitateľovi vie vsugerovať vlastnú interpretáciu skutočnosti.* Vlastný pohľad na spoločenské pozadie konfliktu[17] mu pritom nedovolí skĺznuť du subjektivistického výkladu tejto skutočnosti. V záujme tohto dokáže funkčne využívať výrazové prostriedky jazyka. Iba dva póly pozná Jašík v tomto románe — lásku a nenávisť, Igora s Evou a fašizmus. Táto dvojpólnosť prešla do všetkých zložiek štruktúry diela. Tu sú korene lyrizmu, ktorý neustále prekrýva epický príbeh.

V tejto súvislosti však treba priznať — ako to správne postrehol J. Mistrík —, že niektoré postupy pri výbere a kombinácii jazykových prostriedkov v románe *Námestie svätej Alžbety* sa stali u Jašíka priam manierou.[18] To však nehovorí proti jeho zámerom.

Sentencie niekedy síce čerpajú látku zo situácie, ktorá je práve predmetom rozprávania, ale smerujú von, mimo príbehu. Možno z nich odhaľovať autorovo umelecké a svetonázorové krédo. Autor to dokonca výslovne naznačí. Je to digresívne pristavenie, no autor jeho retardačnú silu čiastočne tlmí tým, že úsek umiestňuje bezprostredne po vnútornom monológu postavy vyjadrenom nevlastnou priamou rečou nevyznačenou graficky, akoby počítal s tým, že v prvej chvíli to bude vsugerúvať predstavu, akoby išlo o vnútorný monológ s osobitnou horizontálnou úpravou. Až ďalší text jednoznačne ukazuje na autora. Táto počiatočná možnosť podvojnej interpretácie vnáša do úseku prvý dynamický prvok, nevlastná priama reč vyznačená graficky, zachycujúca pomyselný prehovor „tvrdohlavých podnikateľov", tiež pôsobí týmto smerom:

> (Vnútorný monológ Erny): Ako môžem dávať šťastie druhým, keď som ho sama neokúsila. Ach, bože, posúď! Ach, premárnený život! Zlý život! Život — pes, vlk! Hryzie . . . hryzie . . . hryzie . . . Igor! Prečo si ma nezabil?
> Koľko lásky a nenávisti unesie ľudská duša! Aká je to hlboká skrýša, že prijíma jedno i druhé? Musí byť široká, hlboká. (. . .)
> I vždy boli, i jesto dnes mnoho tvrdohlavých podnikateľov, čo s úbohým skladacím metríkom ponevierajú sa v blízkosti veľkého priestoru a hrozia:

[16] Pozri Ján Findra, *Opakovanie výrazu u Jašíka*, Slovenská reč 31, 1966, 289 n.

[17] Juraj Špitzer, *Doslov k románu Námestie svätej Alžbety*, Bratislava 1962, 240.

[18] Jozef Mistrík, *K Jašíkovmu románu Námestie svätej Alžbety*, Štylistické rozbory, Bratislava 1964, 149.

‚Duša! Ja ťa zmeriam, uvidíš, že ťa zmeriam. A keď budeš zmeraná, beda ti a koniec tvojim samopašnostiam. Rozsekám ťa, nahádžem do priečinkov — ôsmich, najviac desiatich a správať sa budeš podľa prikázaní!' (140).

Sú aj prípady, keď Jašík otvorene manifestuje seba, svoje vzťahy, svoj svetonázor, svoju lásku a nenávisť. Sila takýchto miest je však v ich básnickej pôsobivosti a emocionálnej účinnosti. Totiž nie je mu ľahostajný, v mene čoho (koho) a proti čomu (komu) hovorí. Autor zrejme chce, aby to nikomu nebolo ľahostajné.

A tragédia neživej hmoty spočíva v tom, že nie je v jej silách vzbúriť sa proti tomu, čo je ničomné a nehodné človeka a musí trpieť aj fašistov.

Nad pomyslenie dobre mi je, keď si predstavím,: že by sa taký dom vzbúril, že by tehly, dubové parkety a sklené tabule v oknách zrazu zvrieskli:

— Practe sa! (99).

Osobitné postavenie rozprávača v sujetovo-kompozičnej štruktúre románu *Námestie svätej Alžbety,* ktorý sa rozmanitým spôsobom angažuje, má dosah aj pre frekvenciu a aj pre funkciu a jazykovoštylistickú výstavbu vnútorného monológu. Zložitý a k tragickému koncu spejúci príbeh lásky medzi Igorom a Evou poskytoval síce dostatok možností na funkčné využitie vnútorného monológu, ale Jašík tieto možnosti nevyužil v takej miere ako neskôr v románe *Mŕtvi nespievajú.* V románe *Námestie svätej Alžbety* sa autor neraz uspokojí s opisom a komentárom aj tam, kde by bol vnútorný monológ náležite motivovaný a psychologicky opodstatnený. O tom, že postava je vo svojom vnútri aktívna, sa však nedozvedáme z jej prehovoru, ale z rozprávačovho záznamu. Aj tu kdesi treba hľadať príčinu aktivizácie rozprávača, preberajúceho úlohu sprostredkovateľa:

Igor mlčal. Dodove výčitky ho pichali a kdesi hlboko sa mu ozývalo, že Dodo je zlý, neúprimný, že je falošný a vypočítavý. Ale nemal síl podrobiť sa tomuto varovaniu (12).

Viaceré vnútorné monológy nesú výrazné stopy autorskej štylizácie. Za prehovorom postavy cítime autora, ktorý jej „pomáha" pri vyjadrovaní úvah, myšlienok, citových reakcií. Vlastnosti typické pre reč rozprávača sa prenášajú aj do reči postáv. V dôsledku toho dochádza k *unifi-*

kácii autorskej reči s rečou postáv. Na ilustráciu možno uviesť vnútorný monológ realizovaný nevlastnou priamou rečou. Igor si prišiel vypýtať od Erny peniaze, aby mohol dať Evu pokrstiť. Erna je dotknutá a pobúrená tým, že by mala vykúpiť šťastie svojej sokyne. Veľmi silno si pritom uvedomuje, že hoci je bohatá, skutočné šťastie nepozná. Rozhoduje sa a rozhodne sa peniaze nedať.

Z hľadiska horizontálneho členenia je tento monológ rozložený do troch úsekov. Jeho zvláštnosťou je to, že v druhom, ale najmä v treťom odseku postava oslovuje samu seba v druhej osobe plurálu. Tento postup navonok pripomína niektoré dialogizované vnútorné monológy Kľaku, ktorý tiež vedie sám so sebou dialóg ako s druhou osobou (pozri *Mŕtvi nespievajú,* 161, 316—317). Postup je dynamický, lebo sa takto úplne rozbíja uzavretosť vnútorného monológu. Pravda, súčasne tu ide aj o výraznú odlišnosť oproti románu *Mŕtvi nespievajú*: na istom mieste, akoby mimovoľne, vstúpi do vnútorného monológu postavy rozprávač. Za vyjadrením je zrejmá autorova štylizácia, a to najmä v posledných vetách monológu. Túto domnienku potvrdzuje v jednom prípade aj slovesný útvar — ide o určitý slovesný tvar, na ktorom je popri gramatických kategóriách osoby, čísla, času vyjadrená aj gramatická kategória mužského rodu. Aj ironický tón namierený proti pani Erne poukazuje na reč rozprávača. Tu nachádzame styčný bod s miestami rozprávačskej subjektivity, v ktorých sa autor — rozprávač otvorene exponuje, rozbíjajúc obmedzenia rozprávačskej objektivity:

Aká to bezočivosť, aké satanášstvo! Osud mi nedoprial lásky, vnucuje mi Kviku, a ja najnešťastnejšia medzi nešťastnými, mám udeľovať milosti. Lotéria lásky! Páni a panie, vypredané! Jedno osudie a v ňom jeden lístok s číslom — 10 000! Veľká lotéria lásky, nech sa páči! O chvíľu sa to začne. (. . .)

Majte trpezlivosť, netisnite sa! Už by sme boli začali, ale čakáme na pani Ernu. (. . .)

Bravó! Tu je pani Erna. Miesto, miesto. Aj vy chcete ťahať z osudia lásky? Rozosmiali ste ma, pani Erna. Ťahať môže len Igor, nikto iný. Vašou povinnosťou je — dať peniaze a odísť. (. . .) Niekto v meste si vymyslel takúto lotériu lásky a celé mesto sa do tejto senzácie zbláznilo. (. . .) Mesto je opité, však leží pod viničným vrchom. Vy ste to nevedeli, pani Erna. A skryte si prsník! Kto na ňom spal minulej noci? Vidí sa mi tak trochu pokrčený. Ach! Doteraz som *myslel,* že pokrčený môže byť len papier alebo lacné súkno. Napríklad súkno, z ktorého si vystrihujú Židia Dávidove znaky . . . — Pani Erna sa hysterický rozosmiala (138).

Autorská štylizácia je zrejmá v dialogizovaných úsekoch, ktoré by sme

mohli hodnotiť ako istý typ dialogizovaných vnútorných monológov postavy. V dilemizovanej postave sa ozve vnútorný hlas, na ktorý odpovedá. Tak sa rozvinie dialóg. „Repliky" tohto dialógu svojou stavbou celkom pripomínajú stavbu priamej reči, ktorou sa realizuje vonkajšia reč postáv. Vyčleňujú sa do osobitných odsekov. Repliky druhého hlasu, svedomia, sa uvádzajú uvádzacou vetou, ktorá má koncové postavenie, odpovede postavy sú bez uvádzacej vety. „Druhý" hlas postavy v jej vnútornom monológu je v uvádzacej vete pomenovaný veľmi všeobecne — neurčito sa naň poukazuje stredným rodom. Takto stavaný monológ nesie výraznejšie stopy autorskej štylizácie. Spravidla mu predchádza subjektivizovaná autorská reč, v ktorej sa výrazne uplatňuje aspekt postavy, alebo priama reč. Napríklad:

Jej fantázia si vyčarila tento deň v najkrajších farbách. Ale toto! Čo je to? Ani svadba, ani únos. Otec ani čo by ju z domu vyháňal a mať ju nevyprevadila ani pred okná. Zostala v izbe s otcom a do noci budú na seba štekať.

‚Sama si chcela. Keby si nebola Igora podpichovala, nebolo by tak,' kričalo na ňu.

‚Chcela som, chcela, ale nie takto. Stojím pred bránou, kadiaľ sa vchádza k Igorovi. Prešla som naše špinavé námestie, to bola moja svadobná cesta. Bez priateliek, bez gratulácií, smutno . . .'

‚Vidíš, vidíš, prečo si chcela?' spytovalo sa jej nástojčivo.

‚Som židovka, bojím sa. Medzi Židmi žiť nemôžem! . . .' (145).

K takýmto prípadom možno priradiť aj príhovory vecí a prostredia k postavám. Tak na Maxiho kričia plienky, plachty a prestieradlá (str. 217), s Evou sa lúči mesiac (str. 185—186), oslovená veža odpovedá na „pozdravenie". Mohlo by sa tu hovoriť o personifikácii neživých predmetov a vecí, ktorým autor akoby vdychoval život, keď ich obdarúva schopnosťou byť partnerom postavy, prežívajúcej krízové stavy. Neživý predmet alebo prostredie, s ktorým je postava bytostne spätá, sa obracia na ňu, prihovára sa jej ako živá bytosť. Akoby sa takto z reči rozprávača vydeľoval osobitný typ priamej reči. Vertikálna i horizontálna výstavba textu sa stáva zložitejšou, variabilnejšou, pretože sa pásmo rozprávača dialogizuje. Príhovory prostredia alebo veci k postave sa realizujú vo forme nevlastnej priamej reči a súčasne vyčleňujú do osobitného odseku.

Pre svoju nápadnosť je takýto postup výrazne expresívny (túto jeho vlastnosť podporuje aj lexikálna a syntaktická výstavba) a relatívne dynamický. Súčasne však treba zdôrazniť, že sa takto stavy vedomia postavy zachytávajú iba sprostredkovane, cez výraz, jazyk a kompozíciu, a teda cez autora — rozprávača:

Pani je tu cudzia — on tu — cudzejší. Bola to falošná hra. A periféria si volá:

„Poď, poď! A utekaj, lebo v čomsi zaviazneš, v čomsi, čo nepoznáš. Poď! Príď na známe miesta!"

Vstal (64).

Od príhovorov vecí a prostredia k postavám, teda cez štylizovanú dialogizáciu pásma rozprávača a od štylizovanosti niektorých vnútorných monológov alebo ich častí, keď autor vypomáha postavám, sa Jašík prirodzene dostáva k úsekom tzv. autorskej subjektivity. Kým v románe *Mŕtvi nespievajú* vyjadrujú postavy svoju životnú skúsenosť predovšetkým cez seba, cez svoje prehovory (najmä vnútorné), zatiaľ v románe *Námestie svätej Alžbety* akoby Igor a Eva nedokázali svoju veľkú citovú skúsenosť, ktorú nadobúdajú zo dňa na deň, odrazu, reprodukovať cez seba. Autor v snahe čo najmocnejšie a čo najpresvedčivejšie vyjadriť silu ich subjektívnych zážitkov zveruje rozprávačovi úlohu sprostredkovateľa medzi nimi (ich vnútrom, psychickými poryvmi, hnutiami mysle, emóciami, túžbami) a čitateľom. Rozprávač sa „prepožičiava" postave. Vzdáva sa svojej objektivity, zaujíma stanovisko, vyjadruje svoje vlastné, a teda subjektívne hodnotenie. Preto v románe *Námestie svätej Alžbety* nie je ľažké identifikovať „totožnosť" rozprávača ani jeho vzťah k autorovi. Svetonázorovo a ľudsky stojí autor a rozprávač na tých istých pozíciách. Rovnaký je aj ich vzťah k zobrazovanej skutočnosti a k postavám.

Výsadné postavenie reči rozprávača malo vplyv aj na funkčné využitie vonkajšej reči postáv a na stavbu priamej reči. Stavba dialógu nie je v románe *Námestie svätej Alžbety* Jašíkovou silnou stránkou. Rozprávačská subjektivita akoby prekrývala aj reč (vonkajšiu) a hľadisko postáv. Autorská a priama reč stoja síce v dôsledku rozdielneho využívania slovesnej osoby a času v opozícii, no z hľadiska jazykovej výstavby sa tento rozdiel až príliš často stiera. Vlastnosti typické pre reč rozprávača sa — ako sme naznačili už pri vnútornom monológu — prenášajú aj do vonkajšej reči postáv. Reč postáv je potom málo diferencovaná navzájom i vo vzťahu k reči rozprávača. Za myšlienkami, štylizáciami, výbermi slov a stavbou viet priveľmi cítiť autora. Napríklad:

(Igor): — Fašizmus je svinstvo, samý spodok ľudstva. Výkaly, odpad. Od Hitlera až po . . .

(Maguš): — Ale Maxi podľa mňa nemá celkom pravdu. Ako vidím, bude to oveľa horšie. Svet nemlčí, Igor. Deň má dvadsaťštyri hodín,

Slovenská knižnica

ale je krátky na to, aby človek stihol vymenovať zločiny, ktoré fašisti popáchali. (. . .) (91)

Priama reč, ktorou sa realizuje vonkajšia reč postáv, je funkčne málo zaťažená. Pre isté formálne a obsahové vlastnosti počíta s ňou Jašík ako s prvkom, ktorý má prejav dynamizovať a expresivizovať. O postavení priamej reči v štruktúre románu *Námestie svätej Alžbety* hovorí už jej frekvencia: jej podiel v texte predstavuje v tomto románe len 24 %. No druhoradé, závislé postavenie priamej reči možno dokumentovať aj inak. Je zrejmé aj z toho, že v románe *Námestie svätej Alžbety* je iba 26 % replík dialógu bez uvádzacej vety (v románe *Mŕtvi nespievajú* je 55 % replík neuvedených). Pritom sa práve cez uvádzaciu vetu v mnohých prípadoch zdôrazňuje závislosť priamej reči od autorskej reči. Jašík aj krátke repliky neustále prerušuje, dopĺňa, komentuje (takýto komentár často presahuje do niekoľkých viet). Replika dialógu sa potom neraz stáva iba dokladom, citátom, z ktorého obsahuve ťaží funkčne nadradená reč rozprávača:

Eva sa vinula k Igorovi ako prestrašené dieťa. Neplakala. Slzy vyschli ako jarček v letných horúčavách. To Igorove slová boli slnkom.

— Igor, — sotva bolo počuť tento šepot, ale nebolo v ňom už hrôzy ani strachu. Nebol to šepot umierajúcej, a predsa bol neobyčajný. Do Igorovho tela prenikal a musel preniknúť aj do chladných tiel troch starých zvonov, ale ony sa nerozozvučali — nemé a s oceľovým srdcom.

Bol to šepot milenky (27).

Viac ráz je replika jednej postavy uvedená dvoma uvádzacími vetami, anteponovanou a postponovanou. Aktuálnosť reči postavy sa tým značne oslabuje. Jedna z viet obsahuje sloveso dicendi, druhá komentuje konanie hovoriaceho. Prvá veta tvorí samostatný odsek a od priamej reči je ešte oddelená dvojbodkou:

A potom, kladúc ju na skláňajúce sa hlavy, zakaždým vypovedal: — Ty! Aj ty! Ty... — nakoniec už bolestivo takmer nečujne šepotal — Aj ty? Pane bože... — tu sa rozohnal, palicou švihol ponad hlavy a keď ju tuho pripažil k telu, hrozivo sa vystrel, bradu zodvihol, akoby ňou cielil na červenú strechu gymnázia, a zakričal z celej sily:

— Štence! Páni oktávani sú štence! — oči zatvoril, ani čo by načúval ozvene (156).

V dôsledku toho potom autorská reč príliš vzdiali od seba repliky, ktoré na seba bezprostredne nadväzujú. Narúša sa tým plynulosť dialógu a posilňuje sa dojem závislosti reči postáv od reči rozprávača. Priama reč sa takto neraz degraduje v tom zmysle, že má len funkciu ilustrovať autorskú reč, funkciu dynamicky a expresívne posilňovať rozprávanie. O tom, že priama reč má v románe *Námestie svätej Alžbety* niekedy naozaj len ilustratívnu funkciu z jednej strany a že má funkciu dynamizovať rozprávanie z druhej strany, môže svedčiť tento príklad, v ktorom vlastne ide o jednu uvádzaciu vetu, presnejšie o autorskú reč prerušenú (doloženú) priamou rečou:

Tajomník energicky podal holičovi ruku a so slovami:

— Vítam vás, brat Flórik! To je náš nový spolupracovník, — predstavil ho dievčine. od ktorej príjemne zavial ozón (106).

Pre uvádzaciu vetu v románe *Námestie svätej Alžbety* je typická ešte jedna vlastnosť, celkom cudzia románu *Mŕtvi nespievajú*. Mnohé uvádzavie vety sú preťažené obrazným vyjadrovaním. Táto vlastnosť je v súlade s celkovým ladením reči rozprávača v tomto románe. Je to však v podstate statický retardačný prvok, pretože výraz viac poukazuje na seba ako na zobrazovanú skutočnosť:

— Povedz, prečo sa nemôžem modliť? — výkrik vyrazil dvoma oknami zvonice a padal ako postrelený vták medzi nízke domce spiacej periférie (26).

Aj závislosť priamej reči od autorskej reči — tak ako závislosť vnútorných reakcií postáv od rozprávača, ktorý vystupuje ako sprostredkovateľ — dokazuje pasívnosť postáv voči sebe i navonok a súčasne predznamenáva nemožnosť riešenia hlavného konfliktu v ich prospech. Nie náhodou najotvorenejším kritikom gardistov a Nemcov je starý Žid Maxi, ktorý už nemá čo stratiť. Ale aj jeho „vzbura" prekonáva vývin smerom k rezignácii (alkohol). Preto hybným momentom sujetovej osnovy v románe sa stal subjektívny rozprávač, cez ktorého sa zjednocujú výstavbové prostriedky na báze subjektívnosti a expresívnosti. Na tejto báze sa dosahuje jednota sujetovej perspektívy (citová línia).

Ostáva nám ešte celkove charakterizovať reč rozprávača v románe *Námestie svätej Alžbety* z hľadiska jazykového. Ako odrazová plocha nám opäť poslúži román *Mŕtvi nespievajú*. V tomto románe je reč rozprávača vyvážená a triezva. Je to v súlade s jej postavením v štruktúre diela, v ktorom má dominantné postavenie reč postáv. Na pozadí takejto „bezfarebnej" reči rozprávača sa o to viac vyníma bohato diferencovaná reč postáv.[19]

[19] Reč postáv v románe *Mŕtvi nespievajú* z hľadiska jazykovej štylistiky analyzoval Jozef Ružička, *Rečová charakteristika postáv v románe Mŕtvi nespievajú*, Jazykovedné štúdie VIII, Bratislava 1965, 147—159.

V románe *Námestie svätej Alžbety* je pre reč rozprávača vcelku typické zložité vyjadrovanie a dômyselné využívanie syntaktických figúr i expresívnych výrazov, konštrukcií a nárečových slov. Jej základnou vlastnosťou je lyrizmus. Je to v súlade s Jašíkovým úsilím čo najúčinnejšie zobraziť citové príznaky tragického príbehu. Jašík totiž nechce „city" vecne opisovať, ale ich chce evokovať. a to nielen prostredníctvom príbehu, ale aj cez výraz. Preto s takým úsilím hromadí prostriedky, ktoré komplexne ako celok v štruktúrnej súhre slúžia jednému cieľu: vyvolávať istú náladu, dojem, citový prízvuk.

Často sa psychický a citový stav postáv zrkadlí v atmosfére, ktorú vyvoláva lyrický opis prírodného motívu alebo úvaha (úseky rozprávačskej subjektivity). Aj slovo sa Jašíkovi stáva plochou, prostredníctvom ktorej priamo manifestuje svoje osobné, ľudské, citové a svetonázorové hľadisko. V tomto zmysle sa aj prostredníctvom slova uplatňujú základné sujetové tendencie. Všimnime si z tohto hľadiska vlastnosti Jašíkovho prídavného mena. Aj cezeň môžeme dokumentovať, ako Jašík využíva potenciálne možnosti relatívne dynamizovať druhý pól dynamickosti — statickosť. Nachádzame v tom paralelu s úsekmi rozprávačskej subjektivity, ktoré sa tiež druhotne dynamizujú.

Vyjdeme zo vzťahu medzi adjektívom a substantívom, ktorý sa dá určiť štatisticky. Týmto spôsobom sme zistili, že z celkového počtu slov (slovných druhov) pripadá v románe *Námestie svätej Alžbety* na adjektíva 9,39 % slov a na substantíva 27,10 % slov. Tieto hodnoty môžeme porovnať s priemernými hodnotami, ktoré zistil Jozef Mlacek.[20] Spomínaný autor zisťoval frekvenciu slovných druhov v diele štrnástich autorov. Tabuľka, v ktorej získané hodnoty porovnáva, vykazuje značný rozptyl vo využívaní substantív a adjektív. Priemerné hodnoty sú takéto: substantíva 23 %, adjektíva 9,7 %. Z porovnania vyplýva, že frekvencia prídavného mena je v románe *Námestie svätej Alžbety* blízka priemeru, kým pri substantívach sa tento priemer prekračuje. Zo skúmaných autorov iba Hykisch má vyššie percento výskytu substantív, ale u neho je vyššia aj frekvencia adjektív (11 %). Pomer adjektív a substantív je v románe *Námestie svätej Alžbety* 1 : 2,88. I tu je čiastočná možnosť analógie. Ján Horecký zistil, že v Mihalkovičovej zbierke *Ľútosť* na jedno adjektívum pripadá 2,69 substantív.[21]

[20] Jozef Mlacek, *O frekvencii jazykových prostriedkov a o jej štylistickej platnosti,* Slovenská reč 30, 1965, 332.

[21] Ján Horecký, *Štylisticko-štatistické hodnoty jednej básnickej zbierky,* Jazykovedné štúdie VIII, Bratislava 1965, 75.

Zo štatistiky a z porovnania vyplýva, že adjektívum využíva Jašík v podstate „v medziach normy".

V románe *Námestie svätej Alžbety* sa však využívajú nezvyklé, „obzvláštňujúce" prídavné mená vo funkcii prívlastkov pri bežných neutrálnych podstatných menách. Konkrétne podstatné meno ešte viac zdôrazňuje nápadnosť prídavného mena. V takomto kontraste je zdroj expresivity, ktorá z prídavného mena prechádza na podstatné meno a na celý kontext. A tak v nápadnosti a exkluzívnosti mnohých adjektív, v ich „kvalitatívnej expanzívnosti" má pôvod dojem, akoby prídavné mená boli aj frekventovanejšie. Nie celkom presne by sme mohli povedať, že sa tu prehodnocuje kvalita na kvantitu, resp. statickosť na dynamickosť. Podstatné meno svojou sémantickou nevýraznosťou podčiarkne a expresívne zdôrazní, vyzdvihne význam (obsah) prídavného mena; akoby podstatné meno tvorilo neutrálne pozadie, na ktorom sa intenzívne zrkadlí, presnejšie, na ktorom vynikne sémantická výbojnosť (potenciálna dynamickosť) prídavného mena. Príklady: unavené slnko, tragické priestory, mäkké údery, temná predtucha, náhle prekvapenie, hrbatý kostol, hundravé zvony, mŕtve hviezdy, zapáchajúci čas, desivý nepokoj, hrdzavý čas. Z takejto sémantickej polarity členov syntagmy pramení expresívna sila spojenia, ktorá svojou výrazovou prenikavosťou zasahuje aj širší kontext vety alebo odseku.

Využívanie nápadných, „impresionisticky" štylizovaných prídavných mien vo funkcii estetických prívlastkov je v románe *Námestie svätej Alžbety* v súlade s lyrizačnými tendenciami, ktoré sú pre štýl tohto románu príznačné. Aj v tomto bode sa Jašíkova próza stretáva so slovenskou lyrizovanou prózou tridsiatych rokov.

V dôsledku toho, že Jašík siaha tak v oblasti vety, ako aj v oblasti slova po citovo podfarbených prostriedkoch, ktoré v čitateľovi vyvolávajú silný zážitok a citovú účasť na tragickom príbehu, dochádza v románe *Námestie svätej Alžbety* k *unifikácii* reči rozprávača s rečou postáv. Reč postáv nemá pozadie, ktoré by zvýrazňovalo odlišnosť priamej reči ako celku i diferenciáciu v jej vnútri, pretože v oboch pásmach používa autor vo viacerých prípadoch rovnaké prostriedky a postupy. Najmä využívanie expresívnych syntaktických konštrukcií a využívanie emocionálno-expresívnych lexikalnych prostriedkov v pásme rozprávača má za následok stlmenie expresívneho potenciálu expresívnych syntaktických konštrukcií a lexikálnych prostriedkov priamej reči, lebo sa stráca relatívne neutrálne pozadie pre ich vyznenie. Ťažisko expresívnosti je teda v románe *Námestie svätej Alžbety* v reči rozprávača.

Pozorovania o postavení rozprávača a jeho vzťahu k sujetovému plánu v románe *Námestie svätej Alžbety* možno zhrnúť takto:

Pre celú Jašíkovu tvorbu je príznačná subjektívnosť, ktorá súvisí so špecifickým „psychologickým" prístupom autora k zobrazovanej skutočnosti a k ľuďom a je v súlade aj s ideovotematickými a sujetovo-kompozičnými súvislosťami.

Ide pritom o rôzne kvality subjektívnosti, ktorá sa pohybuje na osi: rozprávačská subjektivita *(Námestie svätej Alžbety)* — subjektivita postáv *(Mŕtvi nespievajú)*, podľa toho, či sa psychický, citový a myšlienkový svet postáv i doba zobrazuje sprostredkovane, cez rozprávača alebo či sa podáva ako autentický zážitok cez sebavyjadrenie postáv.

S posunom na osi: rozprávačská subjektivita — subjektivita postáv je v súlade aj využívanie a frekvencia vnútorného monológu, jeho funkčné začlenenie do štruktúry textu a podiel pásma postáv a pásma rozprávača v texte. V románe *Námestie svätej Alžbety* predstavuje vnútorný monológ iba 7 % textu. Citové a myšlienkové reakcie postáv sa v ňom podávajú sprostredkovane cez autora — rozprávača, ktorý sa v rozprávaní rozmanitým spôsobom angažuje. Potláčajúc rozprávačskú objektivitu, priamo vstupuje do rozprávania, nadväzuje kontakt s postavami (apostrofy postáv), otvorene sa priznáva so svojimi sympatiami, láskou a nenávisťou ako ktorákoľvek postava diela. Svetonázorovo a ľudsky stojí autor a rozprávač na tých istých pozíciách a rovnaký je aj ich vzťah k zobrazovanej skutočnosti a k postavám.

V súlade s tým sú v románe *Mŕtvi nespievajú* hybnou silou sujetového pohybu postavy, zatiaľ čo sujetová funkcia rozprávača sa oslabuje a miestami celkom potláča. V dôsledku toho sa jedným z najdôležitejších prvkov sujetovo-kompozičnej výstavby v tomto románe stal vnútorný monológ funkčne rozmanite zaťažený. Využíva sa na zapájanie retrospektív do rozprávania, pomocou neho autor vracia isté epizódy a príbehy dôležité z hľadiska práve sa rozvíjajúceho deja. V paralele s vonkajšou rečou spoznávame cezeň skutočný citový a myšlienkový i svetonázorový svet postáv. Na takomto princípe využívania vnútorného monológu (a reči postáv vôbec) sa buduje mnohovrstevnosť a súčasne aj kompaktnosť sujetovej línie a zachováva sa aj časová jednota deja.

V románe *Námestie svätej Alžbety* sú príbeh (dej) a postavy koncipované tak, aby sa zdôraznila priamočiarosť sujetovej línie: ukázať obludnosť fašizmu, ktorý bezohľadne rozrušuje a ničí všetko ľudsky čisté a krásne, založené na princípoch humanizmu. Preto základnou črtou sujetovej línie je dôraz na citovej línii. Lenže tento akcent, ktorý je východiskom sujetového plánu, prerastá skúsenostný rámec postáv: Igor a Eva nedokázali svoju veľkú citovú skúsenosť, ktorú nadobúdajú zo dňa na deň, — odrazu, reprodukovať cez seba. Preto sa hybnou silou sujetového pohybu stáva autor — rozprávač. Stáva sa sprostredkovateľom medzi postavami (i príbehom) a čitateľom. Cez jeho aspekt a hodnotenie sa vzťahy Igora a Evy premietajú z roviny súkromného vzťahu do roviny všeľudskej. Zaangažovaný rozprávač stáva sa regulátorom napätia i režisérom, ktorý usmerňuje tempo vplyvu na čitateľovu predstavivosť, cit a rozum. Takto si autor vytvoril predpoklad, aby cez rozprávača — úseky rozprávačskej subjektivity — reguloval pohyb na osi: dynamickosť — statickosť, a teda i tempo a stupeň dynamiky v pohybe sujetu.

Na pásmo rozprávača pripadá 69 % textu. To tiež ukazuje, že v románe *Námestie svätej Alžbety* má výsadné postavenie reč rozprávača. O menej dôležitom postavení vnútornej reči postáv svedčí aj fakt, že vnútorné monológy sú štylizované. Aj priama reč, ktorou sa realizuje vonkajšia reč postáv, je funkčne málo zaťažená. Nie sú zriedkavé prípady, že priama reč má iba funkciu ilustrovať funkčne nadradenú autorskú reč, dynamicky a expresívne posilňovať rozprávanie. Závislosť priamej reči od autorskej reči sa vo viacerých prípadoch podčiarkuje aj cez uvádzaciu vetu. Tento dojem podporuje aj to, že vlastnosti typické pre reč rozprávača sa prenášajú aj do vonkajšej reči postáv. V dôsledku toho a aj preto, že aj v reči rozprávača (najmä v úsekoch rozprávačskej subjektivity) sa používajú prostriedky typické pre reč postáv, ako sú všetky slovesné osoby, prítomný čas, rozkazovací a opytovací spôsob, dochádza v tomto románe k unifikácii reči rozprávača a reči postáv.

Súčasne rozbor funkcie rozprávača a jeho vzťahu k sujetovo-kompozičnej rovine potvrdzuje opodstatnenosť názoru, že umelecké dielo predstavuje štruktúru, ktorej jednotlivé zložky navzájom súvisia.[22] Obrazne by sa dalo povedať, že zmena, posunutie istého bodu výrazovej štruktúry znamená aj preskupovanie ostatných bodov. Napríklad osobitné postavenie rozprávača v románe *Námestie svätej Alžbety* — v porovnaní s románom *Mŕtvi nespievajú* — má bezprostredný odraz vo vertikálnom a horizontálnom členení textu i v jazykovej zložke štýlu — vo výbere a kombinácii jazykových prostriedkov a zasahuje aj do sujetovo-výstavbovej oblasti. Táto skutočnosť potvrdzuje predpoklad, že umelecké diela možno exaktne analyzovať.

[22] Eugen Pauliny, *Východiská štylistického rozboru, Jazyk a štýl modernej prózy*, Bratislava 1965, 81. Pozri aj Ján Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky* I, Praha 1941, 329.

JÁN FINDRA

NARRATOR AND „SUJET"

Summary

The main object of this study is to scrutinize the position of the narrator in Rudolf Jašík's novel *The St. Elisabeth's Square* and the relation of the narrator to the „sujet" construction. The background for the analogy is Jašík's novel *The deads do not sing.* The analysis of these two novels affirmes too, that subjectiveness is the basic line in all his works. This subjectiveness cohers above all with the psychological approach of the author to the featured reality and to the all characters. From this point of view there is the fact of fundamental signification that Jašík in all his works proceeded from his personal experience. From this significant fact we come to the various kinds of subjectivity, which is evident in two procedures: the subjectivity of the narrator *(The St. E. Square)* and the subjectivity of the characters *(The deads do not sing).* In this multivalent use of prose lies Jašík's originality. His characters are made selfrevealing without the intervention of the author (narrator) or they are presented through the voice of the narrator, through the commentator.

This subjectivity of the narrator and the subjectivity of characters led to some technical problems of presentation. The shift to an internal point of view has had a further consequence: the creation of series of inetrior monologues. In the novel *(The deads do not sing)* the interior monologue presents 23 % of the text. The direct speech covers 36 % of the text. This statistics shows quite evidently that the composition of this novel is based on various dialogues of characters, especially on interior monologues. The abundance of interior monologues in the system of narration in the novel *(The deads do not sing)* is connected with the intention of the author to activate all his characters. All characters as they picture themselves in their interior monologues emerge as complex and interesting personalities. Here Jašík seems to be a very fine psychologist because he can give a true picture of all characters especially of their feelings, opinions, mentality, sensibility, emotions, passions and their reactions towards the impact of the reality and their world outlook.

The shift to an internal point of view means that all characters are made selfrevealing without the overt intervention of the author. The voice of the author in the novel „The Deads do not Sing" has finally disappeared and the author contrives to sink himself entirely in the characters he presents. The presentation

of inner thought through interior monologues makes the author to disappear and more place is left to the subjectivity of his all characters. Therefore offers Jašík no comments no objectivite description. He let the characters speak. All personal and human relation are presented to the reader through the process of all his characters. In this kind of presentation the author avoids objective description and only through the mind of all his characters, though emotions and reactions all characters are revealed to the reader. But not only characters are revealed to the reader but also the whole environment and the atmosphere of time.

The interior monologue in the novel *The Deads do not Sing* is used to give the more vivid presentation of life, which is highly individual and deeply interesting. From the point of „sujet" all interior monologues have a polyphonic character. The complexity and the richness of inner life of all characters has its influence upon the composition of this novel and upon the development of various kinds of technique. The presentation of characters in the novel *The Deads do not sing* plays a dominant role in the composition and in the movement of „sujet development". In his presentation of characters the author puts his finger on the esential nature of the personality and he illuminates what is significant in ordinary experience. His characters are capable of activity (communists in the background) or tend to show some kind of activity (Kľako, Lukan). In comparison with the novel *The St. Elisabeth's Square* the position of the narrator in this novel is weakened. Characters are not in a passivity in the development of all events. They are not measured against an accepted standard. They become a fellow-author of the story and carriers of the plot. They are capable of determining the direction of the plot-movement. This movement in the development of a character is very intricate and it is observed only from the point of view of a character (Kľako, Lukan). For this reason the interrior monologue becomes the most important factor in the structure of this novel. Characters are presented not directly through the series of well-defined events and incidents and through the series of well defined characters but through the impression which are relevant to their personality. All characters are allowed to emerge from different stages of their life and through the feelings and thoughts of all characters (major and minor) the heroes are revealed to the reader. On the same basis the development of character is revealed. This technique brings the reader closer to the all aspects of life which are the special concern of the author: the problem of individuality and the problem of development of the character. Concerning these aspects of life, author achieves the multivalent use of prose and achieves the condensed style and unity of time and space.

In his novel *The St. Elisabeth's Square* there is a quite another situation. In this novel all interior monologues present only 7 % on the text. All thoughts and feelings are presented through the author-narrator who is commentating all actions. His narrative contains commentary and the author is in touch with all characters and he apparently confesses his own attitude to all characters. The tone of his narrative is often elevated (apostrophy of a character) and the author (narrator) stands on the same plane as his characters and therefore his attitude to the depicted reality is the same.

In accordance with this fact, the story and characters are drawn to stress the strightforwardness of all actions: to show the reader the monstrosity of the fascism which ruthlessly breaks life and all what is based on the principles of humanism. Therefore the basic line of „sujet" is to stress the human sympathy, human senti-

ments and emotions. But this stressing of all these human aspects – the starting point of the author grows through the experienced frame of his characters. Igor and Eva did not succeed in making their love more human and so the author becomes the active partner between them and the reader. Through the aspects of life and through the evaluation of their relation, the author gives their life a more human and universal sense. The author is here a regulator of the tension between the characters and he can masterly regulate the tempo of the story and the attack on the imagination and on the intellect of the reader. So through the narrator the author regulates the movement and the tension on the basis of chronological account of events. The stream of commentary in *The St. Elisabeth's Square* makes 69 % of the text. This shows quite clearly that the narrator plays a dominant role in this novel. Interior monologues have rather an expositional and orratory character.

The direct speech by which the exterior speech of characters is realised carries the formalised speech of their creator. In some cases the direct speech has only the function to illustrate the superiority of the narrator's speech and on the other hand to strenghten the system of narrative. The dependence of the direct speech on the narrator's speech is clearly seen in that fact that the qualities which are typical for the narrator are seen in the external speech of the characters. In the narration, the narrator in telling the story uses all devices which are typical for the speech of the character: all gramatival persons, present tense mixed with past tense, interrogative sentences. The unity of the narrator with the characters is clearly seen in this novel.

This analysis of all function of the narrator and of his relations to the structure of the novel shows that in modern fiction all systems are closely linked together. It is clear that the changes in one system in the structure make the changes in other system: The special function of the narrator in *The St. Elisabeth's Square* is to regulate the plot and the development of all characters. This has a great influence upon the language in this novel. We can see this in the conception of his style, in the selection of all gramatical devices. The speech of the narrator and the speech of all his characters is full of emotional nad expressive resources. The analysis of all functions of the narrator and the analysis of his relation to the „sujet" and to the structure confirms that the work of art can be extactly analysed.

VILIAM MARČOK
(Banská Bystrica)

FIKCIA ČLOVEKA A SUJET

(Podoby sujetu vo Švantnerových a Tatarkových prózach)

1

Fabula a sujet sa spravidla chápu ako aspekty prozaikom rozprávaného príbehu.[1] Pod fabulou sa najčastejšie rozumejú hlavné udalosti diela (akýsi dejový obsah) a pod sujetom ich kompozičné stvárnenie. Takéto chápanie vychádza z tradície ruskej formálnej školy, ktorej príslušníci rozlišovali medzi *materiálom* (fabulou) a *postupom* (sujetom).[2] Výklad sujetu ako súhrnu kompozičných postupov epického diela mal za následok, že sa sujet postupne prestáva chápať len ako aspekt deja a splýva s kompozíciou v širšom slova zmysle.[3] Dôvody pre to treba hľadať predovšetkým vo vývine modernej prózy, v ktorom tradične chápaná dejovosť prestáva mať dominantné postavenie. Tendencie širšieho chápania sujetu badať aj u našich bádateľov vychádzajúcich z tradícií ruskej formálnej školy a československého štrukturalizmu. Napríklad Oskár Čepan píše o sujete Jégého románu *Cesta životom* takto: „Dominantou hybného momentu románovej skladby je následnosť a podobnosť protikladných faktov. Jej nervovým systémom je polarita monológu spomienky spojeného s hľadiskom vlastného hodnotenia udalostí a dialógu, v ktorom sa

[1] Zámerne hovoríme o príbehu, a nie o deji, lebo prózu pokladáme za rozprávanie ľudských osudov, príbehov. Činy a udalosti, čiže „dej" predstavujú len jednu, javovú stránku príbehu. Pravda, v istých obdobiach môže dôjsť k ich stotožňovaniu (napr. v renesančných novelách).

[2] Takto ho odpočiatku vykladal Šklovskij v celom rade článkov, ktoré neskôr zhrnul do knihy *Teória prózy* (1925). Český preklad pripravil B. Mathesius (1933 a 1948).

[3] Nábehy k tomu badať už u ruských formalistov, ktorí popri termíne sujet často používali aj termín „sujetová kompozícia".

komentujú uzlové situácie života. Tu preberá hodnotenie pravidelne Búrošova postava, neskôr i manželka Magda, alebo ojedinele i postava Búrošovho priateľa Lúčku. Epický sujet románu teda nespočíva na skĺbených či uvoľnených epizódach, ani na dramaticky rozčlenených situáciách. Jeho pilierom je spomínaná polarita medzi subjektívnym rozprávaním (alebo autorským textom) a objektívnym hodnotením situácie niektorými postavami."[4] Všimnime si: „epický sujet" nespočíva na deji, ale na polarite medzi subjektívnym a objektívnym rozprávaním. Ján Števček v monografii o Švantnerovi rozumie pod sujetom rozvíjanie konfliktu v etickom a sociálnom zmysle,[5] vzťahy medzi postavami,[6] postupy fantastickej novely, ľudovej balady a rozprávky[7] atď. Števček pritom neraz používa termín sujet aj v tradičnom význame (prevzatom z francúzskej literárnej vedy) námetu. Dôkazom toho je napríklad veta: „Nechcem tým povedať, že by Švantner nemal vlastné témy, originálne sujety."[8] Vonkoncom nemám v úmysle s uvedenými názormi polemizovať; každý z nich má z určitého aspektu svoje opodstatnenie. Túto malú konfrontáciu som urobil len preto, aby názornejšie vystúpila nutnosť presnejšieho vymedzenia pojmu „sujet", lebo takéto široké chápanie sa mi nezdá byť plodným východiskom.

Redukovať sujet na súhrn kompozičných postupov, ktorými je štylizovaná fabula, znamená pristupovať k problému striktne z hľadiska deskriptívnej poetiky. Sujet ako jedna zo zložiek epickej štruktúry (popri postavách, vertikálnej a horizontálnej kompozícii, vete a pomenovaní) je vždy funkčne začlenený do organizmu diela. Impulz intencionálneho usporiadania jednotlivých zložiek štruktúry vychádza z autorovho estetického postoja ku skutočnosti, je determinovaný jeho estetickou víziou sveta.[9] Preto popri skúmaní všeobecnej podoby sujetu je potrebné skúmať aj to, ako sujet v konkrétnom literárnom diele napomáha epickú objektiváciu spisovateľovej estetickej vízie sveta. Keďže próza je rozprávaním príbehov, aj sujet je predovšetkým modelom ľudského osudu (či spôsobom jeho utvárania), s imanentnou kauzalitou a perspektívou riešenia konflik-

[4] Oskár Čepan, *Doktríny a dielo*, zborník *Jégé v kritike a spomienkach*, Bratislava 1959, 244.

[5] Ján Števček, *Baladická próza Františka Švantnera*, Bratislava 1962, 65.

[6] Tamže, 79, 152, 152 ai.

[7] Tamže, 50 an.

[8] Tamže, 8.

[9] Z hľadiska takéhoto chápania je literárne dielo slovným spredmetnením spisovateľovho estetického postoja ku skutočnosti. Estetickou koncepciou, víziou skutočnosti ako východiskom spisovateľovej práce sa zaoberám v štúdii *Bajzova racionalistická koncepcia človeka*, Slovenská literatúra 3, 1966, 233—242.

tov a zavŕšenia. Nevyhnutným predpokladom skúmania sujetu ako postupu utvárania a rozvíjania príbehu v konkrétnom diele je preto odhalenie autorovej filozofie človeka a jeho osudu vo vesmíre, lebo *sujet je vlastne jej priemetom do časopriestoru prozaického diela.*[10]

Takýto prístup sa mi zdá byť zvlášť vhodným pre skúmanie vývinových tendencií slovenskej prózy v tridsiatych a štyridsiatych rokoch 20. storočia na prechode od *realistického* typu k *avantgardnému* typu prózy. Literárna veda tento vývinový zlom, ktorý v európskych literatúrach začína v prvých desaťročiach tohto storočia, najčastejšie pokladá za krízu románu a epiky vôbec. V týchto súvislostiach sa hovorí o subjektivizácii a lyrizácii prózy, o strate postáv, o oslabovaní deja, fabuly, sujetu ap.[11] Totiž len v skúmaní vzájomnej podmienenosti zmien v nazeraní na človeka a premien poetiky prózy vidím možnosť pochopiť zákonitosť týchto zmien a vyvarovať sa ich vyhlasovaniu za príznaky formalizmu, subjektivizmu, dekadencie ap.

Z hľadiska sujetovej výstavby príbehu ide v spomínanom období o prechod od *kontinuitného* chápania postáv, deja, času a priestoru k chápaniu *diskontinuitnému*. Tak chápal zmysel vývinových premien slovenskej prózy v tridsiatych a štyridsiatych rokoch už Michal Považan v známom článku *O tzv. skutočnosti v umení*. Vychádzajúc z tohto aspektu, pokladal tak Kukučína, ako aj Jilemnického za tradicionalistu. Doslova napísal: „Súčasný realizmus i realizmus predprevratový má spoločné znaky v spracovaní dejovej zložky: kontiutuita časová i miestna zachováva sa rovnako prísne u Martina Kukučína i u Petra Jilemnického."[12] Ako príklad diskuntinuitného chápania základných elementov deja uvádza Fábryho prózu *Zo strateného zápisníka*.[13] Pretože koncom tridsiatych rokov nenachádzal v slovenskej prozaickej produkcii príklady takéhoto nového chápania epična, robí inštruktívne rozbory románu romantického (Novalis) a symbolistického (Rilke) a upozorňuje na novátorské tendencie v próze iných literatúr (Vančura, Holan, Belyj, Pasternak, Breton ai.). Súčasnú lyrizovanú prózu pokladá za málo progresívnu, lebo pobadal jej vývinovú príbuznosť s doznievajúcim básnickým symbolizmom.[14] V recenziách pripomína tento súvis najmä tým,

[10] Bližšie pozri Viliam Marčok, *Sujetovo-kompozičná výstavba Bajzovho románu*, Litteraria X — Z dejín a problémov slovenskej prózy, Bratislava 1967, 5—13.

[11] Z našich prameňov najucelenejšie informuje o týchto názoroch Nora Krausová v knihe *Príspevky k literárnej teórii*, Bratislava 1967.

[12] Michal Považan, *Novými cestami*, Bratislava 1963, 278.

[13] Tamže, 280—281. Porov. Rudolf Fabry, *Uťaté ruky*, Bratislava 1935, 40—47.

[14] V ruskej, poľskej a iných literatúrach „lyrizovaná" alebo „ornamentálna próza" vývinove súvisí s básnickým symbolizmom.

že upozorňuje na používanie básnických prostriedkov (prívlastky, metafory, prirovnania)[15] Považanova kritika, vychádzajúca zo vtedajšej podoby štrukturalizmu, zostáva však len v rovine vety a pomenovania, k podstatným zložkám epickej štruktúry sa blížila len ojedinele.

Tak ako je symbolizmus nevyhnutným predstupňom avantgardnej poézie, je aj lyrizovaná próza zákonitým vývinovým predstupňom tzv. avantgardnej prózy. Už v jej rámci možno sledovať proces postupného odpsychologizúvania a rozpadania sa prísne kauzálne chápanej jednoty deja. Materiálom na sledovanie týchto premien nám bude najrozvinutejšia podoba tohto typu prózy — próza Švantnerova a Tatarkova. Analýzu Švantnerovho sujetu urobil už v citovanej monografii Ján Števček. Preto väčšinou pôjde len o zhrnutie, prípadne o doplnenie z naznačených hľadísk.

Števček si predovšetkým všimol, že Švantner „vonkajšiu, spoločenskú stránku svojho života... nepokladal za vhodný materiál pre tvorbu" a „že sa vo svojej tvorbe orientoval na čosi iné, totiž na svoj intímny, bytostný pomer k prírode, k horám, k tradičným stránkam ľudového bytu, t. j. v podstate na zážitky z detstva."[16] Zistenie je to vcelku správne, ale málo hovorí o príčinách naznačenej voľby, presnejšie: hovorí len o jednej z nich, o tej subjektívnej. Veci sa totiž majú tak: ani ten najbytostnejší pomer k niečomu, ani ten najsilnejší zážitok z detstva sa za určitých okolností nemusí stať predmetom literárneho stvárnenia. Umelec sa pri voľbe námetu vždy viac-menej podriaďuje platným konvenciám v nazeraní na svet. Má ich totiž v sebe ako súčasť svetonázoru, čitateľskej skúsenosti a pod. O takomto podmienení Švantnerovej voľby sa nehovorí, hoci ono je podstatné, objektívne. Števček sa totiž sústredil na Švantnerovo „smerovanie k realizmu" a pritom nevdojak zabúda na vývinové tendencie v próze tridsiatych rokov, ktoré Švantnera determinovali.[17] Ináč by si bol musel všimnúť, že lyrizovaná próza vzniká — okrem iného — aj ako reakcia na zúžený sociálny pohľad na človeka či už v próze urbanovskej alebo jilemnickovskej. V tridsiatych rokoch v jednej línii slovenskej prózy — práve tej, ktorá neskôr vyúsťuje do lyrizovanej prózy — badať oslabovanie kontextu vonkajších udalostí. Najvýraznejšie sa táto tendencia prejavuje v tvorbe Hronského. Hronský napríklad komponuje svoj *sociálny* román *Jozef Mak* tak, že redukuje práve obraz

[15] Michal Považan, *Novými cestami*, 284, 315, 318.

[16] Ján Števček, *Baladická próza...*, 27 an.

[17] Veľmi dobre si uvedomujem, že takýto postup bol do značnej miery daňou pokusu rehabilitovať Švantnerovu prózu a znovu ju uviesť do kontextu socialistickej prózy.

sociálne najexponovanejších udalostí (udalosti z konca vojny prežíva Mak vo vojenskom väzení a keď prepukne štrajk, necháva ho odísť z kraja) a sústreďuje sa predovšetkým na ľudský, existenciálny osud svojho hrdinu. Za takejto situácie je zákonité, že napríklad Ľudo Ondrejov je „realistický" v zobrazení detstva Jerguša Lapina, ale v okamihu, keď vstupuje do víru spoločenského života, prechádza k baladickému až rozprávkovému tónu (zbojnícky motív). Pod tlakom spoločenskej situácie — mám na mysli najmä stále zrejmejšie odďaľovanie možnosti riešiť sociálne protirečenia (tu nie sú možnosti hovoriť o tom podrobnejšie) — začína sa v človeku hľadať to, čo v ňom pretrváva, čo by bolo zárukou pretrvania blížiacej sa kataklizme, čo by dokázalo spájať stále viac sa rozpadajúci reálny svet. Vo všeobecnosti sa hľadajú takéto istoty v biologickej podstate človeka a v najrôznejšie chápanej existenciálnej metafyzike bytia. To je hlavná príčina, prečo v epickom obraze človeka dochádza k zdôrazňovaniu dejov vnútorných a k potláčaniu dejov vonkajších (konania a udalostí).

Súčasne dochádza k ďalšej zmene v nazeraní na skutočnosť: ak sa dosiaľ pri epickej objektivácii kládol dôraz na čo najvernejšiu reprodukciu skutočnosti, odteraz bude hlavnou snahou prozaika podať čo najvernejší zážitok z nej. Sám Švantner túto zmenu v noetickom prístupe ku skutočnosti formuloval slovami: „Nazdávam sa, že skutočnosť nie je to, čo tvorí inventár nášho okolia, ale to, *čo práve prežívame*, čo tvorí obsah nášho *prítomného života...*" (podčiarkol F. Š.)[18] A práve tento dôraz na prežívaní v noetike súčasnej prózy je predpokladom pre to, aby Švantner mohol použiť ako materiál svoje detské zážitky z prírody a dedinského života. Zdôrazňovanie momentu prežívania pri tvorbe a vnímaní literárneho diela je jednou zo všeobecných čŕt moderného umenia. No kým avantgardné umenie priemyselne rozvinutých krajín nachádzalo svoj objekt v mestskom človeku a jeho zážitkoch a senzibilite, slovenský prozaik — ak nechcel klamať — mohol vychádzať len zo zážitkovej sféry dedinského človeka, ktorá bola vymedzená vzťahom k prírode a mýtmi ľudového života. A tak kým európska próza sa už vyše dvadsať rokov „slobodne" ponára do ľudského vnútra, aby v ňom objavila podstatu moderného človeka 20. storočia, pred slovenskou prózou stála ešte úloha rozbíjať podobu archetypového dedinského vedomia. Až potom bolo možno pristúpiť k opravdivej analýze súčasníka. Najväčšie úskalie spočívalo v tom, že dedinský človek prežíval svoju existenciu veľmi intenzívne, ale nevedel o nej hovoriť. Vedieť hovoriť o svojom osude je prvým predpokladom analytickej prózy. Taký typ človeka, ako uvidíme, uviedol do slovenskej

[18] Ivan Kusý, *Spisovateľ František Švantner zblízka*, Slov. rozhlas 1948, 523.

prózy Dominik Tatarka. Zápas s týmto primárnym obmedzením možno sledovať už v *Jozefovi Makovi*. Protagonisti príbehu zanovito mlčia, a tak Hronskému nezostáva iné, len hovoriť za nich a k tomu dodať napr.: „Takto by mala hovoriť Jula." Existenciálny zmysel príbehu vždy odhaľuje autor. Najlepšie to vidieť v poslednej kapitole románu, ktorá je vlastne epilógom príbehu. Hlavnou úlohou prózy v tomto období bolo vypáčiť zo zamĺkleho dedinského človeka tajomstvo jeho duše.[19]

S tým istým problémom sa borí aj Švantner. Pre jeho postavy je typická asymetria medzi tým, čo postava cíti, a tým, čo dokáže vyjadriť. Výrazne sa to prejavuje napr. v scéne, v ktorej valach oznamuje Malke, že si ju vezme:

„— Malka, vravím a zadúšam sa horúcim dychom, tvár mi blčí a mätie ma aj okolnosť, že Malka kloní hlboko hlávku, akoby sa chcela celá stúliť k mojim nohám, akoby čakala, aby som ju podchytil a ukryl vo svojom náručí. — Malka, ty vieš dobre, že sa valach ťažko zaobíde bez ženy. Nuž ak nemáš proti tomu nič, mohli by sme sa zobrať, — vravím.

— Len sa vyslov a ja pôjdem v pondelok do mesta po zlato. Svadbu urobíme v sobotu pred Turícami —

Mal som toho na jazyku ešte viacej. Veď som bol naliaty miazgou vnuknutia ako prezretá hruška sladkou vodičkou. Duša sa mi riedila a búrila ako mlieko pod vemenom. Píšťala by mi hádam nebola stačila na vyjavenie tých podivných hlasov, čo zo mňa vtedy prýštili, ale odložil som si to na iný príhodnejší čas, keď Malku nebude hnať robota." (50)[20]

Valachove slová pôsobia oproti potenciálnej bohatosti citu veľmi strohо. V rozpakoch si spomenie na svoju píšťalu, ktorá by azda dokázala vysloviť nevysloviteľné — hudbu duše. Pravdaže s takýmto riešením by sa bolo možno uspokojiť iba ak v romantizme.

Švantner v snahe nájsť autentický výraz zodpovedajúci vedomiu prostého ľudu siaha po štylizácii rozprávky, biblickej vízie či modlitby alebo

[19] Cieľom tejto štúdie je skúmať rozdiely medzi sujetovou podobou prózy Švantnerovej a prózy Tatarkovej, preto sa vývinových súvislostí dotýkam len tézovite a ilustratívne. Posledne sa podrobnejšie hovorilo o vývinových súvislostiach prózy na prelome štyridsiatych rokov v diskusii, z ktorej záznam vyšiel pod názvom Hronského *Písár Gráč* a slovenská próza v Slovenských pohľadoch, 1970, č. 3, 30—43.

[20] Všetky ukážky zo Švantnerových próz sú citované z *Diela* I, *Malka* a *Nevesta hôľ*, Bratislava 1962, 2. vydanie. (Pôvodné vydanie *Malky*, Martin 1942.)

ľudovej piesne. V novele *Horiaci vrch* štylizuje dumanie mlčanlivého Joachima najprv pomocou rozprávkových motívov:

„Tu si predstavujeme, že modrá obloha je hladina jazera, ukrytého v hlbinách zeleného lesa, a hviezdy sú karbunkuly, ukrývajúce krásy troch svetov, alebo si myslíme, že je tu záhrada, rozkvitnutá nezábudkami, medzi ktorými sa bezstarostne hrajú tri biele panny, čakajúce svojich rytierov, čo dobývajú slnečné ríše. Vieme, že toto sú len rozpomienky na rozprávky, ktorými nás voľakedy očarúvala stará mať, ale to nás len potešuje, lebo návšteva týchto bezstarostných detských rokov, keď sme sa učili chápať a boli sme práve preto šťastní, že sme nechápali, sú nám najvítanejšie a najmilšie." (32).

Vzápätí prešiel k štylizácii biblickej:

„Napravo od nás, tam, kde sa asi ráno umývalo slnko, rozpíja sa fialová farba, symbol smrti, tamdolu, kde naše oči pre hmlu dobre nevidia, dvíha sa šedivý prach púšte, hneď doľava presiaknutá krv, na zemi rozlieva sa žlč a kvitne soľ. Toto je panoráma večnosti. Do očú ti padá prítomnosť, ľavým lakťom sa dotýkaš minulosti, pravým budúcnosti. Smrť sa spája so životom. Život cedí krv, horí smädom púšte a smrť ju kŕmi soľou a napája žlčou. V pravom oku nádej a v ľavom stratené ilúzie" (32—33).

V *Malke* zas uvažovanie valacha „mimovoľne" nadobúda podobu ľudovej piesne:

„— Len sa neprenáhliť, chlapče, — vravím sebe, — len sa nezadychčať. Vtáčik ti nemôže ujsť. Chytíš ho do klietky, pobežíš k Malke a povieš: Malka, Malka, či ho poznáš, poznáš toho vtáka? Ponad hory lietal, očká na zboj metal. Poznáš ho? — Košieľky mu perieš, rúčky si preň derieš. Len pozri: Hlavičku už kloní, železkami zvoní. — Hej, Malka, Malka! Čože ti tak líčka obeleli, čože ti tak očká zosmutneli? Či ťa hlávka bolí, že šibeň stojí v tom bystrickom poli? Hej! Malka, Malka!" (61—62)[21]

[21] Napríklad Ľudo Ondrejov prechádza na takýchto miestach v diele *Martin Nociar Jakubovie* k veršu. Zdá sa, akoby sa v slovenskej próze — pravda, na inej úrovni — opakovala situácia z tridsiatych rokov 19. storočia, keď slovenskí preromantickí prozaici (Kuzmány, Ottmayer, Tomášek) tiež hľadali prostriedky na vyjadrenie ľudského vnútra. Bližšie pozri V. Marčok, *Počiatky slovenskej novodobej prózy*, Bratislava 1968.

Celkom zákonite sa v týchto obrazoch vnútra človeka objavuje príroda. Podobné využitie motívov prírody je známe z ľudovej, ale aj zo symbolistickej poézie. Uvádzanie paralel by bolo len potvrdzovaním zrejmého, preto pokladám za dôležitejšie poukázať na odôvodnenosť takéhoto funkčného využitia prírodných motívov.

Kontakt „prírodného človeka" s ostatným svetom bol povahy buď senzuálnej, alebo mýtickej. Vedomie takéhoto človeka je v podstate zredukované na zmysly, preto musí mať zmyslami vnímateľnú podobu. A práve tú mu dodávajú obrazy prírody. Myslenie v pravom zmysle je pre Švantnerove postavy vecou neznámou. Ich bytosť pozná len vibráciu zmyslov a pudové hnutia. Valach vníma Malku len ako zrakový objekt: „Len som hľadel a hltal jej vlasy, jej tvár i jej biele ruky a nohy" (49), ktorý v ňom rozihráva najspodnejšie pudové vrstvy: „Oči sa mi pritom zapaľovali a mal som chuť hrýzť tvrdú skalu a piť vlastnú krv" (tamže). Inak to nebolo ani v jej neprítomnosti: „A keď som bol ďaleko a moje oči boli slabé, aby ju dovideli, vymýšľal som o jej tvári, o jej bielych rúčkach a nôžkach pesničky" (tamže). Epicky rozvedeným snívaním zmyslov je napríklad valachov rozhovor s vetrom pri návrate od Malky, po tom, čo jej oznámil, že sa s ňou chce oženiť (49—51). Ako vidieť, „prírodný človek" len vníma a prežíva (to má podstatný vplyv aj na podobu príbehu!). Joachim z novely *Horiaci vrch* nie je schopný inej vnútornej akcie ako „panteisticky" sa ponoriť do prírody a s ňou splynúť. Pretože sám nie je schopný o tomto mystickom spojení vypovedať, musí to zaň urobiť autor. Preto ak po rozjímaní podávanom v prvej osobe plurálu nasleduje: „Joachim by bol takto dumal dovtedy, kým by mu nebol na oči kvapol sen . . ." (atď.), nemožno to pokladať za štylistickú či kompozičnú neobratnosť, ale za zákonitý štruktúrny dôsledok naznačenej koncepcie človeka.[22] Preto je zjednodušovaním považovať takéto miesta len za prejav autorovej subjektivity. Naopak, ide v nich o senzuálnu objektiváciu (epickej povahy!) vnútornej akcie postavy. Lyrický prvok je tu teda použitý v *epickej funkcii.* Preto nezostáva nič iné, len pripomenúť Považanovo zistenie o tom, že „prírodné opisy v modernej próze sú súčasťou sujetu: rovnocennou zložkou medzi ostatnými prvkami, z ktorých je konštruovaný dej".[23]

„Lyrizácia ako pokus preniknúť do hlbín ľudského vedomia bola celkom zákonitá. Čoskoro sa však prejavili malé variačné možnosti naznačených postupov a odhalila sa ich ornamentálna, schematizujúca podstata.

[22] Z hľadiska tej istej koncepcie človeka je napr. rozprávanie valacha z *Malky* v prvej osobe v rozpore s jeho neschopnosťou vypovedať.

[23] M. Považan, *Novými cestami,* 319.

V dôsledku tohto sa prestali považovať za autentický obraz moderného človeka. Anachronizmus a „približnosť" prírodných symbolov nútila už niektorých symbolistov — nehovoriac o avantgardných básnikoch — hľadať cestu k ľudskému vedomiu poza ne. Zo slovenských básnikov sa k tejto skúsenosti najvýraznejšie priblížil Ivan Krasko v básňach *Ja a Noc,* v ktorých rozrušovanie symbolistickej štylizácie malo za následok rozrušenie veršovej formy a vyústenie básne do prózy. Predpokladom rozbitia tejto ornamentálnej štylizácie, ako uvidíme pri Tatarkovi, bola radikálna zmena v oblasti tematickej: odklon od tematiky dedinskej k tematike mestskej.

Pokúsme sa teraz zistiť, aké možnosti rozvinutia príbehu poskytovala načrtnutá vízia človeka.

Švantnerov „prírodný človek", človek zmyslov, stotožňujúci sa s bytovým mýtom, je predovšetkým *človekom bez minulosti.* (Mám na mysli minulosť psychologickú — pamäť, ktorá je najvlastnejším materiálom analytickej prózy). Jeho existencia je radom impulzívnych reakcií na to, čo vnímajú jeho zmysly. Priam ukážkovým konaním tohto typu je príbeh valacha z *Malky,* ktorého impulzívne konanie, vychádzajúce z empirického (zmyslového) poznania, spôsobuje tragédiu. (Udá Šajbana, keď ešte nevie, že je Malkiným bratom; keď sa to dozvie, pokúša sa prekaziť jeho zatknutie.) Takýto človek nepozná mučivý konflikt medzi vedomím a konaním, taký príznačný pre moderného človeka.[24] Jedinou jeho minulostnou skúsenosťou je stotožnenie s odvekým bytovým mýtom, ktorú má tak v krvi, že jeho konanie je viac-menej inštinktívne. Príkladom takéhoto konania môže byť rozhodnutie hlavného hrdinu z novely *Zhanobená krv,* ktorý vie bez rozmýšľania a bez toho, aby mu sestra čo len slovkom pripomenula jeho „povinnosť", čo má robiť. Celý jeho predchádzajúci život je z tohto hľadiska nezaujímavý, všedný. Až keď vytuší čas pomsty, koná bez váhania — a to je okamih, od ktorého jeho príbeh zaujíma autora. Preto vo Švantnerových novelách nie je psychologická motivácia konania. Ak sa aj k nej objavia nábehy, vždy zostáva len pri náznakoch, alebo ju autor musí vnášať do rozprávania zvonku a dodatočne.[25] Motivácia konania zostáva utajená tým viac, ak je rozprávačom konajúca postava. Takýto rozprávač „nepovažuje" za potrebné vysvetľovať samo-

[24] Švantnerova próza, ako projekcia túžby moderného človeka po strácajúcej sa jednote ľudskej bytosti a sveta, mala a naďalej má pre čitateľa predovšetkým hodnotu komplementárneho prostriedku.

[25] Napríklad v novele *Prízraky* necháva o Plžúchovej minulosti rozprávať noc. Ak je rozprávačom priamy účastník deja, dostáva sa psychologická motivácia do jeho rozprávania ako dôsledok neskoršieho „vysvetľovania" konania. Tak je tomu napríklad v novele *Zhanobená krv.*

zrejmé, to, čo je odpradávna dané zvykmi, poverou, vierou a pod. Preto sa na takýchto miestach v novele *Zhanobená krv* jednoducho povie: „Človek niekedy za seba nemôže" (76), alebo: „No nie moja, ale tvoja nech sa plní vôľa. Amen" (77). Z deja celkom zákonite vypadne zrejmé: — vražda a namiesto jej opisu sa objaví odvolanie sa na vševedúcnosť boha: „Bože môj, ty vieš o všetkom. Tebe sa netreba spovedať" (77).

Popri „zatajovaní" motivácie konania, oslabovaní kauzality príbehu, vypúšťaní dôležitých udalostí fabuly a štylizovaní príbehu ako tajomstva[26] je pre Švantnerovo sujetové spracovanie príbehu príznačná aj relatívna neukončenosť príbehov. Tak ako sa príbeh „z ničoho nič" začína, tak neočakávane sa nedopovedaný aj končí. V novele *Horiaci vrch* ide zjavne o úkladnú vraždu, ale o jej páchateľovi, príčinách a potrestaní sa z novely nedozvieme nič. Rozprávanie sa sústreďuje len na to, čo bolo možno „vidieť". O páchateľovi sa uvažuje len dotiaľ, kým sa nezistí, že údajného vraha (ktorého Joachim v noci prenasleduje), minulý deň pochovali. Príbeh sa končí — podľa klasifikácie Šklovského — falošne, obrazom ohňa:

„Joachima oblapilo zdesenie.

Obrátil sa k otcovi, mysliac, že tam nájde odpoveď, ale otec bol obrátený k ohňu. Ako sa zdalo, jeho nič z týchto slov nepoburovalo a nevzrušovalo. Oheň burácal. Zdalo sa, že v tom besnom trešťaní zahrýza sa už do vlastného tela." (48).

Za to, čo je polapiteľné zmyslami, sa ďalej nejde. Márne by sme očakávali rozuzlenie, zavŕšenie príbehu v zmysle etickom. Jednota vedomia a činu je u Švantnerových postáv taká dokonalá, že v nej nezostalo miesta pre svedomie, ani pre morálku v konvenčnom civilizovanom zmysle, ani pre filozofovanie. Švantner zámerne stavia príbeh tak, aby čitateľa maximálne prinútil prežiť ho tak „ako v živote", kde sa spravidla tiež najprv zbehnú udalosti a až potom sa objaví ich zmysel. Filozofické a etické dotvorenie príbehu je v novele obsiahnuté len potenciálne: autor ho plne ponecháva na čitateľa.[27] V tom sa Švantner zásadne odlišuje napríklad od Hronského, ale aj od Tatarku.

[26] Podrobne sa týmito stránkami sujetovej výstavby Švantnerových noviel zaoberá vo svojej knihe J. Števček, c. d., 50—95.

[27] V tomto zmysle je správne Števčekovo zistenie o tom, že sujet noviel je uspôsobený na vzbudenie dojmu, napätia a emócie. Menej šťastná je už myšlienka, že preto je menej zameraný na „poznanie skutočnosti a objektívnych podmienok života"; porov. *Baladická próza* ..., 94.

Ako vidieť, dôležitú sujetotvornú úlohu vo Švantnerových novelách hrá spôsob rozprávania. Príbeh sa totiž vždy, — nezáleží na tom, či rozprávačom je priamy účastník deja alebo tretia osoba, — rozvíja a rozpráva z hľadiska niektorej postavy. V novele *Horiaci vrch* je to napr. Joachim, v *Malke* valach, ktorý je zároveň rozprávačom. Z tohto dôvodu plynie čas a posúva sa dej len tak, ako ich prežíva postava. Do zorného uhla rozprávača sa dostane len to, čo postava zmyslami obsiahne.

Priam inštruktívny v tomto zmysle je záver *Malky*. Nie je v ňom nič navyše valachových senzuálnych vnemov: Valach prichádza na poľanu do Jám. Vidí tam ležať Šajbana, objaví sa žandárska prilbica, zaznie Malkino výstražné volanie, Šajban beží v jeho smere. Valach v snahe zmiasť žandárov, beží oproti nim. Zaznie výstrel. Valach beží svrčinou a do rána prečkáva v úkryte. Ráno prichádza na salaš, kde nachádza zastrelenú Malku. Vníma ju ľúbosťou roznecovanými zmyslami:

„A tam ma čakala Malka.

Ležala na holej zemi, vedľa ohniska, na ktorom nebolo stopy po ohni. Nohy jej voľakto prikryl kožúškom, aby im nebolo zima, buď aby nesvietili tak veľmi úbeľom. Ruky mala položené pokojne vedľa tela, ako po robote, a dolu ľavým ramenom stekal jej uzučký potôčik čiernej hustej krvi. Obával som sa nazrieť, odkiaľ ten potôčik vymoká. Tvárička mala vyjasnenú blaženým úsmevom a bielu, bielučkú ako svätá hostia. Oči klopila ako obyčajne. Hanbila sa ešte na mňa dívať, lebo sme ešte neboli muž a žena, ale moje uši počuli, ako mäkko, mäkkúško mi pošepkáva ..." (66).

Príbeh sa končí poslednou zmyslami vnímateľnou podobou Malky. Ani slova sa nedozvieme, čo sa stalo so Šajbanom i so samým rozprávačom. Chýba ono obligátne dopovedanie: „O Šajbanovi som sa potom dopočul...", alebo: „Po rokoch som sa s ním stretol...", typické pre realistickú prózu.

Zásade prežívania — ktorá tak platí smerom do diela, k postavám a kautorovi ako aj von z diela, smerom k čitateľovi — je podriadený aj výber a sled detailov. Uvediem zas príklad z Malky: na hornom salaši sa objaví Šajban bez košele. V požičanej košeli odchádza za Malkou, aby mu vyprala jeho košeľu. Tieto zdanlivo zanedbateľné detaily sa však v ďalšom priebehu stávajú náznakom tajomstva a ukážu sa byť pevným článkom sujetového plánu: Šajban si svoju košeľu zakrvavil pri vražde krčmára Michalčíka. Takáto práca s detailom naznačuje, že vo Švantnerovej próze v podstate ešte platí pozitivisticko-kontinuitná kauzalita realistickej prózy, aj keď je naoko zastretá.

Spôsob sujetovo-kompozičného spracovania príbehov noviel naznačuje, že Švantnera zaujímal predovšetkým problém, nakoľko možno rekonštruovať a pochopiť ľudský osud, ak poznáme len jeho zmyslami vnímateľnú podobu. Pri obmedzených možnostiach analýzy ľudského vedomia, ktoré poskytovala metóda lyrizovanej prózy, to bolo celkom pochopiteľné. Rozprávač novely *Šabľa* na jednom mieste hovorí:

„Spal som nepokojne. Nedalo mi. Snažil som sa preniknúť a pochopiť pomer Marcinka a Kešiaka, lebo už prv lapala ma predtucha, že medzi oboma jestvuje vzťah, ktorý určuje ich vzájomné správanie. Neočakávaná správa o Marcinkovej žene a okolnosti, ktoré ju vynútili, dávala mi nádej, že sa mi to podarí. Skoro som však zistil, že tým pribudla len nová hrčka ku starému uzlu" (134).

Takýto postup je však už vykročením za sujetovú schému lyrizovanej prózy, (aj keď treba priznať, že aspoň potenciálne už existoval v záujme Joachima z *Horiaceho vrchu* a ujčeka Maca z *Aťky* o rozuzlenie záhady) a krokom k analytickej próze, ako ju predstavujú Tatarkove novely z knihy *V úzkosti hľadania*. *Šabľa* sa vyníma z rámca ostatných noviel aj tematicky, keďže už spracúva námet z robotníckeho prostredia. Táto nová tendencia v stavbe sujetu sa potom naplno realizuje vo Švantnerových spoločenských novelách (*Sedliak, Dáma, List, Kňaz* a *Ľudská hra*) a v románe *Život bez konca*. Predtým sa však Švantner ešte pokúsi o sondu do ľudského vnútra v intenciách lyrizovanej prózy, ktorou je *Nevesta hôľ*.

3

Omnoho komplikovanejšiu sujetovú stavbu má román *Nevesta hôľ*, (1946), vrcholné dielo slovenskej lyrizovanej prózy. Ak by sme predchádzajúce Švantnerove novely označili z kompozičného hľadiska za sonáty, *Nevesta hôľ* je symfóniou v každom slova zmysle. Jej zmysel nemožno pochopiť, ak sa jej obsah redukuje len na prírodu a autorov bytostný vzťah k nej, ako to po K u s o m robí v podstate aj Š t e v č e k.[28] Aj ten najsubjektívnejší lyrický zážitok môže sa stať predmetom epickej objektivácie len vtedy, ak dovoľuje sujetové spracovanie, to znamená, že sa musí dať premietnuť do medziľudských vzťahov a konania.

Ústrednou postavou románu je mladý hájnik, ktorý je aj rozprávačom. Základom sujetu je spleť jeho vzťahov k okolitému svetu. Na prvom

[28] Tamže, 120 an.

mieste z nich je ľúbostný vzťah k Zune. Ďalej je to vzťah k prírode a ľuďom. Táto trojica vzťahov je modifikovaná vzťahom rozprávača k sebe samému, ktorý je daný dospievaním, stratou detstva. Všetky tieto vzťahy sú vnútorne dynamizované. Navzájom sa prevrstvujú a vstupujú do zložitých významových vzťahov symbolickej povahy. Tak napríklad vzťah k prírode je rozohrávaný od zmyslových vnemov až po zápas človeka s prírodou v závere knihy. Za ľúbostným vzťahom badať alegóriu jednotlivých fáz vzťahu muža a ženy od detstva až po dravú erotiku svadobnej noci. Takisto dospievanie je rozohrané od spomienok na zážitky z detstva až po prvú skúsenosť smrti. Podobne vzťah k ľuďom, ktorý je tu zobrazený ako návrat do dedinského prostredia, rozvádza autor od nadviazania osobných kontaktov až po splynutie so svetom povier a mýtov.

Nevesta hôľ je vo svojom základnom vyznení dielo tragické, lebo pokus nadviazať spomínané vzťahy sa končí neúspešne a hrdina je vysotený do cudzieho sveta:

„Porúčam sa!

Moja služba sa teda neslávne skončila. Bol som voľný ako vták. Neviazala ma viac povinnosť k času, ani k miestu. Nikto nestriehol na môj krok. Predo mnou sa roztvárali štyri strany sveta. Každá má temné kúty, doliny, široké úžiny i roviny, kde na celom dni tancujú vetry, len si jednu vybrať ako z karát, rozložených na stole pestrými obrázkami dohora, a ísť, hoci aj rovno za očami. Všade ťa po troche ohlodajú diaľky a povetrie dobelasa zafarbí tvoj chrbát, až nakoniec sa nájdeš vo voľaktorom kúte sveta sám. Ak stretneš ľudí, budú ti cudzincami s neznámymi menami, s neznámymi úmyslami, prejdú popri tebe ani tône oblakov.

Chvalabohu!" (291—292).

Tento citát však nie je len kulminačným bodom poznania hlavnej postavy, ale zároveň je kulminačným bodom Švantnerovho vývinu a vývinu celej línie slovenskej prózy, ktorú nazývame lyrizovanou. Moderný človek naozaj nemohol nájsť útočište pred rozkladnými silami, ktoré na neho doliehali zo spoločenskej sféry, v mýticky prostom a uzavretom svete prírody a „prírodného človeka". Návrat doň bol nemožný. Kto sa oň pokúsil, nevyhnutne ho čakal osud cudzinca a vydedenca. A tak *Nevesta hôľ* nie je oslavou prírody a bytového mýtu našej dediny, ako sa to zvyklo tvrdievať, ale je *symfóniou na rozlúčku*. Pri *Neveste hôľ* si naša literárna veda znovu zopakovala „omyl", ktorého sa dopustila pri Kukučínovom *Dome v stráni* tým, že ho pochopila zúžene a jednostranne,

len ako oslavu slovenskej patriarchálnej dediny a sedliackeho stavu.

Teraz, keď už poznáme zmysel diela a smerovanie sujetových línií, môžeme sa pokúsiť analyzovať jednotlivé sujetové vzťahy a fázy ich pohybu. Načrtnúť aspoň obrysy pohybu a premenlivosti sujetových vzťahov nebude nijako ľahké, lebo v dôsledku ich simultánneho prelínania a prestupovania dochádza k hromadeniu prvotných významov so symbolickými a alegorickými.[29]

Základnou funkciou sujetu v tomto diele je, ako na to možno usudzovať z predchádzajúcich výkladov, ukázať nemožnosť návratu človeka do lona prírody a detstva, nemožnosť splynúť s predstavovým svetom prostých ľudí a uchovať si predstavu čistej lásky. Nemožnosť opätovného splynutia je v románe zdôraznená aj tým, že v hájnikovom prípade išlo len o desaťročné, teda dočasné odlúčenie. Z tohto hľadiska sa prvá časť románu javí ako obraz zdanlivého, opätovného zrastania so svetom detstva a prírody.[30] Zapíjanie návratu v krčme predstavuje toto zrastanie v rovine medziľudskej, kým spriaznenie s Tavom, divým synom prírody, symbolizuje nadviazanie kontaktov s ľudovým mýtom o ľuďoch a prírode. Postupné splývanie s predstavovým svetom mýtu vidieť na tom, ako konkrétne udalosti (hájnické povinnosti, návšteva baču atď.) postupne vytláča Tavovo rozprávanie o štyroch ruských kniežatách a pôvode Zuny. Splývanie oboch sfér signalizujú takéto miesta:

„— Hahó, Tavo, nevedel by si mi prezradiť, kde nás to rohatý zavliekol? Nedávno sme sa hojdali na Adrii s gambatým Bimbom, potom sme zjedli na Pálenici barana z prietržinského salaša, a teraz, há? — Hu, štyri hodiny od Lipníka, — bol pohotový" (194).

Viera v možnosť opätovného nadviazania intímnych kontaktov so svetom chlapčenskej lásky k mlynárovej dcére uvádzala predovšetkým hrdinu do senzuálneho súzvuku s prírodou. Najplnšie sa tento súzvuk realizuje v ľúbostnom dvojspeve hájnika a drozda v závere prvej časti románu:

„Práve vtedy sa ozval odniekiaľ i môj drozd, ktorý ma bol privítal piesňou už prvého rána na holiach. I jeho vari tá istá príčina ťahala do spevu, nuž spievali sme spolu, zväzovali veršíky do piesne o jednej radosti. On ma poprednil, lebo bol skúsenejší:

[29] Podrobnejší rozbor by vyžadoval špeciálnu štúdiu venovanú len tomuto dielu.

[30] Moment zdanlivosti sa pripomína hneď v prvej vete druhej časti: „Nazdal som sa, že mi začala mladosť znovu kvitnúť" (231).

— Čo sa vyrovná mojej milej, ktorá mi dala spočinúť tejto noci vo vôňach svojho tela, povedz, vetrík, lebo ty prehŕňaš ihličie hôr, povedz, slnce, lebo ty hľadíš z výšin na zem, či vieš o niečom, — spieval.

A ja som hneď pridal:

— Nemôže sa vyrovnať nijaký kvet tohto sveta mojej milej, lebo láska moja vyniesla ju nad polia i nad vrchy, aby nekvitla medzi šípovými ružami, ani ružami skalnými, ale aby kvitla medzi hviezdami, kde sa stále trbliecu lúče slnka.

A potom sme pokračovali:

Opatrne sa žeňte, včely, na pašu popri lôžku, kde odpočíva moja milá . . ." (224—225).

Podobný súzvuk sa objavuje v knihe už len raz, hneď na začiatku druhej časti, keď nadobúda podobu dialógu medzi hájnikovými rukami, konskými bokmi, stromami a Zunou (236). Zo všetkeho vidieť, že prvá časť románu je komponovaná ako postupné prepadanie sa hájnika z reálneho sveta do sveta mýtov a erotických predstáv.

Tento súzvuk načas pohlcuje aj disharmonické tóny, ktorými sú nočná príhoda so Zunou a krčmárom a záhadný výstrel ako symbolické pripomenutie nebezpečia. Z toho je zrejmé, že ústrednou líniou sujetu nie je vzťah k prírode, ale línia erotická, ktorej sú ostatné línie a vrstvy podriadené. Jej priebeh je tento: hájnik sa vracia do rodného kraja so silnou spomienkou na svoju detskú lásku k Zune, ktorá ho napĺňa erotickým očakávaním. Krutým zásahom do nej je správa o Zuninej sexuálnej zvrhlosti, ktorý načas zmierňuje Tavovo ubezpečovanie o jej panenstve. Prvé hájnikove erotické predstavy vyrastajú zo symbolov nepoškvrnenej lásky (hviezdy, Zuna sa vylúpne z ľalie, nahí stúpajú na koňoch k nebu a pod.). Postupne nad týmito predstavami víťazia obrazy dravej zmyselnosti. Hneď na začiatku druhej časti sa objavuje motív zápasu Zuny s vlkom (232—233), ktorý je zjavne erotickým symbolom. Tento obraz je síce vzápätí vyvažovaný spomienkou na detskú lásku (234—235), ale ďalej sa symboly pohlavného ukojenia vracajú stále nástojčivejšie (pokus zmocniť sa Zuny v jazere, končiaci uhryznutím na krku; 243—247). Vyvrcholením týchto predstáv je záverečný zápas Zuny s duchom hôr, ktorého sexuálnu symbolickosť predznamenáva Tavova poznámka: „— Hu, utri si pysky a dlho nehľaď, aby neprišlo Zune z očú, lebo tak sa vidí, že má práve svadobnú noc" (309). K erotickej neukojenosti sa pripája žiarlivosť voči všetkým možným milencom Zuny, ktorej najvýraznejším zobrazením je halucinačný výjav Zuninej svadby s Tavom vo Weinholdovej krčme (268—274) a hľadanie ducha hôr (280—287).

Nevesta hôľ je teda predovšetkým príbehom muža zachváteného ero-

tickým ošiaľom. Čím viac tento ošiaľ prepuká, tým viac sa strácajú kontúry reálneho sveta. V prvej časti sa rozprávanie vracia dosť často k rozprávačovým hájnickým povinnostiam, no už v druhej časti románu nájdeme o nich len zmienku:

„V takýchto vidinách čas rýchlo plynul a robota znamenite ubúdala. Chlapi sa pospárali. Nemerali šichty na hodiny, ani počasie im neprekážalo. Už v piatok na poludnie mohol som vyskočiť na Eguša a zbehnúť na prielom do chatrče . . ." atď. (237).

Popri mýte o prírode, Zune a jej otcovi (ktoré boli mýtmi dedinského spoločenstva) vytvára si hrdina vlastný erotický mýtus. Oba mýty sa navzájom križujú, konflikt je nevyhnutný. Takto videný svet prestáva mať pevné kontúry:

„Nie, to už bolo šialenstvo. Hlava sa mi šla rozsypať. Voľakto vari do Weinholdovej krčmy kopol okovanou čižmou, lebo sa odvalila zo základov a letela naverímboha. Beda nám! Niž už nemalo pevného postavenia. Podlaha vystupovala hore, sklepenie sa porúchalo a klesalo dolu, steny sa lúčali ani karty. Sotva som sa udržal na stoličke. A najhoršie to bolo s fľašami: tancovali a krútili sa okolo mňa, musel som ich chytať ako muchy, aby neuleteli. Čo sa so mnou porobilo? Bol som ešte boží tvor?" atď. (273—274).

Nastáva okamih, v ktorom nemožno rozoznať, čo patrí do reality a čo do oboch mýtov. Klasickým príkladom je kapitolka o zbehovi a žandároch (247—249), v ktorej tá istá postava vystupuje raz ako človek, raz ako vlk podľa toho, ktorý mýtus ovláda rozprávačovo vedomie. Takáto optika umožňuje vidieť Zunu ako dievčatko, bláznivú dievčinu, stelesnenie nadzemskej lásky, aj ako vampíra.

Hájnik sa rozhoduje rozbiť mýtus hôrneho ducha a mýtus, ktorým je opradená mlynárova rodina, pretože len tak sa môže zmocniť Zuny. Rozbiť vlastný erotický mýtus nemôže, lebo je ním on sám. Prvým pokusom o to je vyvracanie Tavovho rozprávania o hrobe neznámeho (252—256). Ďalším je zastrelenie vlka — ducha hôr, ktoré má zároveň aj význam prvej skúsenosti so smrťou. Postupné dištancovanie sa od mýtov je zjavné aj zo scény hájnikovho stretnutia s mlynárom, pri ktorom si hrdina uvedomuje, že má dočinenia s bláznom (267). Vymaňovanie sa zo zajatia bytového mýtu má za následok upadanie do vlastného mýtu (erotický ošiaľ a ošiaľ žiarlivosti). Dištancovanie sa od bytového mýtu je odrieknutím sa spoločenstva, ktoré ho vytvorilo, je prestúpením dávnych

zákonov. Za takýto prečin sa draho platí: v noci zhoria erárne seníky i s obľúbeným koňom Egušom.

Dištancovanie sa od jedného mýtu má za následok aj zreálnenie pohľadu, ktoré je príznačné pre tretiu časť románu. Rozchod s bytovým mýtom znamená aj koniec spriaznenia s prírodou. Švantner ho vyslovuje znovu cez motív drozda:

„Teraz zaspieval naposledy. Ostatnú mincu som zahodil za ním. Nemal som mu už čím platiť, a na borg nespieval. Smutné zapípanie doznievalo tichúčko v húštine, chvíľu bolo počuť šuchotanie a potom hora stíchla. Môj žiaľ umrel."

Všimnime si: tu už drozd spieva za peniaze! Ak predtým príroda rezonovala s hájnikovou dušou, odteraz je voči vnútorným búrkam nemá:

„Podľa všetkých príznakov rozpútavala sa búrka s väčšou besnotou. Ale netiahla sa oblohou. Vošla celá do mňa. Uhniezdila sa voľakde v hrudníku pod rebrami a odtiaľ vytláčala sa všetkými smermi. Rozhorúčená bleskami dotýkala sa každého miesta na tele a pálila mäso ani žeravé železo . . ." atď. (288).

Príroda sa mení na nepriateľa a rozprávačov vzťah k nej sa postupne mení na symbol odvekého zápasu človeka s prírodou.

K splynutiu teda nedošlo. Ale popretie mýtu neznamená jeho zničenie. Osudy postáv spojených s ľudovým mýtom sa završujú podľa jeho logiky: mlynár zhorí za záhadných okolností a Zuna sa stáva nevestou ducha hôľ. Rozprávač vidí svoj osud stále reálnejšie (pozbavenie miesta), ale mýtus, proti ktorému bojuje, nedokáže pochopiť. Záver knihy o tom hovorí celkom jasne:

„. . . presliedil som dôkladne okolie, očakávajúc, že sa predsa v niektorom kúte stretnem ešte so Zunou, lebo nechcelo sa mi veriť, žeby to už bol s oňu koniec". Pýta sa na ňu uhliarov, ale: „Pre uhliarov to bola celkom prirodzená a čistá vec a preto sa za ňou nesledili: Zunu si odviedol ten z Kotliska. Najprv sa porátal s mlynárom a potom si vzal aj nevestu. Celkom podľa zmluvy. Veď Zuna iba pre neho rástla. A to sa vedelo. Och, to je nič, že ho trochu dohrýzla. Však vieme, aký je. Položí sa ti na cestu a vyvalí oči, zachladne, celkom ako mŕtvy, len ruženec a pätričky mu chýbajú pod bradou. Ty utekáš ku zvonárovi, po ľudí, a kým prídu s márami, niet ho. Áno, tak robieva, my sa tomu nečudujeme.

No mne také vysvetlenie nestačilo. Brúsil som ďalej..." atď. (314).

Takéto zakončenie je celkom prirodzené, lebo mýtus nemožno pochopiť; s mýtom sa treba stotožniť.

Zostáva ešte vysvetliť, ako sa hájnik zbavil vlastného erotického mýtu. Sám o tom hovorí:

„Nestaral som sa, kto je onen muž. Na tom vlastne už nezáležalo. Mohol byť pre mňa naozaj aj sám Lucifer. Hlavná vec bola, že Zuna preň zavrhla celý svet, že ho vyhľadala, ošetrovala, že sa k nemu prihlásila otvorene a že mu chcela prináležať bezvýhradne, lebo to ma presvedčilo, že celé moje úsilie bolo márne. Zuna mi nikdy nepatrila. Ani vo sne, ako som si neraz namýšľal. Žila niekde ďaleko mimo mňa v čudnom svete tajov, kam som nevedel preniknúť, a vo mne jestvovalo iba marivo, azda stopa po nejakom hlbokom dojme, ktorá sa len jej zjavom uživovala. A teraz i tá vypŕchla" (310).

K tomu naozaj netreba nič dodávať: záverečným bodom paraboly erotickej skúsenosti je rozčarovanie, zbavenie sa ilúzií.

Nakoniec zostáva len zhrnúť: *Nevesta hôľ* je predovšetkým stvárnením silného erotického zážitku a až potom aj projekciou autorovho bytostného vzťahu k prírode. Tým sa zásadne prevracia hierarchia hodnôt v románe. Príroda tak prestáva byť jediným kladným hrdinom románu a Zuna len prostriedkom, ktorý mal „umocňovať zmyslový pomer ku skutočnosti".[31] Opak je pravda: príroda je len prostriedkom na vyjadrenie erotickej vízie. Tým sa pravdaže stávajú problematickými tvrdenia o oslabení funkcie témy a sujetu v románe.[32] V inom svetle sa ukazuje aj problém subjektivizácie, ktorý sa zužoval na vyjadrenie autorovho vzťahu k prírode. *Nevesta hôľ* je zložitou šifrou osudu človeka v modernej dobe, človeka vydedenca. Subjektívna štylizácia alebo lyrizácia sa tak ukazuje byť len inou podobou epickej objektivácie, ktorú zo zotrvačnosti zvykneme stotožňovať len so štylizáciou objektívnou, „realistickou".

Švantnerov pokus o ponor do hlbín ľudského vedomia viedol k značnému skomplikovaniu pôvodnej jednoduchej novelistickej sujetovej schémy lyrizovanej prózy. Touto cestou sa už skutočne nedalo ísť ďalej. *Nevesta hôľ* tak predstavuje dovedenie sujetových možností lyrizovanej prózy na hranicu možností.

[31] J. Števček, *Baladická próza...*, 114.
[32] Tamže, 90, 96—101.

Súčasne so Švantnerom debutuje Dominik Tatarka takisto zbierkou noviel, nazvanou *V úzkosti hľadania (1942).* No táto zhoda je naozaj len zhodou časovou, lebo každý vychádza z iného východiska a uberá sa vlastnou vývinovou cestou. Michal Chorváth v recenzii knihy konštatuje, že oproti lyrizovanej próze (aj keď ju priamo nespomína) vstupuje skutočnosť do Tatarkových noviel „vo svojom surovom stave, nezbavená svojej banálnosti".[33] Zároveň s tým upozornil na nový spôsob podávania deja: „...je tu plno deja a cieli to kamsi, aj keď sa cieľ nezhoduje s koncom novely. Z deja mnoho prebieha vnútri človeka, takže ho tak nevidieť, ale kto sa ho naučí sledovať, nájde si ho predsa."[34] Tri uvedené Chorváthove zistenia sú vhodným východiskom skúmania podoby sujetu v Tatarkových novelách, preto sa ich budem pridŕžať.

Prvým predpokladom toho, aby realita mohla vstúpiť do diela vo svojom „surovom stave, nezbavená svojej banálnosti", bolo nájsť nový zorný uhol, pod ktorým by ju bolo možné v tomto stave uchopiť. Ako vidieť, vzhľadom na lyrizovanú prózu ide o zásadné prebudovanie noetických predpokladov tvorby. K takémuto epickému stvárneniu nemohla byť východiskom vízia „prírodného človeka" s jeho ornamentálno-schematickým vedomím. Mohla to umožniť len predstava človeka, ktorého vzťah ku skutočnosti nebol natoľko apriórne vymedzený. Predpokladalo to zbaviť sa všetkých archaizujúcich nánosov (najmä patriarchálnych a nacionálnych) v nazeraní na človeka a urobiť východiskom epickej vízie súčasníka, človeka 20. storočia, ktorý si svoje miesto v živote hľadá odkázaný sám na seba, bez možnosti oprieť sa o pradávnu skúsenosť dedinského spoločenstva, ako to bolo u Švantnera.[35] Tatarka si zámerne vyberá za hrdinov svojich noviel mladých intelektuálov, pochádzajúcich z robotníckeho prostredia, ktorí sa bránia konvenciám meštiackej spoločnosti. Najvýraznejšou postavou v tomto smere je mladá profesorka Irma z novely *Ošiaľ*. Takmer všetky jeho literárne postavy z tohto obdobia sú typy s intelektuálnym odstupom od okolia i od seba samého, ľudia hĺbaví, sebaanalyzujúci. Aj v tomto smere je inštruktívnym typom spomínaná Irma, ktorá si zachováva racionálny úsudok aj v najintímnejších situáciách. Postavy Tatarkových noviel nie sú viac výnimočnými ľuďmi s výnimočnými osudmi (azda až na poručíka z novely *Puch*), ale naopak

[33] M. Chorváth, *Cestami literatúry*, Bratislava 1960, 217.
[34] Tamže.
[35] Prvolezcom v tomto smere bol Hronský najmä románom *Pisár Gráč* (1940). Bližšie pozri diskusiu o tomto románe, uvedenú v poznámke 19.

ide o bežných ľudí so svojimi banálnymi starosťami a príbehmi, ktorí v spleti každodenných náhodných príhod úporne zápasia o zmysel svojej existencie. Fakt, že naznačené črty sú viac-menej vlastné všetkým postavám noviel, dovoľuje domnievať sa, že v danom prípade ide o istú, pomerne presne vymedzenú koncepciu človeka, v ktorej sa odráža autorov estetický postoj voči skutočnosti.

Jednou z najdôležitejších čŕt Tatarkovho estetického postoja je intelektuálny a filozofický nadhľad nad témou. Tatarkovým cieľom nie je evokovať prežívanie (senzuálne stotožnenie). Jeho zaujíma, nakoľko možno zo vzťahu človeka k realite vylúčiť moment pseudokonkrétnosti a dopátrať sa tak podstaty.[36] Preto celkom pochopiteľne sa v jeho prvej knihe objavuje myšlienka o tom, že „osudy našich mileniek, dennodenných priateľov, ľudí podľa všetkého nám najbližších sú nám nepristupné ako hviezdy" *(Podvojná rozprávka)*. Tatarkovi ide — nebojme sa toho — vždy o tajomstvo bytia, o jeho odhalenie a poznanie. Jeho analyzujúci nadhľad je takmer vždy podfarbený iróniou.[37] Rozprávač novely *V úzkosti hľadania* o tejto podvojnosti hovorí: „. . . hľadám zmysel v príhode, ktorej rozprávaním ťa chcem pobaviť."[38] Rozum, racionálny postoj je aj v tomto prípade oným čarovným prútikom, ktorý premieňa tragédie na tragikomédie (B e r g s o n). Napríklad núti hrdinku novely *Ošiaľ* v okamihu, keď ju možno obišlo životné šťastie, so šibeničným humorom povedať: „Nikdy nie je tak zle, aby horšie nebolo." To sme sa už, pravda, nechtiac a z inej strany, dostali k jednej z potenciálnych možností sujetovej štylizácie príbehov v novelách. No teraz ide viac o pripomenutie toho, že vášnivý analyzujúci vzťah k realite bol tým zorným uhlom, ktorý umožňoval vidieť ju v jej „surovom" stave.

Pokúsme sa teraz zistiť, aké možnosti rozvíjania príbehu poskytovala takáto vízia človeka.

Z takéhoto prístupu mohol byť ľudský príbeh chápaný jedine ako proces *hľadania*. Jeho sujetovú osnovu spravidla tvorí napätie medzi jeho vonkajšou podobou, priebehom a esenciálnym zmyslom, o ktorý jeho postavy zápasia. Realita života je v Tatarkových novelách zdvojovaná predstavami, želaniami a snami postáv, takže sa podobá sústave zrkadiel. Človek sa ocitá v nej ako v labyrinte. Jeho úlohou je rozlišovať zdanie od skutočnosti a tak sa vyhýbať tragédii, ktorá je v opačnom prípade

[36] Ján Š t e v č e k charakterizoval ústrednú ideovú problematiku Tatarkovej novelistiky „ako rozpor medzi iluzívnym a reálnym chápaním skutočnosti, zápas postáv o predmetnosť, o skutočnosť". *Baladická próza...*, 88.

[37] Tamže, 88.

[38] Ukážky z noviel citujem z knihy *V úzkosti hľadania*, Bratislava 1963.

neodvratná. Elementárnu podobu takéhoto príbehu nachádzame v novielke *Podvojná rozprávka*, v ktorej bývalý milenec zabíja svoju chorú priateľku tým, že jej rozpráva rozprávku. Pravdaže takéto rozvíjanie príbehu by bolo príliš lineárne. Preto Tatarka dramatizuje príbehy svojich noviel tým, že sa v nich stretajú dvaja ľudia, ktorí — pretože sa nedokážu navzájom pochopiť — nevedia spojiť svoje osudy. Tak je to v už spomínanej novielke a v novelách *Ošiaľ*, *V úzkosti hľadania*, *Pred zrkadlom* a *Pach*. V novele *Človek na diaľku* ide o konfrontáciu príbehov dvoch mužov, ale aj v tejto novele je v pozadí motív lásky a vzťahu rodičov k deťom.

V novele, ktorá dala názov celej knihe, je základom sujetovej situácie vzájomný vzťah ženy a muža, deformovaný ich apriórnymi predstavami. Žena udržiava svoju náklonnosť k podnájomníkovi tým, že za jeho neprítomnosti zbožňuje jeho portrét, ktorý jej odovzdá do úschovy; muž brzdí svoju žiadostivosť vedomím, že ide o vydatú ženu a matku (motív tela poznačeného tehotenstvom). V takejto situácii každý pokus o zbliženie musí vyústiť do nedorozumenia, lebo každý z nich si ho vysvetľuje po svojom.

Rozprávač si uvedomuje nemožnosť pochopiť tak druhého:

„— Láry-fáry, veď ste ma nikdy ani nepoznali.

— Poznala. Zveril si mi svoju podobizeň. Ten obraz mi všetko podal o tebe. Poznám ťa. Je krásna, si krásny, rozbíjaš jedno i druhé.

— Pani Marta, poznali ste rojčivého mládenca, minulosť, a to je skoro nič.

— Zriekaš sa svojej tváre, len aby si mal jej teplo. Strašné, ona má tvoje teplo, ale ja som mala tvoj obraz. Pohanil si ma!

— Nechcel som. Tvoje telo má na slabinách pletivo modrých žiliek" (51).

„Hľaď — hovoríš sám sebe — toto je rieka. Poznám ťa prikrátky a zas pridlhý čas, ako sa to vezme. A toto je zas ostrov. Na vyšnom hrote stojí skupina mohutných vŕb. Vŕby ho chránia proti hlodavému prúdu. Nad riekou strmý breh. Smrekový les vyrástol na ňom v spoločnosti rieky.

S pani Martou nemôžeš nadviazať takýto rozhovor ako s vecami. Pani Marta, myslíš a ustrnieš. Má svoje myšlienky" (60).

Obaja sú nakoniec prinútení k brutálnej konfrontácii svojich predstáv so skutočnosťou. Pani Marta Ondráčová po neúspešnom nadbiehaní zničí portrét, čím demonštruje, že sa zbavila svojich ilúzií. Náhoda nakoniec

prinúti aj Jakuba Jorgeho, aby spoznal svoje ilúzie: Pani Marta ho požiada, aby vzal na seba otcovstvo dieťaťa, ktoré počala s iným a mohla sa tak podrobiť interrupcii. V nemocnici, keď svojej priateľke pomáha pri vyzliekaní, spoznáva svoj omyl. („A že je vo mne ten strašný komediant, videl som telesnosť až do dna: nemala modrých žiliek na slabinách" [58].

Tu by mohol príbeh vlastne skončiť. Ale pani Marta je typ, ktorý po sklamaní vzápätí prepadá novým ilúziám. To ju nakoniec stojí život. Ale jej príbeh nemôže skončiť jednoducho smrťou, lebo z hľadiska autorovho prístupu ho treba vysvetliť. A tak posledná časť novely, v ktorej sa objavuje aj manžel mŕtvej, je akýmsi epilógom. Posledný odsek sumuje zápas zúčastnených postáv o pravú podobu skutočnosti a naznačuje príčinu tragédie:

„Po dlhom vysvetľovaní svitlo aspoň mne, ak nie zúrivému pánu Ondráčovi, že pani Marta i v osudnú chvíľu videla len prelud, zvolala naň dôverne menom a vrhla sa za ním pod kolesá áut a že Pavol Ondráč žiarlil len na zdanie Pavla" (68).

Príbeh končí, až keď sa odhalí jeho zmysel.

Takto v skratke vyzerá rozvíjanie hlavnej sujetovej línie v čase. No má aj svoj ďalší rozmer, ktorý by sme mohli nazvať *pohľadom tretej osoby*. Vzťah Marty Ondráčovej a Jakuba Jorgeho totiž navonok vyzerá ako vzťah milenecký (pozri scénu v nemocnici, 57–58) a celé úsilie rozprávača sa vyčerpáva v tom, aby dokázal pravý opak. (Možno, aby sa ospravedlnil.) Táto podvojnosť príbehu — nezhoda vonkajšej podoby s vnútornou logikou — dodáva mu znaky tragikomickej groteskosti. Protiklad dvoch pohľadov je najmarkantnejší pri smrti pani Marty, o ktorej autor nechá hovoriť najprv Jakuba Jorgeho, aby vzápätí skonfrontoval jeho rozprávanie s banálno-sentimentálnou verziou príhody. Kontrast je o to frapantnejší, že autor použije v texte štylizovanú novinovú správu (Karambol milencov na Václavskom námestí). Základný sujetový princíp novely by sme mohli formulovať ako *kombináciu viacerých aspektov tej istej veci.* Túto sujetovú metódu však Tatarka rozvíja naplno až v *Panne Zázračnici.*

Fabula sa za takýchto okolností nevyhnutne stáva epizodickou a rozpadá sa na rad anekdotických udalostí. Medzi jednotlivými motívmi a scénami nie je pevný kauzálny vzťah. Vidieť to najmä z toho, že udalosti nasledujú po väčšom časovom odstupe akoby náhodou. Vzťahy medzi jednotlivými postavami sú takisto náhodné („Logické spojivo medzi týmito ženami nemožno si vymyslieť" [50]). Príbeh sa tak stráca

— povedané s Heglom — v akauzalite každodennosti. Ak by sme sa pokúsili zoradiť udalosti novely, presvedčili by sme sa, že nejde o udalosti v heglovskom zmysle, ale o banálne príhody: uschovanie portrétu, náhodné stretnutia, návšteva s banálnym rozhovorom o kráse detí ap. Banalizácia fabuly je len dôsledkom poznania, že zmysel príbehu sa nekryje s vonkajším plynutím udalostí. Tatarka — a moderná próza vôbec — nerozlišuje veľké udalosti od malých, významné od bezvýznamných, pretože každá, i tá na oko najničotnejšia udalosť, čin, gesto, želanie, myšlienka, okolnosť môže byť prejavom „všemohúcnosti života", vyjavením podstaty bytia, okamihom, v ktorom postava zvedie zápas o ne. Preto začiatok takéhoto príbehu je len relatívny („Príhoda sa začína, ak vôbec je niečo v našom živote počiatočné..." [45]), a tak isto relatívny je aj jeho koniec: „Tvoj príbeh stále ešte nemá konca, namietaš mi. Kedy skončíš? Ty mi povedz: Končievajú sa azda prv naše príbehy ako my?" (62).

Navonok ešte epizodickejším dojmom pôsobí novela *Človek na diaľku.* Jednotlivé scény, motívy a postavy nezdajú sa byť pospájané ničím iným ako náhodou:

„O nejaký čas podvečer sa Paldia z dlhej chvíle zarážal po námestí. Prečo áno, prečo nie, v akých súvislostiach, v akých nie, kto vie, ani on sám nie, ale odbočil do jednej z bočných ulíc, šiel, až zas prišiel k dvom povedomým činžiakom, vošiel do dvora. Bol to ten dvor" (108).

Ako zdanlivo náhodne príbeh začal, tak aj zdanlivo odrazu končí vetou: „Ale ach jaj! A robota mi stojí!" (111). A predsa tento zhluk epicky neukončených epizód má svoju pevnú sujetovú osnovu. V rovine vzťahu redaktora Paldiu a oficiála Šuhajdu možno vybadať už známu konfrontáciu predstavy so skutočnosťou: človek uvidí iného človeka, urobí si o ňom predstavu, ktorú sa potom snaží overiť. Pod touto — vonkajšou — líniou sujetu je ďalšia, ktorá mieri k zodpovedaniu otázok o zmysle lásky, rodičovstva a sebaobetovania sa kvôli deťom. Rozvíja sa z kontrastu medzi obrazom muža tlačiaceho do vrchu „sladké bremeno" kočiara a Paldiovými úvahami o láske a jej zmysle:

„Pre Paldiu milovať sa so ženou, to boli vždycky city, vzruchy, snenie, napokon otravné rozchody, no nikdy nie záväzky, kruté, zúfalé následky ako v tomto prípade, v prípade muža s kočíkom. V prázdnej kaverne, ktorú v sebe počúval, muselo byť čosi také, pomyslenie: Milenci napokon aj plodia deti. Nevedomky alebo úmyselne, z dlhej chvíle?" (93).

Zavŕšením tejto sujetovej línie sú slová prostej ženy, pomocnice v domácnosti Hantuchovej:

„... dávajte sa na tácni alebo na tanieri, na tráve alebo celkom obyčajne, ale keď už spáchate čosi spolu, nechcite sa ukazovať, kto je viac a kto menej, majte ohľad aspoň na to, čo ste raz mali spolu" (111).

Tieto slová majú zasa svoj kontrapunkt v rovine reálnej — v smrti Elenôčky Šuhajdovej, ktorá sa stala obeťou nerozumnej horlivosti rodičov. V rámci tejto línie je potom napríklad aj zanlivo bludný a nezakončený motív Paldiovej planej lásky k Bobe celkom odôvodnený a celý príbeh, navonok epizodický, sujetovo sklbený. Pod povrchom udalostí (náhodné stretnutia) skrýva sa tak filozofický, všeľudský zmysel príbehu.

Príbeh poslednej novely *Pach* je obrazom tragédie človeka, ktorý je prinútený žiť iným životom:

„Kedy som ja pomyslel, že sa budem takto nosiť, že si takto budem brať aj dievča, ktoré sa mi páči, ako ani jedno. Ty, len ty si ma presvedčila, že mi civil nesvedčí. Vieš prečo?" (122).

Jeho tragédia je o to krutejšia, že je vojna, že musí v nej zabíjať: „Po ruky a po kolená som zakrvavený, som z toho smrteľne otrávený" (tamže). Vedomie, ktorému je nanútená cudzia realita, nakoniec stráca schopnosť rozlišovať skutočnosť od predstavy a sna. Obrazy vojnových hrôz z východného frontu pokladá za zlý sen: „To nie je pravda. To je zlý sen" (125). Takýto stav má za následok rozdvojenie osobnosti:

„Ty si teda poriadna sviňa. Ale to nechajme, čo sa nám marí obidvom. Nejakým spôsobom sa musíme spolu zniesť, musíme žiť predsa spolu v jednej osobe, v tejto poručíckej uniforme. Ty do mňa nezapáraj, že som sviňa, ani ja do teba nebudem, že si pastier" (129).

Postupne „stráca súvislosť sám so sebou" (123), prestáva rozlišovať medzi dvojicami: skutočnosť — sen, včera — dnes, láska — smrť. Realita videná prizmou takéhoto vedomia je nespojitá a simultánna ako vo sne:

„On sústredene hľadí do steny naproti. Marí sa mu: Po stene, jednej, druhej postupuje biely mesačný koberec. Keď ten koberec padol na nich na posteli ako príkrov, vstal, príkrov odhodil, prizeral sa jej, kto to je. Vzal z obloka ostrou skalkou nabrúsenú dýku. Chcel zašramotiť, varovať ju. Zakopol do stoličky, ale tá nevydala zvuk. Pristúpil k žene — ležala na posteli ako rozhodená, kde ruka a kde noha

— zabil ju. Do jamky nad kľúčovou kosťou jej namočil dýku, čakal, kým nevyvrie pramienok, neroztečie sa jej pomedzi prsia. Potom vyšiel von a zamkol ju.

— Chlapci, necítite? Čuchajte. Mŕtvolný pach. Mŕtvolný pach roznášam" (130).

Celý príbeh vyznieva nejednoznačne. Po dočítaní nevieme, či poručík svoju ženu naozaj zavraždil, alebo nie. Od človeka s narušeným vedomím nemožno očakávať jednoznačnú výpoveď o sebe, preto toto neskôr prepracované zakončenie je oproti pôvodnej verzii umelecky pôsobivejšie:

„Aby ste vedeli, zabil som svoju ženu. Do jamky nad kľúčovou dierkou som jej dýčku zamočil. Vstal som a zabil som ju, ako som pri nej ležal. Dnes v noci. Kde je moja dýčka, moja dýčka, ostrou skalkou brúsená, aby ste verili. I vás poprekáľam, aby ste verili, zavýjal, rozmachujúc sa rukami ako šialenec.

Iďte, presvedčte sa, vo Fatre na sedemdesiatpätorke.

Poniektorí povyskakovali oknami, čo boli otvorené. Najväčší flegmatik zostal v izbe, lebo i tak mal chromú nohu.

O chvíľu, keď sa zvonku pokúšali dvere vyvaliť, nebolo treba násilia. Otvorili im. Dôstojník, čo telefónoval po žandárov, šiel s nimi do Fatry na sedemdesiatpätorku. Aj oni boli veľmi prekvapení, keď sa im zvnútra ozvalo, že môžu ďalej, že nie je zamknuté. Vtedy do izby vstúpil len dôstojník. Bol taký prekvapený, že len o hodnú chvíľu sa spamätal. Poprosil mladú paniu, aby bola taká láskavá do vojenskej ozdravovne, kde ju čaká muž."[39]

Rozdiel medzi oboma verziami je na prvý pohľad zjavný. Tu niet miesta na podrobné porovnávanie, preto upozorním len na tradičné zakončenie príbehu v pôvodnej verzii (jednoznačnosť, dopovedanosť), ktoré je dôkazom toho, že ani taký prozaik, akým je Ťatarka, nedokázal sa hneď odpútať od postupov tradičnej prózy. Rozhodný krok v tomto smere znamená až *Panna Zázračnica.*

5

Rozpor medzi realitou a jej subjektívnym prežitím a uchopením, ktorý bol noetickým základom Ťatarkových noviel, bol aj predpokladom jeho zblíženia s nadrealistami. Hlavnou podmienkou bolo, aby ho nenechal

[39] Slovenské pohľady 6—7, 1943, 396.

vyústiť do tragédie ako v novelách, ale aby ho posunul do polohy *hry*, aby sa tak mohol stať zdrojom *zázračnosti*. Tieto predpoklady svojho noetického prístupu ku skutočnosti naplno využil pri písaní malého fantastického románu *Panna Zázračnica* (1944). Tatarka ním realizoval potenciálnu vývinovú možnosť slovenskej prózy, na ktorú sám upozornil v už spomínanej recenzii Červeňovej *Modrej katedrály*. Doslova v nej napísal: „Možnosť aktualizovania poskytuje skoro výlučne len fantastický román, ktorý by hádam s najväčším úspechom mohli pestovať surrealistickí prozaici, alebo im aspoň blízki."[40]

Tatarka si vybral pre svoj pokus vhodný námet: bratislavskú nadrealistickú básnickú a výtvarnú bohému, ktorá sa aj v každodennom živote usilovala pridržať sa svojich umeleckých zásad. Princíp hry bol tak obsiahnutý už v samom námete. Domnievam sa, že netreba uvádzať príklady „alchýmie zázračna", ktoré používali v živote. Stačí, ak si pripomenieme, čo píše autor o vzťahu Anabelly k družine:

„Objavila rozkošnú hru:
S Tristanom bola vzdušne úchylná — živel na dýchanie.
S Vnukom v temnotách elektrická, bavili sa na prskanie iskier.
S Vratkom červená niť na blúdenie izbami, bavili sa na spájanie detských príhod.
S Uhrom musela byť dávna, ďaleká, cíp de l' Ile de Seine najčastejšie, hlboko prečnievajúci do iného živlu.
S Kadancom sa dotýkala tykadlami neznámych ľudí, bavili sa na panoptikum" atď. (46).[41]

Možno povedať, že v *Panne Zázračnici* niet iné konanie okrem hry. Postavy sa najčastejšie zabávajú, fantazírujú, pretvarujú a umelecky tvoria, čo je aj forma hry. Imaginatívna hra, spočívajúca v neustálom posúvaní reality do polohy zázračnosti, stala sa východiskom aj autorovho tvorivého postupu. Zdvojovanie, zozázračňovanie reality môžeme sledovať v najrôznejších rovinách epickej štruktúry. V rovine pomenovania ho napríklad reprezentuje zdvojovanie pomenovaní osôb, z ktorých jedno je bežné, druhé ozvláštnené: Anabella — Panna Zázračnica, Durdík — Tristan ap. Ten istý posun možno badať aj pri pomenúvaní vecí. Napríklad fľaša na sifón je najprv „modrou fľašou so zábavným kohútikom", vzápätí: „Z fľaše sa stala náhle fontána," aby z nej nakoniec bola „spontánna fľaša".[42] Na podobných posunoch sú budované celé motívy:

„Zastali uprostred veľkej zelenej lúky. Kočiš vypriahol koníka a pustil na veľkú lúku. Bol až smiešne drobný na veľkej ploche zelenej. Prikázali mu, aby prepánajána nezadriemal. Poník sa mu v nestrehenej chvíli zmení v tátoša, a hybaj ponad vŕšky, kopce, ponad rieku" (49).

Podobne je to aj s činmi, príhodami a udalosťami. Hneď v prvej kapitole knihy, po odchode Durdíka-Tristana, zabáva sa spoločnosť vymýšľaním príhod o ňom, a tak sa „zúčastňuje na jeho osude". Postavy románu žijú tak dvoma životmi: životom každodenným, plným banálnych príhod a povinností, a životom „zázračným", ktorý je vlastne subjektívnym spracovaním toho prvého za pomoci imaginácie. Ich vedomie neustále osciluje medzi oboma podobami, ba neraz táto oscilácia prechádza v rozdvojenie. Hneď v prvej kapitole môžeme tento zjav sledovať na podnapitom Durdikovi, ktorého vedomie blúdi medzi realitou (cesta mestom, smäd, stanica) a želaním (spev vtáka, kúpanie v Párnickom vodopáde, koniec vojny), takže nakoniec nie je v stave rozlíšiť jedno od druhého: „Spieval mu vták v temnej noci, a či nespieval" (13). Prechody z jednej roviny do druhej sú celkom zreteľné, lebo autor o nich rozpráva v tretej osobe, teda ako tradičný predstavujúci, „realistický" rozprávač. Nadhľad, zrejmý z viet typu: „Zbystrene sa pozoroval" (12), „Odvrátil sa a šiel ďalej neschopný a rozdvojený pre tú fľašu" (14) atď., je dôkazom toho, že Tatarka sa ani v tomto dielku nevzdal svojho racionálneho postoja. V dôsledku toho je prechod od reality k predstave nie taký plynulý ako u Švantnera v *Neveste hôľ*.

Pravdaže toto vedomie podvojnosti je predovšetkým vedomím autora. Z postáv si ho uchováva — presnejšie: priznáva sa k nemu — jedine Anabella. Kolegyni napríklad vo chvíľke úprimnosti hovorí:

„Nudím sa strašne, zožieram. Pochopte to, Veronka. Som zlá, *stále lužem. Vymýšľam si z nudy prišery. Majte sa na pozore, aby ste mi čo len slovo verili*" (41, podč. V. M.).

Lžou sa v tomto prípade myslí hra na múzu nadrealistických umelcov. Anabella síce prijíma hru ostatných, pritom sama sa nechce stať jej obeťou, nechce sa s ňou stotožniť. Keď jej napriklad Tristan po výlete

[40] Slovenské pohľady, 4, 1943, 272. Porov. aj D. Tatarka, *Proti démonom*, Bratislava 1968, 83.
[41] Strany uvádzam podľa pôvodného vydania, Martin, Matica slovenská 1944.
[42] Moment hry zvýrazňuje aj zvuková zhoda slov „fontána" — „spontánna".

navrhuje, že „si niečo vymyslia" (hru), odpovedá mu: „Ale nebudete chcieť, aby som vás bozkávala? Mám milého na vojne" (52). Rozvinutejším prikladom je jej stretnutie s Vratkom Ormisom, ktoré pre značný rozsah neuvádzam (37—39).

Ostatné postavy si podvojnosť svojho života a vedomia neuvedomujú, berú hru ako skutočnosť. Najmä Durdík-Tristan „preskakoval do sna mimovoľne", takže sám nedokázal rozlišiť skutočnosť od zážitku a výmyslu: „Tak to nebolo," opravoval Tristan sám seba. Ale ani vtedy sa mu nedarilo oddeliť obe skutočnosti, keď sa chystal v prístavnej krčme vymýšľať si neskutočnú príhodu" (24). V takomto vedomí splýva život s umeleckou tvorbou, skutočná žena, Anabella s múzou, Pannou Zázračnicou. A tak príbeh Anabelly mimovoľne nadobúda alegorický zmysel: *stáva sa obrazom umelcovho zápasu o uchopenie skutočnosti.* Táto podvojnosť významu príbehu sa natíska o to viac, že v nadrealistickej teórii sa akt tvorenia chápal ako analógia aktu lúbostného. V jednej z kľúčových epizód románu, keď sa básnik Vratko Ormis rozhodne zájsť do Zázrivej, aby sa presvedčil o tom, či Anabella skutočne žila (str. 100—109), sa úvaha o nej prelína s úvahou o kardinálnom neotickom probléme umeleckej tvorby:

„Viete, empirická skutočnosť. Ale čo skutočnosť?" protirečil sám sebe, ako blúznil. „Čo s ňou? Keď ona má dva životy. Teraz to mám! Dva životy, jeden skutočný, ale ten druhý, druhý... To nemohla byť skutočnosť, tie legendy, čo vybájila o sebe a čo bájili o nej iní. To som sa presvedčil za ohradou so srnkami..," (109).

Spomínaná epizóda je kľúčom k pochopeniu druhého, alegorického plánu celého príbehu. Tatarka v nej zámerne rozvíja dialóg na tému umenie — skutočnosť medzi literátom a človekom skutočnosti — lesným inžinierom. Kým prvý hovorí o smrti Anabelly (skutočnosti), druhý ju popiera. Posledné slovo v ňom má lesník, dialóg sa končí argumentom o tom, že Anabella žije: „Ale veď mi včera písala." Celá epizóda je tak poprením tvorby cestou „vymýšľania osudov", o ktorom mladý literát vypráva.

Z perspektívy tohto druhého plánu je logické aj zakončenie príbehu: Anabellini zbožňovatelia najprv dostanú posmrtné masky, aby sa utvrdili o jej smrti, a až potom sa ukáže, že išlo len o hru na smrť. Kadancove slová: „Anabella žije! Nebol to zázrak ale skutočnosť, čo ma najviac dopálilo... Ale potom som sa rozzúril, že žije, že urobila paškvil zo smrti a z nás bláznov do smrti" (112), preto treba chápať aj ako zavŕšenie jednej etapy umeleckého hľadania a prihlásenie sa ku skutočnosti. *Pannu Zázračnicu* preto nemožno pokladať za prihlásenie sa k nadrealizmu, ale za vyrovnávanie sa s ním. Jej príbeh je vo svojej podstate groteskou, paródiou na nadrealistický spôsob tvorby a života. Analytický naturel Tatarkovi nedovolil, aby sa úplne odpútal od reality a slobodne sa pohyboval v priestoroch nadreálna, ako sa o to pokúsil vo svojich experimentálnych prózach Rudolf F a b r y.

Vráťme sa však k sujetu.

Ústredným momentom sujetovej výstavby *Panny Zázračnice* je vyrozprávanie príbehu odohrávajúceho sa súčasne v dvoch polohách — reálnej a imaginárnej, zázračnej. Zdvojenie príbehu je dôsledkom, ako sme už spomenuli, nezhody medzi objektívnym priebehom udalostí a jeho subjektívnym prežívaním. Na vyrozprávanie podvojného príbehu používa Tatarka dva postupy: *prvý* spočíva v tom, že tú istú udalosť vyrozpráva raz ako sa odohrala, druhý raz ako ju prežila postava (postavy). *Druhý* postup je v podstate *montážový*. Spočíva v tom, že autor strieda skutočné príhody s vymyslenými. Príkladom prvého postupu môže byť epizóda Anabellinho príchodu na zápis, ktorú najprv sledujeme z objektívneho uhla (15—19) a potom v podaní asistenta Gallu (19—21). Príkladom druhého postupu je striedanie obrazov každodenného života v internáte s vymyslenými príhodami (napríklad príhoda s námorníkmi, 76—78).

Podávanie príbehu z *viacerých aspektov* viedlo k jeho dekompozícii, k zastieraniu motivácie atď., tak ako som na to poukázal už pri novele *V úzkosti hľadania.* Kombinovanie viacerých subjektívnych pohľadov neviedlo k spresňovaniu, ale naopak k zatemňovaniu motivácie a priebehu deja. Pri záhadnom Durdíkovom pokuse o samovraždu sám autor zdôrazňuje nemožnosť dopátrať sa pravdy:

„Nie celkom tak sa to stalo, ako bol vyprával asistent Gallo Anabelle, lebo počutú príhodu mimovoľne prispôsoboval človeku, ktorého úprimne pokladal za blázna. I Durdíkovi najbližší kamaráti, hoci boli svedkami, ako Tristan skočil dolu hlavou do tajomného priestoru pod hladinou, nemohli sa naozaj priznať k tomu, čo sa stalo" (22).

V takto chápanom epickom čase a priestore nemá ani jedna udalosť konečnú podobu. Pokus o zachytenie definitívnej podoby vždy zostáva náčrtom jednej z možností. A tak v knihe vedľa epicky rozvinutých (pritom vždy veľmi stručne načrtnutých) epizód sa objavujú len stručné záznamy typu:

„Anabella vyviazla zázrakom spod tramvaje.
Anabella tancovala námorníkom v prístavnej krčme.

Anabellu na jej žiadosť zakotvil škuľavý námorník s člnom v prúde Dunaja na celú noc." (76).

Iným typom je zhustenie viacerých epizód do jednej všeobecnej, modelovej epizódy:

„Počula svoje meno šeptom zblízka i z diaľky. Zachytila pohľady spredu, od chrbta cítila pohľady dievčat a mládencov.
„Toto je tá Anabella."
Začudované pohľady:
„Toto je tá Panna Zázračnica."
„Anabella."
Tí z mladých umelcov, ktorí mali povesť neohrozených výtržníkov, pristúpili k nej kdekoľvek, na námestí i na fakulte. Podávali jej ruku, hoci ju nepoznali" (37).

Takéto zhustenie deja je z hľadiska tradičnej prózy neúnosné a muselo by sa hodnotiť ako fabulačná neschopnosť. V *Panne Zázračnici* má však svoje opodstatnenie v tom, že zrýchľuje dej a pohyb imaginácie podobne, ako je to v ľudových rozprávkach alebo vo voľnom verši.

Výsledky predchádzajúceho výskumu možno zhrnúť takto:

Predovšetkým sa znovu potvrdilo, že existuje priama súvislosť medzi autorovou fikciou človeka a jej sujetovým rozvinutím do časopriestoru diela.

Hlavným problémom slovenskej prózy v tridsiatych a štyridsiatych rokoch nášho storočia pri prechode od realistického typu k typom avantgardným a moderným bolo prinútiť slovenského mlčanlivého dedinského človeka hovoriť o sebe. Schopnosť hovoriť o sebe je totiž prvým predpokladom modernej analytickej prózy. Nevyhnutným medzistupňom v tomto vývine bola tzv. lyrizovaná próza, ktorej tvorcovia sa pokúšali o sondy do ľudského vedomia za pomoci obrazov prírody. Rozhodujúcim momentom sa však ukazuje byť opustenie dedinskej tematiky a sústredenie sa na človeka z mesta, intelektuála, ktorý je schopný nielen prežívať, ale aj o svojom osude premýšľať.

Hoci Švantner a Tatarka vstupujú do literatúry súčasne, medzi ich prózami z prvej polovice štyridsiatych rokov sú badateľné rozdiely, ktoré vyplývajú predovšetkým z rozdielneho prístupu ku skutočnosti a z rozdielneho chápania zmyslu a funkcie literárneho diela vo

svojej dobe. Kým Švantner stavia proti rozkladným silám modernej spoločnosti víziu človeka s bezprostredným zmyslovým vzťahom ku skutočnosti, človeka, ktorý nepozná rozpor medzi vedomím a konaním, zatiaľ Tatarka vykresľuje svojho súčasníka, ktorý v rozkladajúcom sa obklopujúcom ho svete zápasí o zmysel svojho osudu. Švantner smeruje k ornamentálnej štylizácii, Tatarka naopak k bezprostrednému uchopeniu reality. Prvý je zavŕšiteľom vývinu lyrizovanej prózy, druhý tvorcom novej vývinovej možnosti.

Rozdielne noetické východiská — u Švantnera senzuálne stotožnenie sa, u Tatarku snaha dopátrať sa skrytého zmyslu — zásadne podmienili aj podoby sujetu ich noviel a románov.

Švantner, vychádzajúci zo senzuálneho empirizmu a zhody medzi vedomím a konaním svojich postáv, buduje svoje príbehy v zhode so zásadami zmyslového vnímania. Do príbehu sa dostáva len to, čo možno vnímať zmyslami. Prejavy ľudského vnútra sa stávajú ich súčasťou len zmyslovou objektivizáciou v prírode. Príbeh sa zmyslovým vnímaním začína, aj sa končí. Doriešenie konfliktov v rovine etickej zostáva tak mimo zorného uhla. príbehy majú preto najčastejšie falošné zakončenie (Šklovskij). Rozprávanie príbehu z hľadiska prežívajúcej postavy má za následok vynechanie tých častí fabuly, ktoré sú mimo dosahu zmyslov rozprávača alebo postavy, z ktorej aspektu sa rozpráva. V deji sú potom časté neočakávané zvraty, čím sa získava dojem tajomnosti a prudkého spádu. Lineárne rozvíjanie času, zachovávanie kontinuity priestoru a práca s detailami nasvedčuje, že v Švantnerovom prípade ide o diela, nadväzujúce na realistický typ prózy.

Základom sujetových vzťahov v Tatarkových novelách je rozpor medzi skutočnosťou a predstavami človeka o nej. Ľudský príbeh chápe Tatarka ako proces hľadania. Pre jeho novely je príznačné napätie medzi priebehom udalostí a ich zmyslom. Fabula sa banalizuje a rozpadá na rad epizód, príbeh býva vymedzený len relatívne. V snahe odhaliť jeho zmysel často ho dopovedá. Sujet novely *V úzkosti hľadania* sa zakladá na odhaľovaní viacerých aspektov tej istej veci alebo postavy či udalosti.

Pre oboch prozaikov je príznačné smerovanie k fantastickému románu. Švantner sa k nemu dostáva cez tradíciu ľudového baroka a vytvára moderný typ hororu *(Nevesta hôľ)*. Tatarka zas zúžitkúva podnety nadrealizmu *(Panna Zázračnica)*. Švantnerov román *Nevesta z hôľ* predstavuje maximálne rozvinutie sujetových možností lyrizovanej prózy. Na základe bohato rozohraných vzťahov hlavného hrdinu (láska, príroda, dedina, mladosť)vytvára mýtus o modernom človeku, ktorý už nie je v stave splynúť s prírodou a dedinským spoločenstvom a je odsúdený na večné tuláctvo. Román tak v sebe nesie poznanie maximálnej medze

lyrizovanej prózy a zároveň aj predpoklad k jej prekonaniu. Tatarkov román *Panna Zázračnica* dovádza do konečných možností sujetovú metódu viacerých aspektov. Tragický rozpor medzi realitou a predstavou sa tu v zmysle nadrealistickej teórie posúva do roviny hry ako zdroja zázračnosti. Príbeh je vo svojom konečnom vyznení podvojný: ľúbostný vzťah je zároveň alegóriou aktu tvorby. Autorov intelektuálny nadhľad nad témou ju posúva do polôh grotesky.

Bez výbojov Švantnera a najmä Tatarku je nemysliteľná tvorba takých súčasných autorov, ako sú: Jašík, Bednár, Ťažký, Johanides, Šikula, Sloboda a Jaroš.

(1968)

VILIAM MARČOK

VISION OF A HUMAN BEING AND „SUJET"

(Variations of „sujet" in novels of Švantner and Tatarka)

Summary

The basic and essential thesis of this study is the idea that the literary work is a verbal materialization of the aesthetical attitude of the author towards reality and at the same time it is a verbal materialization of his aesthetic vision of the world and of human beings in this world. In this case we are not interested in „sujet" as a subject of descriptive poetics but as the subject of the aesthetical and anthropological preconditions of prose structure. „Sujet" being one of the main constituents of the epical structure (characters, narrator, composition [plot], context, sentence, naming) is a medium of the epical materialization in which the author presents life and the destiny of his fellow beings. This kind of presentation is exposed from the aesthetical point of view of the author.

Prose is telling a story; „sujet" is a complex of creating various episodes in the progression with its own causality and the clear perspective of bringing these episodes to an end. This creation demands the revealing of the main dimension the author has in presenting his human beings. These dimensions are the starting point for analysing the prose in time and space.

The above — mentioned attitude seems to be especially apt for investigating all variabilities and transformations of prose in the development from the realistic style of prose to the latest analytical styles.

This development tends (in the level of „sujet") to move to a new form of the novel, from earlier prose systems with all characters in action and with continuity of time and space to the discontinuity of all these elements.

The main problem in the development of Slovak fiction in the '30s and '40s of this century, especially when this fiction accomplished the transition from a realistic tradition towards the more analytic exposition of mental life, was to force the village people to speak about themselves. This fact is very important in shaping the modern novel. The old narrator has finally disappeared and all characters in modern fiction are overheard thinking aloud and the author presents inner thoughts of all characters. The dominant role in this transition period was played by lyrical prose and the authors of this movement tried to express exactly the essential nature of a human being by means of nature images. This type of prose is in correspondence with symbolism and its attitude towards life.

The main figure in this stream of lyrical prose was František Švantner (1912–1950). He is best in his collection of short stories *Malka* (1942).

In this collection of short stories he endeavours to fight against dangerous forces of modern life which impact upon the life of every human being. In composing the portrait of this human being in this circumstances he creates the vision of a „nature man" who with his immediate and direct attitude towards the reality does not know the antagonism between his own consciousness and his own doings.

It is a picture of an instinctive human being who identifies himself with old myths, superstitions and with natural and inborn morals. Thoughts and feelings of all characters are given in their preshape form. This forces the author to choose a very peculiar level of presenting all his characters. It is the level of folk songs, fairy tales, bible and dreams. Nature is a basic material in these levels and there is no need of using psychological method and motivation. Very important part in Švantner's prose system is narrative in which we can see author's own sensualism and experiences. The story is told from the position of the characters and the author rarely reveals to the reader except that what is perceived by senses. We miss those parts of composition which are out of range of the narrator. The development of the story depicts many mysterious depths and the presentation of these elements has assumed many forms and hurries rapidly to the end. These events are usually of false ending.

Straightforwardness in the development in time and space, chronological accounts of group of events and detailed descriptions convince the reader of that fact that the author has accomplished the realistic style of prose.

His creative gift has developed to its fullest extent in *Nevesta hôľ* (1946). This novel illustrates certain characteristics of author's vision of structure and style of lyrical prose. His work is a synthesis of all constituents of the epical structure and he achieved to ceate a certain kind of a horror novel in the modern sense. To this conception he came through folk tradition and baroque. This novel represents the highest development of „sujet" possibilities offered by the image of the „nature man".

The writer of lyrical prose has quite different aims from those of his predecessors. He uses lot of metaphors and the emotionally toned nature images provide a basic background for exposing his human being. The main theme of the novel which develops against the background of the richly tinted country scenery is the dramatic conflict between the main character and the village woman and the village community. This novel is full of allegorical and symbolical meanings and depicts the destiny of a man who can not find his return to the nature, to the traditional way of life and to the thinking of village community. His heroe is not capable to re-create the fabulous age of his youth and his condemned to the everlasting wandering. The development of the story passes from the realistic level to a fabulous, and to the fantastical level. The reality fuses into dreams. All characters are gradually transformed into various shapes. Gamekeeper's rival in his love changes into supernatural being — into the ghost of mountains, into the wolf and into the unknown wanderer.

This novel is a progressive withdrawal from the external world to the relms of fantasty. He rejected the social — realistic tradition and concentrated on his own perfection of form and subjective impressionism of the lyrical prose. He carried this tendency from objectivity towards the minute analytic exposition of mental life as far as it apparently can go. After the war Švantner rejected this method

and under the impact of changed social situation (building of socialism) he devoted his writing to so called socialrealistic tradition.

When we are investigating this transition period of Slovak fiction we are left with the statement of fact, that the main reason for this transformation was the detachement from the country subject-matter and from the village society. The first originator of this movement was Dominik Tatarka (b. 1913). His first work is a collection of short stories, *V úzkosti hľadania (In Anxiety of Searching)* (1942).

The embodyment of his creation of a human being is a man of town, an intelectual who is always contemplating. It was the final step towards the more vivid description of modern life without nature images and supernatural human beings. The basic problem in this novel is the difference between the reality and the imagination. All characters in this novel emerge, as the story proceeds, from a group of events in which they seem to be in constantly searching for something. There are lot of banalities in this story and the author seems to be working on different coordinates and in his feeling for the selecting significant detail he let the story split into a sequence of episodes. Every episode is qualified very relatively because as the writer says, nobody knows where the earliest form is on which our later life is developed.

Intelectual insight into the story event forces the author to atomize every event and the story gradually passes into grotesque levels. „Sujet" in this novel is founded on the revealing of various aspects of the same matter, character or event.

Both Švantner and Tatarka come near to achieve that kind of fiction which we call the novell of fantasty. This Tatarka triumphantly achieves in *Panna Zázračnica* (Miraculous Virgin) (1944). In this work he made use of all possibilities of surrealism. The antagonism between reality and the notion of it led in traditional fiction to a tragedy. According to surrealism this antagonism leads only into a play which becomes a source of miracle and fantasty. This story from the life of Bratislava bohemians has here a double meaning: the tenor of love to a student girl Annabella means an allegory of activity, of creative forces and imagination. Tatarka doesn't succumb to the impact of miracle and the intelectual aloofness over all events gives the story an ironical and grotesque character. *Panna Zázračnica* is the most developed type of prose as to the individuality of characters and to the new form of the novel. This elaborate type of prose of Tatarka and Švantner heavily predominates especially in the '50s and has become the accepted style of many recent Slovak writers (Jašík, Bednár, Ťažký, Johanides, Šikula, Sloboda, Jaroš).

KAROL TOMIŠ
(Bratislava)

SUJET V MONOLOGICKÝCH PROZAICKÝCH FORMÁCH

Vtelenie epického rozprávača do niektorej z postáv prozaického diela má ďalekosiahle dôsledky pre všetky zložky jeho štruktúry. Neostáva preto bez vplyvu ani na sujet poviedky, novely alebo románu, realizovaného v ja — forme. Okrem všeobecných, pre všetky epické formy platných vlastností a znakov bude mať sujet takéhoto diela aj daktoré odlišné vlastnosti a znaky: jednak osobitné, len tomuto kompozičnému typu prislúchajúce a jednak také, ktoré sú určitými modifikovanými vlastnosťami, znakmi sujetu epického diela s autorskou alebo personálnou formou rozprávača.

Pod pojmom sujet — pokiaľ sa diferencuje od pojmu fabuly alebo deja — sa obyčajne rozumie oblasť literárnotechnických postupov, uplatňovaných pri organizácii tematických prvkov diela do určitých viacmenej ustálených dejových schém. Avšak reálna funkcia sujetu v systéme štruktúrnych zložiek vytvárajúcich dielo ako celok i jeho významovú stránku si vynucuje, aby sa chápal širšie. Javí sa nám totiž ako jeden z hlavných prostriedkov štrukturácie skutočnosti v obraze sveta, ktorý podáva literárne dielo — konkrétne: štrukturácie pohybov, zmien, dianí, odohrávajúcich sa v prírodnej, spoločenskej a psychickej sfére reality.

Pri vyčleňovaní sujetu z jeho reálnych štruktúrnych súvislostí v celku prozaického diela si treba uvedomiť podmienenosť takéhoto delenia potrebami analýzy diela. V skutočnosti sujet tvorí s ostatnými komponentmi diela — jazykom, štýlom, kompozíciou, postavami, dejom, obrazom prírodného a spoločenského prostredia, atď. — neoddeliteľnú dialektickú jednotu. Štruktúrne zložky diela sa navzájom viacnásobne interferujú na rôznych stupňoch a vytvárajú medzi sebou zložitý systém funkčných vzťahov a súvislostí. Všetky spolu vyúsťujú do obrazu skutočnosti v diele,

ktorého kryštalizačnú os tvorí reťaz ľudských činov, skutkov, konaní, konfliktov a dejov.

Sféra pôsobenia sujetu sa spravidla kladie do vyšších plánov diela. Za jej dolnú hranicu sa považujú väčšie tematické celky, napríklad väčšie segmenty dejovej línie alebo jednotlivé etapy rozvoja konfliktu. Za hornú hranicu zasa kompozícia, ktorá sa so sujetom v rovine deja prekrýva. S prvkami sujetového usporiadania sa však stretávame už vo vetnom kontexte. Napríklad všade tam, kde v jednej vete alebo súvetí autor podáva dva časovo alebo priestorovo vzdialené deje.

Obraz sveta, ktorý dielo podáva, nie je presnou kópiou alebo zrkadlovým odrazom skutočnosti. Je výsledkom zložitej intelektuálnej činnosti, v priebehu ktorej tvorivý subjekt z *nekonečného* množstva prvkov skutočnosti, z ich vzájomných spojitostí a vzťahov vydeľuje a pomocou znakových systémov zachytí len vymedzený počet prvkov a súvislostí. Obrazu skutočnosti vtláča pritom určitý poriadok, jeho prvky organizuje do istého systému: vytvára model reality.

Pri výbere prvkov reality a vytváraní vzťahov medzi nimi rozhodujúcu úlohu hrá autorov spôsob videnia skutočnosti a jej ideovoestetickej interpretácie, ktoré sú determinované jeho svetonázorom, spoločenskou a individuálnou skúsenosťou. Spisovateľovo vedomie je akýmsi filtrom, ktorý do sveta predstaveného v diele prepúšťa prevažne len to, čo je v súlade s autorovou umeleckou koncepciou a estetickým zámerom. Pravda, princípy výberu a kombinácie prvkov skutočnosti a utváranie ich vzájomných vzťahov a hierarchie sa uplatňujú v súlade s vnútornými zákonmi prozaického druhu, žánru, alebo žánrovej odrody a v intenciách konkrétneho literárneho smeru, prúdu alebo školy.

Tieto všeobecné konštatovania sa vzťahujú aj na dejovú zložku prozaického diela, ktorá odráža veľmi podstatnú stránku skutočnosti, jej pohyb, zmenu, dianie. Spomenuté faktory určujú napríklad to, *aké* deje vyberá autor z nekonečného množstva dejov skutočnosti a aj to, *ako* ich zobrazuje: ktoré činy, udalosti, atď. považuje za hlavné, rozhodujúce a ktoré za podružné, do akých vzájomných súvislostí ich kladie a aké spojivá medzi nimi vytvára. Dejová štruktúra prozaického diela závisí teda od toho, aká je autorova koncepcia skutočnosti, aký celkový zmysel význam imputuje realite, resp. jej výseku, ktorý zobrazuje.

Dejová výstavba prózy, usporiadanie jej tematických prvkov, ich kompozícia nás opäť privádza k problematike sujetu epického diela. Už vyslovené konštatovanie, že sujet nie je predovšetkým len literárnotechnickou záležitosťou, ale dôležitým nástrojom štrukturácie sveta predstaveného v literárnom diele, môžeme teraz doplniť v tom zmysle, že sujet je naviac

súborom znakových repertoárov rôznej významovej úrovne, ktorý sa podstatným podielom spoluzúčastňuje na významovej výstavbe prozaického diela a je zároveň spolunositeľom jeho významu. Je výsledkom autorovej poznávacej činnosti a výrazom jeho koncepcie skutočnosti. Pomáha organizovať tematické prvky do uceleného významového celku. Je zjednocujúcim princípom deja a faktorom súdržnosti témy.

Autor a rozprávač

Podoba sveta, zobrazeného v prozaickom diele, je teda výsledkom autorovho videnia, chápania a interpretácie skutočnosti z určitého individuálneho, pravda, v konečnej inštancii spoločenskohistoricky determinovaného stanoviska. Umelecká výpoveď je najvlastnejším výrazom jeho osobnosti, životnej skúsenosti a ľudských snažení. Platí to o všetkých prozaických dielach bez ohľadu na to, či si spisovateľ zvolí rozprávačskú techniku *autorskej formy* (t. j. rozprávanie v tretej osobe), *ja-formy* (rozprávanie v prvej osobe), alebo *personálnej formy* (techniku prúdu vedomia).

Typ rozprávačskej formy však vnáša určité diferencie do spôsobu, ako sa v diele prezentuje filter autorovho vedomia a zorný uhol, z ktorého zobrazuje život. Mení vzťah autora a rozprávača a vo veľkej miere ovplyvňuje aj rozprávačskú situáciu v diele, t. j. vzťah rozprávača k objektu, o ktorom rozpráva, a k adresátovi, ku ktorému hovorí.

Pokiaľ u dvoch, svojou podstatou, ontickou povahou odlišných fenoménoch, ako sú autor a jeho výtvor — epický rozprávač, možno hovoriť o identite, tak v autorskej rozprávačskej forme sú spisovateľ a rozprávač diela identickí. Správnejšie: identické sú ich zorné uhly, hľadiská, významové aspekty.

Rozprávač v tomto naračnom type je nacionálny. Keď sa aj v súvislosti s ním používa termín obraz rozprávača (napr. u V. V. Vinogradova), tak nie v zmysle umeleckého obrazu konkrétnej živej postavy. Reč rozprávača (podľa staršej terminológie autorská reč) má čisto rozprávaciu funkciu, a v obrazovom systéme diela nemá konkrétne časové a priestorové zakotvenie. Rozprávačovo nevyslovené *tu a teraz* je súčasťou rozprávacieho času, takisto nekonkretizovaného v obrazovom systéme diela, a nie súčasťou epického času. Spravidla býva medzi nimi určitá časová vzdialenosť.[1]

[1] V niektorých dielach súčasnej prózy sa stretávame s kompozičným postupom „sprítomňovania" epického času, zrušenia časovej vzdialenosti medzi časom deja a časom rozprávania. Nemá to však vplyv na konkretizáciu obrazu rozprávača v uvedenom zmysle.

Pretože ide o prehovor bez konkrétneho subjektu reči, z troch vzťahov jazykového oznámenia (k podávateľovi — k príjemcovi — k objektu prehovoru; im prislúchajúce zámená sú ja — ty — on) sa v tejto naračnej forme realizuje len jeden vzťah — vzťah k predmetu prehovoru.[2] Podľa toho rozprávač používa len osobné zámená tretej osoby.

Odlišné je to pri ja-forme, kde rozprávač podáva dej, charakteristiku postáv a opis prostredia v prvej slovesnej osobe. Už v najelementárnejšom kompozičnom type priameho rozprávania s „imaginárnym", neosobným rozprávačom, to znamená nekonkretizovaným do daktorej z postáv diela, vystupuje do popredia moment subjektívneho, *osobného* prístupu ku skutočnosti, k obsahu výpovede o nej a k štýlu, k forme jej podania. Rozprávač podáva síce príbeh zo svojho subjektívneho aspektu, ale nie je aktívnym účastníkom deja. Je iba jeho pozorovateľom a komentátorom, Subjekt rozprávania, rozprávajúce „ja" a objekt rozprávania „on", o ktorom sa rozpráva, sú neidentickí.

Vplyv ja-formy na zobrazovanie deja a na jeho sujetovú organizáciu sa najplnšie prejavuje v naračných typoch, kde autor zveruje úlohu rozprávača konkrétnej románovej postave. Rozprávač je už nielen subjektom rozprávania, ale zároveň aj jeho objektom. „Ja", ktoré rozpráva, a „on", o ktorom sa rozpráva, sú, respektíve môžu byť identickí.

Osobný rozprávač je aktívnym účastníkom deja. V obrazovom systéme diela figuruje „telom" i „dušou": svojím vonkajškom (s tým len skromne, lebo možnosti vonkajšej sebacharakteristiky rozprávača sú v ja-forme veľmi obmedzené), gestami, činmi, ďalej svojou vnútornou podobou, duševnými vlastnosťami, citmi, názormi, skúsenosťami, túžbami atď. Rozprávačove ľudské vlastnosti sa konkretizujú v deji a v rozprávaní, ktoré ho vytvára.

Podľa svojej pozície v deji môže byť narátor hlavnou i vedľajšou postavou románu. Rozprávačská funkcia mu však zaisťuje výnimočné postavenie medzi všetkými hrdinami; povyšuje aj vedľajšieho aktéra nad hlavnú postavu.

Ako príklad možno uviesť Gondáša z Jilemnického *Kroniky* alebo Evu Jonášovú z *Jari Adely Ostrolúckej* od L. Zúbka. Gondáš „sám" charakterizuje svoju úlohu v deji ako podružnú:

> „No, do paroma, pochopte, ja som tú kravatu neviazal, ja som sa medzi tým všetkým len motal a v najlepšom prípade držal som ju len za ten tenký koniec."[3]

[2] Porov. Lubomír Doležel, *O stylu moderní české prózy*, Praha 1960, 33.
[3] P. Jilemnický, *Kronika*, Pravda, Bratislava 1947.

Málo sa exponuje v deji aj Eva Jonášová, svedkyňa nešťastnej lásky Ľudovíta Štúra a hlavnej hrdinky románu. Keď sa ich príbeh skončí, o svojich vlastných osudoch sa zmieňuje už len zbežne:

„Čo ešte dodať?
To ostatné už s Adelkou nesúvisí, a preto budem veľmi stručná."[4]

Hoci obe postavy, Gondáš i Jonášová, sú podľa svojej účasti v deji vedľajšími účinkujúcimi, ako osobní rozprávači sú z kompozičného hľadiska centrálnymi fugúrami, ktoré spájajú všetky motívy, dejové prvky, dejové línie, epizódy. Centrálnymi postavami sú však nielen v zmysle kompozičnom, ale aj v zmysle významovom.

Osobný rozprávač je totiž mierou všetkého: skutočnosť sa premieta do diela akoby cez fitler jeho vedomia. Udalosti a ľudia sú ukázaní z jeho zorného uhla, z jeho významového aspektu. Svet i seba hodnotí, jeho javom a vlastným činom pripisuje zmysel v súlade so svojím charakterom, názorovým svetom, emocionálnym ustrojením, jednoducho v súlade s rozsahom a kvalitou svojich osobných skúseností, svojho spoločenského zaradenia. Pokiaľ autor chápe osobného rozprávača ako psychologický alebo spoločenský typ (prípadne ako syntézu oboch typov) a záleží mu na tom, aby rozprávač a dielo ako celok pôsobili presvedčivo, vierohodne, rešpektuje obmedzenia, ktoré pre neho stavajú ľudské rozmery, kvality a možnosti tohto rozprávača. Vlastnosti osobného rozprávača sú vlastne inkarnáciou zákonitostí, pravidiel, konvencií žánru, resp. jeho odrôd. Autori podľa stupňa svojej aktivity a iniciatívnosti v literárnom procese v tej či onej miere porušujú, pretvárajú staré pravidlá a konvencie priameho rozprávania a vytvárajú nové. Premeny osobného rozprávača, vznik jeho nových typov vyvoláva zmeny žánru, vznik nových žánrových odrôd a nových sujetových riešení. V poslednom desaťročí, poznamenanom neobyčajne zvýšeným záujmom slovenských prozaikov o túto naračnú formu, pole priameho rozprávania ovládol rozprávač, ktorý je hlavným hrdinom príbehu a ktorého rozprávanie je intímnou spoveďou o jeho vzťahu k svetu a k ľuďom.

Tým, že sa v ja-forme autor vzdáva svojej rozprávačskej suverenity v prospech románovej postavy, zaraďuje medzi seba a čitateľa akýsi medzičlánok, sprostredkovateľa, ktorý má svoju vlastnú optiku, relatívne nezávislú od tvorcovho zorného uhla.[5] Autor teda musí určitým spôsobom podriadiť svoj významový aspekt významovému aspektu osobného rozprávača, čo mení významové vzťahy v diele. Vzniká protirečenie, pretože na jednej strane dominantným významovým aspektom má byť hľadisko rozprávača, zatiaľ čo na druhej strane dielo musí vyjadriť spisovateľov aspekt a spĺňať jeho zámer. Z koexistencie týchto dvoch významových aspektov, ktoré prestupujú rozprávanie, vzniká zložitá významová štruktúra tejto naračnej formy, odlišná od významovej štruktúry iných foriem.

Napríklad v autorskej rozprávačskej forme významový plán pásma rozprávača je vždy *totožný* s významovým aspektom autora. V ňom je ťažisko významovej štruktúry celého diela. Má rozhodujúci vplyv aj pre jeho konečné vyznenie. Významový aspekt postáv — pozitívnych i negatívnych — je podriadený jeho korekcii. Ich vyslovené i myslené názory, súdy o svete, o druhých postavách i o sebe samom vnímame spravidla na pozadí autorovho hodnotiaceho vzťahu k nim. Nie je to ináč ani v subjektivizovanom rozprávaní, keď sa dej podáva striedavo z aspektu narátora a z aspektu jednotlivých postáv. Autor aj pri tomto rozprávačskom postupe uplatňuje prevahu svojho významového aspektu pri organizácii významovej štruktúry diela.

Totožnosť významového aspektu autora a osobného rozprávača je možná aj v ja-forme. Tu je to však iba jedným z možných riešení ich vzájomného vzťahu. Jej nevyhnutnou podmienkou je faktická totožnosť, „personálna únia" autora a rozprávača. Je možná v autobiografickom, spomienkovom žánri, vytvorenom s umeleckým zámerom, ako je napríklad *Apenínsky vzduch* Š. Žáryho, *Mladosť* M. Figuli, *Bochník* M. Jančovej a iné.

Spisovateľ, pokiaľ jeho rozprávač nie je totožný s jeho vlastnou osobou, má nad ním určitý nadhľad a často aj intelektuálnu prevahu. Pravda, istý nadhľad nechýba občas ani pri autobiografickom zameraní priameho rozprávania. V tomto prípade má však iný charakter. Vzniká tak, že sa hovorí o udalostiach po časovom odstupe, z hľadiska ich dejovej a významovej ukončenosti. Retrospektívny pohľad umožňuje uplatňovať hodnotiaci aspekt, opierajúci sa o skúsenosť, i kritický postoj voči sebe. Tak píše autorka o sebe v poviedke *Prvá láska*.[6] Miešanie významového aspektu dospelého rozprávača s aspektom jeho detskej podoby sa stáva u Mňačka v poviedke *Starší brat*[7] prostriedkom idealizácie a monumentalizácie proletárskych hrdinov.

O totožnosti významových aspektov autora a osobného rozprávača je problematické hovoriť pri dielach, kde autor, stvárňujúci autobiografický

[4] L. Zúbek, *Jar Adely Ostrolúckej*, Mladé letá, Bratislava 1957, 189.

[5] Treba zdôrazniť, že tu nejde o záležitosť noetického, ale čisto kompozičného charakteru.

[6] M. Jančová, *Bochník*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1950.

[7] L. Mňačko, *Marxova ulica*, Mladé letá, Bratislava 1957.

materiál, sa osobne dištancuje od tejto látky tým, že svojho rozprávača pomenuje iným menom. U Ondrejova je to Belo Bujdošík *(Výšiny*[8]*)*, u Mňačka Miško — Michal *(Marxova ulica)* a Voloďa *(Smrť sa volá Engelchen)*, u Ťažkého Matúš Zraz *(Amenmária)*. Často ani nevedno, v akej miere predstavuje osobný rozprávač autora a nakoľko je umeleckou fikciou. V epickom rozprávaní autentickosť použitej látky a zážitku nie je záväzná, veď fakty autorovej biografie tvoria len surovinu, ktorá podlieha zákonom umeleckého stvárňovania a dotvárania. Dôraz je na využití umeleckých možností priameho rozprávania; buď na vyvolanie dojmu autentickosti alebo na posilnenie subjektívnosti rozprávania. Pre umeleckú účinnosť sa touto naračnou formou stvárňuje aj materiál neautobiografický. Väčšina diel s ja-formou je práve takéhoto charakteru.

Podľa autorovho zámeru vzájomný vzťah významového aspektu autora a osobného rozprávača sa môže riešiť dvoma základnými spôsobmi: konvergentne a divergentne. V prvom prípade sú v zhode, v tej alebo onej miere sa prekrývajú. V druhom prípade sa navzájom vylučujú. Závisí to od toho, aký typ rozprávača si autor vytvorí.

Pri konvergencii dvoch významových aspektov ide o postavu, ktorá svojou funkciou v deji, teda svojím vzťahom k svetu, ktorý ju obklopuje, svojím konaním a osudom *priamo* vyjadruje autorov kladný estetický ideál.

Pri ich divergencii osobným rozprávačom je negatívna postava, ktorá autorov kladný estetický ideál vyjadruje *nepriamo:* svojím „sebaodhaľovaním" pri prejavovaní svojich negatívnych vlastností, stelesňovaním a konaním zla.

Medzi týmito krajnými pólmi je celý rad odtieňov a prechodných typov.

Osobný rozprávač a dej

Jedným z hlavných dôsledkov, ktoré pre spisovateľa vyplývajú z priameho rozprávania, je to, že svoje autorské relatívne neobmedzené zorné pole musí zúžiť na zorné pole osobného rozprávača. Na rozdiel od všemohúceho a všadeprítomného demiurga, ktorého ostatne daktoré smery modernej prózy vyhostili aj z iných naračných foriem, dej podáva ako svoj osobný zážitok.

S tým súvisí fakt, že v štruktúre deja prevládajú dejové prvky, ktoré bezprostredne súvisia s postavou osobného rozprávača, s jeho životnou aktivitou a ľudskými vzťahmi. Udalosti a deje, ktoré sa odohrávajú mimo

[8] Ľ. Ondrejov, *Šibeničné pole*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1958.

rámca zorného poľa rozprávača, sa v ja-forme spravidla odlišujú od dejových segmentov jeho „priamych" zážitkov a reprodukujú sa ako správy, získané z nepriamych zdrojov, z počutia alebo z písomného prameňa. Napríklad:

> „O Ľudovítovej láske sme sa náhodou dopočuli a sledovali jeho boj s ňou, kým sa jej vedel zrieť. Ale samotnej dievčiny, ktorá viacerým do očí padla, nevidel som nikdy. Nuž môžem iba zopakovať habkomzobkom, čo som pozbieral od druhých."[9]

Nie všetci autori rešpektujú z hľadiska zvolenej rozprávačskej formy platný kvalitatívny rozdiel medzi „priamym" a „nepriamym" zdrojom informácií osobného rozprávača a z toho vyplývajúce dôsledky pre štýl zobrazenia. Vedie to k vybočeniu zo zorného uhla osobného rozprávača. Môže to byť aj umelecký zámer. Napríklad autor chce ním zdôrazniť fiktívnosť priamej rozprávačskej formy, odhodiť masku osobného rozprávača a odhaliť sa ako pôvodca umeleckého komunikátu. Lež v dielach budovaných na realistickej fikcii — ktoré tvoria prevažnú časť predmetu nášho výskumu — vybočenie z rozprávačskej perspektívy znamená porušenie umeleckej pravdepodobnosti a zároveň aj pravdivosti diela.

Autorka spomienkovej knihy *Mladosť*[10] napríklad vcelku rešpektuje rámec priameho rozprávania. Priamo alebo náznakovo opisuje okolnosti, za akých sa mladá hrdinka dozvedela to i ono, čoho bola svedkom a čo počula rozprávať od iných. Miestami však do priameho rozprávania prenikajú cudzorodé prvky autorského rozprávania. Stáva sa to vtedy, keď autorka opisuje udalosti a scény, pri ktorých rozprávačka fyzicky nemohla byť prítomná. Také sú opisy návštevy matky u Ďurčiakov, u tetky Porubiakovie, alebo nočná cesta na jarmok a iné. Margita Figuli tieto dejové úseky podáva, ako keby bola neviditeľne prítomná, teda z hľadiska autorskej vševedúcnosti i všadeprítomnosti.

Rozmery rozprávača sú priúzke aj pre Ondrejova, Jarábka, Modrovicha a Chudobu. Modrovich prekračuje daný rámec v *Troch duboch*[11] v kapitole *Neoholím sa, kým nezastrelím Nemca,* kde opisuje priebeh vzdušného boja, akoby sedel s Ľudom Božíkom v kabíne stíhača. Aj Jarábkov rozprávač Emil v *Mladých rampách*[12] na konci kapitoly *Sen báťu Miša* vypadol zo svojej úlohy a náhle sa ocitol „v koži" rozradostneného maturanta Romana. Andrej Chudoba celé dlhé de-

[9] E. Chmelová, *Prešporskí kompáni*, Práca, Bratislava 1958, 71.
[10] M. Figuli, *Mladosť, SNDK*, Bratislava 1956.
[11] J. Modrovich, *Tri Duby*, Slovenský spisovateľ, Bratislava.
[12] D. Jarábek, *Mladé rampy*, Mladé letá, Bratislava 1963.

jové úseky podáva v autorskej rozprávačskej forme. Viažu sa na postavy, ktoré na dlhší čas vypadnú z rozprávačovho zorného poľa. (Martin v *Mukyňovom háji,* Hedviga v *Kde pijú dúhy.*[13] Dva rozprávačské postupy sa tu striedajú neorganicky a bez plynulých prechodov. Bez dostatočnej motivácie strieda priame rozprávanie s rozprávaním autorským aj Ľ. Ťažký v daktorých kapitolách prvej a druhej knihy románu *Amenmária.*[14]

S pozoruhodným umeleckým citom, takmer nebadateľne vyriešil prechod z priameho rozprávania do autorského Ľudo Ondrejov na jednom mieste novely *Výšiny.* Na dokreslenie obrazu prefíkaného švagra potreboval scénu, v ktorej opisuje, ako si podplatí obecného pastiera a zamieša svoje ovce a kozy do obecného stáda, keď mu Belo Bujdošík odmietol pracovať aj v nedeľu. Ondrejov túto scénu podáva, ako keby sa odohrávala v predstavách Bela Bujdošíka potom, keď uvidí strážmajstra Brašeňa vyháňať svoj kŕdlik na pašu. Jej pravdepodobnosť, ktorá ju povyšuje takmer na reálny zážitok hrdinu, je motivovaná tým, že rozprávač dokonale pozná Brašeňa, obecného pastiera, aj miesto, kde má dôjsť k ich stretnutiu, takže priebeh udalosti môže presne predvídať. Tým, že autor posunul dejový úsek, ktorý sa odohráva mimo zorného poľa rozprávača, z roviny epickej reality do roviny rozprávačových predstáv, vytvoril plynulý, nebadateľný prechod medzi ohraničeným zorným poľom rozprávačovým a vlastným, relatívne neobmedzeným autorským pohľadom.

Pre ja-formu organickejší, jej vnútorným zákonom lepšie zodpovedajúci spôsob rozšírenia hraníc zorného poľa rozprávača je zavedenie dvoch alebo viacerých osobných rozprávačov do deja. Ich zorné polia sa môžu navzájom doplňovať a spolu zahrnúť širší okruh skutočnosti, ako je to napríklad v Jilemnického novele *O Interhelpe a o krajanoch, ktorí museli stratiť domov, lebo hľadali šťastie v práci,*[15] alebo zachytiť skutočnosť z viacerých strán, ako to robí Karvaš v *Rozprávke mimochodom.*[16] Dielo má potom v súlade s počtom osobných rozprávačov niekoľko kompozičných centier, do ktorých sa ako do úbežníka zbiehajú ich významové aspekty.

Jilemnického novela má zložitú rozprávačskú a časovú štruktúru. Ako hlavný rozprávač vystupuje v nej sám autor; totožnosť autora a rozprávača ľahko možno určiť na základe zhody životopisných dát. Jilemnický

[13] A. Chudoba, *Kde pijú dúhy,* Slovenský spisovateľ, Bratislava 1962. Obe prózy sú v rovnomennej knihe.

[14] L. Ťažký, *Amenmária,* Smena, Bratislava 1964.

[15] P. Jilemnický, *Kompas v nás,* Družstevní práce, Praha 1937.

[16] P. Karvaš, *Polohlasom,* Praha 1947.

je aj priamym rozprávačom a aktívnym účastníkom ramcového príbehu, ktorý spája novelu s ostatnými prózami knihy do jedného významového a kompozičného celku.

Novela *O Interhelpe* má dva dejové plány. Autor ako konkrétna postava vystupuje v oboch. Vzhľadom na ne je priame rozprávanie rámcového príbehu vlastne rozprávaním o rozprávaní.

Jeden z dejových plánov tvorí návšteva ústredného rozprávača v družstve Interhelpo, v ktorom strávil kratší čas už v začiatkoch jeho existencie. Pri rozhovoroch so starými známymi a priateľmi sa postupne dozvedá o ich životných osudoch a osudoch celého kolektívu vysťahovalcov za roky uplynulé od poslednej návštevy. Postava ústredného rozprávača je jednak spojovacím článkom medzi ostatnými osobnými rozprávačmi príbehu: Valentom, Petrom, Vargom, Machom, Starým Kirgizom, — je ich aktívnym poslucháčom; a jednak je priamym rozprávačom príbehu vlastného a niektorých iných postáv.

Táto mozaika ľudských osudov vytvára druhý dejový plán novely. Realizuje ho sled dlhších-kratších monológov so silnou tendenciou k dialogičnosti. Na jednom úseku Petrovho dejového pásma aj Jilemnický porušil formu priameho rozprávania a Petrove spomienky na odchod z vlasti a na cestu do Strednej Ázie podal autorskou formou. Táto časť novely tvorí však len zlomok jej textu (necelých osem percent). Celok má charakter priameho rozprávania niekoľkých osobných rozprávačov.

Jilemnický si vo svojej novele nepostavil úlohu umelecky riešiť vzťah objektívneho a subjektívneho vo výpovediach jednotlivých rozprávačov o skutočnosti. Svoje príbehy rozprávajú síce z osobného hľadiska, ich výroky majú však rovnakú „objektívnu" hodnotu. Ani ich významové aspekty sa nekolidujú ani navzájom, ani s autorovým hľadiskom. Paralelne smerujú k plnému vyjadreniu zmyslu zápasu o ľudské šťastie. Ich rozprávanie vypĺňa široký rozprávačský rámec, ktorý ďaleko presahuje obzor jednotlivého narátora. Jilemnický tak môže organicky spájať extenzivitu autorského rozprávania s intenzitou a expresivitou priamej, osobnej výpovede.

Odlišný charakter má z rozprávačského hľadiska Karvašova próza. Ak Jilemnickému išlo o jasné a jednoznačné vyjadrenie zmyslu zobrazovaných životných javov, Karvašovi naopak ide o utajenie ich zmyslu. K tomu mu slúži aj motív neodhaleného tajomstva. Aj u neho obraz sveta predstaveného v poviedke vytvára postupné priame rozprávanie niekoľkých postáv. Ich prejavy majú čistú monologickú formu bez verbalizovaných replík poslucháča, pátrajúceho po príčine samovraždy starého Salvu. U tohto autora — na rozdiel od predchádzajúceho — sa do popredia dostáva subjektívna stránka osobného pohľadu na skutočnosť.

Hoci sa v základných črtách výpovede všetkých rozprávačov zhodujú, každý z nich vidí starca z hľadiska svojej individuálnej skúsenosti. V troch monológoch sa nám ukáže z troch rozličných strán. Sú to akoby tri rôzne priemety toho istého objektu.

Opäť iný spôsob riešenia rozprávačskej polyfonickosti nájdeme v novele Ladislava Ťažkého *Hriešnica žaluje tmu.*[17] Má symetrické trojdielne sujetové členenie: v prvej a tretej časti sa v úlohe rozprávača exponuje hrdina príbehu, bývalý desiatnik Jozef Zvala, v strednej rozpráva svoj príbeh mŕtva červenoarmejka Natália. Pokiaľ ide o charakter prejavu rozprávača a „rozprávačky", rovnako ako u Jilemnického, aj u Ťažkého nachádzame monológ silne tendujúci k dialógu.

Ireálna rozprávačská situácia — rozhovor s mŕtvou a rozprávanie mŕtvej — má vlastne reálnu motiváciu: v apokalyptickom prostredí vojenského pohrebiska medzi rozkladajúcimi sa mŕtvolami známe meno na rakve padlej červenoarmejky vyvolá v hrdinovi sled spomienok a predstáv. V jeho mysli mŕtva ožije a nadobudne podobu jeho lásky, ktorá sa mu stratila vo víre vojny. Znova s ňou prežíva vojnové dni skúpe na šťastie, domýšľa jej ďalšie osudy až po jej hrdinskú smrť.

Ťažkého novela má teda iba jedného „reálneho" osobného rozprávača, ktorý vystupuje v dvojjedinej úlohe podávateľa i príjemcu, hrdinu i hrdinky, ožijúcej v jeho fantázii:

„... sme dvojčatá jednej lásky, to som ja v tebe, ty si ja, a ja som ty..." (219).

Intenzita prežitej lásky, vyžarujúcej až do rozprávačskej prítomnosti, je určitým druhom psychologickej motivácie Zvalových fantazijných predstáv. Avšak skutočné dôvody tohto sujetového riešenia treba hľadať mimo psychológie hrdinu. Lebo keď chcel autor zachovať formálnu a štýlovú jednotu novely, musel dostať príbehy dozprávačom „priamo prežité" s príbehmi „priamo neprežitými" na spoločného menovateľa.

Okrem rámcového príbehu totiž rozprávač ako konkretizovaná postava vystupuje iba v prvej časti novely *(Natália).* V druhej *(Mŕtva rozpráva)* a v tretej *(Mŕtvi čakajú na hrobárov)* je mimo deja. To znamená, že udalosti, ktoré sa v nich odohrávajú, padajú za hranice jeho zorného poľa.

K homogenizácii týchto dejových prvkov dochádza na báze vnútorného monológu osobného rozprávača. Sme svedkami podobného postupu, aký

[17] L. Ťažký, *Kŕdeľ divých Adamov,* Mladé letá, Bratislava 1965.

sme už zaznamenali pri Ondrejovovej novele: dej mimo skúsenostnej sféry osobného rozprávača sa z roviny epickej reality posúva do roviny rozprávačových predstáv. No zatiaľ čo u Ondrejova šlo o malú epizódu, Ťažký ako „predstavené" uvádza už celé rozsiahle a uzavreté príbehy.

Osobný rozprávač neovplyvňuje sujetovú výstavbu prozaického diela len ohraničenosťou svojho zorného poľa. Táto ohraničenosť, daná obmedzenosťou fyzických možností, je iba jedným z „pravidiel hry", ktoré autor musí rešpektovať v procese umeleckej tvorby. Vyplývajú zo špecifickosti ja-formy, predovšetkým z faktu, že princípy výstavby charakteru platia aj pre narátora.

Pre štruktúru deja nie menší význam majú obmedzenia, ktoré kladú biologické, psychologické a spoločenské vlastnosti osobného rozprávača. Tieto obmedzenia sú tým citeľnejšie, čím je narátor odlišnejší ľudský typ, než je jeho tvorca.

O niektorých aspektoch tejto problematiky bola už reč v predchádzajúcej kapitole, kde sme preberali vzájomný vzťah významových aspektov autora a rozprávača. Teraz sa o nej zmienime v relácii: osobný rozprávač — dej.

So zákonitosťami ja-formy, — najmä jej žánrovej odrody, v ktorej osobný rozprávač je hlavným nositeľom deja, súvisí určitá predominancia narátora vo vzájomnom funkčnom vzťahu postavy a deja. Je dôsledkom dvojnásobného zaťaženia osobného rozprávača v diele: raz v pláne deja a raz v pláne rozprávania.

Rozprávač vtláča deju pečať svojej osobnosti a do určitej miery ho aj určuje tým, že v dejovom pláne sa prejavuje v súlade so svojimi osobnými vlastnosťami, ktoré determinujú jeho konanie, riešenie situácií a konfliktov, do ktorých sa dostáva i dianie v jeho vnútri, v jeho duševnom svete.

V pláne rozprávania uplatňuje svoj vplyv na štruktúru deja predovšetkým tým, že — opäť v súlade so svojimi osobnými vlastnosťami — vyrozprávané udalosti interpretuje z hľadiska svojho významového aspektu. Dačo v rozprávaní necháva v rovine nepríznakových faktov a dačo vyzdvihuje na rôzny stupeň dôležitosti podľa toho, aký mu pripisujú význam. Do udalosti vkladá určitý zmysel, medzi životnými faktami vytvára určité súvislosti.

Inokedy sa problém osobného hodnotenia skutočnosti môže vyjadriť v diele aj priamo, ako je to napríklad v úvahe Bednárovej hrdinky Emy Klaasovej, ktorá vo svojom denníku píše:

„... lebo žena niekedy celkom ináč *myslí* a *koná* ako muž. Znie to

smiešne, ale týka sa to omnoho vážnejších vecí, než by sa na prvý pohľad zdalo".[18]

Súvislosti a funkčné závislosti medzi osobou narátora a románovým dejom, resp. jeho sujetovokompozičným usporiadaním sa nám výraznejšie ukážu, keď porovnáme dve diela so značne odlišnou umeleckou koncepciou, akú reprezentujú napríklad *Kronika* Petra Jilemnického a *Sklený vrch* Alfonza Bednára.

Spoločnou črtou oboch diel je ich programový charakter: sú polemikou proti ideovoestetickým základom, z ktorých vyrastala väčšina súčasnej prozaickej tvorby a presadzujú inú estetickú koncepciu umeleckého stvárňovania skutočnosti. V oboch má motív Slovenského národného povstania zreteľnú ideovoumeleckú funkciu. Avšak rozsah zastúpenia povstaleckých udalostí v dejovom pláne oboch diel a ich interpretácia osobným rozprávačom je rozdielna podľa konkrétneho zámeru autorov. Tomuto zámeru zodpovedá aj postava osobného rozprávača.

Jilemnického umelecký zámer vyplynul z chápania Slovenského národného povstania ako udalosti mimoriadneho historického významu, ktorá musela „predznamenať cestu všetkých ďalších slovenských generácií".[19] Rovnako aj z uvedomenia si faktu, že ozbrojený boj proti fašizmu bol vyvrcholením, konečnou etapou určitého vývinového procesu, determinovaného zložitým komplexom objektívnych a subjektívnych príčin. Pre osvetlenie zmyslu a podstaty tohto procesu chcel „vyličiť prúdy a sily, ktoré naostatok vyústili v ... legendárnom odboji".[20]

zborník Peter Jilemnický, Tatran, Bratislava 1952, 189. — Podčiarkol K. T.

Tento zámer má vplyv na výstavbu sujetu, na výber a zreťazenie dejových prvkov, motívov a epizód. Jilemnický zachytáva zložitý proces narastania odporu v ľudových masách od pasívnej nespokojnosti až po ozbrojený boj proti mnohonásobnej presile. Do deja začlenil aj scény, ktoré ukazujú, že ľud vedel nielen bojovať za svoju slobodu, ale dokázal aj vládnuť a hospodáriť na území, vyrvanom z moci nepriateľa. Teda dôraz nekládol na vykresľovanie bojových akcií, ale na široké a všestranné zachytávanie života pred Povstaním a počas neho.

V Jilemnického koncepcii Povstania ústrednú úlohu hrá ľud ako základná a rozhodujúca sila revolučného boja proti fašizmu. V umeleckej rovine sa táto koncepcia realizuje v dvoch smeroch.

[18] A. Bednár, *Sklený vrch*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1954, 7. — Podčiarkol K. T.

[19] P. Jilemnický, *Vždy s ľudom*, Bratislava 1953, 281.

[20] Tamže, 391.

Po prvé: v obrazovom systéme románu vymedzuje ústredné miesto obrazu ľudového kolektívu. Hlavným hrdinom románu je spoločenstvo horehronskej osady. Pravda, nie ako beztvárna a anonymná masa, ale ako celok, diferencovaný na rad konkrétnych postáv s individuálnymi osudmi. Lež každý individuálny osud je vlastne naplnením kolektívneho osudu v určitej konkrétnej spoločenskohistorickej situácii. Kolektivistický charakter románu podčiarkuje aj fakt, že nie sú v ňom hlavné postavy v pravom zmysle slova. Horár Gondáš je centrálnou postavou len v zmysle kompozičnom. Svojím miestom v deji je na úrovni ostatných, v dejovom pláne exponovanejších reprezentantov ľudového kolektívu.

Po druhé: autorovu koncepciu Povstania pomáha vyjadrovať aj naračná forma *Kroniky*. Gondášovými ústami hovorí o historických dejoch príslušník bojujúceho ľudu, na udalosti sa díva jeho očami, jeho city sú individualizovanými emóciami más, jeho myšlienky vyjadrujú zmýšľanie ľudu.

Koncepcia rozprávača ako reprezentanta ľudových más vznikla ešte pred vznikom *Kroniky*. „Chcem písať knihu, kde nevypráva len spisovateľ, ale rozprávajú *všetci*, chlapi, ženy, celá dedina,"[21] — vyhlásil pri prvej návšteve dejiska svojho budúceho románu. Pravdepodobne mal na mysli rozprávačskú formu s niekoľkými narátormi, akú použil v novele *O Interhelpe*. V tom, že sa neskôr rozhodol pre jediného osobného rozprávača, určite hrala úlohu aj snaha neopakovať sa, no ešte viac vari potreba kompozične zjednotiť rozsiahly a rôznorodý materiál a dostať ho na spoločného menovateľa jedného významového aspektu.

Aby narátor mohol splniť zámery umeleckej realizácie Jilemnického koncepcie Slovenského národného povstania, autor musel vyriešiť niekoľko úloh. Predovšetkým musel vytvoriť rozprávača so značne širokým zorným poľom, ktoré by bolo schopné zahrnúť celú masu faktov a javov povstaleckej a predpovstaleckej skutočnosti ako rozprávačov osobný zážitok. Z rôznych prototypov postáv si vybral horára ako rozprávača práve pre možnosti, ktoré dával pre sujetovú organizáciu deja. Gondášov veľký „akčný rádius" vyplýva z jeho profesie. Denne sa dostáva do styku s mnohými ľuďmi. Je mobilný, rýchlo strieda a nenásilne spája rozličné prostredia a ľudí z rôznych skupín miestnej spoločnosti:

„Veru, chodieval som často do dediny a s celkom pokojným svedomím môžem povedať, že ma tam nepudila iba zvedavosť. Betónoval som

[21] Š. Lehocký, *Moje spomienky na národného umelca Petra Jilemnického*, zborník Peter Jilemnický, Tatran, Bratislava 1952, 189. — Podčiarkol K. T.

opevnenia ako každý, zúčastnil som sa na poradách Národného výboru, prerokovával som s lesným osobníctvom rozličné úlohy, na ktoré bolo treba pripraviť sa, a veru, neušlo mi nič ani z toho, čo sa dialo na píle, ani z ruchu, v ktorom žili naši úzkokoľajkári" (180).

Ďalej musel nájsť spôsob, aby osobný rozprávač nielen vedel pojať do svojho zorného poľa široký okruh osobne prežitých udalostí, ale aby ho ani neobmedzoval v osvetľovaní ich podstatných súvislostí a vo vyjadrovaní ich zmyslu. Na to bolo potrebné, aby sa zorný uhol a významový aspekt rozprávača a autora v maximálnej miere prekrývali.

Stotožniť sa s postavou Gondáša uľahčovalo Jilemnickému dôverné poznanie života, myslenia a mentality pracujúceho človeka, a najmä vedomie osudovej spolupatričnosti s masami. Ťažšie bolo zladiť jeho intelektuálnu a vzdelanostnú úroveň s autorovou úrovňou. Tým skôr, že sám niekoľkokrát zdôrazňuje Gondášovu neškolenosť (napríklad na str. 54).

Idea diela, zmysel a význam zobrazovaných ľudských činov a udalostí môže vyplynúť aj zo zreťazenia faktov, z dejových prvkov a segmentov podávaných rozprávačom bez toho, žeby sám „chápal" v plnom rozsahu a v celej hĺbke význam, zmysel toho, čo a o čom rozpráva. Je to možné aj vtedy, keď zobrazeným javom imputuje iný zmysel, než majú v skutočnosti, resp. majú mať z hľadiska autorovho chápania veci. Tak je to pri divergentnom vzťahu významového aspektu autora a rozprávača. Je vecou čitateľa, aby v procese umeleckej konkretizácie diela správne dekódoval jeho význam.

Gondáš nielen referuje o činoch a udalostiach, ale ich aj komentuje a uvažuje o ich zmysle. Hodnotí postoj spoločenských skupín a jednotlivcov k dobovým problémom, analyzuje pohnútky a ciele ich konania. Jeho úvahy sa dotýkajú otázok hrdinstva, morálky, poslania literatúry, povahy jej tvorivých princípov, atď. Tie posledné sú často polemicky zamerané proti estetickým základom a umeleckým zásadám literatúry vojnového a povojnového obdobia. Aj keď Gondášove úvahy a komentáre vyjadrujú prevažne autorove názory, nemožno im uprieť určitú reálnu motiváciu a presvedčivosť. Gondáš vo veľkej miere stelesňuje múdrosť ľudu. Okrem toho je to starý komunista, ktorý vidí ďalej a hlbšie ako mnohí iní z jeho okolia. To všetko zbližuje zorný uhol a významový aspekt autora a rozprávača *Kroniky*.

Ale Gondášove úvahy a názory často presahujú hranice jeho duševného obzoru. Jilemnický-autor na týchto miestach prečnieva nad svojím rozprávačom. Aby to neviedlo k porušeniu celistvosti postavy, disproporciu medzi intelektuálnymi možnosťami a úlohou, ktorú jej zveril, sa usiluje preklenúť subjektívnym slohovým zafarbením prejavu. Prostriedkami ľudového hovorového štýlu v Gondášovej reči dosahuje, že myšlienky a úvahy, ktoré by v pojmovologickej forme zneli z jeho úst ako neprimerané a pôsobili nepravdivo, — prednášané obraznou rečou popretkávanou ľudovými príslovami, hovorovými výrazmi a zvratmi sa stávajú „primeranou" konverzačnou témou pre horára z Horehronia. Pomocou jazykovoštylistických prostriedkov sa napätie medzi autorom a jeho rozprávačom tlmí, zmenšuje a miestami viac-menej obratne maskuje.

Sklený vrch Alfonza Bednára oddeľuje od Jilemnického románu len dačo vyše pol desaťročia, ale medzi nimi leží celé literárnohistorické obdobie. Bednárov román bol prvým vážnejším pokusom urobiť prelom do estetiky a poetiky prózy obdobia tzv. schematizmu. Autor si kládol za cieľ narušiť ustálený literárny kánon a vžité konvencie, obnoviť vývinovú kontinuitu prózy, prerušenú koncom štyridsiatych rokov a znova ju zapojiť do svetového kontextu.

S praxou „schematickej" prózy sa rozchádza aj výberom hlavnej hrdinky. Ema Klaasová mohla byť v tejto próze, stavajúcej na tzv. spoločenských typoch, stelesňujúcich „podstatu určitej spoločenskej sily", ponajviac okrajovou postavou.

Osobná rozprávačka *Skleného vrchu* — hoci vie, že „proti Satanášovi sa musí zoprieť Človek" (23) — nie je aktívnou tvorkyňou svojho osudu a spoločenskej skutočnosti v tom voluntaristickom zmysle ako hrdinovia budovateľského alebo kolektivizátorského románu. Do jej osudu neustále zasahujú neznáme a nepriateľské sily, ktoré ohrozujú jej osobné šťastie a životnú existenciu. Historické udalosti a prevratné spoločenské premeny prežíva viac-menej cez svoj ľúbostný vzťah k trom mužom.

V protiklade k „schematickému" románu, ktorý sa prednostne zameriaval na oblasť spoločenskej a politickej aktivity postáv a zanedbával ich súkromie a vnútorný svet, Bednár na prvý plán zobrazenia vyzdvihuje súkromný život svojej hrdinky a veľa miesta venuje jej psychičnu, rehabilitujúc tak literárnu postavu ako súkromnú osobu.

Tomuto zámeru slúži voľba subjektívnej naračnej techniky, opäť odlišnej od objektívnej rozprávačskej formy literatúry predchádzajúceho obdobia. Román je napísaný formou súkromného denníka, v ktorom sa hrdinka spovedá zo svojich najtajnejších myšlienok a citov, hovorí o istých úsekoch svojho života, ktoré zatajuje aj pred svojím manželom.

V súvislosti s našou problematikou nás zaujíma predovšetkým to, čo najviac priťahuje hrdinkinu myseľ, čomu venuje najviac miesta vo svojich spomienkach: ako prežíva svoju súčasnosť a čo a ako znovu prežíva zo svojej minulosti. To znamená, čo sa zo skutočnosti premieta cez filter jej vedomia do rozprávania.

V Eminom denníku sa najviac hovorí o Tichej doline. Pomenovanie

najobšírnejšie a najpodrobnejšie vykresľovaného prostredia románu — práve tak ako jeho názov a jeden z jeho príznačných motívov, rozprávka o *Sklenom vrchu* — má symbolický význam. Do Tichej doliny len zďaleka dolieha ruch a zloba sveta: ona uchránila Emu pred smršťou fašizmu, tu prežila svoju veľkú lásku, do nej sa vracia pred dôležitými životnými rozhodnutiami. Podľa svojho subjektívneho hodnotenia najrozhodnejšie obdobia jej života súvisia s horami. „Tri horské siluety a medzi nimi čas!" (313). Neustále ju zaplavujú spomienky na šťastné chvíle prežité v Tichej doline. „Mne sa o nej sníva aj vo dne, aj v noci, aj keď spím, aj keď nespím," hovorí Ema (159). Motív Tichej doliny sa rozvetvuje do najrozsiahlejšieho motivického pásma románu. Preniká všetky jeho dejové pásma a časové roviny. Motív Slovenského národného povstania patrí naopak medzi najmenej exponované motívy. Dejové prvky viažúce sa na bojové udalosti sa v ňom takmer nevyskytujú. Nie je to náhoda. Ema si nerada spomína na to, čo prinieslo utrpenie a smútok do jej života. V Povstaní stratila všetko, čo jej bolo najdrahšie — svoju lásku i jej plod. O svojej aktívnej účasti v bojoch sa zmieňuje len letmo a všeobecne. Na jednom mieste svojho denníka píše: „... za čas — ako som vedela a vládala — pomáhala som im ničiť svet, ktorý konal proti zdravému rozumu a mňa odohnal od Milana" (226). Nebojovala z nadšenia alebo presvedčenia, ale preto, „lebo okolnosti boli také" (197). Kus jej „strašného života, ktorý... prežila po Povstaní" (198) sa v deji vynára len v podobe zlého sna (na strane 316).

A jednako, Bednárov román nepopiera historický význam a spoločenskú hodnotu Slovenského národného povstania, ani nepolemizuje s Jilemnického filozofiou dejín. Názory, ktoré dáva vyslovovať Solanovi, sú v mnohom totožné s názormi Gondášovými (197—198). Pomocou nich koriguje Eminu subjektívnu interpretáciu Povstania, vyvažuje jej jednostrannosť a rozprávačkinu predstavu začleňuje do objektívnych súvislostí. A nielen to. Bez toho, aby si to Ema uvedomovala, Povstanie ako neviditeľný spodný prúd preniká jej súčasným životom, dáva mu zmysel a perspektívu. Preniká ho v podobe odkazu padlého Milana, ktorý ju učil „zo svojho života robiť most k ľudskej budúcnosti", k tej, ktorej základy vyrastajú okolo Emy a ktoré spoluvytvára i ona svojou skromnou prácou.

Základné rozdiely medzi oboma románmi vyplývajú z odlišného zámeru ich autorov. Bednár v *Sklenom vrchu* pristupoval k Povstaniu z iného aspektu ako Jilemnický. Nie je pre neho objektom umeleckého zobrazenia. Motív Povstania mu slúžil na charakterizáciu osobnej rozprávačky románu, ktorá skutočnosť vníma a reprodukuje zo svojho subjektívneho zorného uhla a významového aspektu.

U Jilemnického je tomu naopak. Objektom zobrazenia je boj a ľudia v ňom. Osobný rozprávač je sprostredkovateľom podania čo najširšieho a najvšestrannejšieho umeleckého obrazu Slovenského národného povstania.

Vyrozprávanie príbehu ako subjektívneho zážitku osobného rozprávača umožňuje autorovi simultánne zobrazenie vonkajšieho a vnútorného deja. Literárnotechnická stránka tohto postupu spočíva v striedaní záberov vonkajšieho a vnútorného diania. Tieto zábery buď zahrnujú dlhšie dejové úseky, alebo sú celkom krátke a preplietajú sa na ploche jedného vetného alebo súvetného celku. Skutočnosť a vedomie, ktoré ju odráža, sa tu akoby navzájom prestupujú.

Dôsledkom dejovej simultánnosti sa medzi narátorom a jeho prostredím vytvára neustále spojenie. V rozprávaní sa raz výraznejšie, raz tlmenejšie prejavuje jeho subjektívny postoj k udalostiam, k ľuďom i k veciam. Vytvára si k nim určitý emocionálny vzťah, ktorý zahŕňa celú paletu citov od lásky k nenávisti, odôvodňuje svoje činy a konanie iných postáv.[22]

Autor dakedy využíva subjektívny významový aspekt osobného rozprávača ako satirického prostriedku na demaskovanie negatívnych javov. Tak postupoval Peter Karvaš v niektorých prozaických miniatúrach zbierky *S nami a proti nám.*[23] Príklad subjektívneho vecného a modálneho hodnotenia a subjektívneho odôvodnenia môžeme ukázať na úryvku z fiktívnej správy emisára londýnskej vlády z povstaleckého územia. Zástancovi idey čechoslovakizmu sa úsilie vedenia domáceho odboja o zrovnoprávnenie Slovenska v obnovenej republike javí chybné a škodlivé:

„Predovšetkým sme museli konštatovať, že došlo k plánovitému a uvedomelému vzkrieseniu slovenského separatizmu, presnejšie povedané, že komunistickí exponenti v tzv. Slovenskej národnej rade, v armáde

[22] Podľa L. Doležela „subjektivní aspekt vyjádřují hlavně tyto řečové významové složky:

a) Věcné hodnocení, jímž rozumím subjektivní hodnocení vyjadřovaného obsahu jako dobrého nebo špatného, příjemného nebo nepříjemného, sympatického nebo nesympatického, přátelského nebo nepřátelského atd. Věcné hodnocení je často zesíleno hodnocením emocionálním.

b) Modální hodnocení, t. j. subjektivní hodnocení vyjádřovaného obsahu jako skutečného, neskutečného, možného, podmíněného, chtěného, nutného atd.

c) Subjektivní zdůvodňování, jímž rozumím subjektivní platnost důvodů, na něž se mluvící postava odvolává." (L. Doležel, c. d., 38.)

[23] P. Karvaš, *S nami a proti nám*, Praha 1950.

a inde bez zmeny prevzali hlinkovskú a tisovskú myšlienku „slovenského národa". Zdelil som niekoľkým z nich, že naša vláda, ktorú tu zastupujem, odmieta takúto politiku, ktorá smeruje k rozbíjačstvu republiky, zdá sa však, že nás bude stáť veľa námahy, mnoho dômyslu, a taktiky, než presadíme historicky jedine správnu a politicky jedine únosnú myšlienku jednotného a nerozborného národa československého, ktorého vlasťou je Československá republika...

Nech sa tu dnes dejú akékoľvek neodpustiteľné chyby a prechmaty, jedno je isté: až prevezmeme veci do vlastných rúk, budeme musieť energicky zúčtovať so zvyškami týchto náhľadov. Zakorenili sa hlboko a ak sa toto povstalecké dobrodružstvo rýchle neskončí, stanú sa do značnej miery verejnou mienkou, podobne ako rozšírený náhľad, že sú to komunisti, ktorí vedú tento „oslobodzovací boj" (35—36).

Vzájomný pomer vonkajšieho a vnútorného deja v priamom rozprávaní je rozdielny podľa umeleckého zámeru autora, podľa jeho spisovateľského naturelu i podľa zamerania jeho štýlu. V niektorých dielach prevláda vonkajší dej, zvlášť keď autorovi ide o vykreslenie obrazu doby ako napríklad Jilemnickému v *Kronike*. Vonkajší a vnútorný dej môžu byť aj v rovnováhe. Iní autori kladú dôraz na psychologické prekreslenie osobného rozprávača. Tak je to napríklad u Jána Johanidesa, alebo v spomínanej novele Ladislava Ťažkého, v ktorej dominuje vnútorný dej:

„V márnici začali spievať Circumdedérunt me gémitus mortis... To je strašné, V márnici pijú pálenku, o chvíľu sa možno vrátia, chytro, chytro, akú si mala tvár. Natália? Oči veľké a čierne... modré, čierne, nie, modré... neviem, krásne oči si mala, Natália. Vlasy čierne, husté, áno, cítim ich, držal som ich v rukách, mal som ich plné hrste a voňali. Čím to voňali tvoje vlasy, Natália? Tebou, ženou. Chytro, v márnici už spievajú, musím ťa vidieť, Natália, v márnici už dvaja spievajú, dnes začínajú priskoro piť, bojím sa ich spevu, dnes slnko viacej páli ako včera, čím voňali tvoje vlasy, Natália, čím, preboha, čím? čím vonia žena? Láskou? Ako dávno som necítil lásku!" (190).

Vonkajší dej — spev opitých hrobárov — je len podnetom pre rozvíjanie vnútorného deja — sledu spomienok a neskutočných predstáv. Logika dejovej a psychologickej následnosti je podriadená zákonom živého, asociatívneho myslenia. Sujet sa tvorí zdanlivo voľným sledom útržkov vonkajšieho deja a ich ozvien vo vedomí rozprávača v podobe myšlienkových a citových reakcií, sledom predstáv, ktoré sa striedajú

s krátkymi dialógmi, reflexiami a úvahami, náznakovými opismi vonkajšieho prostredia a postáv. Asociatívnym usporiadaním významových celkov, „krátkymi spojeniami" medzi nimi vznikajú mnohoraké a mnohoznačné významové spojenia, nové významy. Umožňuje to povedať o človeku a skutočnosti, ktorá ho obklopuje, na malej, dokonca miniatúrnej ploche viac ako pomocou starších kompozičných postupov na neporovnateľne väčšom priestore.

Pokiaľ ide o vykreslenie vnútorného deja, na rozdiel od ostatných naračných techník, má ja-forma určité špecifické črty. Z jej povahy vyplýva, že osobný rozprávač môže podávať priame, „autentické" svedectvo len o tom, čo sa odohráva, alebo odohralo v jeho vlastnom vedomí. O priamom obraze vnútorného deja sa dá hovoriť aj v tom prípade, keď cez svoju osobu vyjadruje kolektívne citové alebo myšlienkové procesy.

Vo vzťahu k druhým postavám je narátor v pozícii vonkajšieho pozorovateľa. O dianí v ich vnútri získava informácie na základe svojich zmyslových vnemov, predovšetkým zrakových a sluchových. Ináč vnútorný svet iných postáv ostáva pre neho skrytý, pokiaľ sa len neprejavuje navonok v ich výzore, mimike, gestách, činoch alebo reči.

Spisovatelia nie vždy dodržujú túto zásadu. Aj u renomovaných autorov nájdeme miesta vybočenia z rámca priameho rozprávania. Vnútorný svet svojich hrdinov podávajú tu z aspektu vševedúceho rozprávača, ktorý „vidí" do duše každej postavy. Jeden príklad za všetky uvedieme z Jilemnického novely *O Interhelpe:*

„Vstal z pažite a išiel teplým voňavým podvečerom k domčeku.
— Máš ešte chinín?
— Mám.
Išiel si vziať liek, *hoci mu bol už odporný a v hlave mu od neho hučalo.*
Ostali sme s Valentom sami" (339).

Technika podávania vnútorného sveta postáv osobným rozprávačom je veľmi rozmanitá. V podstate sa však opisy myšlienkových a citových procesov obmedzujú na krátke komentáre alebo zhrnujúce charakteristiky a nikdy nedosahujú taký rozsah, podrobnosti a systematickosť ako u narátora diela.

Disproporcia medzi zobrazením vnútorných procesov a stavov osobného rozprávača a ostatných postáv je jednou z osobitostí sujetovej štruktúry tejto naračnej formy. Jej ďalšou zvláštnosťou je, že vnútorný monológ sa v nej viaže výlučne na osobu rozprávača.

Zavše sa autor snaží obísť obmedzenia, ktoré mu kladie ja-forma pri zobrazení vnútorného sveta postáv uvedením niekoľkých osobných rozprávačov do diela (napr. Jilemnicky v novele *O Interhelpe*, alebo Ťažký v diele *Hriešnica žaluje tmu*).

Rozprávačská situácia a dej

Sujetovokompozičné riešenie ja-formy zahrnuje aj otázku fiktívnej rozprávačskej situácie a z nej vyplývajúcej vonkajšej formy rozprávačovho prejavu. Pod rozprávačskou situáciou rozumieme, že autor realizuje prehovor osobného rozprávača — t. j. podáva dej, charakteristiky osôb, opisov prostredia a ďalšie prvky epickej prózy, pomocou ktorých vytvára svet predstavený v literárnom diele. Realizuje ho formou fiktívneho hovoreného alebo písaného prejavu, prípadne vytvára ilúziu priameho pohľadu na dianie v jeho vedomí. V súlade s týmito formami rozprávania možno hovoriť o troch typoch epického monológu: o monológu rozprávanom (ústnom), o monológu písanom a o monológu vnútornom.[24] Adjektívum „epický" naznačuje, že ide o špecifické *umelecké* koreláty mimoliterárnych štruktúr a nie o ich mechanické preberanie alebo fingovanie.

Termín monológ je adekvátny potiaľ, pokiaľ pôvodcom celého prehovoru, včítane dialógov je jedna konkrétna postava — osobný rozprávač. Ja-forma v tom prípade predstavuje jazykový prejav s jediným a nepretržitým kontextom bez zásahu druhého účastníka.[25] Prehovory druhých postáv sa včleňujú do rozprávačovho prejavu ako citovaná reč vo forme priamej reči alebo iných kontextových postupov, ako je polopriama reč, nepriama reč a pod.

Je to dôsledok časovej vzdialenosti medzi príbehom, o ktorom sa rozpráva, a medzi naračným aktom. Z tohto hľadiska osobný rozprávač reprodukuje aj svoje repliky, ktoré tvoria súčasť príbehu ako citovanú reč. Osobný rozprávač teda funguje v dvoch časových rovinách, alebo, ako hovorí W. Kayser, časových systémoch: v čase deja a v čase rozprávania:

[24] Podobne delí osobné monologické formy aj poľský literárny teoretik M. Głowiński v štúdii *Narracja jako monolog wypowiedzany*. Porov. zborník Z teorii i historii literatury, Wroclaw—Warszawa—Kraków 1963, 228.

[25] „V dialogickém projevu prolíná se a střídá několikerý, aspoň dvojí kontext, na rozdíl od projevu monologického, jenž má kontext jediný a nepřetržitý." (J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky* I, Praha 1948, 134.)

„Ja zase len vravím, že *áno* a starý otec len pokračuje, že *vie jednu hádku v červenom, v bielom i žltom kabátku či ju má povedať, či nie?*"[26]

Na druhej strane zas priame rozprávanie hojne využíva aj dialóg, a v určitých prípadoch silne k nemu tenduje. V predchádzajúcej kapitole sme už uviedli na to príklady. V niektorých dielach, ako sú Mináčov *Tmavý kút*,[27] alebo Ševčovičovo *Mesto plné chlapov*[28] dokonca dialóg je hlavným výstavbovým prostriedkom textu a je mnohonásobne funkčne zaťažený.[29]

Prelínanie sa monologického a dialogického kontextu pozorujeme nielen v rovine príbehu, ale aj v rovine rozprávania. Vyskytuje sa všade tam, kde sa adresát prehovoru stane súčasťou umeleckej štruktúry diela, a to buď v konkretizovanej, alebo v imaginárnej podobe.

Konkretizovanú podobu má napríklad poslucháčka — vnučka v knihe M. Jančovej *Rozprávky starej matere*,[30] ktorá svojimi otázkami a poznámkami zasahuje do rozprávania starej matky, mení smer jeho toku atď. Dakedy sa postavy striedajú v úlohe rozprávačov a poslucháčov.

Najčastejšie však autor nekonkretizuje poslucháča rozprávačovho prejavu do živej postavy. Tak je to napríklad v *Zuzane* M. Figuli,[31] v *Kronike* P. Jilemnického alebo v *Prútených kreslách* D. Tatarku.[32] No i tak sa jeho správanie, mimika, gestá, záujem, alebo nezáujem odrážajú v rozprávačových reakciách. V jeho replikách vo forme neúplného dialógu sa naznačuje neverbalizovaná reč poslucháča:

„Už zas vidím, že si vyťahujete vreckovku a chystáte sa zatrúbiť, aby ste nenápadným spôsobom prerušili moje tresky - plesky. Viem, že sa v tejto chvíli nikdy nezhodneme... Nuž dobre, nebudem vás tým unúvať, poviem priamo, že sme počuli akési podozrivé zvuky, ľudské hlasy i šum okolo búdy, len čo sme vyšli z hory na pokraj Veľkého Blata."[33]

[26] L. Ondrejov, c. d., 111.

[27] V. Mináč, *Tmavý kút*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1960.

[28] P. Ševčovič, *Mesto plné chlapov*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1963.

[29] Dialóg v prozaickom diele môže spĺňať napríklad funkciu významovú, estetickú, kompozičnú, slohovú, dynamickú, retardačnú, dramatickú, situačnú, charakterizačnú, ilustračnú a inú.

[30] M. Jančová, *Rozprávky starej matere*, SNDK, Bratislava 1953.

[31] M. Figuli, *Zuzana*, Obroda, Bratislava 1949.

[32] D. Tatarka, *Prútené kreslá*, Smena, Bratislava 1963.

[33] P. Jilemnický, *Kronika*, 74.

Teda aj v tých prípadoch, keď poslucháč ostane nekonkretizovaný, imaginárny, pôsobí na prejav osobného rozprávača, vyvoláva v ňom významové zmeny a zvraty. Monologický prejav sa dialogizuje, nadobúda niektoré znaky priamej reči, začína odrážať mimojazykovú situáciu.

V priamom rozprávaní azda ešte viac než v iných epických naračných formách platí téza Jana Mukařovského o dialogickosti potenciálne obsiahnutej v monológu a naopak, vyslovená v súvislosti s mimoliterárnym jazykovým prejavom. „Monologičnost a dialogičnost jsou současně a nerozlučně přítomny již v psychickém dění, z kterého jazykový projev vychází," konštatuje Mukařovský a zdôrazňuje, že „monolog s dialogem nesmějí být pojímány jako dvě navzájem cizí a stupňovitě řaděné formy jazykového projevu, nýbrž jako dvě síly, jež spolu neustále zápasí o převahu dokonce i v samém průběhu promluvy".[34]

V prejave osobného rozprávača, vytváraného dynamickou polaritou týchto dvoch jazykových foriem spravidla kvantitatívne prevažuje a svojím významom a funkciou dominuje monológ. Pretože však predstavuje ústny, písaný alebo psychický prejav konkrétnej postavy, je významove, funkčne a štylisticky diferencovaný na rôzne vrstvy a medzivrstvy. Pri aplikácii Vinogradovovho triedenia monologických typov podľa ich funkcie v jazykovom styku môžeme z naračného prúdu vydeliť umelecké koreláty štyroch hlavných typov monológu.[35]

Po prvé je to monológ s *presvedčovacím, imperatívnovoluntárnym* zafarbením:

„Až budete spisovať svoju kroniku, dbajte na to, aby bolo počuť predovšetkým tých, čo vedeli, prečo sa bijú. Nie tí, čo sa prispôsobovali situácii, lež tí, čo ju sami tvorili, musia byť na prvom mieste."[36]

Po druhé je to *lyrický* monológ. Slúži na vykreslenie citových stavov a procesov, odohrávajúcich sa vo vedomí osobného rozprávača:

„Keď som si to potom takto porozmýšľal, zalial ma pocit hanby. Bol by som si povyšklbával všetky vlasy z hlavy. Povyťahoval zubmi nechty. Ale najprv by som si bol nechtami vydriapal oči a týmito slepými očami prosil by som nebo a ju, prosil by som o nový zrak, aby som nevidel viac veci staré, ale aby som videl už len veci, ktoré

[34] J. Mukařovský, c. d., 146.

[35] Porov. D. V. Vinogradov, *Problémy rozprávania v štylistike*, zborník Teória literatúry, Trnava 1941, 356–373.

[36] P. Jilemnický, *Kronika*, 379.

by prišli po tomto očistení. Veci nové a veci čisté. Čisté a spravodlivé, lebo také patria do života chlapa."[37]

Po tretie je to *dramatický* monológ, v ktorom jazyk predstavuje slovný sprievod pre iné systémy psychologických prejavov — pre mimiku, pohyb tela, gestá atď. Dramatický monológ je akýsi neúplný dialóg, skladajúci sa zo sledu replík jedného hovoriaceho:

„Čo, kopať zákopy? To ako — ja? Nie je to nejaký . . ., chcem povedať, nie je to nejaký omyl . . .?

Ja, bohužiaľ, nemôžem, mám plosku nohu, viete, ešte stále si myslím, že ste hľadali pána Zimániho, čo býva . . . Mňa? Mňa, nepovedzte. Tá ploská noha, to nie je hlavné, páni. Ale uvážte. Vy hovoríte kopať zákopy. Ale načo? To je to hlavné, však ver. Načo. Vy hovoríte: Na obranu Bystrice. Dobre, na obranu Bystrice, nič nenamietam. Ale ráčte sa na vec podívať, povedal by som, z blízka. Dobre?", atď.[38]

Po štvrté ide o monológ *oznamovacieho* typu. V rámci tohto posledného typu Vinogradov rozlišuje dve odrody oznamovacieho monológu: monológ úvahový a monológ naračného, rozprávacieho typu.

Aj *úvahový* monológ má svoj umelecký korelát v texte epickej prózy. Rozprávač v ňom uvažuje o sebe, o ľuďoch, o svete, ktorý ho obklopuje, vyrovnáva sa so svojími problémami. Nebývajú to vždy iba čisto racionálne úvahy, neraz majú citové zafarbenie, lyrický ráz:

„Keby ľudské city boli také jasné, ako je jasný slnečný deň, a také tmavé, ako je tmavá bezmesačná noc, ľahko by bolo hneď naisto určiť, ktorý z nich je dobrý a ktorý zlý. Ale ako bezpečne označiť cit, ktorý je medzi tými dvoma krajnosťami a čo sa nám chvíľu zdá jasným ako oči nevinného dieťaťa a o chvíľu je temný ako pohľad vraha? Keby som bol mal pred rokom odpovedať na otázku, čo cítim voči majstrovi Pavlovi, nebol by som musel váhať ani chvíľu a s úplnou duševnou vyrovnanosťou a s istotou, že hlas môjho srdca je totožný s hlasom rozumu, bol by som povedal pevne: Nenávidím ho! Nenávidím ho vášnivo, zúrivo, na smrť, ako môže človek nenávidieť len svojho najväčšieho nepriateľa."[39]

Najfrekventovanejším monologickým typom v ja-forme je monológ *naračný*. Je hlavným výstavbovým prostriedkom epického deja. V texte prozaického diela, komponovaného osobnou naračnou technikou, prevlá-

[37] M. Figuli, *Zuzana*, 72—73.

[38] P. Karvaš, *S nami a proti nám*, 72.

[39] L. Zúbek, *Skrytý prameň*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1956, 8.

dajú pasáže, skladajúce sa z oznamovacích viet, ktoré opisujú jednotlivé časové fázy alebo stránky nejakého diania, pohybu, činnosti:

„Chodil som do kostola už pred prvým zvonením, čakal som pri dverách, na prsty som si dýchal a klopkal cižmičkami jednou o druhú.

Kostolník zaštrkotal zväzkom kľúčov, sneh striasal zo seba, kašlal, niekedy vydýchol nahlas: panebože, panebože!

Zavesil som sa na kľučku, dvere sa otvorili, večné svetlo z petrolejky nás oboch osvietilo."[40]

Pravda, to neznamená, že ostatné typy monológov sa podľa svojej povahy nezúčastňujú na výstavbe deja. Monológ presvedčovací, lyrický, dramatický a aj úvahový obsahujú prvky vonkajšieho alebo vnútorného deja, ktoré sa neraz konštituujú do pevnej dejovej línie. Preto ani v tých pasážach textu, kde sa koncentrujú do väčších nadvetných celkov, nedochádza k prerušeniu dejovej kontinuity. Príbeh sa ďalej rozvíja, lenže v inej významovej a štylistickej rovine ako v pasážach, v ktorých prevláda naračný monológ. Každý z uvedených monologických typov má totiž svoje osobitné štylistické vlastnosti (napríklad svojráznu intonáciu a expresivitu), špecifické významové zafarbenie a sémantickú hodnotu. S týmito svojimi črtami pomáhajú vyjadrovať subjektívny svet narátora. Preto v štruktúre sujetu ja-formy spĺňajú dôležitú umeleckú funkciu. Rozmanitá kombinácia ich typov, variantov a prechodných foriem s naračným monológom slúži autorovi na posilnenie ilúzie, že dej predstavený v diele je rozprávačovým osobným zážitkom a že ho podáva osobne, zo svojho zorného uhla a významového aspektu.

Tomu istému účelu slúži aj štylistická stránka naračného aktu. Skutočnosť sa premieta nielen vedomím osobného rozprávača, ale sa aj reprodukuje pomocou jazykových prostriedkov, charakteristických pre neho ako ľudské indivíduum a zároveň príslušníka určitej sociálnej skupiny. Stupeň individualizácie a typizácie reči rozprávača je u jednotlivých autorov rozdielny. Jedni sa uspokojujú s náznakom, u druhých je frekvencia charakterizačných jazykových prostriedkov značne veľká. Použité jazykovoštylistické prostriedky však necharakterizujú len rozprávača, ale aj prostredie, v ktorom sa príbeh odohráva, prípadne v ktorom sa rozprávanie uskutočňuje. To znamená, že majú vzťah aj k deju. Iný spôsob myslenia a cítenia, iné intelektuálne a psychologické vlastnosti, iný okruh životnej skúsenosti, spoločenské zaradenie, prostredie a ľudská aktivita

[40] V. Šikula, *Nebýva na každom vŕšku hostinec*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1966, 80.

sa odráža v niektorých vrstvách lexiky, vo frazeológii, v slovných zvratoch a obrazoch Jilemnického horára, Zúbkovho rezbárskeho tovariša, Tatarkovho knižného propagátora, Jarunkovej deviatačky, Mňačkovho partizána, Ševčovičovho študenta – brigádnika atď.

Každá z troch fiktívnych rozprávačských situácií prináša určité diferencie do sujetovej štruktúry ja-formy.

Pri vytváraní tzv. hovoreného monológu napríklad autori na posilnenie ilúzie ústneho podania využívajú zvukové, lexikálne, tvaroslovné, frazeologické a syntaktické prostriedky hovorovej reči, najčastejšie ako celonárodného jazykového útvaru, zriedkavejšie jej slohové útvary sociálne či kolektívne. Napríklad v *Kronike*, kde ľudový kolektív má dôležitú ideovokompozičnú funkciu, charakter jazykového prejavu osobného rozprávača určujú štylistické prostriedky ľudovej hovorovej reči. V Jarunkovej *Jedinej*[41] je zas týmto určujúcim prvkom žiacky slang. Ilúziu ústneho podania zosilňuje aj „váhanie" rozprávača, či má porozprávať alebo zamlčať určitú udalosť, „zlyhávanie" jeho pamäti, ďalej používanie slovných zvratov, obvyklých pri bezprostrednom kontakte narátora s poslucháčom a iné:

„Ak som tento obrad neopísal presne, bude mi treba prepáčiť, lebo stalo sa to už veľmi dávno a všeličo som i pozabudol."[42]

Nie každý autor používa tieto prostriedky. V daktorých dielach je ústny charakter len naznačený niekoľkými rozpravačskými zvratmi a formulami. V iných jeho atmosféru iba nepriamo navodzuje prvá slovesná osoba. Daktorí autori (alebo aj ten istý autor v inom diele) zas dávajú prejavu osobného rozprávača vyhranený knižný ráz (napr. M. Figuli v *Zuzane* a Jilemnický v *Kompase v nás*). Vtedy jazyk diela spĺňa inú umeleckú funkciu než vytváranie ilúzie hovoreného monológu.

Autor má veľmi obmedzené možnosti priamej charakterizácie zvukových kvalít prejavu osobného rozprávača. Musí sa spoliehať na čitateľovu spoluprácu, ktorý na základe významovej zložky textu, jeho grafickej úpravy a jemu inherentných fonologických vlastností si vo svojej fantázii asociatívne vytvára príslušné zvukové predstavy, ktoré tiež pomáhajú vyvolávať ilúziu živého ústneho prednesu a konkrétnej rozprávačskej situácie. Rozprávač charakterizuje svoju reč len v dialogických častiach, napríklad: šepkal som, kričal som, odvetil som tíško, povedal som nahnevano, kričal som rozzúrene atď. Ojedinelým prípadom cha-

[41] K. Jarunková, *Jediná*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1963.
[42] Ľ. Ondrejov, c. d., 22.

Ústav slovenskej literatúry a jazyka SAV — Knižnica — Bratislava

rakteristiky zvukovej stránky rozprávačovho prejavu — pravda, len všeobecne — sú Tatarkove *Prútené kreslá,* kde Bartolomej Slzička hovorí svojej fiktívnej poslucháčke o svojom hlase, že je „sympatický" a „príjemný". Zvuková výstavba textu diela túto charakteristiku potvrdzuje. Má ráz príjemného, dôverného a sugestívneho, nie jednotvárneho, ale aj krajným polohám sa vyhýbajúceho rozprávania.

Veľmi rozmanité je u našich prozaikov aj využívanie štýlových znakov tzv. písaného monológu, ktorý môže mať formu listu, denníka, zápiskov, kroniky, spomienok, autobiografie.

Aj písomný prejav máva individuálne štýlové zafarbenie. Slúži spoločenskej a psychologickej charakteristike pisateľa a na vyvolávanie dobového ovzdušia. V *Jari Adely Ostrolúckej* a v *Skrytom prameni* Ľ. Z ú b k a, ako aj v *Prešporských kompánoch* E. C h m e l o v e j pisateľov charakterizujú archaické slová — najmä substantíva, zriedkavejšie slovesá — zastaralé výrazy a knižné zvraty a samozrejme, dobový spôsob ich myslenia a cítenia i hodnotiaceho postoja k opisovaným udalostiam. Aj do neho môžu preniknúť prvky hovorového štýlu, ktoré pisateľovmu prejavu dávajú určité hovorové zafarbenie. V tomto prípade ich však čitateľ nevníma ako znaky ústneho prednesu.

Dominujúcimi momentami, ktoré určujú vnímanie týchto prozaických útvarov ako písomných prejavov a pritom zastierajú prvky hovorového štýlu, t. j. prvky „ústnosti", sú žánrové, slohové a formové znaky, ktoré preberajú od mimoliterárnych písaných prejavov napríklad dátum, oslovenie, úvodné a záverečné formuly v liste, dátumom uvádzané zápisy v denníku, osobitné dištinktívne znaky a spôsob, štýl podania v kronike, spomienkach, v autobiografii a pod. Niekedy sám pisateľ podáva žánrovú charakteristiku svojho prejavu. Signály pripomínajúce čitateľovi, že prózu má vnímať ako list, denník alebo kroniku, sa v nepravidelných intervaloch opakujú.

Medzi obligátne znaky väčšiny fiktívnych písaných prejavov patrí aj odôvodnenie, prečo sa pisateľ rozhodol chopiť sa pera. Takáto motivácia sa zriedkavejšie vyskytuje v liste, kde sama existencia adresáta, resp. potreba odpovedať na jeho list je príčinou písania. Prozaický útvar môže tvoriť aj výmena listov, keď sa osoby striedajú v úlohe pisateľa a adresáta. Aj kronika môže mať viac „autorov". Tak je to v próze E. C h m e l o v e j, kde okrem starších a novších zápiskov „samozvaného hlavného kronikára a pôvodného zapisovateľa" — ako nazýva seba jedna z hlavných postáv knižky, obsahuje aj zápisky jeho milej a nemenovaných členov štúrovskej družiny. Zápisky, spomienky, kronika spravidla nemajú bližšie určeného adresáta. Niekedy však pisateľ zaznamenáva svoje zážitky, myšlienky pre konkrétnu osobu alebo skupinu osôb. Tovariš Krištóf v *Skrytom prameni* píše svoju spoveď pre dcéru až dorastie. Elena Jonášová v inej Z ú b k o v e j knihe adresuje svoje pamäti vnučkám. Vo všetkých týchto prípadoch pisateľovým zámerom je vydať svedectvo o určitých — pre neho alebo pre jeho blízkych — dôležitých, dakedy aj osudových udalostiach.

Odlišným „zámerom" býva motivovaný denník. Pisateľ ho píše pre seba a spravidla v ňom zaznamenáva svoje najsúkromnejšie zážitky, pozorovania, úvahy, nálady, citové stavy, ktoré nie sú určované žiadnemu adresátovi:

> „Veselé udalosti z Tichej doliny sú veselé iba pre mňa, usmievam sa nad nimi, ale neviem, ako by sa zdali iným. Ale veď toto píšem len pre seba. Sotva to dám niekomu čítať. Koho by to zaujímalo! Kto je na také veci zvedavý?"[43]

Pisateľ začína viesť denník obyčajne pod tlakom nejakých závažných udalostí, ktoré v ňom vyvolávajú pocit naliehavej potreby zveriť papieru svoje myšlienky, zážitky, pocity. Ide v ňom buď len o zachytávanie bezprostredných zážitkov a ich odrazu vo vedomí, ako v poviedke *Namiesto kvetov na hroby,*[44] M i n á č o v funkcionár, alebo tieto bezprostredné zážitky vyvolávajú aj staré spomienky. Tým vzniká epický útvar so zložitou významovou a kompozičnou stavbou (B e d n á r o v *Sklený vrch,* H a n d z o v e j *Z denníka profesora Firáka*[45]).

Zavše sa stretávame aj s vonkajšou charakteristikou „rukopisu" pisateľa alebo jeho písomného prejavu. Alfonz B e d n á r v rámcovom príbehu nájdenia denníka svojej hrdinky uvádza, že „zo svetra vypadol hrubý čierny notes. V notese bolo mnoho listov popísaných veľmi drobným písmom" (5). Ján Meško starší v poviedke Viery H a n d z o v e j *List*[46] svoje drobné písmo vysvetľuje nedostatkom papiera.

Základným dištinktívnym znakom vnútorného monológu, ktorý ho odlišuje od druhých osobných rozprávačských foriem, je neprítomnosť imaginárneho alebo konkretizovaného adresáta. Rozprávač svoj prejav nerealizuje „navonok" v ústnej alebo písanej podobe, preto mu chýba väčšina vymenovaných štýlových znakov týchto foriem oznamovania. Vnútorný monológ v ja-forme je oznamovacim aktom len v relácii dielo — čitateľ ako umelecký komunikát; v rámci diela je obrazom psychic-

[43] A. B e d n á r, *Sklený vrch,* 13.
[44] V. M i n á č, *Záznamy,* Slovenský spisovateľ, Bratislava 1963.
[45] V. H a n d z o v á, *Madlenka,* Mladé letá, Bratislava 1957.
[46] Tamže.

kých procesov a stavov osobného rozprávača, vo vedomí ktorého sa odráža jeho súčasné a minulé bytie.

Okrem týchto znakov ku konkretizácii rozprávačského aktu prispievajú aj dejové prvky časovo a priestorovo spojené s procesom vyrozprávania, napísania alebo vnútorného predstavovania príbehu. K osobitostiam sujetovej štruktúry ja-formy patrí, že — na rozdiel od ostatných naračných foriem — rozprávací akt má v ňom nielen časovú dimenziu, ale aj dimenziu priestorovú. Osobné rozprávanie je teda oznamovacím aktom, ktorý je zakotvený do konkrétnej priestorovej a časovej situácie. Je to prirodzený dôsledok konkretizovanosti narátorovej postavy v umeleckej štruktúre diela. Ten, ktorý príbeh rozpráva v ústnej či písomnej forme, alebo si ho predstavuje a prežíva vo svojom vnútri, nie je abstraktná rozprávačská funkcia ako v autorskej alebo personálnej forme, ale konkrétna, živá postava. Preto slovesný dej sa v ja-forme prisudzuje nielen objektu prehovoru, ale aj jeho subjektu. A tak oznamovací proces, ako aj vnútorné prežívanie sprevádzajú rôzne formy fyzickej aktivity rozprávača (prípadne i jeho poslucháča alebo spolubesedníka), ktoré sú súčasťou „mimojazykovej situácie" naračného aktu. Situácia, resp. vzťah k nej sa stáva súčasťou oznamovania:

„Len *teraz,* keď píšete tú rímsku trojku, som *zbadal,* že všetko, čo vám *tu rozprávam,* snažíte sa usporiadať do jednotlivých kapitôl, hoci som vás hneď na začiatku upozornil na to, že moja reč bude skákať ako voda po kameni. Taktiež *vidím,* že *vraštíte* čelo a rukou *robíte pohyb,* ako keby ste *odháňali* muchu, kedykoľvek *počujete* veci, ktoré — ako sa mýlne *domnievate* — nemali s vojnou a povstaním nič spoločného."[47]

Narátorovo *tu* a *teraz* (známe bühlerovské *origo*) má v ja-forme konkrétny časový a priestorový význam a obsah. Nevyjadruje len časový rozdiel medzi časom rozprávania (rozprávačská „prítomnosť") a časom deja (epická minulosť), nie je ani len orientačnou pomôckou v procese rozprávania ako v druhých naračných technikách, ale zároveň vyjadruje pozíciu osobného rozprávača vo fiktívnom časovopriestorovom systéme diela, v ktorom sa naračný akt *odohráva.*

Z hľadiska procesu rozprávania aktuálny dejový plán, podávajúci okolnosti, podmienky, sprievodné deje naračného aktu, môžu mať všetky tri osobné monologické formy. V ňom zachytená rozprávačská situácia býva reálna, ale aj ireálna, napr. rozprávanie mŕtveho spisovateľa v próze *Démon súhlasu*[48] alebo rozhovor s mŕtvou Natáliou v *Hriešnici.* Nie je však záväzný pre ja-formu; vonkajšie okolnosti rozprávania môžu ostať aj bližšie necharakterizované. Určenie osobnej rozprávačskej situácie sa vtedy realizuje gramatickými prostriedkami: prvou slovesnou osobou a príslušnými zámenami; tvar slovesa v minulom čase umožňuje vyjadriť aj pohlavie rozprávača, resp. rozprávačky.

Dejová konkretizácia rozprávačskej situácie má rôzne stupne a formy. Pri rozprávanom monológu jej východiskom je neustály kontakt narátora so svojím poslucháčom alebo poslucháčmi. Podľa toho, či je tento poslucháč imaginárny alebo konkretizovaný, je aktuálny dejový plán náznakový alebo rozvinutý.

V *Zuzane* je tento „dej" sotva naznačený. Tvorí ho vlastne len rozprávačova situačná poznámka, adresovaná imaginárnemu poslucháčovi.

„Spravil som malú prestávku, aby ste si oddýchli trochu aj vy. A potom i ja. Rozprávam vám toto všetko na dúšok a skoro mi hrdlo už vysychá" (28).

Poslucháč príbehu je neaktívny, neovplyvňuje Smolkovo rozprávanie. Jeho existenciu odráža len niekoľko stručných naračných zvratov, zväčša umiestnených na začiatku niektorých kapitol.

„*Ako viete,* nemám jednej nohy" (7). „*Vy si myslíte,* ako som si myslel i ja sprvoti..." (71). „*Veď vy ani neviete,* čo sa potom stalo" (118).

Obšírnejší je aktuálny dej, ktorý rámcuje vlastný príbeh *Prútených kresiel.* Obsahuje niekoľko dejových prvkov a motívov, slúžiacich na vytvorenie rozprávačskej situácie a jej ovzdušia. Jeho ťažisko je však skôr v charakteristike prostredia a dvoch partnerov: rozprávača a jeho poslucháčky.

Aj *Kronika* má svoj rámcový príbeh. Avšak základná rozprávačská situácia, ktorú udáva, sa tiahne celým rozprávaním. Mimojazyková situácia vo forme útržkovitých záberov rozprávačskej prítomnosti, ktoré vytvárajú akýsi okyptený dejový plán, preniká takmer do všetkých kapitol románu a proces rozprávania neustále uzemňuje. Okrem toho má aj dôležitú funkciu vo významovej výstavbe diela. V rámcovom príbehu tlmočí Gondáš autorove politické, filozofické, estetické a ostatné spoločenské názory, komentuje a hodnotí opisované udalosti i prítomnosť.

[47] P. Jilemnický, *Kronika,* 24. — Podčiarkol K. T.

[48] D. Tatarka, *Démon súhlasu,* Slovenský spisovateľ, Bratislava 1963.

Vo všetkých uvedených prípadoch sa dejové fakty podávajú nepriamo alebo náznakovite, či už ide o opis správania sa rozprávača a jeho poslucháča a či o poslucháčov jazykový prejav. Prostriedky, ktorými ich autor podáva, majú prevažne charakter indexových znakov.

V rozprávanom monológu s konkretizovaným obrazom poslucháča alebo spolurozprávača je aktuálny dej podaný prostriedkami priameho zobrazenia. Tvorí jeden z ucelených dejových plánov diela. Ako príklady možno uviesť novelu *O Interhelpe* alebo *Rozprávky starej matere.*

V písanom monológu pre neprítomnosť adresáta v štruktúre diela v centre aktuálneho deja je osoba pisateľa, obraz jeho prostredia, okolnosti písania. Napríklad:

„Ľavou rukou píšem, pravou nohou kolíšem Agnešku, ležiacu v kolíske pri stole. Chvíľami sa usmieva zo sna. Vtedy prestanem písať a dívam sa na tvár nášho dieťatka . . ."[49]

Mnoho odkazov na aktuálnu situáciu a na prostredie je v *Sklenom vrchu.* Pre písané monologické formy je veľmi charakteristický rámcový príbeh, podaný v prvej alebo v tretej osobe, v ktorom sa opisujú okolnosti nájdenia *(Sklený vrch),* znovuprečítania *(Namiesto kvetov na hroby)* alebo prepisovania *(List)* denníka.

Medzi aktuálnym dejovým plánom vnútorného monológu a príbehom odohrávajúcim sa v minulosti býva spravidla vazba príčinnej súvislosti. V románe *Smrť sa volá Engelchen* „prítomný" dej tvorí pobyt osobného rozprávača v nemocnici, kde sa zotavuje zo zranenia. Vo chvíľach núteného nečinnosti sa v duchu neustále vracia do minulosti, znova prežíva udalosti posledných rokov a hľadá ich zmysel.

V Ťažkého novele *Dunajské hroby*[50] má rámcový príbeh ireálny charakter a symbolický podtext: do fantastickej vidiny súdu nad človekom, ktorého osud sa nedal vtesnať do vládnúcich dogiem a schematických predstáv o živote, sú premietnuté obludnosti kultu osobnosti. Je tiež príčinne spätý s vlastným príbehom novely. V *Hriešnici* — ako sme už uviedli — známe meno na rakve vyvolá reťaz spomienok a fantazijných predstáv narátora.

Časovej situácii aktuálneho deja odpovedá prézent. Gramatickým časom vlastného príbehu je préteritum. V literárnej praxi však badáme odchýlky od tejto zásady, motivované zväčša umeleckým zámerom.

[49] L. Zúbek, *Skrytý prameň,* 15.
[50] L. Ťažký, *Dunajské hroby,* Mladé letá, Bratislava 1964.

V spomenutom Mňačkovom románe napríklad v prézente je podaný aktuálny dej len v úvodnej kapitole. Autorovi tu šlo o časovú konkretizáciu rozprávačskej situácie a o položenie orientačného bodu potrebného pre dekódovanie časovej štruktúry deja. Pretože to dosiahol, v ostatnom texte strieda ho s préteritom už bez ohľadu na časové relácie, naznačené na začiatku priameho rozprávania. Prézentu dáva ďalej iné funkcie. Napríklad štylistickú: jeho striedanie s perfektom pomáha spestrovať a dynamizovať rozprávanie. Ďalej kompozičnú: sprítomňovanie, aktualizácia minulých dejov zvyšuje ich emocionálny účinok a expresivitu. Prézent má aj významovú funkciu: v prítomnom čase sú vyslovované napríklad daktoré úvahy, myšlienkové a citové postoje Voloďu, ktoré nestratili platnosť ani v „prítomnosti", nevzdáva sa ich, sú jeho základnými životnými princípmi (napr. úvaha o láske na 45. strane).

Tu sa už dostávame do problematiky vzájomného vzťahu času príbehu a času rozprávania, čo tvorí dôležitý štruktúrny prvok sujetu epického diela.

V analyzovaných dielach nájdeme veľmi rozmanité spôsoby časovej výstavby epického deja, od tradičných až po niektoré modernejšie postupy. Jednotlivé osobné naračné formy — okrem niektorých výnimiek — nemajú špecifické postupy časovej výstavby a nelíšia sa podstatne ani od časovej štruktúry autorskej a personálnej formy. Tieto postupy sa rôznym spôsobom kombinujú a variujú. Jednako na základe určitých základných čŕt možno vydeliť niekoľko časových schém.

Najčastejším postupom je vyrozprávanie príbehu v jeho časovej a príčinnej následnosti. Časová vzdialenosť medzi časom príbehu a časom rozprávania môže byť väčšia alebo menšia a aj čas príbehu sa líši svojou dĺžkou. Tento spôsob časovej výstavby nájdeme vo väčšine rozprávaných monológov, ďalej v autobiografiách, spomienkach.

Osobitný význam časového dištancu od vyrozprávaného príbehu sa ukazuje tam, kde osobný rozprávač zaujíma kritický postoj ku svojej minulosti (Jančovej poviedka *Prvá láska,* Mináčovo *Namiesto kvetov na hroby*). Dakedy dej vyúsťuje do rozprávačskej prítomnosti; koniec príbehu znamená i koniec rozprávania. Jeho opakom je spätné odvíjanie deja *(Skrytý prameň).*

V narátorovom živote sa nájdu chvíle, ktoré v ňom vyvolali silné citové vzrušenie. Znovuprežívanie tohto citového stavu alebo procesu má umožniť jeho zobrazenie v pôvodnej intenzite a podobe.

„A mal som sto chutí aspoň vstať a prejsť sa cez miestnosť, aby som ukázal, že som chlap a že moja protéza patrí k môjmu životu

a že môj život je stavaný pevne a zákonite, a že hocijaká fiflena, hocijaká handra, hocijaká — — —

Och, chcel som povedať strašné slovo a pri ňom som sa zastavil." (M. F i g u l i, *Zuzana*, 21—22.)[51]

Tento tvorivý postup sa hodí len na zobrazenia zvlášť intenzívnych emocionálnych stavov, ktoré po dlhšom časovom odstupe „nevyblednú". Preto, keď autor chce podať obraz zážitkov a citov osobného rozprávača v autentickej forme, ruší rozdiel medzi prežívajúcim ja a rozprávajúcim ja striedaním préterita s prézentom (napr. J a r u n k o v á v *Jedinej*). Rozprávačské ja-origo mladej hrdinky nie je fixované do jedného pevného bodu v mimočasovom systéme príbehu. Medzi časom príbehu a časom rozprávania nie je vzťah následnosti, ale sú súbežné, resp. totožné.

Trochu odlišná je časová štruktúra denníkovej prozaickej formy. Je to určitá forma rozprávania na pokračovanie. Jednotlivé denníkové záznamy podávajú zhustený objektívny čas, ktorý uplynul medzi dvoma záznamami. Čas príbehu tvorí súčet epických časov dejových segmentov, zachytených v jednotlivých záznamoch. Vzájomný vzťah času príbehu a času rozprávania je tu vzťahom narušovanej postupnosti a striedania. Stotožnenie, resp. paralelnosť času segmentu príbehu a času vyrozprávania denníkového záznamu je dosť výnimočným prípadom, lebo rozprávač len zriedkavo opisuje akt písania, i vtedy to má charakter určenia rozprávačskej situácie.

Výnimku tvorí záverečná časť románu *Amenmária*. No je to výnimka, ktorá potvrdzuje pravidlo. Na rozdiel od Bednára Ťažkému nešlo o vyvolanie ilúzie denníka. Jeho román nemožno jednoznačne zaradiť ani do jednej z osobných monologických foriem. Prevažnú časť denníka tvorí priame rozprávanie, ktoré miestami vystrieda subjektivizované autorské rozprávanie. „Rozprávam sa sám so sebou a zapisujem, čo vidím," (595) píše Zraz v predposlednej kapitolke románu. Sama kapitola je akousi syntézou rozprávaného a písaného monológu. Zraz v ňom opisuje zajatie a zároveň opisuje aj akt písania. Vzniká dosť neprirodzená situácia:

„Vojakovi by sa nemali tak triasť ruky. Jeden pristupuje k stolu, možno tento je starší, obidvaja sa divajú na papier, a ja stále píšem, ale čakám na prvé slovo, ktoré prehovoria, aby som si ho mohol poznačiť k mojím zápisom" (596).

[51] M. F i g u l i, *Zuzana*, 21—22.

Na rozdiel od fiktívneho hovoreného prejavu, ktorý v slovenskej povojnovej próze prevláda, písaný monológ sa využíva zriedkavo. Rovnako je to aj s vnútorným monológom v ja-forme. Jednou z hlavných príčin tohto javu bude pravdepodobne aj nedostatok tradície týchto žánrových odrôd v našej próze. Tento jav treba však vidieť aj v hlbších súvislostiach silného vplyvu hovorovej reči a ústnych tradícií v slovenskej próze.

*

V našich poznámkach sme sa pokúsili vymedziť osobitosti sujetovej a dejovej štruktúry prozaických diel vytvorených osobnou rozprávačskou technikou. Čiastočne v nich nadväzujeme na našu predchádzajúcu prácu *Priame rozprávanie v súčasnej slovenskej próze.*[52] Niektoré zistenia a formulácie z nej aj preberáme, iné korigujeme a dopĺňame. Vychádzali sme z prozaickej produkcie približne posledných dvoch desaťročí a snažili sme sa brať zreteľ na všetky hlavné vývinové tendencie v tomto žánri súčasnej prózy.

[52] K. T o m i š, *Priame rozprávanie v súčasnej slovenskej próze*, Slovenská literatúra XII, č. 2, 1965, 154—174.

KAROL TOMIŠ

SUJET IN MONOLOGISCHEN PROSAISCHEN FORMEN

Zusammenfassung

Die Verkörperung des epischen Erzählers in einer der Gestalten seines Prosawerkes beeinflusst sämtliche Bestandteile von dessen Struktur; unter anderem auch die Struktur des Sujets. Ausser der allgemeinen, für alle epische Formen gültigen Züge besitzt das durch die Ich-Form gebildete Sujet des Werkes noch einige Sondereigenschaften und Zeichen, die ausschliesslich diesem Kompositionstypus angehören. Ziel der Studie ist ihre Bestimmung, wobei das slowakische Prosaschaffen der ungefähr letzten zwei Jahrzehnte als Ausgangspunkt genommen wurde.

VERFASSER UND ERZÄHLER. Die in einem literarischen Werk dargestellte Welt ist Ausdruck einer Interpretierung der Wirklichkeit, wie sie der Verfasser sieht und begreift. Dies gilt für alle Formen der Prosa ohne Rücksicht darauf, ob die Ich-Form oder die Personalform als erzählerische Technik der Fassung vom Schriftsteller erwählt wurde.

Doch bringt der Typus der erzählerischen Form gewisse Unterschiede in die Art, wie im Werk der Blickpunkt des Verfassers, aus dem er das Leben und seine Bedeutung darstellt, geltend gemacht wird. Dadurch wird die Beziehung des Autors und Erzählers und weitgehend auch die erzählerische Situation im Werke geändert und beeinflusst.

Bei der Ich-Form gibt der Verfasser die eigene erzählerische Überlegenheit zugunsten einer der Romangestalten auf; er schiebt zwischen die eigene Person und den Leser etwas wie einen Mittler, mit einer eigenen Optik, die in Bezug auf den Blickpunkt seines Schöpfers relativ selbständig ist. Daher muss sein eigener Bedeutungsaspekt gewissermassen dem Bedeutungsaspekt des persönlichen Erzählers untergeordnet werden. Dadurch werden auch die Bedeutungsbeziehungen im Werke verändert; es entstehen Gegensätze, nachdem einerseits der herrschende Bedeutungsaspekt eben der des Erzählers zu sein hat, währenddessen andererseits das Werk die Ansichten des Schriftstellers auszudrücken und seine Absichten zu erfüllen hat. Aus der Zusammenwirkung dieser beiden Bedeutungsaspekte, die das Werk durchdringen, entsteht eine komplizierte Bedeutungsstruktur dieser erzählerischen Form, die sich von anderen Narrationsformen unterscheidet.

In der Autorenform zum Beispiel ist der Bedeutungsplan des Erzählerabschnittes immer gleichbedeutend mit dem Bedeutungsaspekt des Verfassers, der Bedeutungsaspekt der Gestalten hingegen unterliegt seiner Korrektion.

In der Ich-Form ist die Identität des Bedeutungsaspektes des Verfassers und des Erzählers nur eine der möglichen Lösungen ihrer gegenseitigen Beziehungen. Am häufigsten kommen sie im autobiographischen oder memoirischen Genre der künstlerischen Arten vor. Es ist problematisch, über eine Identität des Bedeutungsaspektes des Verfassers und persönlichen Erzählers zu sprechen, falls der Bearbeiter des biographischen Materials persönlich vom Stoff dadurch Abstand nimmt, dass er dem Erzähler einen anderen Namen gibt. Es bleibt häufig unbekannt, wieweit der persönliche Erzähler den Verfasser darstellt, und wieweit er eigentlich künstlerische Fiktion ist. Beim Schriftsteller handelt es sich um eine Nutzung der künstlerischen Möglichkeiten einer persönlichen Narrationstechnik: entweder um den Eindruck der Authentizität zu erwecken, oder aber zur Verstärkung der Subjektivität der Erzählung. Eben dieser Eigenschaften wegen wird auch nichtautobiographisches Material in dieser erzählerischen Form verarbeitet. Ein Grossteil der Werke in Ich-Form in der slowakischen Prosa ist eben dieser Art.

Nach der künstlerischen Absicht des Verfassers kann die gegenseitige Beziehung des Bedeutungsaspektes des Autors und des persönlichen Erzählers auf zwei grundsätzliche Arten gelöst werden, und zwar konvergent und divergent. Im ersten Fall besteht unter ihnen Einigkeit, wobei sie sich in gewissem Masse überdecken. Der Erzähler ist in diesem Falle eine Gestalt, die durch ihre Einstellung zur Umwelt, durch Tätigkeit, Ansichten, Schicksal usw. das positive ästhetische Ideal des Verfassers *direkt* ausdrückt. Im zweiten Fall schliessen einander der Bedeutungsaspekt des Verfassers und des persnlichen Erzählers aus. Erzähler ist hier eine negative Gestalt, durch welche das positive ästhetische Ideal des Verfassers durch Verkörperung seines Gegenpols *indirekt* ausgedrückt wird. Zwischen diesen extremen Lagen befindet sich eine ganze Reihe Abarten und Übergangstypen.

Je nach seiner Einstellung im Geschehen kann der persönliche Erzähler Haupt- oder Nebengestalt im Werke sein. Doch sichert ihm die Funktion des Erzählers eine Ausnahmestellung unter allen Helden: er wird vom Nebenacteur zum Hauptacteur. Und zwar darum, weil der persönliche Erzähler ein Masstab für alles ist: die Wirklichkeit wird im Werk sozusagen durch sein Bewusstsein widerspiegelt, Ereignisse und Menschen werden von seinem Standpunkt aus und von seinem Bedeutungsaspekt heraus dargestellt.

Die Eigenschaften des persönlichen Erzählers sind eigentlich Inkarnation der Gesetzmässigkeiten der Normen, der Konvention des Genres bzw. seiner Abarten. Aenderungen des persönlichen Erzählers, Entstehung seiner neuen Typen bringen Aenderungen des Genres, Entstehung neuer Genrearten und neuer Sujet- und Kompositionslösungen mit sich. Im letzten Jahrzehnt, das durch ein erhöhtes Interesse der slowakischen Prosaschriftsteller an der Ich-Form charakterisiert wird, beherrscht das Gebiet der direkten Erzählung der Narrator, der zugleich Hauptheld des Geschehens, und dessen Erzählung ein intimes Geständnis seiner Einstellung zur Welt und zu den Menschen ist.

PERSÖNLICHER ERZÄHLER UND GESCHEHEN. Eine der Hauptfolgen, die für den Schriftsteller aus der Ich-Form hervorgehen, ist die Einengung seiner relativ unbegrenzten Sichtfeldes des Verfassers auf das Sichtfeld des persönlichen Erzählers im Werk. Vorherrschend in der Struktur des Geschehens sind daher jene Elemente, die mit seiner Gestalt, seiner Tätigkeit, seinen menschlichen Beziehungen usw. unmittelbar zusammenhängen. Ereignisse und Geschehnisse, die den Rahmen seines Blicksfield übersteigen, unterscheiden sich bei der Ich-Form von seinen „direkten" Erlebnissen dadurch, dass sie als vom Hörensagen gewonnene oder von schriftli-

chen Quellen geschöpfte Informationen erscheinen. Einige Autoren halten sich nicht an diesen Grundsatz und übersteigen die Grenzen des Blickfeldes des persönlichen Erzählers.

Eine organischere Art der Erweiterung des direkten Erlebnismaterials ist für die Ich-Form die Einführung zweier oder mehrerer persönlichen Erzähler in das Geschehen, deren Blickpunkte einander ergänzen und einen weiteren Kreis der Begebenheiten einschliessen.

Die Struktur des Geschehens wird auch durch biologische, psychologische und gesellschaftliche Eigenschaften des persönlichen Erzählers beeinflusst. Insofern er vom Verfasser als psychologischer oder aber gesellschaftlicher Typus, ev. eine Synthese beider Typen dargestellt wird, respektiert er die Grenzen, die für ihn menschliche Ausmasse, Qualitäten und Möglichkeiten eines Narrators aufstellen.

Mit der Ich-Form, besonders mit seiner Abart im Genre, wo der Erzähler Hauptträger des Geschehens ist, hängt eine gewisse Prädominanz des Narrators in der gegenseitigen Funktionsbeziehung der Gestalt und des Geschehens zusammen. Die Darstellung des Geschehens als subjektiven Erlebnisses des persönlichen Erzählers ermöglicht dem Verfasser eine gleichzeitige Beschreibung des äusseren und inneren Vorganges. Ihre gegenseitige Beziehung ist abweichend je nach der künstlerischen Absicht des Autors, seines schriftstellerischen Naturells und der Einstellung seines Stils. In der Darstellung des inneren Vorganges weicht die Ich-Form von den anderen Narrationstechniken dadurch ab, das ein persönlicher Erzähler ein direktes „authentisches" Zeugnis nur darüber ablegen kann, was sich in seinem eigenen Bewusstsein abgespielt hat oder abspielt. Über ein direktes Bild des inneren Geschehens kan man auch in einem Falle reden, wo durch die eigene Person gemeinsame gefühlsmässige oder gedankliche Vorgänge ausgedrückt werden. In der Beziehung zu anderen Figuren steht der Narrator auf dem Standpunkt des Beobachters von aussen her: die innere Welt der Anderen bleibt ihm verborgen, insofern er nicht in ihrem Aussehen, in ihrer Mimik, Gesten, Taten oder Sprache deutlich wird. Diesen Grundsatz halten jedoch nicht einmal die erfahrenen Schriftsteller immer ein.

ERZÄHLERISCHE SITUATION UND HANDLUNG. Die sujetkompositorische Lösung der Ich-Form enthält auch die Frage der fiktiven erzählerischen Situation und der daraus hervorgehenden äusseren Form des Ausdrucks des Erzählers. Dies geschieht unter der Form des fiktiven gesprochenen oder geschriebenen Ausdrucks, ev. kann die Illusion eines direkten Blickes auf die Handlung im Bewusstsein des persönlichen Erzählers erweckt werden.

Jede der drei fiktiven Situationen des Erzählers bringt gewisse Unterschiede in die Sujetstruktur der Ich-Form; die gesprochene, geschriebene und innere epische Eigenrede trägt ihre distinktive Zeichen. Darüber hinaus können zur Konkretisierung des erzählerischen Vorganges noch zeitlich und räumlich mit ihm verbundene Handlungselemente beitragen. Zum Unterschied von anderen Erzählerformen besteht nämlich bei der Ich-Form ausser der zeitlichen noch eine räumliche Dimension beim Erzählungsvorgang; er kann daher in einer konkreten Handlungssituation verankert sein. Diese Situation, beziehungsweise die Einstellung dazu, kann zum Bestandteil der Mitteilung werden. Dies ist mit den Zeitpunkt der Erzählung verbunden und zum Unterschied vom eigentlichen Geschehen bildet er einen aktuellen Handlungsplan. Das ist eine Folge der Tatsache, dass der persönliche Erzähler in zwei zeitlichen Räumen zugleich auftritt: in der Zeit des Geschehens und in der Zeit des Erzählens.

Der aktuelle Handlungsplan kann alle drei persönliche monologische Formen behalten. Die Konkretisierung hat verschiedene Abstufungen und Formen vom Anzeichen und indirekter Darstellung bis zur direkten Darstellung, die einen abgerundeten Handlungsplan bildet. Doch ist der aktuelle Handlungsplan keineswegs für die Ich-Form bindend; die erzählerische Situation kann näher nicht bestimmt bleiben.

Die gegenseitige Beziehung der Zeit des Geschehens und der Zeit des Erzählens bildet ein wichtiges Strukturelement im epischen Werk. In der modernen slowakischen Prosa, die durch die Technik der Ich-Form gebildet wird, findet man die mannigfaltigsten Arten des beitlichen Aufbaus des epischen Vorganges.

Zum Unterschied vom fiktiven gesprochenen Ausdruck, der in der slowakischen Nachkriegsprosa überwiegend ist, wird das geschriebene Selbstgespräch und das innere Selbstgespräch bei der Ich-Form seltener gebraucht. Eine der Hauptursachen dafür besteht im Mangel an Tradition dieses Genres in unserer Prosa, als auch der starke Einfluss der Konversations- oder Gebrauchssprache und das Überwiegen mündlicher Tradition in der slowakischen Prosa.

OBSAH

Nora Krausová, K teórii sujetu 5
Ján Števček, Fabula a sujet 36
František Miko, Sujet a sloveso 68
Oskár Čepan, Jazykové predpoklady montáže v próze 90
Mojmír Grygar, Sujetová výstavba básnické prózy 135
Ján Findra, Rozprávač a sujet 169
Viliam Marčok, Fikcia človeka a sujet 205
Karol Tomiš, Sujet v monologických prozaických formách . . . 240

СОДЕРЖАНИЕ

Нора Краусова, К теории сюжета 5
Ян Штевчек, Фабула и сюжет 36
Франтишек Мико, Сюжет и глагол 68
Оскар Чепан, Языковые предпосылки монтажа в прозе 90
Моймир Грыгар, Сюжетная конструкция поэтической прозы . . . 135
Ян Финдра, Повествователь и сюжет 169
Вилиам Марчок, Фикция человека и сюжет 205
Карол Томиш, Сюжет в монологических прозаических формах . . 240

INHALTSVERZEICHNIS

Nora Krausová, Zur Theorie des Sujets 5
Ján Števček, Fabula und Sujet 36
František Miko, Sujet und Zeitwort 68
Oskár Čepan, Linguistische Voraussetzungen der Montage in der Prosa 90
Mojmír Grygar, Die Sujet-Konstruktion der dichterischen Prosa . 135
Ján Findra, Erzähler und Sujet 169
Viliam Marčok, Vision des Menschen und Sujet 205
Karol Tomiš, Sujet in monologischen prosaischen Formen . . . 240

PROBLÉMY SUJETU

Litteraria XII

Redaktor publikácie Július Molitoris

Technická redaktorka Ladislava Haplová

Vydanie prvé. Vydalo Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied v Bratislave roku 1971 ako svoju 1480. publikáciu. Strán 280. AH 21,58, VH 22,11. Vytlačila Kníhtlačiareň Svornosť, n. p., Bratislava, ul. Februárového víťazstva 6/d. Náklad 600 výtlačkov. SÚKK 129/I-1970.

71-019-71

12/13 — 509-29

Kčs 40,— I